



GOYA

Valeriano Bozal

Lectulandia

Pintor de costumbres, retratista de cortesanos y burgueses, pintor de leyendas, paisajista, pintor de la guerra y la violencia no menos que de la belleza y la felicidad, de la miseria y la elegancia, pintor de las lacras morales y sociales, de la superstición y la razón, nada fue ajeno a Francisco Goya. Lo pintó todo, y lo hizo en dibujos, grabados y pinturas al óleo y al fresco, sobre lienzo, hojalata, directamente sobre el muro, sobre papel, en planchas de cobre, en una evolución que, si se inicia en el marco del tardo-barroco y rococó, pronto domina un estilo propio, inconfundible. Francisco de Goya es un artista central en la historia de nuestra pintura y de nuestra cultura, su influencia es todavía hoy muy grande. El presente libro de Valeriano Bozal, autor de diversas obras especializadas sobre el maestro aragonés, analiza con sencillez no exenta de rigor sus pinturas, dibujos y grabados, y ofrece un panorama de su vida, en muchos momentos azarosa, en el medio histórico en el que se desarrolló, una época crucial para España y para Europa.

Lectulandia

Valeriano Bozal

Goya

ePub r1.0

Titivillus 02.04.17

Título original: *Goya*
Valeriano Bozal, 2010

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



1. *Autorretrato*, h. 1815, Madrid, Museo Nacional del Prado.



2. Estudio de cabeza de ángel para *La Gloria* (o *Adoración del nombre de Dios*) del coreto de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, h. 1771-1772, Zaragoza, Museo de Zaragoza.

Capítulo 1

Goya joven, los primeros años

Empezaré por la que puede parecer una paradoja: hay muchos Goya, hay un Goya. Hay muchos Goya: su obra se extiende por un tiempo largo y complejo, cambia y evoluciona, se adentra en géneros distintos, retrato, historia, pintura religiosa, etc., y en diferentes técnicas: óleo, grabado al aguafuerte y al aguatinta, con punta seca, litografía, dibujo. Pero hay un Goya: la evolución del artista traza una línea coherente en la que progresa no sólo técnica o estilísticamente, también se amplía su campo de atención, los motivos que suscitan su interés, nada queda fuera de su mirada.

Hay un Goya y hay varios: como pintor, como profesional de la pintura, es artista que pretende un puesto en la corte, equivalente a lo que hoy podríamos considerar un «funcionario», con salario fijo y una situación administrativa consolidada, pero también es artista que, más próximo a nosotros, al mundo moderno, trabaja por gusto, por capricho, hace dibujos privados y obras que verán pocos, muchas veces sólo sus amigos, sin prescindir por eso de los encargos oficiales y privados. Incluso en el exilio de Burdeos, al final de su vida, continúa siendo pintor del Rey, hasta que se jubila. Y cuando se jubila, nada más «antiguo» para un artista, hace las pinturas y los dibujos más modernos.



3. *Sacrificio a Vesta*, 1771, Zaragoza, Colección Félix Palacios Remondo.

Francisco Goya nace en 1746 en un pequeño pueblo aragonés, Fuendetodos,

dedicado a la agricultura, y muere en Burdeos, una ciudad comercial y burguesa, el 16 de abril de 1828. Cuando nace, reina en España Fernando VI, segundo de los borbones; cuando muere, es Fernando VII quien ocupa el trono. Entre tanto han reinado Carlos III y Carlos IV; el movimiento ilustrado ha recibido un fuerte impulso, aunque no definitivo, la oposición entre la Iglesia y la aristocracia, por una parte, y los ilustrados, por otra, se ha intensificado. Ha estallado la Guerra de la Independencia, se ha proclamado la Constitución de 1812, la Constitución de Cádiz, reinstaurado el absolutismo, abolido la Inquisición, que vuelve a estar en vigor a partir de 1814. Cae el absolutismo con el levantamiento del general Rafael de Riego, se instaura el liberalismo, la Constitución de 1812. Desaparece la Inquisición de nuevo, se pierden las colonias españolas en América del Sur. El ejército francés del duque de Angulema reinstaura el absolutismo otra vez, Goya marcha a Francia, vuelve la represión sobre liberales, masones.



4. *Venus y Adonis*, h. 1771, Zaragoza, Museo de Zaragoza.



5. *El bautismo de Cristo en el Jordán*, h. 1771-1775, Madrid, Colección de los Condes de Orgaz.

Algunos historiadores consideran, con razón, que todas éstas son causas —y testimonios— de la quiebra de régimen tradicional, el antiguo régimen, la monarquía absoluta. Pero el nuevo régimen no se impone con fuerza y el siglo XIX será escenario de pronunciamientos y cambios políticos que ponen de relieve la inestabilidad de nuestro país, su fragilidad política, económica y social. Entonces Goya ya habrá muerto, pero en 1863 y 1864 se conocen algunas de sus series de estampas más importantes, que quedaron sin publicar cuando marchó de España: *Desastres de la guerra* (1863) y *Disparates* (1864).



6. Cuaderno italiano, 1770-1771, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El panorama europeo no puede ser ignorado. La Ilustración y el Enciclopedismo, el desarrollo de la Revolución industrial, la Revolución Francesa, Napoleón, el imperio napoleónico y el surgir de los nacionalismos. La Restauración que, a pesar de su nombre, nunca llegó a restaurar, a reponer, lo que se había quebrado. Pues, al igual que en el caso de España, también en Europa se produce una quiebra del Antiguo Régimen, el liberalismo ocupa el lugar destacado en el ámbito político, la industrialización conduce al desarrollo urbano, permite la aparición y rápida implantación de los medios de comunicación de masas e introduce formas culturales por completo originales. Si la España que pudo contemplar Goya al nacer era muy distinta de la que veía en la distancia de Burdeos al morir, otro tanto sucedió en Europa. Su pintura no es ajena a este movimiento.



7. *Anibal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes*, 1771, Cudillero, Asturias, Fundación Selgas Fagalde.

Como ya se ha dicho, Goya nació en un pequeño pueblo, a 44 kilómetros de Zaragoza. Sus padres, José Goya y Gracia Lucientes se habían trasladado a Fuendetodos mientras arreglaban su casa en Zaragoza. El pintor fue el cuarto hijo de los que nacieron: Rita, Tomás, Jacinta, Francisco, Mariano y Camilo. Estudió sus primeras letras en las Escuelas Pías de la capital aragonesa y en 1759 inició su aprendizaje en la Academia de Dibujo que dirigía José Luzán (1710-1785). Podemos saber lo que aprendió a tenor de lo que pintara el maestro Luzán, un rococó más italiano que francés, volcado sobre el género religioso, pero su influencia sobre Goya no fue grande. Conviene decir ahora que Goya fue un pintor de andadura lenta, que sus comienzos no fueron sorprendentes, aunque él pronto estuviera convencido de su habilidad, incluso de su genialidad, como veremos de inmediato.

Tal como era habitual entre los artistas de la época, la pintura religiosa y la mitológica fueron el punto de partida de su oficio. Se conservan pocas obras [3, 4, 5], algunas de autoría discutida, y no tuvo aceptación cuando se presentó al concurso de pintura de tercera clase convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1763): no obtuvo ningún voto. Quizá fuera esa la razón por la que se puso bajo el «amparo» de Francisco Bayeu (1734-1795), que en adelante aparece como su mentor. La relación se hizo más estrecha al casar Goya con la hermana del pintor, Josefa Bayeu, en 1773. Bayeu le apoyará en la corte madrileña como pintor de cartones para tapices, pero las relaciones entre ambos también serán tirantes.



8. Boceto de *La Gloria* (o *Adoración del nombre de Dios*) del coreto de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, 1771-1772, Zaragoza, Ibercaja.

Antes, Goya ha decidido viajar a Italia (1770-1771/72). El viaje a Italia formaba parte del aprendizaje de los pintores de la época, que comúnmente lo hacían financiados por alguna institución o contando con alguna beca o ayuda. Goya no dispone de ayuda alguna y se financia el viaje él mismo. Podemos reconstruirlo parcialmente a partir del cuaderno de apuntes que realizó, el llamado *Cuaderno italiano* [6], conservado en el Museo del Prado, también por su participación en el concurso de pintura convocado por la Academia de la ciudad de Parma. El tema propuesto para el concurso era Aníbal vencedor, a partir de un soneto de Carlo Innocenzo Frugoni, secretario de aquella Academia.

Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes (1771, Cudillero, Asturias, Fundación Selgas Fagalde) [7], la pintura de Goya, no ganó el concurso pero fue comentada elogiosamente por el jurado. El artista aragonés mostró toda su capacidad en una composición tardobarroca de cromatismo frío, profundamente académica, como cabía esperar.

A su vuelta a Zaragoza, apresurada, Goya se ocupa en la realización de pintura religiosa: *La adoración del nombre de Dios* (1772), fresco en la bóveda del coreto de la Basílica del Pilar [2, 8], un conjunto de obras para el palacio de los duques de Sobradiel (1772) y pinturas sobre la vida de la Virgen en la Cartuja de Aula Dei (1773-1774) [9], junto a Zaragoza, once óleos de carácter monumental, los más importantes en este momento.



9. *Visitación* (detalle), 1773-1774, Zaragoza, Cartuja de Aula Dei.

Las pinturas de la Cartuja han sufrido notable deterioro y han sido restauradas en distintas ocasiones. Cuatro de ellas fueron pintadas de nuevo por los hermanos Paul y Amedée Buffet, que también intervinieron en otras. A pesar de todo, encontramos una personalidad que no puede ignorarse y un modo de pintar que, sin ser por completo original, revela la existencia de un artista diferente de lo habitual. Su dominio de la composición y su sentido de la monumentalidad son muy notables, así como el tratamiento del espacio y los juegos de perspectiva, especialmente en el «encaje» de las figuras en los motivos arquitectónicos y el tratamiento retórico de gestos y actitudes. En cualquier caso, sin embargo, todavía no estamos ante el Goya que todos tenemos en nuestra retina, el Goya que vuelve a empezar su carrera con los cartones para tapices, pero sí ante algunas figuras que más adelante reconoceremos, familiares: mujeres jóvenes que son vírgenes, hombres mayores que son santos.



10. *La vendimia* (o *El otoño*) (detalle), h. 1786-1787, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Capítulo 2

El oficio de pintor. Goya en Madrid

El artista, reclamado por Mengs para pintar cartones para tapices, quizá a instancias de Francisco Bayeu —recordemos que en ese momento era su cuñado—, parte para Madrid el 3 de enero de 1775. Antón Raphael Mengs (1728-1779), conocido como el «nuevo Rafael», era, tras la muerte de Giambattista Tiepolo (1696-1770), el «nuevo Veronés», la máxima autoridad pictórica en España y, quizá, en Europa. Autor de obras destacadas en el marco del gusto neoclásico y de textos teóricos que todavía hoy conservan interés para entender este estilo (y algunos de los rasgos de la pintura de Goya, tan poco proclive, por otra parte, al neoclasicismo), sus ideas podían chocar, sin embargo, con la tradición poco «idealista» de la pintura española, de Velázquez, Zurbarán, Ribalta o Ribera. Su dominio del mundo de la pintura fue total y contar con su apoyo, decisivo para el artista que quisiera medrar en la corte.

Que Goya deseaba subir peldaños en el «escalafón» de pintores-funcionarios, no constituye secreto alguno: sus cartas a Zapater están llenas de indicaciones al respecto. Pero el punto de partida era bajo: los cartones para tapiz no son sino los modelos necesarios para fabricar tapices en la Real Fábrica, una empresa cortesana de cuño ilustrado, destinados en su mayoría a las reales habitaciones. Como tales modelos, debían ser realizados atendiendo a temas, dimensiones y formatos fijados previamente, a la exigencias del telar, muchas veces bajo la tutoría de un pintor más conocido, Bayeu por ejemplo, y, una vez utilizados, se guardaban, no se exhibían.



11. *La merienda*, 1776, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Nada tiene de particular, por tanto, que el artista aragonés, a la vez que realizaba los cartones, procurase encargos con mayor futuro e hiciese trabajos que le proporcionaran mayores ingresos. Prestigio e ingresos son dos ideas que tiene en mente cuando llega a Madrid. Satisfacerlas costó su tiempo.



12. *El baile a orillas del río Manzanares*, 1777, Madrid, Museo Nacional del Prado.

1. CARTONES PARA TAPICES

La Real Fábrica de Tapices, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta 1720, conoció sus mejores épocas en los reinados de Fernando VI y Carlos III, su actividad disminuyó en el de Carlos IV, aunque no desapareció. Su objetivo fue proveer de tapices a los Reales Sitios, algo que hizo sirviéndose, primero, de modelos flamencos y franceses, con motivos de costumbres y mitológicos. Carlos III fue el primer monarca que solicitó se representasen costumbres españolas, una decisión que cambió sustancialmente la condición de los motivos y obligó a pensar en la realidad española, los lugares, tipos, indumentarias y costumbres de la Península.

Los cartones que realizó Goya se inscriben en este marco de preferencias, un

ámbito cultivado también por dibujantes y grabadores, con cuya obra mantienen los cartones de Goya fecundo diálogo: en las estampas podemos encontrar muchos de los tipos que aparecen en los cartones, la naranjera, el murciano, los bandoleros, toreros, etc. Aunque se ha hablado de realismo, la verdad es que todas estas imágenes ofrecen una visión edulcorada de la vida española, también de las clases más humildes, y son testimonio de una sociedad pintoresca que sólo existió —la verdad era mucho más dura— en el imaginario de los cortesanos y, poco después, en el imaginario de los viajeros europeos: consagraron como real una visión tópicamente casticista y exótica.



13. *El quitasol*, 1777, Madrid, Museo Nacional del Prado.



14. *La riña en la Venta Nueva*, 1777, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Los cartones no sólo debían cumplir las condiciones técnicas señaladas, también debían atender a otras que llamaré estéticas: puesto que se trataba de representar costumbres y juegos, situaciones cotidianas, tipos habituales, acciones bien conocidas, y puesto que debían representarse con la mayor vivacidad y convicción, también con el mayor encanto, era preciso dotar a las imágenes de una verosimilitud, movimiento, individualidad de los personajes, agilidad en la anécdota para las que no eran adecuadas las composiciones tradicionales de tipo religioso o mitológico. Los pintores de cartones para tapices, Goya y Bayeu, pero no sólo ellos, también José del Castillo, Mariano Salvador Maella, Ramón Bayeu, Ginés Andrés de Aguirre, carecían de una tradición en el seno de la pintura española sobre la que apoyarse, recurrieron a pintores menores, como el francés Michel-Ange Houasse y encontraron en las pinturas flamencas de costumbres un punto de partida que era preciso superar.



15. *Las floreras* o *La primavera*, 1786-87, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Entre todos, fue Goya el que alcanzó las cotas más altas. Su serie de cartones para tapices destinados al comedor de los Príncipes de Asturias en San Lorenzo de El Escorial (1775), cuyo tema era la caza, dirigida o tutorizada por Francisco Bayeu, ofrece todavía muchos aspectos débiles: figuras anquilosadas, dificultad en el encaje de figuras y espacio, etc., pero todo eso desaparece en 1776 y 1777, en la segunda serie de cartones para tapices con destino también al comedor de los Príncipes de Asturias, esta vez en el Palacio de El Pardo. En la serie se encuentran algunos de los más conocidos cartones de Goya, todo ellos conservados en el Museo del Prado: *La merienda* (1776) [11], *El baile a orillas del río Manzanares* (1777) [12], *El quitasol* (1777) [13], *El paseo de Andalucía* (1777), *La riña en la Venta Nueva* (1777) [14]. Constituyen un testimonio certero de que el artista no necesita tutor alguno, pues se está convirtiendo en el pintor más hábil entre todos los que se ocupan de este trabajo.

Resuelve los problemas recurriendo a procedimientos sencillos pero efectivos. Construye el espacio a la manera de un escenario en el que situar a los personajes, con un fondo paisajístico de gran belleza. Belleza es término adecuado para cada uno de los protagonistas, para el cromatismo de sus trajes y la luminosidad del paisaje. En estos cartones se configura de forma consistente la iconografía de un casticismo que protagonizará todos los cartones. Entre todos los de la serie, me parece justo destacar uno de los más sencillos, *El quitasol*, en el que un caballero con indumentaria de majo protege con una sombrilla a una joven sentada en el suelo, con un gato, lazo en el cuello, en el regazo. Los colores del corpiño y de la falda, azul y amarillo, respectivamente, son una fiesta de luz que destaca la naturaleza de la tela, en

contraste siempre amable con los marrones del majo y los azules y verdes del paisaje. El recuerdo de la pintura francesa es evidente, el apogeo del rococó, notable.

La amabilidad está presente incluso cuando los temas son broncos, tal es el caso de *La riña en la Venta Nueva* y, sobre todo, *El paseo de Andalucía*. Majos y bandoleros —es difícil distinguir a unos de otros— en un paisaje de gran arbolado, uno de ellos requiebra a un majo, de frente, pizpireta, coqueta, mientras otros contemplan desde cierta distancia y un cuarto, embozado, está sentado a la izquierda en el primer plano. Goya ha resuelto con maestría los que parecen problemas más difíciles de la composición, establecer una relación convincente entre tantas figuras diversas en un lugar que también debe ser agradable, y que ya es menos estático que los espacios de los restantes cartones de la serie mencionados.



16. *El albañil herido*, 1786-87, Madrid, Museo Nacional del Prado.

No rehuyó los temas broncos, pero no fueron los preferidos. *La cometa* (1778),

La feria de Madrid (1779) [17], *El cacharrero* (1779) [18] o *Las lavanderas* (1780) son algunos de los motivos de los cartones siguientes. Cuando los contemplamos, percibimos una mayor sabiduría pictórica: la relación entre los personajes se ha hecho más compleja y, a la vez, más convincente, eliminando la sensación de «pose» que podía haber en los anteriores; las figuras toman posesión del espacio, de manera que este no sea tan teatral y escenográfico; el cromatismo es cada vez más poderoso y delicado. En *El cacharrero* puede pintar a éste de espaldas, llevando toda la atención sobre las mujeres que se disponen a comprar la loza, pero también sobre la que pasea en birlocho, encuadrada en la ventanilla del coche, a la que galantea otro personaje de espaldas, sentado, con indumentaria de fuerte color rojo. Goya dispone así varios focos de atención —la diversidad de la vida cotidiana— y traza ejes contrapuestos que evitan el envaramiento de la escena, algo que también es propio de la vida de todos los días, del «mercadillo» o feria donde tiene lugar la acción.

La belleza de los cartones aumenta a medida que hace nuevos, también su aparente sencillez —aparente, porque la sencillez esconde una complejidad que pocos artistas son capaces de alcanzar—, evitando el énfasis y la grandilocuencia. Es en los años ochenta cuando realiza sus cartones más conocidos y mejores, *Las floreras* o *La primavera* (1786-87) [15], *El albañil herido* (1786-87) [16], *La nevada* o *El invierno* (1786-87) [19], *La gallina ciega* (1788-1789) [20]. Cada uno de ellos es notable en más de un aspecto. Goya es capaz de servirse de una composición tradicionalmente neoclásica en *Las floreras* para lograr todo lo contrario del neoclasicismo: si éste es afirmación de la idealidad y la intemporalidad, el cartón es, todo él, temporalidad y verosimilitud. La pirámide que forman las figuras principales —la maja erguida en el centro, la que está sentada delante, la niña, detrás— se resuelve del modo más liviano gracias al movimiento de los brazos de la maja erguida, su dirección, y el perfil de la espalda de la que está agachada: y para evitar cualquier anquilosamiento, el gañán que enseña el conejo, dispuesto a dar un susto a la maja, crea un foco nuevo de atención, foco que se añade a otros no menos evidentes, la niña, la flor que entrega la maja, la mirada que cruzan las dos, el árbol primaveral, amoroso, que verdea a la derecha, destacando sobre el paisaje. Los motivos de atención son tantos y tan diversos como pueden serlo en la vida cotidiana.



17. *La feria de Madrid*, 1779, Madrid, Museo Nacional del Prado.



18. *El cacharrero*, 1779, Madrid, Museo Nacional del Prado.



19. *La nevada o El invierno*, 1786-87, Madrid, Museo Nacional del Prado.



20. *La gallina ciega*, 1788-1789, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El albañil herido y *La nevada* representan temas ligeramente desviados de los que eran hasta ahora habituales. En el primer caso, quizá se trate de recordar la nueva legislación sobre accidentes en las obras, lo que hoy día llamamos accidentes laborales, pero eso no evita recrear un mundo de luz, en el que, precisamente por eso, destaca más el dramatismo de la escena. Goya domina ya, para siempre, los cielos de nubes y sol, los suelos de tierra que reciben sus rayos y los reflejan, sobre los que se apoyan con firmeza las figuras. *La nevada* es, a este respecto, una obra maestra. Su tema es muy diferente, el clima representado es el del invierno, los personajes avanzan protegiéndose del viento y de la nieve, detrás, un mulo transporta sobre su lomo a un cerdo, es la época de la matanza. No sabemos qué admirar más en esta pintura, si el movimiento de las figuras, sus resistencia a las inclemencias, evidentes también en el árbol de la izquierda, en el gesto de todos, o la atmósfera que todo lo envuelve, en grises y blancos que nos hacen sentir el frío y, a la vez, la belleza de la helada, su silencio. El artista nos proporciona una atmósfera que, más allá de las precisiones climatológicas, tiene un sentido expresivo.

Expresivo es, igualmente, *La gallina ciega*, aunque lo sea de modo muy distinto y

pictóricamente más complejo. Goya se ocupa de un tema que trataron, en ocasiones acentuando su simbolismo —el juego y la ceguera, el destino y el azar—, muchos estamperos, tanto españoles como franceses e italianos. Su proceder es distinto de todos los que conocemos. Su composición es sorprendente, parece un reto. Lejos de servirse de los «trucos» de los estamperos para dar movilidad —recurrir a las diagonales, acentuar el movimiento de las figuras y del paisaje, angular el espacio, etc.—, dispone las figuras frontalmente en un espacio nítido, también frontal, que se pierde en lontananza, las cumbres de la sierra madrileña, un gran cielo dorado y un árbol verdeante a la derecha. Sin embargo, nada más lejos del envaramiento que esta escena. Las figuras, en círculo, se mueven de tal modo que establecen direcciones diversas para el movimiento, se agachan intermitentemente para permitir la visión de las que están detrás, alternan y combinan los gestos, pero también el cromatismo de la indumentaria, hermosa en los tejidos: corpiños rojos, azules y dorados, faldas blancas de transparencias y telas sobrepuestas, casacones verdes, ecos, todos ellos, de los colores propios de la naturaleza, del paisaje pintado. Apogeo del rococó.



21. *La boda*, 1791-92, Madrid, Museo Nacional del Prado.

La gallina ciega pertenece a una serie pintada para el dormitorio de los Infantes en el Palacio de El Pardo. La serie fue interrumpida por la muerte del monarca, Carlos III (1788). Al año siguiente, el artista es nombrado Pintor de Cámara, hace retratos oficiales y empieza a tener una clientela importante. Sólo realizará una serie más de cartones, con destino a los tapices que deben decorar el despacho del nuevo monarca, Carlos IV, en El Escorial. Después no hará más cartones, no deseará hacerlos y no los hará.

Esta última serie de cartones ofrece cambios notables respecto a lo pintado hasta

ahora. Aunque los temas continúan siendo similares, juegos y costumbres, el tono es diferente. *La boda* (1791-92) [21] anuncia el tono crítico que aparecerá después en los dibujos y las estampas de los *Caprichos*: la mujer joven, guapa, que contrae matrimonio con un hombre de edad pronunciada y fisonomía desagradable, cabe suponer que por interés. El grupo que rodea a los novios, cuchicheos y comentarios, travesuras de los niños, nada puede ocultar las diferencias de la pareja, tampoco la belleza de las indumentarias puede hacernos olvidar la fealdad de la fisonomía del novio. Y, tanto en este como en otros cartones de la serie, *Los zancos* (1791-92), por ejemplo, un modo de pintar más contenido, más compacto, más próximo al neoclasicismo que al rococó.

Cabe suponer que Goya ha entrado en contacto con personas de mentalidad ilustrada, aristócratas y burgueses, intelectuales también, y que está descontento consigo mismo —al menos eso insinúa en una carta de 1790 a Zapater—. Un nuevo mundo y un modo nuevo de hacer pintura.

2. PINTOR DEL REY

Como ya se explicó, hacer cartones para tapices no proporcionaba prestigio ni solidez profesional, aunque ahora, a la vista de estas obras de Goya, pueda parecernos por completo absurdo, tal es su extraordinaria calidad. El prestigio profesional se alcanzaba gracias a la pintura religiosa y a los retratos, pero, sobre todo en Palacio, como pintor del Rey. Goya emprendió una dura carrera para satisfacer sus pretensiones. Su progreso fue lento.

En 1780 es nombrado académico de Bellas Artes, y con ese motivo pinta un almibarado *Cristo en la cruz* (1780, Madrid, Museo Nacional del Prado) [22], de correcta factura para el gusto académico. Pone todo su empeño en la decoración de la cúpula de la Basílica del Pilar, en Zaragoza, con el tema *Regina Marttyrum*, que termina en mayo de 1781, pero sus pinturas no gustan y él desea marcharse lo antes posible, «pues aquí no hacía otro que perder su estimación». Pinta un *San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso de Aragón* (1782-83, Madrid, San Francisco el Grande) para concursar en la decoración de las capillas de la iglesia. Los otros concursantes son Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, José del Castillo, Andrés de la Calleja, Antonio González Velázquez y Gregorio Ferro. El concurso no suscitó mucho entusiasmo —a la vista de las obras, incluida la de Goya, cabe decir que no tenía por qué suscitarlo— y la esperanza de Goya acabó en un fiasco.



22. *Cristo en la cruz*, 1780, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El empeño del artista no se satisface en el ámbito de la pintura religiosa, pero sí en el del retrato. En 1783, fruto de su aproximación a la «corte» del infante don Luis, es un retrato de *María Teresa de Borbón y Vallabriga* (Washington, National Gallery Melon Bruce Collection) [23], la futura esposa de Manuel Godoy, de la que posteriormente hará uno de sus mejores retratos, *La condesa de Chinchón* (h. 1800, Madrid Museo Nacional del Prado) [43]. Ese mismo año inicia el que se puede considerar primer «retrato de grupo» en la historia de la pintura española, *La familia del infante don Luis* (1784, Parma, Fondazione Magnani-Rocca) [24], una pintura de la que no está ausente el recuerdo de las *Meninas* velazqueñas.

Conviene decir que la aproximación de Goya al infante don Luis no garantizaba su ascenso en la Corte. El infante, hermano de Carlos III, había sido desterrado a Arenas de San Pedro. De vida cuando menos azarosa, cabe señalar que fue arzobispo de Toledo y cardenal a los seis años, arzobispo de Sevilla a los diez, hasta que a los veintiséis renunció al capelo y la administración de la archidiócesis. De activa vida galante, casó con una mujer que no era de sangre real, María Teresa Vallabriga, hija de un capitán de artillería. Esta fue la razón oficial para que el Rey dictase una pragmática (1776) por la que excluía a sus descendientes del derecho a usar el apellido Borbón, obligándole a él a fijar su residencia fuera de la corte y sitios reales.



23. *María Teresa de Borbón y Vallabriga*, Washington, National Gallery Melon Bruce Collection.



24. *La familia del infante don Luis*, 1784, Parma, Fondazione Magnani-Rocca.

A pesar de todo esto, las obras de Goya no debieron pasar desapercibidas. El mismo año 1783 pinta *El conde de Floridablanca y Goya* (Madrid, Banco de España) [25], una alegoría al buen gobierno que, si ofrece algunas imperfecciones desde el punto de vista académico, impresiona profundamente por la poderosa intensidad del retrato y el carácter profundamente icónico de la figura del conde. Dos años después pinta una obra fundamental para su trayectoria profesional, *La condesa-duquesa de Benavente* (1785, Madrid, Colección Bartolomé March Servera) [27], pues con ella entraba de lleno en el mundo de la aristocracia madrileña más ilustrada, un camino que se abre aún más con el retrato de *La marquesa de Pontejos* (1786, Washington, National Gallery) [28], casada con Francisco Antonio Moñino, hermano del conde de Floridablanca. En ese mismo año, 1786, es nombrado Pintor del Rey y estrecha su relación con los duques de Osuna, que le harán varios encargos, retratos y cuadros de gabinete, además de obras de carácter religioso a las que será necesario referirse después.

Goya realizó obras con «asuntos de campo» para la casa que los Osuna tenían en la Alameda, a las afueras de Madrid, el palacete llamado El Capricho. De temas diversos, recuerdan en algún punto los cartones para tapices y no niegan su dependencia del rococó francés. *El columpio* (1786-87, Madrid, Colección particular)

[26], *La cucaña* (1786-87, Madrid, Colección particular) [29], son algunos de esos asuntos amables con los que la aristocracia ilustrada gustaba decorar sus gabinetes. En todas las pinturas destaca la importancia concedida al paisaje, su belleza y rico cromatismo, y lo gozoso de la anécdota. Ni siquiera un tema sangriento, *El asalto en el coche* (1786-87, Madrid, Colección particular) [30], con muertos y heridos, rehuye la belleza del paisaje y la riqueza cromática de las indumentarias. Una vez más, nos encontramos con una realidad edulcorada, en este caso la del bandolerismo, que se había convertido en un problema social y político irresoluble, pero que fue abordado por pintores y estamperos con la perspectiva del pintoresquismo casticista, un rasgo que posteriormente cultivará el Romanticismo.



25. *El conde de Floridablanca y Goya*, 1783, Madrid, Banco de España.

Entre todas las pinturas realizadas para los Osuna destaca su retrato familiar: *Los duques de Osuna y sus hijos* (1787-88, Madrid, Museo Nacional del Prado) [31]. El duque, Pedro Téllez Girón, erguido, da la mano a una de sus hijas y reposa la otra sobre la espalda de su esposa, María Josefa Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente. Delante los dos niños, Francisco de Borja, heredero del ducado, y Pedro de Alcántara, futuro Príncipe de Anglona, director del Museo del Prado durante el Trienio Liberal, y las dos niñas, María Manuela y Joaquina. Ambas serán retratadas años después en pinturas que conserva el Museo del Prado: María Manuela, la más joven, es *La duquesa de Abrantes* (1816) y Joaquina, *La marquesa de Santa Cruz* (1805) [48].



26. *El columpio*, 1786-87, Madrid, Colección particular.

Como tantas veces se ha dicho, no era habitual este tipo de retratos en la tradición pictórica española, cabe pensar que Goya se inspirara en modelos ingleses, pero desconocemos cuáles pudieron ser. En cualquier caso, ello demuestra que el artista era mucho más que un simple pintor de cartones y que su ambición artística no se limitaba a los cánones más tópicos: conviene acabar con la imagen del pintor bravucón interesado sólo por las corridas de toros y las seguidillas (aficiones que no ocultó en las cartas de la época) y pensar en un artista preocupado por lo que sucede en el mundo de la pintura que le es próximo, francesa o británica, interesado por los nuevos tipos del retrato tanto como por las técnicas del grabado.



27. *La condesa-duquesa de Benavente*, 1785, Madrid, Colección Bartolomé March Servera.



28. *La marquesa de Pontejos*, 1786, Washington, National Gallery.

Al margen de estas observaciones, que ponen en cuestión los lugares comunes de la leyenda goyesca —no me cabe la menor duda de que Goya era un pintor con profundos conocimientos pictóricos—, es preciso llamar la atención sobre la calidad del retrato de familia, en especial de algunos motivos que serán constantes en sus arte: la maravillosa habilidad en la representación de las figuras femeninas —muy superior la figura de la duquesa a la del duque—, la condición de las telas, veladuras y superposiciones, la perfección de los personajes infantiles y, de nuevo, de sus

tejidos, como los de la madre, «construidos» con luz, así como su capacidad para encajar el conjunto en el espacio y crea una atmósfera apacible en un lugar indefinido hecho de luz y sombra, sin anécdotas que distraigan nuestra atención del motivo principal, la familia de los duques. El retrato participa del mundo gozoso de los cartones, pero lo hace en un nivel diferente, más complejo pictórica y culturalmente.



29. *La cucaña*, 1786-87, Madrid, Colección particular.

Los duques de Osuna encargaron también a Goya dos pinturas destinadas a la capilla de San Francisco de Borja en la Catedral de Valencia, donde en la actualidad de encuentran. Sus temas son *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* y *Despedida de San Francisco de Borja de su familia* y ambas fueron realizadas en 1788. Son obras muy diferentes de las religiosas que había hecho hasta entonces y, especialmente los bocetos —que se conservan en una colección particular—, de notable modernidad [32]. En la primera, el santo atiende a un moribundo, cuya alma esperan diversos demonios, un motivo tradicional de la iconografía medieval —la lucha de ángeles y demonios por el alma de un moribundo— que Goya convierte en imagen de gran expresividad. En la segunda, el santo se despide de su familia y tal despedida es un acontecimiento dramático de carácter profundamente humano. Este

es el rasgo que se percibe con mayor intensidad en ambas pinturas: su profundo carácter humano.



30. *El asalto en el coche*, 1786-87, Madrid, Colección particular.



31. *Los duques de Osuna y sus hijos*, 1787-88, Madrid, Museo Nacional del Prado.

La década se cerraba para Goya con su nombramiento como Pintor de Cámara en 1789, reinando ya Carlos IV. Para Europa, la década tenía un final trágico y a la vez esperanzador: la Revolución francesa concluía una época y abría otra. La estrecha relación entre las familias reales de España y Francia, y la trágica suerte de la familia francesa, influyó de forma decisiva en la política española de los años venideros, pero también en la vida cultural y social. También para España se iniciaba un nuevo

período.



32. *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*, boceto, Madrid, Marquesa de Santa Cruz.



33. *Los cómicos ambulantes*, 1793-94, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Capítulo 3

La primavera ilustrada

1. UN PINTOR NUEVO: EL CAPRICHO Y LA INVENCIÓN

El de Carlos IV fue un reinado convulso en el que los enfrentamientos y las tensiones estuvieron siempre presentes. Tensiones entre ilustrados y conservadores, entre aristócratas y políticos, tensiones eclesiales, también en el seno mismo de la familia real en la que un príncipe, el futuro Fernando VII, conspiró contra su padre y contra el favorito Manuel Godoy. Tensiones por la evolución de la política internacional, la controvertida relación con la Francia napoleónica y la no menos controvertida relación con una Inglaterra que veía en Francia a su enemigo principal.



34. *Interior de una prisión*, 1793-94, County Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum.

Goya, en cuanto pintor del Rey, estaba en el centro mismo de esas tensiones, aunque fuera en una posición marginal. La leyenda dice que realizó algunas caricaturas a favor de Fernando y en contra de Godoy, pero los datos que tenemos de su biografía, su relación con Carlos IV y su ministro hablan en sentido contrario. No cabe duda de que estrechó relaciones con personas ilustradas, con alguna de las cuales mantuvo la amistad durante toda su vida, tal es el caso de Leandro Fernández de Moratín, y el retrato que hizo de Jovellanos siendo este ministro es toda una reflexión sobre la situación política y las posibilidades, o ausencia de ellas, de una

regeneración moral del país, tal como tendremos ocasión de ver en su momento.



35. *Corral de locos*, 1793-94, Dallas, Meadows Museum.

La década empezó para el artista envuelto en una enfermedad sobre la cual todavía se discute y a la que se atribuye un cambio radical en su trayectoria vital y artística. Para algunos autores fue la sífilis la enfermedad causante de su mal, que lo dejó sordo, para otros, la intoxicación por el plomo del blanco de plata. Ni los

indicios ni los argumentos son concluyentes, pero lo cierto es que Goya se encontraba enfermo en 1793: informa por carta al administrador de los duques de Osuna de que se ha visto obligado a guardar cama. Firma la carta en Madrid, pero parece que no está en la capital sino en Andalucía, donde se ha trasladado sin el preceptivo permiso oficial. Sevilla y Cádiz son los lugares donde transcurre la enfermedad: en marzo, Sebastián Martínez, caballero gaditano dedicado al comercio que posee una amplia colección de obras de arte y una gran biblioteca, en cuya casa convalece el artista, escribe que éste todavía está delicado, mejor de la vista y sin pérdidas de equilibrio, pero mal todavía de la cabeza.



36. *Autorretrato*, h. 1795-1797, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

En julio asiste en Madrid a una reunión de la Academia de Bellas Artes, por lo que cabe pensar que está muy curado, si no totalmente, de su enfermedad, y en enero de 1794, el día cuatro, envía a Bernardo de Iriarte, Vice-protector de la Academia, una serie de «cuadros de gabinete» pintados sobre hojalata, todos ellos de tamaño reducido, 43 x 32 cm., con temas «caprichosos»: seis con asuntos de toros, y otros seis con asuntos varios, cómicos ambulantes [33], el interior de una prisión [34], un incendio, el asalto de los bandoleros a un coche, un naufragio y un «corral» de locos [35]. En la carta que acompaña a los cuadros, Goya dice que los ha pintado por gusto, no por encargo, pues en estos, en los pintados por encargo, «el capricho y la invención no tienen ensanches». Ruega también que los enseñe a los demás académicos, más con la intención de estar presente que de buscar un juicio. Goya

temía que por su enfermedad se le considerase ya inútil para la pintura.



37. *Autorretrato en el taller* (detalle), h. 1794-95, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A primera vista, los temas de estos cuadros de gabinete parecen continuación de los cartones y, sobre todo, de los que ha hecho para la Alameda de Osuna, pero nada más lejos de la realidad, pues si los temas pueden ser concebidos en estos términos, el modo de abordarlos nada tiene que ver con aquellos. Si los cuadros de toros pueden parecer más convencionales, nada lo son los restantes, con motivos que responden a una sensibilidad propia de lo grotesco y de lo que en aquella época se denominaba lo «sublime terrorífico».

Cómicos y grotescos son los que representan locos y cómicos ambulantes, *Corral de locos* (1793-94, Dallas, Meadows Museum) y *Los cómicos ambulantes* (1793-94, Madrid, Museo Nacional del Prado), propios del sublime terrorífico, los restantes: *El incendio, fuego de noche* (1793-94, Colección particular), *El asalto de ladrones* (1793-94, Colección particular), *El naufragio* (1793-94, Colección particular) e *Interior de una prisión* (1793-94, County Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum). Lo desquiciado y burlesco de las escenas de locos y de cómicos ambulantes contrasta con la tragedia del naufragio y del incendio, la violencia del asalto de los ladrones, con su secuela de muertos, y el carácter siniestro del interior de una prisión, pero, siendo motivos diferentes, todos ellos pertenecen a una sensibilidad que ya nada tiene que ver con el rococó de los cartones y las piezas para El Capricho de los Osuna, nada con la alegría de la vida en costumbres y fuegos gozosos. Al igual que aquéllos, son éstos motivos de la vida cotidiana, pero de los aspectos más sórdidos o tragicómicos de la vida cotidiana.



38. «Fran.^{co} Goya Lucientes, Pintor», Frontispicio de los *Caprichos*, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.

Esa sensibilidad nos habla de un Goya distinto, nuevo, que conduce directamente a la serie de estampas de los *Caprichos*, ya en los últimos años del siglo. También de unos recursos pictóricos mucho más expresivos y, por qué no decirlo, mucho más modernos. No ha perdido ninguna de sus habilidades, tal como se pone de manifiesto en los retratos que hace durante estos años, continúa siendo un maestro genial cuando pinta las telas y es, sin discusión, el dueño de la luz, con la que construye no sólo atmósfera, también la materialidad de las cosas, pero ahora añade otras: el dominio de los más acusados contrastes lumínicos, las posibilidades de una arquitectura

monumental sólo insinuada —*Corral de locos* e *Interior de una prisión*—, la transformación del paisaje en un recurso expresivo dramático —*El naufragio*, *El asalto de ladrones*, *El incendio*—, la parodia del propio rococó en el que se inscribía la *commedia dell'arte*, representada ahora en unos cómicos ambulantes, al aire libre, que representan los diferentes tipos satíricos contemplados por una pequeña y fascinada muchedumbre. Las masas, ahora espectadores, hacen su aparición en la pintura de Goya, no la abandonarán nunca.

La visión personal no sólo está presente en los cuadros de gabinete, también lo está, con mayor intensidad, en sus autorretratos. Su *Autorretrato en el taller* (h. 1794-95, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) [37] es expresivo de lo que Goya pensaba de sí mismo, también, por qué no decirlo, de su ambición. El artista se representa erguido, pintando, con la paleta y el pincel en las manos, velas en el sombrero, un gran ventanal al fondo y una mesa con recado de escribir inmediatamente tras él. Aunque el ventanal es propio del estudio de un pintor, no sucede lo mismo con la mesa y el recado de escribir, más adecuados para la sala de una casa burguesa. Poco tiene que ver este estudio de Goya con el que pintara Rembrandt en su autorretrato de juventud. Pintar y escribir, un estudio y una sala burguesa, un oficio y un prestigio social. Goya prescinde de las alusiones más o menos simbólicas de los pintores antiguos y se retrata trabajando, pero, a la vez, sitúa su trabajo pictórico en una estancia que poco tiene que ver con un estudio o un taller.

Años después, Goya se autorretrata con gafas, como si fuera un intelectual de edad avanzada: *Autorretrato* (h. 1797-1800, Castres, Musée Goya) [39]. Poco antes, un dibujo conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, *Autorretrato* (h. 1795-1797) [36], nos ofrece un Goya romántico, o mejor, un Goya que sigue las pautas del retrato romántico: nos mira de frente, con intensidad, como «debe» hacerlo un artista. No es el único autorretrato del momento, el artista se representa a sí mismo en el frontispicio que da entrada a la serie de los *Caprichos* [38], y de autorretrato, psicológico y alegórico podemos hablar a propósito de la estampa 43 de la colección, «El sueño de la razón produce monstruos» [59].

Tres son los aspectos que destacan en los autorretratos mencionados: el oficio de pintor —que el frontispicio de los *Caprichos* enfatiza en su leyenda: «Fran.^{co} Goya Lucientes, Pintor»—, su personalidad y su condición burguesa, bien marcada en la estancia en la que se encuentra —en el *Autorretrato* de la Academia— y en la ropa que viste —en el *Autorretrato* de Castres y el frontispicio de los *Caprichos*: sombrero de copa, chaqueta y pañuelo, así como corte de pelo que nada tiene que ver con un trabajador manual—. La atención a estos aspectos es nota que define también sus retratos.

2. RETRATOS

Durante estos años, se convierte en el retratista más reputado entre todos los de la corte. En 1792, el retrato de *Sebastián Martínez* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art) [40], su amigo gaditano, en cuya casa hizo convalecencia de su enfermedad, abre la lista de una larga serie de retratos excelentes. El retratado impone su presencia con delicadeza, sin acudir a atributos más o menos simbólicos de estatus social o económico, sólo con la medida intensidad de su mirada, la actitud del cuerpo, sentado y con las piernas cruzadas, y la belleza de las telas de su indumentaria, telas de luz en las que Goya muestra toda su sabiduría pictórica. El retrato será modelo de otros posteriores.



39. *Autorretrato*, h. 1797-1800, Castres, Musée Goya.



40. *Sebastián Martínez*, 1792, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



41. *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798, Madrid, Museo Nacional del Prado.



42. *La marquesa de la Solana*, h. 1794-95, París, Musée du Louvre.

Tras él, no puedo por menos de señalar el que hace de *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798, Madrid, Museo Nacional del Prado) [41] cuando este es ministro de Godoy. Resume toda una teoría de la ilustración, mejor dicho de la melancolía en el fracaso de la ilustración española. El ministro, sentado, en su despacho, con la mejilla apoyada en su brazo izquierdo, nos mira con melancolía. Dorados, grises, blancos, verdes y azules componen una sinfonía cromática como nunca se había visto: pero también los colores nos inundan de esa melancolía que respira en la mirada y el gesto.

Para entenderlo, conviene tener en cuenta algunos hechos históricos. Manuel Godoy, primer ministro de Carlos IV, pretende llevar a cabo una política ilustrada que introduzca reformas en el ámbito social y eclesial, nombra a Jovellanos ministro de Gracia y Justicia en noviembre de 1797, cargo en el que se mantiene hasta el 16 de agosto de 1798, momento en el que es cesado el propio Godoy (que posteriormente, 1800, volverá a ocupar el cargo de primer ministro). En ese breve espacio de tiempo, Jovellanos cambia los estudios universitarios y pretende terminar con algunos privilegios eclesiales, iniciando una leve desamortización, a la vez que trata de poner coto al poder de la Inquisición. En ese mismo período, en el medio rural, se pretende distribuir tierra en manos útiles mediante Juntas municipales y provinciales.

Ninguna de estas medidas puede considerarse como «revolucionaria», Jovellanos no era un revolucionario, pero así debieron verlo tanto la Iglesia como la aristocracia latifundista, que presionó al Monarca para que esta política no se llevara a cabo. El

retrato de Goya es testimonio de la melancólica frustración del ministro que, por otra parte, despreciaba a Godoy y no toleraba su inmoralidad. «Todo amenaza una ruina próxima que nos envuelve a todos; crece mi confusión y aflicción de espíritu», escribe el propio Jovellanos en 1797.

Son, como ya he dicho, los años de los mejores retratos de Goya. Junto a los de Sebastián Martínez y Jovellanos, el retrato de *La marquesa de la Solana* (h. 1794-95, París, Musée du Louvre) [42], una sinfonía de grises, los dos de la duquesa de Alba, de blanco (1795, Madrid, Colección Alba) [44] y de negro (1797, Nueva York, Hispanic Society) [45], tras la muerte del duque, el retrato de *Ferdinand Guillemardet* (1798, París, Musée du Louvre), médico, miembro de la convención y profundamente anticlerical —iglesias y edificios religiosos debían transformarse, según sus proyectos, en tiendas y lugares de reunión para las sociedades patrióticas—, embajador de Francia en España.



43. *La condesa de Chinchón*, h. 1800, Madrid Museo Nacional del Prado.

Aunque después de 1800 continuará haciendo retratos magníficos, éste es un año de inflexión, tanto en el ámbito privado como en el oficial. Entre los encargos privados, *María Teresa de Borbón y Vallabriga, la condesa de Chinchón* (1800, Madrid, Museo Nacional del Prado) [43], a la que había pintado siendo niña, ahora esposa de Godoy; entre los oficiales, *La familia de Carlos IV* (1800-1801, Madrid, Museo Nacional del Prado) [46].

María Teresa de Borbón había contraído matrimonio con Manuel Godoy en 1797 a instancias de Carlos IV. El suyo fue un matrimonio desgraciado, más por interés

que por amor. Cuando Goya la retrata en 1800 está embarazada, un hecho al que alude el tocado de espigas, símbolo de fecundidad. Muy joven, muy frágil, la condesa se sienta en una habitación en penumbra de la que nada se nos indica. La luz surge del traje, de la tela, y, en general, de la figura, extraordinariamente alargada, aunque a primera vista no tengamos esa sensación. El leve movimiento de la cabeza y la disposición del cuerpo, en sentido contrario, evitan cualquier envaramiento o sensación de esquemática frontalidad. El retrato es uno de los más hermosos y delicados de los que Goya realizó en estos años.



44. *La duquesa de Alba, de blanco*, 1795, Madrid, Colección Alba.



45. *La duquesa de Alba, de negro*, 1797, Nueva York, Hispanic Society.



46. *La familia de Carlos IV*, 1800-1801, Madrid, Museo Nacional del Prado.

La familia de Carlos IV es una obra muy diferente. Aunque recuerda a *Las Meninas* velazqueñas, se trata de una pintura muy distinta. Es cierto que el pintor se autorretrata a la izquierda, que no podemos ver la pintura que realiza pues sólo se percibe la trasera del lienzo, está toda la familia y en la pared del fondo hay varios cuadros que pueden tener un carácter simbólico, pero, a diferencia de Velázquez, Goya ha dispuesto a la familia constituyendo un verdadero friso y ha eliminado la profundidad del espacio. La reina María Luisa está situada en el centro, da la mano al infante Francisco de Paula y rodea a su hija, María Isabel. A su lado, el Monarca, y también destacado, a la izquierda, el Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, tras él, el infante Carlos María Isidro que, con el paso de la historia, tendrá una protagonismo fundamental en las desavenencias españolas: él será el pretendiente carlista. La infanta María Josefa, hermana del Rey, está junto a él, y con ella una figura femenina de perfil sobre la que se ha especulado mucho: ¿la futura pero todavía desconocida esposa de Fernando? En el grupo de la derecha, los duques de Parma, Luis de Borbón y María Luisa, con su hijo Luis en brazos, y detrás el hermano del Monarca, el infante Antonio Pascual y su esposa, la infanta María

Amalia.

Mucho se ha escrito y dicho sobre el presunto carácter caricaturesco de la familia representada, pero al hacerlo proyectamos nuestro gusto y sensibilidad actual sobre el pasado. No cabe la menor duda de que la familia no hubiera tolerado crítica alguna en este sentido, mucho menos en un cuadro de carácter oficial y suntuario como éste. Lo que hoy puede parecernos caricatura no es sino verosimilitud de un artista que trata de captar la personalidad de cada uno de los miembros y el ambiente dominante.



47. *Bartolomé Sureda*, h. 1804-1806, Washington, National Gallery.



48. *La marquesa de Santa Cruz*, 1805, Madrid, Museo Nacional del Prado.



49. *La marquesa de Lazán*, 1804, Madrid, Colección Alba.

La monumentalidad de la pintura no depende sólo de sus dimensiones, también, ante todo, de la presentación de las figuras, su disposición en friso y el espacio cerrado de la parte trasera. Es cierto que esta monumentalidad, majestuosidad habría que decir, contrasta con las fisonomías de todas ellas, pero ello se debe a la preocupación goyesca por captar individuos, sujetos, incluso cuando se trata de personajes de la realeza.

Su actividad como retratista continuó durante los años siguientes, antes de la Guerra de la Independencia. Fueron muchos y muy notables: *Bartolomé Sureda* (h. 1804-1806, Washington, National Gallery) [47], un ejemplo inmejorable de retrato burgués, *La marquesa de Lazán* (1804, Madrid, Colección Alba) [49], *Isabel de Porcel* (1804-1805, Londres, National Gallery), *La marquesa de Santa Cruz* (1805, Madrid, Museo Nacional del Prado) [48], una obra de carácter marcadamente neoclásico), *Isidro Maiquez* (1807, Madrid, Museo Nacional del Prado). Pero la retratística no fue la única actividad de Goya.

En el paso del siglo realiza dos obras para Manuel Godoy que pasarán a la leyenda: *La maja desnuda* (1797-1800, Madrid, Museo Nacional del Prado) [50] y *La maja vestida* (1800-1805, Madrid, Museo Nacional del Prado) [51]. Como tantas veces se ha dicho, es la primera vez que en la historia de la pintura española se

representa un desnudo femenino sin acudir a ningún tipo de pretexto mitológico: la *maja* se ofrece descaradamente en su desnudez. Goya la pinta mirándonos, en una disposición sesgada que enfatiza más su ofrecimiento, destacando la sexualidad del cuerpo. Es curioso que, desde un punto de vista anatómico-académico, podemos encontrar irregularidades, pero ninguna de ellas tiene mucha importancia dada la presencia poderosa del cuerpo, un rasgo que Goya supo destacar en todas las figuras, al que no había sido ajeno el retrato —por ejemplo, *La marquesa de Lazán* de la colección Alba— y que será elemento determinante en muchos dibujos de tema femenino.



50. *La maja desnuda*, 1797-1800, Madrid, Museo Nacional del Prado.



51. *La maja vestida*, 1800-1805, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Su desnudez se acentúa aún más en el contraste con *La maja vestida*, una pintura en la que de nuevo podemos advertir la sabiduría del artista al representar las telas, las de la indumentaria femenina pero también las del lecho, así como su dominio a la hora de encajar las figuras en un espacio que prácticamente carece de motivos anecdóticos.

Godoy, al que gustaba este tipo de pinturas, las expuso en un lugar discreto, pues la Inquisición prohibía la representación del cuerpo femenino desnudo. Los dos cuadros le fueron incautados en 1808, tras el Motín de Aranjuez, y todavía en 1815, tras la Guerra de la Independencia, la Inquisición preguntaba a Goya por el motivo de su realización.

3. SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

Goya no había estado muy acertado en sus obras religiosas, con la excepción de las realizadas por los Osuna para la Catedral de Valencia. Ahora, sin embargo, nos sorprende con una obra original de arriesgada factura al fresco: lo hizo en 1798 y durante el tiempo de treinta y seis jornadas, un plazo bien corto para la magnitud de la obra: un fragmento de la historia de San Antonio de Padua en la cúpula y pechinas de San Antonio de la Florida, Madrid. Le ayudó, al parecer, el pintor valenciano Ascensio Julià, llamado «El Pescadoret», al que retrató bajo los andamios del templo en una pintura muy estimable que conserva el Museo Thyssen-Bornemisza.



52. *Milagro de San Antonio de Padua*, en la ermita de San Antonio de la Florida, Madrid, 1798.



53. S. Antonio de la Florida.

La iglesia, vinculada a la capilla de Palacio —por lo que su decoración estaba exenta de cualquier aprobación eclesiástica o académica—, había sido construida por el arquitecto italiano Filippo Fontana y en su cúpula pinta Goya el milagro de San

Antonio de Padua, en las pechinas figuran ángeles que poseen una marcada condición femenina.

La representación de un milagro se atenía a unos cánones tradicionales en los que se ponía de manifiesto la naturaleza divina del acontecimiento. Goya prescinde de estas pautas y adopta otras, propias. El tema es conocido: encontrándose el santo en Padua, tiene la noticia de que su padre es acusado de asesinato; el santo «fue transportado» por los aires a Lisboa y, ante los jueces, pregunta al muerto si su padre ha sido el asesino; el muerto resucita y contesta negativamente, después vuelve a echarse en el ataúd.

Goya representa la escena al aire libre, dispone una barandilla (pintada) en el círculo de la cúpula y tras ella, además del santo y el resucitado, tipos diversos de la población de la época. De esta manera, aunque la escena contada en la leyenda ocupa el lugar principal, el conjunto de la cúpula es muestra de la diversas expresiones, actitudes y tipos, de cromatismo y movimiento animados, con un tono poco reverente y sin ninguna atención a lo estrictamente sagrado. La naturaleza humana, femenina, de los/las ángeles de la pechinas contribuyen a remarcar esa humanidad de la cúpula, en un proceso que me atrevo a llamar de secularización, aunque sea incipiente y aunque respete plenamente la anécdota sagrada del milagro.



54. *La duquesa de Alba y «la Beata»*, 1795, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Capítulo 4

Caprichos. Dibujos, estampas y pinturas

1. DIBUJOS. LOS PRIMEROS ÁLBUMES

No sabemos con exactitud cuando estuvo Goya en Sanlúcar de Barrameda, en la casa de los duques de Alba. Pudo ser en el verano de 1796, tras la muerte del duque el 9 de junio, pero también antes, pues alguna de las pinturas que allí hizo con escenas domésticas se datan en 1795: *La duquesa de Alba y «la Beata»* (Madrid, Museo Nacional del Prado) [54] y *«La Beata» con Luis de Berganza y María de la Luz* (Madrid, Museo Nacional del Prado) (Luis de Berganza era hijo del mayordomo de los duques, Tomás de Berganza, María de la Luz, una niña negrita «adoptada» por la duquesa, La Beata, una vieja criada de acendrada religiosidad). Después, en 1797, realizó el ya mencionado retrato de la duquesa de negro, luto por la muerte del duque, señal de que la relación entre el artista y la duquesa, cualesquiera fuera su naturaleza, continuaba manteniéndose.

Cualesquiera fuese la fecha exacta, me inclino por el verano de 1796, el caso es que Goya hizo una serie de dibujos con escenas domésticas que se reúnen en el llamado *Álbum de Sanlúcar*, el primero de una serie de álbumes que coleccionan dibujos realizados a lo largo de toda su vida, en España y, por último, en Francia. En este primero, las escenas parecen propias de un verano caluroso y somnoliento, al ver los dibujos tenemos la sensación de que nada, ninguna estancia, ningún lugar, ningún momento del día, le estaba vedado al artista. Representó escenas íntimas, mujeres desperezándose y peinándose, asomándose al balcón, vistiéndose. Sólo por este motivo pasaría el álbum a la historia de nuestro dibujo, en general pacato, pero además hay otro, de carácter más formal que lo hace importante en la trayectoria de Goya. El artista «descubre» la importancia del papel blanco en el que se dibuja, puesto que, en el dibujo, es espacio y luz, no sólo soporte. Espacio y luz que las figuras deben, por decirlo así, activar: una mujer joven en camisa que se asoma a lo que parece un balcón o un pretil, dobla ligeramente su cuerpo y, al hacerlo, crea espacio allí donde no se ha dibujado motivo alguno (*Mujer joven de espaldas levantando los brazos*, ¿1796?, Madrid, Museo Nacional del Prado), una mujer joven, posiblemente la duquesa de Alba, se peina o «se tira de los pelos» (*La duquesa de Alba peinándose*, 1796-1797, Madrid, Museo Nacional del Prado) [55]. En el mismo sentido, la aguada de tinta con la que dibuja Goya deja zonas sin cubrir, otras menos cubiertas, menos compactas, y el blanco del papel que aparece en los motivos es luz, no soporte (o no sólo soporte).



55. *La duquesa de Alba peinándose* (?), 1796-97, Madrid, Museo Nacional del Prado.



56. *El agarrotado*, 1778-80, Madrid, Calcografía Nacional.

Sin embargo, no sería por completo procedente afirmar que esta es la primera vez que ha tenido en cuenta estos efectos del papel, pero sí la primera vez que los ha utilizado plenamente. En 1778-1780, después haber grabado algunas copias de Velázquez, realizó, además de *El ciego de la guitarra*, una estampa que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, un grabado de gran dramatismo: *El agarrotado* (Madrid, Calcografía Nacional) [56]. En *El agarrotado*, aunque el espacio posterior a la figura está construido como un motivo anecdótico, la tarima en la que se apoyan el garrote y los pies del ajusticiado, deja el papel en blanco, con sólo las líneas de los perfiles y unas sombras muy someras. Goya intensificó el dramatismo mediante el contraste entre la figura y el lugar en el que se encuentra, en el que destaca, y para lograrlo recurrió a este procedimiento que, ahora sin dramatismo, reaparece en los dibujos.

El segundo álbum, *Álbum de Madrid* o *Álbum B* (pues los álbumes se clasifican con letras, *a, b, c, d, e, f, g* y *h*, representa motivos de la vida galante en Cádiz y en Madrid, y adelanta algunos de los que aparecerán en las estampas de los *Caprichos*. En cierto sentido puede entenderse como una continuación del *Álbum de Sanlúcar*, fue realizado inmediatamente después, pero la temática es diferente. Goya dibuja con pincel y tinta china, introduce unos sombreados crepusculares que poseen un marcado tono expresivo y hace desfilar un amplio repertorio de damas, alcahuetas y caballeres. Podríamos considerar estos dibujos como costumbristas, pues la vida galante a la que aluden se desarrollaba en el Salón del Prado, Paseo de las Delicias y

Puerta de Atocha, pero el tono sombrío de las escenas desborda los límites del pintoresquismo costumbrista.



57. *La tortura del dandy*, 1797-1798, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Antes de continuar adelante quisiera responder a dos preguntas que suscitan estos dibujos. La primera es bastante elemental, aunque difícil de contestar, ¿por qué hizo Goya estos dibujos, por qué continuó haciendo dibujos durante toda su vida?; la segunda no es más sencilla, ¿cuál es su importancia en el conjunto de la obra del artista?



58. *A q.e bendra el faldellin y los calzones*, Álbum C, h. 1803-1824, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Por lo que se refiere a la primera, cabe decir que ni fueron dibujos preparatorios para estampas o pinturas —aunque algunos pudieron serlo o están en el origen de otros que sí lo fueron—, ni se trata de dibujos ocasionales —algo que podría haberse planteado si sólo hubiese realizado los dibujos de Sanlúcar—, pues los hizo durante toda su vida y además rotuló con leyendas o pies la mayor parte de ellos. Se trata de obras autónomas, no me imagino a Goya haciéndolas para su exclusivo disfrute, prefiero pensar en una reunión de amigos, quizá en una tertulia donde se comentaban y, quizá, se les ponía un «título», muchas veces jocoso, al menos en este segundo álbum, otras crítico, dramático en ocasiones. Goya contaba con esos amigos, pues el anuncio de venta de los *Caprichos* fue redactado por Leandro Fernández de Moratín, con quien mantuvo estrecha amistad hasta el final de su vida.

¿Cuál es el puesto que ocupan en el conjunto de su obra? Por lo pronto me parece importante llamar la atención sobre el hecho de que es la primera vez en la historia del arte en la que nos encontramos con un trabajo de esta naturaleza. Los dibujos constituyen una verdadera reflexión *privada* sobre acontecimientos e ideas del momento, acontecimientos e ideas de todo tipo, políticos, sociales, costumbristas, morales, clericales, caricaturescos, etc. Los dibujos confirman algo que empezábamos a pensar a la vista de los cuadros de gabinete que envió a Bernardo de Iriarte, cuadros en los que se ensanchaba el capricho y la invención: Goya no se conforma con la obra de encargo, oficial o privado, desea trabajar por gusto y lo hace interrogando e interrogándose sobre la realidad en la que vive. No abandona su condición de pintor funcionario y de prestigioso artista público, pero a la vez crea una obra personal, privada. Este es un rasgo propio del mundo moderno, que inaugura un nuevo tipo de

artista, un artista que podemos llamar *intelectual*, pues como tal se comporta.



59. *El sueño de la razón produce monstruos*, Capricho núm. 43, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional

2. LOS CAPRICHOS. EL MUNDO DE LA NOCHE

La reflexión, irónica, crítica, jocosa, dramática, incluso trágica tiene en las estampas de los *Caprichos* su manifestación más conocida. Preparó la colección de ochenta estampas grabadas al aguatinta y aguafuerte, con aplicaciones ocasionales de punta seca y bruñidor, durante 1797 y 1798, y la puso a la venta el 6 de febrero de 1799. No se vendieron muchas colecciones, aunque algunas lo estaban por anticipado, y el propio Goya, preocupado por las indagaciones de la Inquisición, decidió regalar las planchas a Carlos IV a cambio de una pensión para su hijo. Las planchas se encuentran actualmente en la Calcografía Nacional, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde pueden contemplarse en un gabinete instalado al efecto.



60. *Ya van desplumados*, Capricho núm. 20, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.

La colección de ochenta estampas^[1] se centra en dos grandes temas, el galanteo y la brujería, aunque se ocupa también en menor medida de otros muchos, en especial de la inmoralidad de los eclesiásticos. Casi en el centro de la colección, número 43, una estampa bien conocida, *El sueño de la razón produce monstruos* [59], sugiere el sentido del conjunto, aunque lo hace de un modo un tanto hermético. En un dibujo preparatorio para este grabado, que conserva el Museo del Prado, aparece escrito «El Autor soñando», lo que nos indica que es el propio Goya el personaje que «duerme» inclinado sobre la mesa de trabajo y suyos los sueños de animales nocturnos que lo acosan. Que la razón se haya puesto a soñar fantasías, nada tiene de particular, que lo soñado sea, como parece ser, verdad, es mucho más crítico. Si la realidad es el mundo soñado por la razón, entonces esa realidad está desquiciada, y esto es lo que parece indicarnos el artista al acentuar minuciosamente la verosimilitud de sus estampas. Por

otra parte, los manuscritos que pronto se redactaron a partir de ellas, pretendiendo interpretarlas, buscan protagonistas concretos y conocidos: los reyes, el favorito, los príncipes, aristócratas, etc.



61. *Tu que no puedes*, Capricho núm. 42, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.



62. *Miren que graves!*, Capricho núm. 63, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.

El cortejo y galanteo que nos presentan las escenas es sórdido y sombrío. Lo protagonizan damas y prostitutas, celestinas o dueñas, caballeres. En ocasiones, el artista es mordaz y representa a los hombres como pájaros desplumados a los que dueñas y prostitutas ahuyentan a escobazos, *Ya van desplumados*, dice el capricho número veinte [60]. Goya no olvida a la Inquisición y representa a algunas de sus víctimas, de la misma manera que pone en solfa los matrimonios por conveniencia o el peso de las «manos muertas» sobre los agricultores: *Tu que no puedes*, capricho número cuarenta y dos [61], invierte el mundo al ser los agricultores quienes llevan a hombros a las caballerías.

Lo sombrío y nocturno del cortejo se hace más acusado en las estampas dedicadas a escenas de brujería, algunas muy bellas en la representación de la noche, el paisaje visto desde la altura de las que vuelan y los cuerpos femeninos de algunas brujas jóvenes: *Linda maestra!* dice el capricho número sesenta y ocho [63], en el que dos brujas, joven y vieja, montan una escoba. La sorna del artista aproxima el mundo de los frailes al de las brujas y brujos, hasta el punto de que muchas veces es difícil distinguirlos, y no duda en criticar con violencia los vicios de los eclesiásticos, glotones, lujuriosos y, por lo general, bestiales en su fisonomía. No cabe extrañarse de que el Santo Oficio se interesase por estas estampas.

Más allá de los motivos concretos, cabe señalar que toda una corriente de «mundo al revés», mundo invertido y dislocado recorre los *Caprichos*. Su radicalismo es, en este punto, muy intenso, de tal manera que incluso los seres humanos se transforman y convierten en seres bestiales que difícilmente podemos reconocer. Tenemos la

sensación de que no existe otro mundo y de que estamos condenados a vivir en éste, acosados por seres deformes y en ocasiones brutales —como los hombres bestiales, con pico y garras del capricho número sesenta y tres, *Miren que grabes!* [62]—. Las estampas ponen ante nuestros ojos una realidad que se hará, con el paso del tiempo, más cruel e incisiva, hasta culminar, años después en otra serie de estampas, los *Disparates*, y en las *Pinturas negras*.



63. *Linda maestra!*, Capricho núm. 68, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.



64. *El aquelarre*, 1797-98, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

3. PINTURAS

A la vez que preparaba los *Caprichos*, pintó Goya motivos que se relacionan con ellos, aquelarres y movimiento de brujas y brujos, además de algunas escenas de carácter teatral del gusto de la época. Entre las obras con motivos de brujería destacan *El aquelarre* del Museo Lázaro Galdiano (1797-98, Madrid) [64] y, sobre todo, *Vuelo de brujas* (1797-98, Madrid, Museo Nacional del Prado) [65]. Si en el primero, realizado para los duques de Osuna, nos encontramos con una escena más o menos convencional en la que un diablo preside una reunión de brujas que le ofrecen niños, en el segundo el tema no es tan claro. Un hombre se adelanta en la oscuridad de la noche tapándose con lo que parece paño o sábana, otro está tumbado en el suelo, y en el firmamento, en la oscuridad, tres brujos llevan el cuerpo de otra persona; a la derecha, detrás, un asno asiste impávido, a todo el acontecimiento. Parece evidente que el primer hombre, tapado, está asustado por lo que acontece «arriba», pero desconocemos qué puede tener que ver con él lo que «arriba» acontece. Cualesquiera sea el tema —un viaje al aquelarre, una alucinación, la pesadilla de un viajero, etc.—, la pintura produce un intenso efecto dramático y tiene en la figura del que se tapa y en los brujos a personajes pintados con gran brillantez. La noche es expresiva, no simplemente cronológica.



65. *Vuelo de brujas*, 1797-98, Madrid, Museo Nacional del Prado.



66. *Caníbales preparando a sus víctimas*, h. 1800-1808, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

La brujería y el teatro fueron motivos del gusto de la aristocracia ilustrada de la época. Los duques de Osuna también encargaron a Goya la representación de escenas teatrales, denominados caprichos teatrales, de comedias de Antonio Zamora, un dramaturgo popular en aquel momento. No sabemos si el artista pintó por gusto o por encargo escenas de otro asunto popular, un crimen pasional acontecido en Madrid en 1798: una mujer y su amante asesinan al marido de aquella, Francisco del Castillo — razón por la que el asesinato fue conocido como «Crimen de Castillo»—, delito por el que ambos fueron ejecutados en abril de ese año. Caprichos reales, no caprichos teatrales.

Desconocemos hasta qué punto fueron caprichos reales las pinturas de pequeño tamaño que se conservan en la colección del marqués de la Romana, escenas de bandidos fusilando a sus prisioneros, violando y asesinando a una mujer. Los cuadros, de pequeño tamaño, fueron realizados entre 1797 y 1800 y adelantan alguna de las composiciones que serán propias de las escenas de la Guerra de la Independencia: fusilamientos y víctimas que piden clemencia, violencia sobre la mujer, contrastes lumínicos muy acusados, etc.

En todas estas obras, también en las que hace inmediatamente después con escenas de descuartizamiento y canibalismo —*Caníbales preparando a sus víctimas* y *Caníbales contemplando restos humanos* (ambos h. 1800-1808, Besançon, Musée

des Beaux-Arts et d'Archéologie) [66, 67]—, destaca la intensidad de la violencia y la crueldad más extremas. Este rasgo se acentuará con motivo de la Guerra de la Independencia y constituirá unos de los ejes de la obra de Goya durante los años posteriores. La violencia sin paliativos, sin ningún tipo de piedad o justificación, hace su entrada en la pintura moderna, mucho más próxima a la realidad cotidiana que la iconografía tradicional.



67. *Caníbales contemplando restos humanos*, h. 1800-1808, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.



68. *Manuel Silvela*, h. 1809-12, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Capítulo 5

Goya y la Guerra de la Independencia

1. GOYA EN LOS AÑOS DE GUERRA

Los datos que conocemos sobre Goya durante los años de la guerra e inmediatamente posteriores son muy escasos, reconstruir su vida durante este tiempo, difícil. Sabemos que visitó Zaragoza, pero sólo podemos suponer las etapas de su viaje. Sabemos algo más de lo que sucedió inmediatamente después del final de la guerra, cuando fue sometido a un proceso de depuración, como era propio para todos los que habían vivido en el Madrid francés, y la Inquisición se interesó por su pintura, por las *majas*, y suponemos que el interés no fue a mayores. También salió bien librado del proceso de depuración, a pesar de que había sido condecorado por José con el máximo honor, la Orden Real de España, y había pintado un cuadro en el que aparecía el «monarca intruso», como se conocía a José, cuadro que finalmente se convirtió en un homenaje al Dos de Mayo.

Las cartas que escribió después de la guerra hablan de las penurias que había pasado y de sus dificultades económicas, pero no dicen mucho más. Sí sabemos que en 1810 empezó a grabar las planchas de lo que luego serían los *Desastres de la guerra*, y que no le fue fácil encontrar planchas adecuadas, y esos mismos grabados nos dicen más sobre los acontecimientos bélicos que cualquier carta o relato. En uno de ellos, Goya escribe: *Yo lo ví*, pero es dudoso que viera todos los acontecimientos representados, aunque su verosimilitud es mucha y algunas de las escenas hacen referencia a acontecimientos documentados, como más adelante se verá. También los dibujos pueden servirnos de guía, pero más de las opiniones del artista que de los concretos hechos de su existencia. Se ha sugerido que formó parte de la masonería, pero es más una presunción que un hecho probado.

Durante los años previos a la Guerra de la Independencia se había convertido en el retratista más importante de la corte, pero la demanda de retratos descendió considerablemente con el estallido de la contienda, aunque no desapareció por completo —Goya pintó, por ejemplo, los retratos de *Manuel Silvela* (h. 1809-12, Madrid, Museo Nacional del Prado) [68] y *Juan Antonio Llorente* (h. 1810-12, Sao Paulo, Museo de Arte), afrancesados ambos, o de *El general Nicolas Guye* (1810, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts), general del ejército intruso; también retrató al general Palafox y a Lord Wellington—, y quizá esta fuera una razón para ocuparse en otros géneros que podían venderse más libremente y que no exigían materiales costosos por su tamaño y calidad: naturalezas muertas y motivos del

momento, escenas de guerra o próximas a ella.



69. *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero*, h. 1808-12, París, Musée du Louvre.

2. NATURALEZAS MUERTAS

¿Hasta qué punto una naturaleza muerta, la representación de diversos objetos de cocina, alimentos, aves muertas, puede estar afectada por los acontecimientos, por el tono de la época? Goya pintó varios bodegones, dos nos impresionan profundamente: *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero* (h. 1808-12, París, Musée du Louvre) [69] y *Bodegón con pavo muerto* (h. 1808-12, Madrid, Museo Nacional del Prado) [70]. El primero es más complejo que el segundo, pero ambos son igualmente expresivos: la cabeza del cordero, de ojo vidriado, incisivos ligeramente entrevistos, puede compararse con la cabeza del pavo, también con el ojo, el pico y la disposición del cuello. Pero si algo nos llama la atención es la consistencia de la carne de ambos animales, de los fragmentos del primero y la figura del segundo. Incluso de la belleza que lo muerto puede ofrecer, la belleza de las plumas del pavo no menos que de la carne, huesos, grasa y tejidos del cordero. Nunca se había visto nada parecido en la pintura española y difícil resulta encontrarlo en la europea: Goya ha alcanzado la verosimilitud más certera en una pincelada que parece desenfadada, evitando el preciosismo y la meticulosidad, construyendo con luz una vez más, en esta ocasión la muerte, lo muerto.



70. *Bodegón con pavo muerto*, h. 1808-12, Madrid, Museo Nacional del Prado.



71. *El afilador*, h. 1808-12, Budapest, Museo de Bellas Artes.

3. ESCENAS DE GUERRA

De la muerte y de lo muerto hubo mucho en la Guerra de la Independencia, una guerra civil que trastocó los valores y transformó el sistema político poniendo de manifiesto la crisis del antiguo régimen absolutista, lo precario de sus fundamentos, y la posibilidad de una sociedad nueva que, lamentablemente, no se asentaría con la firmeza necesaria, que necesitaba, en los tiempos futuros.

Los testimonios de la violencia son abundantes tanto entre las fuentes francesas como en las españolas. El terror de los soldados franceses ante las navajas de los «patriotas» no es menor que la crueldad de estos para con sus prisioneros, la misma crueldad que los franceses perpetraron sobre los suyos, sobre los «patriotas», guerrilleros o no, simple población civil muchas veces, obligada a huir, a entregar sus bienes, a esconderse. Todo lo representó Goya, no ignoró nada, como si deseara dejar el testimonio más minucioso, el más meticuloso, de la violencia. Y esto, conviene decirlo ahora, es algo nuevo, una actitud por completo original, desconocida en la tradición pictórica y, aún, cultural: nada le era ajeno al pintor, y ya nada nunca le fue ajeno (acontecimiento militar o suceso urbano, político o religioso, social económico, moral, lúdico).

Pintó a quienes fabricaban pólvora y balas en la sierra para enfrentarse a los franceses, como si fuera una escena cotidiana, sin énfasis, sin retórica, acentuando la belleza de los lugares. Pintó a un afilador que quizá afila una de esas navajas con las que los «patriotas» acuchillaban a los soldados intrusos, les cortaban las orejas, los castraban y, finalmente, mataban: *El afilador* (h. 1808-12, Budapest, Museo de Bellas Artes) [71]. Y pintó a una mujer, *La aguadora* (h. 1808-12, Budapest, Museo de Bellas Artes) [72], que tanto puede ser un tipo, como aquellos de los que gustaban las estampas, como una de esas mujeres que se enfrentaron a los soldados: por su postura podría serlo, pero esa postura puede estar motivada por el cántaro que porta.



72. *La aguadora*, h. 1808-12, Budapest, Museo de Bellas Artes.

Esta ambigüedad, que nunca se ha disipado, es ejemplar: nos dice la falta de retórica con la que se enfrentó a los hechos, atento a los hechos mismos, sin sentimentalismo, sin tratar de embellecerlos o denigrarlos, su atención a los protagonistas, a una representación verista, muy lejos del énfasis sublime con el que los artistas se habían acercado hasta entonces a la guerra.

Esa sencillez está presente en dos de las matanzas más célebres de la historia de la pintura: *El dos de mayo de 1808 o La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y *El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814, Madrid, Museo Nacional del Prado) [73, 74]. Ambos se refieren a los acontecimientos habidos en mayo de 1808 cuando las tropas francesas trasladaban a la familia real, con su aquiescencia, en dirección a Bayona para entrevistarse con el Emperador. Como es sabido, el levantamiento popular ante estos hechos fue el comienzo de la Guerra de la Independencia.

Conviene olvidar la leyenda, pero no ignorarla. La leyenda es que el artista presencié los hechos cuando acontecieron, pintó unos bocetos y luego, ya terminada la guerra, los grandes cuadros. La verdad es que no sucedió así. Ni Goya vivía tan cerca de la Puerta del Sol como para poder ver lo allí sucedido, ni se arrastró por la montaña del Príncipe Pío, en realidad un montículo, con un criado y un farol, para ver de cerca los fusilamientos. No es verdad, pero la leyenda nos dice algo de los cuadros: son escenas que parecen miradas por un testigo. No importa mucho que Goya las viera o no, lo relevante es que pintó las escenas como si las estuviera viendo, y nosotros con él. Hacerlo no es cosa fácil, los pintores ven lo que pintan,

pero en sus cuadros no arraiga la sensación de que lo estén viendo, mirando. En Goya sí. En Goya hay un sujeto implícito que mira y percibe cómo son acuchillados los mamelucos, el cuerpo de ejército oriental de Napoleón, en la Puerta del Sol; hay también un sujeto implícito que parece venir por un eventual sendero en Príncipe Pío, arrastrándose quizá —¿cómo, de lo contrario, permanecer oculto?—, y contempla la atrocidad de los fusilamientos.



73. *El dos de mayo de 1808 o La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol*, 1814, Madrid, Museo Nacional del Prado.



74. *El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, 1814, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Nosotros somos ese sujeto, nos ponemos en su lugar. La violencia no es un espectáculo distante, vigoroso, dinámico, como la había pintado la historia tradicional, es un hecho próximo, que afecta a nuestras vidas, que tenemos *ante* nosotros, en nuestro espacio de vida.

Estamos ante los majos que descargan sus trabucos y hunden sus navajas y cuchillos en la carne francesa a muy poca distancia, en la misma plaza. Goya se ha cuidado de representar la violencia de las acciones, lo desencajado de los rostros, el muñeco de la muerte en que puede convertirse un soldado, la desolación de la multitud y de los que caracolean entre ella, los cascos de los caballos que pisan a los muertos. Pero no ha olvidado el cromatismo de las indumentarias que ya ensayó en los cartones para tapices, y el blanco de la piel de los caballos, el rosado de la carne, el tostado de los soldados egipcios, las medias que cubren las piernas de los madrileños, y sus chaquetillas, el contraste con el rojo de las telas mamelucas. Una vez más, la luz.

La escena viene hacia nosotros, la multitud presiona desde detrás, limitados todos por los edificios de la Puerta del Sol, que se cierra al fondo, como si se tratase de un embudo: la muerte está más cerca de unos y de otros, no pueden separarse, no pueden

distanciarse, de ahí la desesperación de todos, la violencia de los gestos. Años después, de una forma que resulta simbólica, pintaría en los muros de su Quinta, una escena en la que dos hombres que no pueden separarse luchan hasta morir, condenados a matarse. Como aquí.

Condenados a morir algunos que intervinieron en los sucesos del dos de mayo, pero también otros que estaban allí, quizá sin intervenir en ellos, pero con una navaja en el bolsillo. En *El tres de mayo de 1808* encontramos un repertorio de actitudes ante la muerte: el que levanta los brazos y se enfrenta a las balas del pelotón de fusilamiento, en primer término, es el que más coraje manifiesta; detrás, al fondo, su contrario, el que se tapa la cara con las manos, próximo a caer abatido. Entre ambos, uno que mira a los soldados, otro que cierra los puños, uno más que reza, posiblemente un clérigo, y como colofón de todos, destino de todos, en primer lugar los muertos, un montón y uno que destaca sobre todos, un guiñapo o un muñeco ensangrentado, con los brazos extendidos, pareja del que se enfrenta con valor a los soldados. Por detrás suben quienes van a ser ajusticiados, también con actitudes diversas, todos temerosos, aterrorizados, como corresponde.

La atención que Goya ha prestado a quienes van a morir o ya han muerto contrasta con la homogeneidad del pelotón de fusilamiento: ni una cara, ninguna actitud distinta, tonos grises, «cumpliendo con su obligación», buenos ejecutores. La monocromía del pelotón frente a la variedad de los ajusticiados, blancos, amarillos, ocre, grises, el rojo de la sangre, la tonalidad de la tierra que la empapa. Un farol dirigido a los «patriotas», lo ilumina, dejando en la penumbra al pelotón de fusilamiento. De esta manera, la luz de todos ellos es verosímil, pero ha sido el artista el que «ha preparado» esa verosimilitud para poder construir pictóricamente con la luz, destacar la intensidad del momento, su emocionalidad.

Puesto que podríamos haber avanzado, agachados quizá, por el camino que conduce a la escena —se percibe ligeramente desde abajo—, nosotros somos testigos del acontecimiento, participamos en él, aunque sólo sea como testigos. No es un espectáculo distante, tampoco un imagen didáctica, ni siquiera una afirmación de heroísmo —el de quien levanta los brazos, exaltado, tiene el mismo destino que los restantes, la muerte—, a diferencia de lo que sucedió con las numerosas estampas que representaron estas escenas, configurando un relato que permitía reconstruir lo acontecido: el traslado de la familia real, el levantamiento popular, la resistencia en el parque de artillería, los fusilamientos en el Salón del Prado y en Príncipe Pío. Se hicieron estampas y se escribieron algunas obras de teatro, todo para celebrar el heroísmo de los madrileños. Las pinturas de Goya se inscriben en este marco: quizá las hiciera con la intención de alejar cualquier susceptibilidad de un eventual afrancesamiento.

Destaca algún rasgo que no quiero pasar por alto. Frente a lo que era habitual en la pintura de la época, de forma muy especial en la pintura napoleónica, están ausentes banderas, pendones y escudos, por ninguna parte asoma la figura del

monarca *deseado*, Fernando VII, nada puede decirse de la política de alianza entre el altar y el trono, que fue el eje mismo del programa político del nuevo absolutismo fernandino. Lo que a Goya interesa no es la razón política de tanta crueldad, sino la crueldad misma, sus efectos sobre las víctimas, la necesidad de defenderse, la posibilidad de resignarse o de enfrentarse a la muerte cierta. Y en esto procura ser lo más preciso posible, hacer un inventario de actitudes, de violencias, un inventario minucioso.

Las pinturas, por su propia condición, sólo le permitían representar escenas, momentos. Las estampas, las series de estampas, hacían posible un análisis más completo, variado, una narración.

4. *DESASTRES DE LA GUERRA*

Goya empezó a trabajar en las planchas de los que habían de ser *Desastres de la guerra* en 1810, en plena contienda. Posiblemente, a la luz de la baja calidad de las planchas y los papeles utilizados, terminara la colección en 1815, pero no fue entonces cuando la publicó. No la publicó nunca en vida. Las planchas quedaron en su Quinta cuando marchó a Francia y sólo se editaron en 1863, la edición corrió a cargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que también se ocupó de editar, al año siguiente, 1864, otra colección de estampas de Goya, los llamados *Disparates*, de los que más adelante nos ocuparemos.

Desastres de la guerra es serie que constituye una de las cumbres en la historia del grabado. Me atrevo a decir que sólo Rembrandt puede compararse a Goya, y en ambos se encuentran muchas notas afines. El artista aragonés utilizó el aguafuerte y el aguatinta, la punta seca y el bruñidor, técnicas que ya había empleado en los *Caprichos*, en las que ahora alcanza sus mejores resultados. Conviene decir que Goya estuvo siempre dispuesto a investigar en todas las técnicas y que el *Aún aprendo* con el que titula uno de sus dibujos de vejez puede aplicarse a toda su vida, no sólo a los últimos años. Entre las técnicas que aprendió hay una especialmente difícil, la del aguatinta bruñida o «manera negra», en la que realizó una de sus estampas más intensas: *El coloso o El gigante* (1810-17, Madrid, Biblioteca Nacional) [75], una figura melancólica que quizá deba ponerse en relación con una pintura sobre cuya autoría se ha abierto un polémico debate, *El coloso* (1808-12, Madrid, Museo Nacional del Prado). En los dos casos, grabado y pintura, la inmensidad sublime de la figura colosal en una naturaleza melancólica, en la estampa, en el fragor, la explosión de miedo y terror, en la pintura.



75. *El coloso*, 1810-1818, Madrid, Biblioteca Nacional.

Los *Desastres* constituyen una verdadera declaración de intenciones por parte del artista, una visión moderna y efectiva de los hechos, de su crueldad y del papel desempeñado por las víctimas. Este es el punto de vista que Goya adopta, el de las víctimas. No hay otras referencias al heroísmo «patriótico» que el de unas personas que tratan de salvar su vida y sus bienes, a los suyos. Ninguna referencia a los valores por los que, se dice, lucharon los españoles: la independencia de la patria, la vuelta de Fernando, la conservación de las costumbres, la religión tradicional y su iglesia, los valores morales. Muchos de estos motivos aparecen en las estampas y folletos de la época, estampas y folletos concebidos las más de las veces como instrumentos de lucha en la contienda, pero no es ese el caso de Goya. Eso no quiere decir que evite por completo la política, como de inmediato veremos, pero también en este marco es el punto de vista de las víctimas el predominante.

Habitualmente se distinguen tres partes en los *Desastres*. Tras el frontispicio, las estampas 2 a 48 representan acontecimientos bélicos; en el *desastre* 49, el hambre en Madrid durante los años 1811 y 1812; a partir de la estampa número 66 se inicia una reflexión sobre la situación política, los llamados «caprichos enfáticos», en serie que se prolonga hasta el final de la colección de ochenta estampas. Esta división no perfila una secuencia narrativa lineal, responde a «variaciones sobre un tema». En la primera parte, el tema es la muerte: ajusticiamientos, enfrentamientos de todo tipo, ahorcamientos, fusilamientos, son las variaciones. Una constante: la muerte no es un acontecimiento heroico, sublime, es sórdido, por ello mismo terrible, destino de todos, de los que se defienden, también de los que atacan. La muerte es inhumana, es decir, elimina lo que de humano hay en las personas: un verdugo puede colgarse

con/sobre el ahorcado para que este muera antes —hay otros muchos que esperan la ejecución—, puede empalarse a otro, además de mutilarlo, varios pueden colgar de árboles, troceados, fragmentados, como frutos. El inventario del horror no pierde intensidad, acelera su ritmo a medida que la colección avanza.

Goya introdujo temas que podemos considerar «modernos», a los que la pintura tradicional no había prestado atención. El éxodo de la población civil ante los pueblos bombardeados e incendiados, el pillaje de la soldadesca, el asesinato en la retaguardia, el bombardeo de las casas, sus muertos y heridos. *Estragos de la guerra*, la estampa número 30 [77], es la más expresiva de estas variaciones: las mujeres vuelan por los aires por el efecto de la explosión, niños muertos, varios cadáveres, vigas y techos caídos, mobiliario despedazado.



76. *Duro es el paso*, *Desastre* núm. 14, 1810-15, Madrid, Biblioteca Nacional.



77. *Estragos de la guerra*, *Desastre* núm. 30, 1810-15, Madrid, Biblioteca Nacional.



78. *Con razón o sin ella*, *Desastre* núm. 2, 1812-1815, Madrid, Biblioteca Nacional.

La población civil es, de nuevo, protagonista de la que hemos llamado segunda parte: escenas del hambre en Madrid. La Guerra había asolado los campos, interrumpido las comunicaciones, de tal modo que los bienes escasearon en la capital: no había granos, tampoco, por tanto, pan. Se fabricaron algunos sucedáneos, harina de almortas —a la que se hace referencia en alguna estampa—, pero el hambre se extendió entre la población, sobre todo entre los más humildes, con un elevado saldo de enfermedades y muertes. Algunos estamperos hablaron del heroísmo de los madrileños que no aceptaron las dádivas, comida, francesas, Goya no se interesa por tales supuestos actos de heroísmo, sus estampas ofrecen imágenes de la desolación y la muerte.



79. *Gracias a la almorta*, *Desastre* núm. 51, 1810-15, Madrid, Biblioteca Nacional.



80. *Farándula de charlatanes*, *Desastre* núm. 75, 1812-1815, Madrid, Biblioteca Nacional.



81. *Pr. liberal!*, 1814-24, Madrid, Museo Nacional del Prado.

La última parte, los «caprichos enfáticos», nos dice algo sobre cuál era la opinión del artista sobre lo acontecido, durante la Guerra y tras ella. En clave simbólica, animales parlantes, representa los poderes públicos, quizá al monarca y, desde luego, al papa. Su actitud es irónica, apesadumbrada, temeroso de que la libertad muera, expectante por su «resurrección».

Las ideas de Goya son más explícitas en los dibujos que hizo con motivo de lo

sucedido y de los actos del absolutismo fernandino. Se encuentran en el *Álbum C*, su sentido es inequívoco: torturada por liberal, ajusticiado por sus costumbres o por su condición sexual, perseguido por oponerse a la superstición. Goya traza un panorama devastador de la represión fernandina y, sobre todo, hace hincapié en el ambiente general en el que se produce, allí donde la razón, la justicia y la libertad han perdido la partida. Los dibujos constituyen una confesión política que quizá expliquen, al menos parcialmente, su creciente retraimiento, también el testimonio de una esperanza: justicia y libertad limpiarán finalmente la sociedad de los cuervos y demás pajarracos que se aprovechan de ella.



82. *Fernando VII con manto real*, 1814, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Capítulo 6

La postguerra

EL PINTOR PÚBLICO

Cuando en 1814 vuelve el Rey Deseado a España, el artista aragonés tiene sesenta y ocho años, vivirá todavía otros catorce. Su capacidad para pintar, dibujar y grabar es grande, su entusiasmo por hacerlo en el ámbito público, aquél que le exige su condición de pintor del Rey, muy limitado. Es verdad que realiza algunos retratos del Monarca, pero esta pintura oficial parece mucho más convencional de la que hace por gusto propio. Los tres retratos de Fernando de 1814 —*Fernando VII con manto real* (Madrid, Museo Nacional del Prado) [82], *Fernando VII en un campamento* (Madrid, Museo Nacional del Prado) y *Fernando VII* (Santander, Museo Municipal)— responden a una concepción similar y el rostro del Monarca es el mismo en los tres casos. Ejemplos claros de obras de encargo, cabe decir de compromiso, Goya no quiere correr riesgos con el gesto del Rey y se atiene a las pautas del retrato cortesano en todo lo demás: actitud, apostura, pose enérgica. Hay en estas pinturas, es cierto, fragmentos magníficos, que revelan a un artista experto en la luz de las bandas y condecoraciones, en los oros del manto, su armiño, los rojos del uniforme—, pero semejantes pinturas, por sí solas, no le hubieran hecho pasar a la historia del arte.



83. *La Junta de Filipinas*, h. 1815, Castres, Musée Goya.

Los dibujos nos permiten saber lo que pensaba del Rey y de su política. Hay una pintura que también se mueve en este horizonte, aunque sea, a medias, oficial, un encargo público. Me refiero a *La Junta de Filipinas* (h. 1815, Castres, Musée Goya) [83], la representación de una junta de la Real Compañía de Filipinas presidida por Fernando VII. El Monarca destaca en la mesa presidencial, al fondo, en un ambiente oscuro, cerrado, en el que no percibimos con claridad quiénes le acompañan, pero sí, en los primeros términos, a los asistentes a la junta. La desmesura del espacio, su penosa iluminación, hacen de la imagen una metáfora del país, sin perder por ello su concreta condición de representación de un hecho preciso: la junta de la Real Compañía.

Entre las pinturas de encargo, alguna de carácter religioso: *Santas Justa y Rufina* (1817), para la Catedral de Sevilla [84], es la más importante. Fue encargo en el que medió su amigo Ceán Bermúdez, erudito inclinado al clasicismo que «temía» la fuerte expresividad de Goya: Ceán proporcionó al artista una instrucción para pintar el cuadro, del que hizo tres bocetos, con lo que espera «salga de su gusto». Hoy, cuando lo contemplamos en la catedral sevillana, no estamos totalmente seguros de que el erudito estuviera, finalmente, satisfecho: las dos santas son dos jóvenes bien características del aragonés, aunque por su gesto hacia el cielo y sus atuendos puedan parecernos santas.



84. *Santas Justa y Rufina*, 1817, Sevilla, Catedral.



85. *La última comunión de San José de Calasanz*, 1819, Madrid, Escuelas Pías.

Goya sentía la religión de manera diferente, tal como puede apreciarse en dos obras ligeramente posteriores, encargos también, *La última comunión de San José de Calasanz* (1819, Madrid, Escuelas Pías) [85] y *Cristo en el Huerto de los Olivos* (1819, Madrid, Capilla de San Antón) [86]. Ambas tienen bien poco que ver con la tradición barroca de la que, en última instancia, se reclamaban las santas sevillanas. Lo que encontramos en ellas es la soledad ante la muerte, una soledad vivida con intensidad y agónicamente. En la primera, de gran tamaño, el santo toma la última

comuni3n en un interior sombrío, en un acto al que acuden gentes de todas las edades. En la segunda, el Cristo solitario clama sin ser oído. Lo religioso es, en las dos, una experiencia límite de cada ser humano, una experiencia que no puede compartirse, que sólo a cada uno afecta.



86. *Cristo en el Huerto de los Olivos*, 1819, Madrid, Capilla de San Ant3n.

Es posible que el propio artista sintiera en este momento el p3lpito de la muerte, pues en 1819 sufri3 una grave enfermedad que puso en peligro su vida, tal como escribe al pi3 de otra de sus grandes pinturas: *Goya atendido por Arrieta* (1820, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art) [87]. Arrieta, el m3dico del artista, le sujeta ofreci3ndole un vaso con la medicina; detr3s, varias figuras siniestras esperan, como en las im3genes medievales y en la que Goya hizo para la catedral valenciana, apoderarse del alma del moribundo. *Goya atendido por Arrieta* es una piedad laica: el socorro que presta la religi3n es aqu3 el de la ciencia m3dica y la figura santa ha sido sustituida por la del m3dico. No es posible concluir que se trate de una expresa declaraci3n de intenciones, pero, intencionadamente o no, Goya indica d3nde se encuentran consuelo y socorro.

GRABAR Y PINTAR POR GUSTO

La actividad del artista no acaba, como ya se ha dicho, en las obras realizadas por encargo, hizo otras, abundantes, que tienen un sentido m3s privado, de encargo tambi3n, pero no ya oficiales ni para grandes instituciones. Alguna posiblemente

fuera realizada con la intención de ganar dinero y mejorar su situación económica, tal es el caso de la serie de 33 estampas titulada *La Tauromaquia*, 1816, aunque no sabemos si colmó sus intenciones, otras, al igual que los muchos dibujos que hizo en estos años, descubren con nitidez su visión de las cosas, del país en el que vivía y de la opinión que sobre él tenía.



87. Goya atendido por Arrieta, 1820, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.

Los toros fueron siempre una de las mayores aficiones del artista, tal como

podemos leer en muchas de sus cartas —hasta el punto de dar pábulo a una leyenda de Goya torero—, y las estampas mencionadas, así como alguna pintura a la que de inmediato me referiré, pueden responder a esa afición. La serie comienza con una representación de la historia de la fiesta, pero pronto, a partir de la decimocuarta, da paso a las diversas suertes del toreo. Goya no hurta los aspectos más dramáticos de la fiesta, las cogidas y lances más peligrosos, algunos trágicos, pero tampoco esconde lo que de festivo, luminoso y lúdico hay en todo esto. Su interés no es didáctico, a diferencia de lo que hicieron otros estamperos, y su intensidad producirá gran efecto en artistas posteriores, en especial en Pablo Picasso, que no sólo hará él también una *Tauromaquia*, sino que se inspirará en los grabados goyescos para algunas de sus pinturas y grabados.



88. *Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas*, 1816, Madrid, Biblioteca Nacional.



89. *Corrida de toros*, h. 1815-19, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En directa relación con las estampas, *Corrida de toros* (h. 1815-19, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) [89], una pintura en la que, además de la suerte de picar, que es el motivo central, el artista ha destacado la importancia de la multitud, masa con personalidad propia que contempla los hechos, en la que es plaza de un pueblo, flanqueada al fondo por varias casas y un firmamento nuboso.

Corrida de toros puede incluirse en un conjunto de pinturas sobre «costumbres nacionales» que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Carnaval, procesión de disciplinantes, Inquisición, casa de locos, son los asuntos de estas obras realizadas presumiblemente entre 1815 y 1819, es decir, a lo largo del período más duro del absolutismo fernandino. No es sorprendente que Goya pinte costumbres, lo ha hecho a lo largo de toda su vida, pero ahora el punto de vista es distinto. No evita lo que de lúdico y jocoso puede haber en estos motivos, incluso cuando se trata de algo tan trágico como de un corral de locos, no esconde la intensidad del sentimiento religioso de la procesión de disciplinantes o el ensañamiento burocrático del juicio inquisitorial, pero todas las escenas dejan un regusto amargo: los protagonistas son las víctimas.



90. *Auto de fe de la Inquisición*, h. 1815-19, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Las víctimas de la Inquisición en *Auto de fe de la Inquisición* [90], pintura en la que la desolación del condenado contrasta con la aviesa seguridad de los jueces: no cabe duda de quién suscita el interés y la piedad del artista. Víctimas, también, los disciplinantes que en la procesión castigan sus cuerpos, espectáculo para la multitud y fanfarria para todos. Víctimas los alienados en la casa de locos, desnudos, «haciendo sus locuras», mirándonos, interpelándonos: el lugar no puede ser más desolador y parece haber pocas dudas de que no se trata tanto de curarlos cuanto de aislarlos.



91. *El entierro de la sardina*, h. 1812-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Me atrevo a pensar que el más célebre de estos cuadros puede hacer de resumen de todo lo pintado. Me refiero a *El entierro de la sardina*, pintado quizá entre 1812 y 1819, que también conserva la Real Academia [91]. Una escena de carnaval en un paisaje luminoso. Máscaras que bailan y ríen en el primer término, contempladas por parejas que se abrazan, y una multitud con estandarte grotesco, una máscara, que

ocupa todo el espacio posterior, bailando y riendo, alborozados. Una costumbre española, pero no sólo española. Momento en el que se invierten las normas y se salta por encima de las pautas, espacio y tiempo para lo grotesco que Goya ha pintado con el mismo desenfado de los que bailan. La luz en el centro, en los trajes blancos de los bailarines y en el espacio en el que se mueven, la multitud como horizonte, el paisaje luminoso, recuerdo de los mejores paisajes pintados por el aragonés, que es expresión de belleza y gozo.

La multitud se ha hecho con el protagonismo. Las máscaras que danzan no son sino alguno de sus miembros, han salido de la multitud y a ella vuelven. Lo que importa es la agitación, el desenfado, la inversión, quizá el desquiciamiento que el carnaval permite. El tiempo de carnaval domina nuestro comportamiento, es el ámbito de nuestra existencia, grotesco: respuesta a tanta miseria pintada en los restantes cuadros de este singular conjunto.



92. [Figura alegórica: La Guerra], 1824-1828, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Capítulo 7

Disparates y Pinturas negras

Es difícil responder a las preguntas que sugieren los dibujos, pinturas y estampas mencionados en el capítulo anterior: ¿cuál fue su causa?, ¿acaso la situación personal del artista, quizá las penurias pasadas, su retraimiento?, ¿tuvo algo que ver la situación política, la represión, la inestabilidad?

No me inclino por una u otra. Todas coinciden en el tiempo. La penuria económica, la muerte de su mujer, Josefa Bayeu, la persecución de sus amigos, su purificación política, sus problemas con la Inquisición, su creciente distancia de las tareas oficiales, el auge de un gusto neoclásico que le era ajeno, el clima de desconfianza en el que se vivía. Goya no era una persona cualquiera, era pintor del Rey, el retratista más importante, el autor de una serie de grabados que había producido escándalo, una persona reconocida, con un amplio mundo de amistades, pintor y, a la vez —basta ver sus dibujos o las pinturas realizadas por gusto, o las estampas no publicadas—, un intelectual.



93. La Quinta junto al Manzanares fotografiada en 1873.

El autorretrato [1] que hace en 1815, conservado en el Prado, nos ofrece la imagen de un hombre preocupado por el paso del tiempo y por la factura que deja el paso del tiempo, a cuyos ojos y facciones asoma una personalidad fuerte, enérgica,

que prescinde de cualquier aditamento que haga relación a la profesión o a la situación social. Autorretrato expresivo de una personalidad poderosa, en cierto modo perpleja al verse, que se afirma estando. Ya no es el burgués o el ilustrado, ni siquiera el pintor, es la persona.

Persona que se pregunta por lo que piensa sobre lo que sucede, que trata de proporcionar una interpretación, y que la encuentra en la fantasía del disparate, en la imaginación de las pinturas que realiza sobre las paredes de su casa, la llamada Quinta del Sordo [93], una casa sobre el Manzanares desde la que podía verse el perfil del Madrid borbónico, el Palacio Real y sus jardines, San Francisco el Grande, lugares de su vida. El artista se aleja del centro de Madrid y se retira a una casa de campo, en las afueras, en la que trabaja, en la que también trabajan otras personas, cultivando el huerto, dando de comer a los animales, si es que los hubo, pues son muy escasas las noticias documentadas de las que disponemos para esta etapa de la vida de Goya; sólo conjeturas. La amplitud e importancia de los salones indica que allí debía recibir a sus amigos y familiares, que todos pudieron ver sus dibujos y las planchas que grababa, y, sobre todo, las pinturas realizadas en los muros de las salas, bien diferentes de las que eran habituales en la decoración de las quintas de campo.

Ahora se va a cerrar el ciclo iniciado con sus pinturas por capricho e invención, su enfermedad todavía no diagnosticada, sus dibujos de Sanlúcar y los grabados de los *Caprichos*. Han pasado muchos años desde aquella última década del siglo XVIII, son muchos los acontecimientos y los cambios que se han producido: la Guerra de la Independencia ha alentado el liberalismo; la lucha cortesana ha puesto en evidencia la decadencia de la monarquía y el independentismo americano, su quiebra; la persecución de afrancesados y liberales, la persistencia del despotismo; la revolución que fue la Guerra, la presencia y el poder de las masas; el exilio masivo ha sido la consecuencia de una guerra que, so capa de independencia, fue civil; la presencia de artistas como Vicente López indican el cambio en los gustos, no sólo el relevo generacional; los levantamientos y pronunciamientos son expresión de una inestabilidad que el antiguo régimen no puede evitar por grande que sea su política represiva. Cuando Rafael de Riego se levanta en Cabezas de San Juan al frente del ejército que debía ser embarcado con destino a sofocar la independencia de las colonias americanas, nadie se le enfrenta y Fernando se ve obligado a jurar la Constitución de 1812.

Poco es lo que queda de aquella sociedad y aquel régimen que dominaba en los últimos veinte años del Siglo de las Luces, pero lo poco que queda es cruel y no parece dispuesto a desaparecer, aunque carezca de fuerza para asentarse con firmeza. Esa inseguridad, semejante debilidad hacen más peligrosa, si cabe, su existencia. Goya lo sabe, se retira, dibuja, graba y pinta. Los dibujos los mostrará a sus amigos, no publicará los grabados y las pinturas decorarán dos salas de su casa. No se ha retirado por completo, continúa siendo el Pintor del Rey, cobra su sueldo, no renuncia a su condición profesional y social, pero se retira.



*Triunfo de la Religión y del Rey Fernando con exterminio del Tirano
 á impulsos de las dos heroicas Naciones unidas.
 Al primer Capitan del mundo Lord Wellington, el Arceobispo de Santiago D. Rafael de Ma-
 yor, quien en el año 1808 dispuso que á sus expensas se grabase ésta lamina como monumento de eterna
 gratitud y alianza con la Gran Bretaña.*

94. Plácido Fernan.^z Arosa, *Triunfo de la Religión y del Rey Fernando con exterminio del Tirano*, Madrid, Biblioteca Nacional.

DISPARATES

Con el término *Disparates* —*Proverbios* fue el título que puso la Academia a la serie cuando la editó en 1864— se conoce el conjunto de 22 estampas que Goya

realizó entre 1815 y los años del Trienio Liberal, que dejó inacabada al marchar a Francia. La colección es hermética, quizá la más hermética de las obras del artista, es difícil precisar el sentido del conjunto, también el de muchas de las estampas en sí mismas consideradas. La condición del tema, disparates, y su inacabamiento hacen más difícil la interpretación. Sin embargo, las imágenes producen una fuerte impresión, es imposible olvidarlas.



95. *Disparate femenino*, *Disparate* núm. 1, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.

No todos los *disparates* poseen el mismo grado de hermetismo. Algunos tienen una explicación evidente, por ejemplo el titulado *Disparate femenino* [95], en el que un grupo de mujeres mantean a unos peles masculinos y en la manta se dibuja la figura de un burro. Tampoco *Caballo raptor* [96] es de difícil interpretación: un caballo de larga cola, símbolo de la sexualidad, sujeta a una mujer joven que ríe; al fondo dos grandes ratas, representadas como si fueran montículos, una de las cuales devora a una mujer. Si el caballo es símbolo de la pasión sexual que «raptar» a la mujer, las ratas del fondo constituyen el testimonio de un destino poco esperanzador. Lo que importa no es tanto la eventual reflexión moral, cuanto la extrema violencia de la estampa, la representación extrema de las pasiones.

Las pasiones sexuales, también el miedo y el pánico, la violencia más enérgica, la comicidad, el misterio y el terror, son otros tantos motivos de estampas como *Disparate de miedo*, *Disparate cruel* [97], *Disparate pobre* y *Disparate general*. El conjunto de imágenes perfila un mundo de absurdo, cerrado, en el que difícilmente

podríamos vivir, en el que se confunde lo imaginario con lo real, lo onírico con lo verosímil. Nada tiene de particular que las estampas se hayan convertido en uno de los antecedentes más claros del surrealismo.



96. *Caballo raptor*, *Disparate* núm. 10, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.

Con ellas y con las *Pinturas negras* recrea Goya un mundo grotesco que ya había anunciado en dibujos, estampas y pinturas anteriores, pero que nunca había desarrollado con tanta intensidad. Algunos autores hablan de «carnaval» a propósito de los *Disparates*: es cierto que encontramos mucho de carnavalesco en las estampas, alguna de ellas es, concretamente, un *Disparate de carnabal* [98], pero el carnaval es un acontecimiento limitado en el tiempo, un momento de licencia e inversión de los valores y la moral establecidos, pero un tiempo que termina, después empieza otro período, el de expiación, mientras que las estampas de Goya parecen representarnos un tiempo que no tiene fin, dado para siempre, no un momento sino la realidad tal como es, en su desquiciamiento.



97. *Disparate cruel*, *Disparate* núm. 6, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.



98. *Disparate de carnabal*, *Disparate* núm. 14, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.

LA «CAPILLA SIXTINA» DE LA PINTURA MODERNA: *PINTURAS NEGRAS*

Estoy seguro de que pocos lectores decorarían el comedor o el salón de su casa con las *Pinturas negras*, pero eso es lo que hizo Goya. Pintó directamente sobre las paredes de dos salas de la Quinta que había adquirido en 1819, al óleo, enmarcando los «cuadros»: siete pinturas en la sala de la planta baja, otras siete en la planta superior. Muchas de ellas realizadas sobre otras previamente pintadas, seguramente también por Goya, puesto que aprovechó parcialmente algunos de los motivos, aunque cambió radicalmente su sentido. Las pinturas permanecieron en las paredes de la Quinta hasta que su propietario, el barón Frédéric Emile d'Erlanger (1832-1911), mandó trasladarlas a lienzo, trabajo que realizó el entonces restaurador del Museo del Prado, Salvador Martínez Cubells (1842-1914). Las pinturas, que se mostraron en la Exposición Universal de París, 1878, donde no suscitaban especial atención, sufrieron con el trabajo del restaurador, que intervino quizá en exceso y redujo el tamaño de algunas de ellas. No obstante, conservan la intensidad y la audacia que son características del artista aragonés.



99. *Saturno*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Antes de explicar el sentido de las pinturas, en lo que puede ser explicado, conviene señalar que este trabajo, inmediatamente posterior a una enfermedad que estuvo a punto de llevarle a la muerte, indica la fortaleza del artista, su determinación y su ímpetu. Fortaleza física y fortaleza espiritual, intelectual. No hay signos de debilidad, todo lo contrario, no hay indicios de duda en lo que desea pintar: un mundo que poco tiene que ver con lo que pintaban otros artistas del momento, que anuncia muchos de los aspectos que serán característicos de la modernidad.

Al igual que sucedía con las estampas de los *Disparates*, son obras herméticas, sobre cuyo sentido preciso no se han puesto los historiadores de acuerdo. Algunos consideran que Goya realizó las pinturas a partir de un programa coherente y bien planteado, otros estiman que se trata, en cada caso, de obras autónomas. Aunque no podamos decidirnos por una u otra posición, sí cabe pensar en un programa coherente al que le faltan algunos fragmentos, pinturas que no se hicieron, quizá porque el artista optó por exilarse en Francia, y datos de los que carecemos para una interpretación estricta. Con estas cautelas, podemos contemplar las *Pinturas negras* y, a buen seguro, producirán en nosotros un notable efecto.



100. *Judith y Holofernes*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Estaban dispuestas, como ya se ha indicado, en dos salas superpuestas, rectangulares de aproximadamente 9,02 x 4,51 metros, con huecos para los balcones, diferentes en el piso bajo y en el superior (tal como puede apreciarse en el plano de las mismas). En la sala de la planta baja pintó Goya a *Saturno* [99] y *Judith y Holofernes* [100], en paralelo y frente a la entrada; en los laterales, dos grandes composiciones, *La romería de San Isidro* [101], al lado de *Judith*, y *El gran Cabrón o Aquelarre* [102]; a ambos lados de la puerta de entrada, *La Leocadia o La manola* [103] y *Dos viejos* [104], que contrastaban en la distancia con *Saturno* y *Judith*; sobre la puerta posiblemente pintara *Dos viejos comiendo* [105]. En la sala del piso superior, puesto que había un hueco central en los muros laterales, la disposición es algo diferente: frente a la entrada, *Hombres leyendo* [106] y *Dos mujeres burlándose de un hombre* [107]; en los muros laterales, *Paseo del Santo Oficio* [108] y *Asmodea* [109] en el próximo a *Dos mujeres*, y *Duelo a garrotazos* [110] y *Átropos o Las Parcas* [111], frente a ellos; a la entrada, a la derecha, *El perro* [112]. No sabemos con certeza si había otra pintura al otro lado de la puerta que hiciera juego con ésta, tampoco si *El perro* estaba por completo terminada.



101. *La romería de San Isidro*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



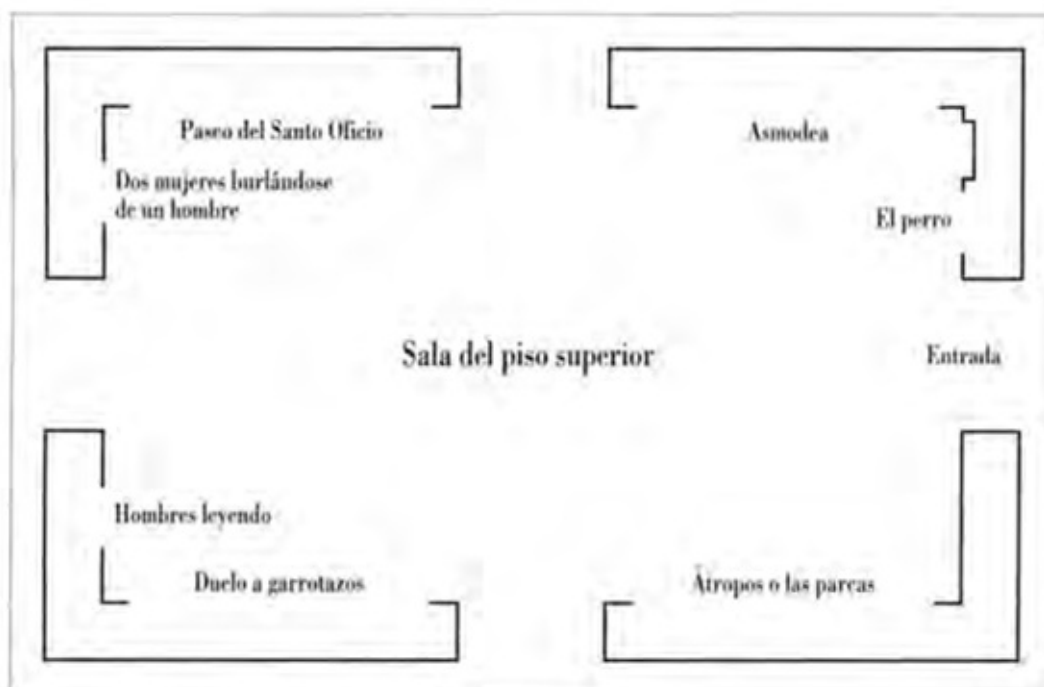
102. *El gran Cabrón o Aquelarre*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



103. *La Leocadia*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



104. *Dos viejos*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Como puede verse, son muchas las incógnitas, por lo que cualquier interpretación sólo puede ser provisional. Sin embargo, la fuerza visual de las pinturas es de tal orden que, a pesar de las dudas existentes, forman ya parte del imaginario colectivo: nadie olvidará al *perro* que se hunde, a *Saturno* devorando a la que debe ser su hija, nadie olvidará la figura del *Gran Cabrón*, el cantar del ciego en la *romería*, el vuelo de las *Parcas*, la violencia trágica del *Duelo a garrotazos*, la melancolía de *La Leocadia*, tampoco la risa de las mujeres que contemplan como se masturba un hombre. Continuaremos preguntándonos por el significado del vuelo de *Asmodea*, pero no por eso estaremos menos impresionados por las figuras que señalan al fondo, el paisaje luminoso y la sugerencia de un camino/vuelo que no sabemos a dónde

conduce.



105. *Dos viejos comiendo*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Los protagonistas de las pinturas son, o bien personajes mitológicos y bíblicos, o bien populares. Entre los primeros, *Saturno*, *Judith*, las *Parcas*, *Asmodea*; entre los segundos, el ciego que canta en la romería de San Isidro, el *Gran Cabrón* del *Aquelarre*, el familiar del Santo Oficio, las mujeres que ríen del hombre que se masturba, los hombres que leen y, de forma muy especial, los dos que se enfrentan en el mortal *Duelo a garrotazos*. No me atrevo a calificar las figuras de los viejos, tampoco a la *Manola*, pues, aunque populares, no excluyo un sentido profundamente metafórico. Por lo que se refiere al *Perro*, mucho es lo que se ha escrito a su propósito, al igual que sucede con *Saturno* —pues ambas pinturas se consideran, en cada caso, claves de los pisos superior e inferior, respectivamente—, pero prefiero atenerme a lo que veo: un perro que asoma por un talud, con una expresión casi humana, en un espacio indefinido, una imagen angustiosa.

Las pinturas del piso bajo pueden ponerse bajo el signo de Saturno, pero el artista no pinta a un Saturno cualquiera sino a un viejo que devora orgiásticamente a una muchacha joven —de su juventud y de su femineidad nos dicen mucho su espalda y su cintura, las caderas, las piernas y las nalgas—, tampoco pinta a una mujer enojada, Judith tal como la describe la Biblia, sino a una mujer que mata a un viejo, violentamente: y eso es lo que, en cada caso, le interesa, la violencia, la diferencia de sexo y de edad. Es posible que esta perspectiva hunda sus raíces en la propia condición vital del pintor, en su vejez, la proximidad de la muerte, mas para nosotros, que contemplamos ahora estas pinturas, es mucho más que un problema biográfico. En todo caso, nada nos informa sobre la mitología o el relato bíblico, no es eso lo que nos afecta.



106. *Hombres leyendo*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.

También en las restantes pinturas del piso bajo se habla de la vida y la muerte. En la iniciación a la brujería de la joven que espera a la derecha del *Aquelarre*: el *Gran Cabrón* hará de maestro de ceremonias, brujas y brujos esperan, extáticos. Y en la procesión de la romería, una nueva versión de aquella parábola en la que un ciego conducía a otros y todos se despeñaban: ahora no se despeñan, todos, hombres y mujeres, mendigos y burgueses, artesanos, frailes, vienen hacia nosotros, como si quisieran invitarnos a la procesión infernal, en la noche. Y no menos fúnebre es *La manola*, o esta escena en la que dos viejos aparecen, en realidad un diablo de belfos bestiales y orejas picudas que habla al oído de un anciano. No menos bestiales son los dos que llevan una lista.



107. *Dos mujeres burlándose de un hombre*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Si las pinturas del piso bajo representan un mundo nocturno y cerrado, un mundo que nos acoge, sin que podamos escapar a él, sin que podamos percibir visos de redención o de esperanza —ni siquiera los que proporcionaría una explicación mitológica, siempre relajante, erudita, curiosa, distante—, las del piso superior llevan el mismo camino, quizá más próximas a nosotros, a nuestra vida cotidiana. *Las Parcas* trasladan por el aire a un monigote que puede ser cualquiera de nosotros, inerme. *El paseo del Santo Oficio*, presidido por un *familiar* de aire bufonesco, reúne a beatas que recuerdan a las brujas del piso bajo, en una escena que contrasta con la luz del paisaje, a la izquierda (un contraste que Goya había utilizado ampliamente en sus estampas de los *Desastres* y los *Disparates*). La sordidez cotidiana está presente en el hombre que se masturba y las mujeres salaces, no menos que la turbulencia política en los que leen. Poco es lo que puede decirse con seguridad de *Asmodea*, pero nos cautiva e intriga el vuelo de los personajes y el dorado del espacio, no menos que el peñasco del fondo y los soldados que disparan, a la derecha; una vez más, la muerte. Y la muerte, civil e incivil es el tema del *Duelo a garrotazos*: en el más bello de los paisajes, uno de los más hermosos que pintara Goya, luminoso, brillante, dos hombres pelearán hasta morir, no pueden escapar a su destino terrible. Son dos cualquiera, poco nos dicen las ropas de su condición, quizá dos gañanes en el campo, pero no una anécdota, no un incidente sino un duelo mortal, trágico.



108. *Paseo del Santo Oficio*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



109. *Asmodea*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



110. *Duelo a garrotazos*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



111. *Átropos o Las Parcas*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.



112. *El perro*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El perro es la culminación de esta serie de escenas. La inquietud que nos agarrota quizá no sería tanta si no hubiéramos visto las restantes pinturas, pero, contemplado en ese marco, el *perro* resume la angustia que acaba arrasándonos. Con *El perro* se cierra definitivamente ese mundo que nunca estuvo abierto, ya no hay escape. Otro pintor aragonés, Antonio Saura, en tiempo reciente volvió sobre «el perro de Goya», convirtiéndolo en cabeza del artista, en retrato suyo, del propio Saura, y nuestro.

Goya no «ha echado» ningún discurso sobre la violencia y la crueldad, la

superstición, la guerra incivil, el sexo, la política, la represión política y religiosa, la condición del destino, el disparatado absurdo del cantor ciego..., ha presentado escenas donde todos estos motivos adquieren una fisonomía que nada tiene que ver con la que en el pasado alcanzaron. Por eso me he permitido hablar de «capilla sixtina» del mundo moderno: no una gran capilla, no un gran templo, no una gran sala, no la celebración de un triunfo, sino una casa de campo, una quinta burguesa, retirada, dos salas, catorce pinturas, quizá un comedor o salas de estar, para recibir a los amigos, en una tertulia de muchos que debían estar marginados por la política, su liberalismo, su afrancesamiento supuesto o real, sospechosos para la Inquisición y para el poder absoluto. ¿No reconocemos nuestro mundo?



113. *Retrato del poeta Moratín*, 1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Capítulo 8

Goya en Burdeos

El 8 de abril de 1823 las tropas francesas al mando del duque de Angulema, los llamados «Cien Mil Hijos de San Luis», cruzaron la frontera española por el río Bidasoa. El Trienio Liberal llegaba a su fin. Los españoles no fueron capaces de resistir el avance francés, se retiraron de Madrid, trasladaron a Fernando VII y se refugiaron finalmente en Cádiz. Allí se rindieron a finales del mes de agosto. Comenzaba un nuevo período de represión, un período que recordaba lo sucedido en 1814. Se crearon Juntas de Purificación en todas las provincias ya en el mes de septiembre y aunque el propio duque de Angulema trató de reducir la violencia represiva, hay que decir que no lo logró.



114. Anónimo, *Entrevista de su Majestad Fernando VII con el duque de Angulema*, 1823, Madrid, Biblioteca Nacional.

La invasión francesa para «auxiliar» a Fernando se decidió en el Congreso de Verona en 1822 y forma parte de una política restauradora que afectó a toda Europa tras la caída de Napoleón. Los países que participaron en el Congreso de Verona, con la excepción de Inglaterra, se declararon partidarios de una intervención en España que pusiera fin al liberalismo y restaurara el poder absoluto de Fernando. La

dirección de la invasión fue encomendada al duque de Angulema, hijo del conde Artois, hermano del monarca francés y su sucesor con el nombre de Carlos X [114].

A la vista de los acontecimientos, temiendo quizá su expropiación, Goya decidió donar la Quinta a su nieto Mariano, lo que hizo el 17 de septiembre de 1823, pocos días antes de la victoria definitiva del absolutismo. Conviene tener en cuenta que Mariano era menor de edad, por lo que no podía responsabilizarse de los títulos de propiedad, que fueron entregados a su padre, el hijo del artista, Francisco Javier. No es aventurado suponer que la intención del pintor era poner a salvo la Quinta, más que proceder a una donación efectiva (lo que sucedió en 1830, cuando, muerto Goya, Mariano donó la Quinta a su padre).

Temeroso de su integridad personal, Goya se refugió en casa de un amigo, el canónigo José Duaso y Latre, del que conservamos un excelente retrato, y en mayo de 1824, argumentando lo delicado de su salud, solicitó permiso para trasladarse a Francia, a fin de tomar las aguas minerales de Plombières. El permiso le fue concedido y Goya partió camino de Burdeos, viajó luego a París y de nuevo volvió, ya de forma definitiva, a Burdeos. Fue espiado por la policía francesa, que envió un informe a la policía española, y poco más sabemos de lo que hizo en estos días. Su amigo Leandro Fernández de Moratín, del que pintó en 1824 un retrato excelente que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, describe su llegada en los siguientes términos:

Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y deseoso de ver mundo.

Aunque Goya solicitó prórroga de su permiso de estancia en Burdeos, viajó a Madrid, cobró su salario y pidió la jubilación (con salario completo), que obtuvo en 1826, nunca abandonó su residencia en Burdeos, ciudad en la que murió el 16 de abril de 1828. En Madrid quedaron las planchas de los *Desastres de la guerra* y los *Disparates*, las *Pinturas negras* quizá sin terminar. En Burdeos empezaba una nueva época, corta pero intensa, la última.

AÚN APRENDO

Sordo, viejo, torpe y débil, escribe Moratín. El propio Goya afirma carecer de pulso y estar enfermo. Ciertamente lo estaba, así lo certificaron los médicos que lo atendían, pero no por ello dejó de pintar, grabar y dibujar. Desde luego, si algo tiene es pulso, y empuje, capacidad para ver y para pintar lo que ve, para imaginar, recordar y fantasear. Y no cabe duda de que muchos de sus dibujos se refieren

directamente a acontecimientos, anécdotas e incidentes que contempló en las calles de Burdeos, la ciudad por la que, como un *voyeur*, un «pintor de la vida moderna», paseaba y disfrutaba. *Aún aprendo* es el título de uno de sus dibujos del *Álbum G* (1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado) [115]: un viejo de larga barba, con dos bastones, que no es retrato del artista, pero sí su alegoría, viene andando hacia nosotros.



115. *Aún aprendo*, *Álbum G*, 1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Y aprendió. Aprendió la técnica de la litografía, que le enseñó Gaulon, del que hizo un retrato excelente (1824-25, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), y aprendió a utilizar el lápiz graso, con el que realizó algunos de sus mejores dibujos, los que se encuentran en los álbumes G y H. Realizó una serie litográfica que recuerda su antigua pasión taurina, *Los toros de Burdeos*, y algunas pinturas que han pasado a la historia del retrato: *Leandro Fernández de Moratín* (1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes) [113] y *Juan Bautista de Muguero* (1827, Madrid, Museo Nacional del Prado) [118].

En Burdeos, a la vista de los dibujos realizados, tenemos la sensación de que Goya, lejos de vivir retirado, es un paseante curioso. Burdeos era una ciudad comercial, plenamente burguesa, moderna, no atenazada por la violencia represiva característica del Madrid borbónico y absolutista. El pintor dibuja la vida de la calle, los modos de transportar a las personas, a titiriteros y funambulistas, también escenas dramáticas, un ajusticiamiento con guillotina, hombres y mujeres de toda condición. Lo hace destacando siempre los detalles y el momento, el instante, de forma mucho más hábil que en los años anteriores.



116. *Gran disparate*, Álbum G, 1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado.

No olvida sus «viejos temas». El absurdo se incorpora a su iconografía en *Gran disparate* (1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado) [116] y los locos ocupan un lugar destacado en una serie de dibujos que, no lo sabemos a ciencia cierta, pueden ser imaginados o representar efectivamente a los residentes en un manicomio. También motivos morales, el matrimonio, la brujería, los atracos y las riñas tienen su lugar en este panorama bordelés, como si Goya no deseara olvidar en ningún momento el pasado, visto ahora en una perspectiva distinta, con una vida diferente.

Los dibujos que Goya realiza en Burdeos adelantan muchos de los aspectos que después se considerarán propios de la modernidad: la representación del instante temporal, el anonimato de los protagonistas, el anonimato, también del artista, del dibujante. Goya se había interesado ya antes por la multitud, la había pintado en las corridas de toros, las procesiones de disciplinantes y los autos de fe, ahora, sin necesidad de dibujar a una multitud en sentido estricto, tenemos conciencia de que cada uno de los personajes forma parte de esa multitud urbana o del imaginario fantástico, no menos urbano, propio de una sociedad burguesa.



117. *Coche barato y tapado*, Álbum G, 1824-1828, Madrid, Museo Nacional del Prado.

RETRATOS

Burgueses son también los dos retratados, Leandro Fernández de Moratín y Juan Bautista de Muguero, que mencioné antes. Del primero existe un retrato de juventud que nos permite apreciar el paso del tiempo, el trabajo del tiempo. El segundo, sentado, con un escritorio detrás, nos mira sujetando unos papeles con la mano derecha: ha sido sorprendido por nuestra presencia. Todo el peso de ambos personajes descansa en el gesto y la mirada, nada en una eventual pretensión retórica, ningún énfasis social o académico. La persona, el individuo. No está satisfecho de sí mismo, está, hace su trabajo, nos mira. Tampoco está insatisfecho. La mirada de don Leandro es el resumen de una vida, la de Muguero, la seguridad del que tiene un lugar en el mundo, en la sociedad, como lo tiene en su despacho. También son dos testimonios de la amistad que une al artista con los retratados.

A quienes hicieran caso de la presunta debilidad de Goya, desearía yo llamarles la atención sobre la excelencia de ambas pinturas. El artista ha pintado la carne ya macerada de don Leandro, el rosado de la piel de Muguero, la textura de su frente, el gesto firme de su boca y su mentón. ¡Qué decir de las manos de don Juan Bautista! Conviene acercarse a la pintura para percibir sus capas, darnos cuenta de su maestría, del juego de azules y blancos de la camisa, la lazada del pañuelo, el amarillo dorado de la silla. Goya ha alcanzado la máxima maestría.



118. *Juan Bautista de Muñio*, 1827, Madrid, Museo Nacional del Prado.



119. Manet, *Fusilamiento del emperador Maximiliano*, 1867, Mannheim, Städtische Kunsthalle.

Capítulo 9

La influencia de Goya

La pintura de Goya se prolongó, limitándola, reduciéndola, en lo «goyesco», en lo que tuvieron gran importancia las estampas de los *Caprichos*, primero, y los cartones para tapices, cuando fueron conocidos, después. Lo «goyesco» se concibió como

propio de la España exótica, del gusto de los viajeros románticos, habitada por majas y majos, bandoleros, sacristanes, disciplinantes, familiares del Santo Oficio, brujas de toda índole, ciegos cantores, mendigos, etc. Contribuyó a la leyenda de la «España diferente», extraña, brutal, oscura, finalmente *negra*: lo goyesco culminó en la que a finales del siglo XIX y comienzos del XX daría en llamarse la «España Negra», la de Regoyos y Zuloaga, identificada, por una parte, con la Castilla profunda, eterna, se dice, y, por otra, con la crisis de identidad nacional acuciada por la pérdida de las últimas colonias, Cuba y Filipinas.

Algunos pintores de la primera mitad del siglo XIX contribuyeron de forma decisiva a perfilar esta figura de lo «goyesco», Leonardo Alenza y Eugenio Lucas de forma determinante, pero también algún extranjero, entre los que sobresale Victor Hugo, autor de dibujos que hablan del inquisidor Torquemada, las horcas y los castillos de la Edad Media, los caballeros de un pasado que ya no puede volver pero que se vive como tradición única.

Esta es la influencia si no la más débil, sí la más reductora de Goya. Otros aspectos han pasado al arte y la cultura contemporáneos, han sido más fructíferos y no limitan su presencia. La irracionalidad y la superstición de las que se burla en los *Caprichos*, no menos que en los *Disparates* y las *Pinturas negras*, tienen un largo recorrido en el arte contemporáneo, en el decadentismo fin de siglo, primero —Max Klinger, Rops, Kubin, Redon son algunos de los artistas fundamentales a este respecto—, en el surrealismo y tendencias afines, después, en el grabado y la pintura de Paul Klee, por ejemplo. No es menor la influencia sobre el expresionismo, tal como se percibe en la obra de Munch, Kirchner, Dix, etc., artistas en los que no podemos pensar sin tener en cuenta a Goya entre sus antecedentes —aunque no sea Goya el único antecedente, tampoco el antecedente directo, lineal—, pues es el pintor aragonés quien configura un mundo de expresividad subjetiva que era casi por completo desconocido en la tradición artística europea y que ahora ocupará buena parte de la escena.

Los historiadores suelen señalar la importancia que Goya tuvo para los impresionistas del siglo XIX. Es evidente en Manet, que se inspirará en algunas obras del pintor aragonés para las suyas, para *Olympia* (1863), para *Fusilamiento del emperador Maximiliano* (1867) [119], y que hará suyos muchos de los motivos goyescos, además de descubrir en él uno de los referentes de la libertad pictórica que le es propia. Pero, más allá de las posibles influencias estilísticas —impresionismo, expresionismo, surrealismo, etc.—, es preciso señalar que la obra de Goya tiene una presencia más amplia: habla/representa mundos que no habían tenido cabida en la pintura europea o que, si la habían tenido, había sido de forma insuficiente y poco llamativa, mundos que vivimos habitualmente, que constituyen parte de nuestra realidad cotidiana.



120. Max Klinger, *La bruja y el murciélago*, 1880, Poznan, The National Museum in Poznan.



121. Pablo Picasso, *Mujer sentada en un sillón gris*, 1939, Madrid, MNCARS.

Aunque la guerra, la violencia y la crueldad fueron temas propios de la tradición artística europea, es Goya el primero que los aborda sin los prejuicios de unos ideales —políticos, morales, religiosos, sociales— que permitan legitimar el horror: bien al contrario, lo que hace es ofrecerlos a nuestros ojos en lo que poseen de más trágico, sin justificación de ningún tipo. Los *Desastres de la guerra*, sus dos pinturas sobre los acontecimientos madrileños de la Guerra de la Independencia, su *Duelo a garrotazos*, en el conjunto de las *Pinturas negras*, ofrecen puntos de vista sobre la guerra, la crueldad y la violencia que nos son familiares, que nos ayudan a

comprender situaciones actuales, violencias actuales.



122. Antonio Saura, *El perro de Goya I*, 1985, Madrid, Colección De Pictura.

Los dibujos de Käthe Kollwitz y Otto Dix, las pinturas de Pablo Picasso, Zoran Music, las de Robert Morris, los dibujos y esculturas de Julio González siguen la estela de Goya al abordar estos temas: también encontramos en ellos la misma falta de legitimidad y justificación para la violencia, una preocupación afín por las víctimas y por el punto de vista de las víctimas.

La metamorfosis grotesca, un paso más allá de la sátira cómica, es rasgo fundamental los *Disparates* y las *Pinturas negras*, abunda en muchos de sus dibujos y protagoniza buena parte de las estampas de los *Caprichos*, también algunos de sus cuadros realizados por «el capricho y la invención». Es un mundo de inseguridad y transformación que, después, han hecho suyo pintores como Francis Bacon y dibujantes como Alfred Kubin, artistas como Henri Michaux, André Masson, Arnulf Rainer y, en algunos momentos fundamentales, el propio Paul Klee. La metamorfosis se adueña de las figuras de Antonio Saura y Manolo Millares —que, además, ofrecen una respuesta terminante a los tópicos de la «España Negra»—, no menos que del último Joan Miró.

No son pocas las veces en las que pinturas, dibujos y estampas de Goya

introducen el grito o suscitan el grito: una situación límite determinada por la violencia o la metamorfosis, el maltrato, la burla y el sarcasmo, una situación en la que ya no se puede aguantar, cuando el mundo parece estar definitivamente cerrado, cuando Judith cortará indefinidamente la cabeza de Holofernes, Saturno devorará a su hija, los hombres pelearán hasta morir y las Parcas trasladarán a una persona inerte a no se sabe dónde. El grito del cantor ciego, el aullido que no es capaz de levantar el perro de las *Pinturas negras* pero que sí está en el coro de brujas que asiste al aqelarre y en la violencia brutal del que maneja la pica en el *Disparate cruel*, ese grito, ese aullido lo encontramos también en la pintura de Asger Jorn, es el grito de la *Montserrat* de Julio González, de las mujeres metamorfoseadas de Picasso, el grito de Saura y los expresionistas abstractos americanos, de Motherwell y Kline, el grito que suscitan los cuerpos despedazados de Dubuffet, los campos devastados de Anselm Kieffer.

Pero sería por completo injusto pensar en Goya, y en la influencia de Goya, sólo en términos de negatividad. El artista aragonés ha sabido pintar el erotismo del cuerpo humano, su sexualidad, como nunca antes lo había hecho nadie. El paso de la edad, la juventud, la relación amorosa, la felicidad de la naturaleza son otros tantos temas que se encuentran en los cartones para tapices, pero también en pinturas posteriores, incluso en retratos, desde luego, en multitud de dibujos, y cuando graba los *Disparates* no olvida esta realidad en la figura femenina de *El caballo raptor*, como no la olvida en los dibujos de Burdeos y no la había olvidado al pintar los/las ángeles de San Antonio de la Florida, *La marquesa de Lazán* (h. 1804), de la Colección Alba, o las dos *majas*. El mundo de la noche no impide la felicidad de la vida. Ambos, noche, muerte y terror, y vida, felicidad y belleza, están en la obra de Goya, y están en nuestro mundo.

Bibliografía

- Águeda, M. y Salas, X., *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003.
- Alcalá Flecha, R., *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.
- Ansón Navarro, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995.
- Borrás Gualix, G., *Las pinturas de San Antonio de la Florida. Goya*, Madrid, Tf. Editores, 2007.
- Bozal, V., *Pinturas negras de Goya*, Madrid, Tf. Editores, 1997 (2ª edición corregida y aumentada, Madrid, Antonio Machado Libros, 2009).
- Bozal, V., *Francisco Goya. Vida y obra*, Madrid, Tf. Editores, 2005.
- Carrete Parrondo, J., *Francisco de Goya. Ermita de San Antonio de la Florida*, Zaragoza, Iber-Caja, 1999.
- Cruz Valdovinos, J. M., «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya», en AA. VV., *Goya. Nuevas visiones*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987.
- Gassier, P. y Wilson, J., *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Editorial Juventud, 1970.
- Glendinning, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982.
- Glendinning, N., *Francisco de Goya*, Madrid, Historia 16, El arte y sus creadores, 1993.
- Harris, T., *Engravings and Lithographs*, Oxford, Bruno Cassirer, 1964.
- Helman, E., *Transmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- Lafuente Ferrari, E., «La situación y la estela del arte de Goya», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947. (Existe edición posterior de la Fundación de Amigos del Museo del Prado).
- Mena Marqués, M., «Cinco son las magas», en *El cuaderno italiano, 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 1994.
- Ona González, J. L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.
- Ortega y Gasset, J., *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1966 (existen ediciones posteriores).
- Perez Sánchez, A. E., y Sayre, E. A., *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988.
- Sambricio, V. de, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946 (1948).
- Vega, J., «Las estampas de los ‘Desastres de la guerra’», en AA. VV., *Desastres de la guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008.

Ilustraciones

1. *Autorretrato*, h. 1815, Madrid, Museo Nacional del Prado.
2. *Estudio de cabeza de ángel para La Gloria (o Adoración del nombre de Dios) del coreto de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, h. 1771-1772, Zaragoza, Museo de Zaragoza.
3. *Sacrificio a Vesta*, 1771, Zaragoza, Colección Félix Palacios Remondo.
4. *Venus y Adonis*, h. 1771, Zaragoza, Museo de Zaragoza.
5. *El bautismo de Cristo en el Jordán*, h. 1771-1775, Madrid, Colección de los Condes de Orgaz.
6. *Cuaderno italiano*, 1770-1771, Madrid, Museo Nacional del Prado.
7. *Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes*, 1771, Cudillero, Asturias, Fundación Selgas Fagalde.
8. *Boceto de La Gloria (o Adoración del nombre de Dios) del coreto de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, 1771-1772, Zaragoza, Ibercaja.
9. *Visitación (detalle)*, 1773-1774, Zaragoza, Cartuja de Aula Dei.
10. *La vendimia (o El otoño) (detalle)*, h. 1786-1787, Madrid, Museo Nacional del Prado.
11. *La merienda*, 1776, Madrid, Museo Nacional del Prado.
12. *El baile a orillas del río Manzanares*, 1777, Madrid, Museo Nacional del Prado.
13. *El quitasol*, 1777, Madrid, Museo Nacional del Prado.
14. *La riña en la Venta Nueva*, 1777, Madrid, Museo Nacional del Prado.
15. *Las floreras o La primavera*, 1786-87, Madrid, Museo Nacional del Prado.
16. *El albañil herido*, 1786-87, Madrid, Museo Nacional del Prado.
17. *La feria de Madrid*, 1779, Madrid, Museo Nacional del Prado.
18. *El cacharrero*, 1779, Madrid, Museo Nacional del Prado.
19. *La nevada o El invierno*, 1786-87, Madrid, Museo Nacional del Prado.
20. *La gallina ciega*, 1788-1789, Madrid, Museo Nacional del Prado.
21. *La boda*, 1791-92, Madrid, Museo Nacional del Prado.
22. *Cristo en la cruz*, 1780, Madrid, Museo Nacional del Prado.
23. *María Teresa de Borbón y Vallabriga*, Washington, National Gallery Melon Bruce Collection.
24. *La familia del infante don Luis*, 1784, Parma, Fondazione Magnani-Rocca.
25. *El conde de Floridablanca y Goya*, 1783, Madrid, Banco de España.
26. *El columpio*, 1786-87, Madrid, Colección particular.
27. *La condesa-duquesa de Benavente*, 1785, Madrid, Colección Bartolomé March Servera.
28. *La marquesa de Pontejos*, 1786, Washington, National Gallery.
29. *La cucaña*, 1786-87, Madrid, Colección particular.
30. *El asalto en el coche*, 1786-87, Madrid, Colección particular.
31. *Los duques de Osuna y sus hijos*, 1787-88, Madrid, Museo Nacional del Prado.

32. *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*, Madrid, Marquesa de Santa Cruz.
33. *Los cómicos ambulantes*, 1793-94, Madrid, Museo Nacional del Prado.
34. *Interior de una prisión*, 1793-94, County Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum.
35. *Corral de locos*, 1793-94, Dallas, Meadows Museum.
36. *Autorretrato*, h. 1795-1797, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
37. *Autorretrato en el taller* (detalle), h. 1794-95, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
38. «Fran.^{co} Goya Lucientes, Pintor», Frontispicio de los *Caprichos*, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.
39. *Autorretrato*, h. 1797-1800, Castres, Musée Goya.
40. *Sebastián Martínez*, 1792, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
41. *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798, Madrid, Museo Nacional del Prado.
42. *La marquesa de la Solana*, h. 1794-95, París, Musée du Louvre.
43. *La condesa de Chinchón*, h. 1800, Madrid Museo Nacional del Prado.
44. *La duquesa de Alba*, de blanco, 1795, Madrid, Colección Alba.
45. *La duquesa de Alba*, de negro, 1797, Nueva York, Hispanic Society.
46. *La familia de Carlos IV*, 1800-1801, Madrid, Museo Nacional del Prado.
47. *Bartolomé Sureda*, h. 1804-1806, Washington, National Gallery.
48. *La marquesa de Santa Cruz*, 1805, Madrid, Museo Nacional del Prado.
49. *La marquesa de Lazán*, 1804, Madrid, Colección Alba.
50. *La maja desnuda*, 1797-1800, Madrid, Museo Nacional del Prado.
51. *La maja vestida*, 1800-1805, Madrid, Museo Nacional del Prado.
52. *Milagro de San Antonio de Padua*, en la ermita de San Antonio de la Florida, Madrid, 1798.
53. S. Antonio de la Florida.
54. *La duquesa de Alba y «la Beata»*, 1795, Madrid, Museo Nacional del Prado.
55. *La duquesa de Alba peinándose* (?), 1796-97, Madrid, Museo Nacional del Prado.
56. *El agarrotado*, 1778-80, Madrid, Calcografía Nacional.
57. *La tortura del dandy*, 1797-1798, Madrid, Museo Nacional del Prado.
58. *A q.e bendra el faldellin y los calzones*, *Álbum C*, h. 1803-1824, Madrid, Museo Nacional del Prado.
59. *El sueño de la razón produce monstruos*, Capricho núm. 43, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.
60. *Ya van desplumados*, Capricho núm. 20, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.
61. *Tu que no puedes*, Capricho núm. 42, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.
62. *Miren que grabes!*, Capricho núm. 63, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.
63. *Linda maestra!*, Capricho núm. 68, 1798, Madrid, Biblioteca Nacional.
64. *El aquelarre*, 1797-98, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.
65. *Vuelo de brujas*, 1797-98, Madrid, Museo Nacional del Prado.

66. *Caníbales preparando a sus víctimas*, h. 1800-1808, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.
67. *Caníbales contemplando restos humanos*, h. 1800-1808, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.
68. *Manuel Silvela*, h. 1809-12, Madrid, Museo Nacional del Prado.
69. *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero*, h. 1808-12, París, Musée du Louvre.
70. *Bodegón con pavo muerto*, h. 1808-12, Madrid, Museo Nacional del Prado.
71. *El afilador*, h. 1808-12, Budapest, Museo de Bellas Artes.
72. *La aguadora*, h. 1808-12, Budapest, Museo de Bellas Artes.
73. *El dos de mayo de 1808 o La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol*, 1814, Madrid, Museo Nacional del Prado.
74. *El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, 1814, Madrid, Museo Nacional del Prado.
75. *El coloso*, 1810-1818, Madrid, Biblioteca Nacional.
76. *Duro es el paso, Desastre* núm. 14, 1810-15, Madrid, Biblioteca Nacional.
77. *Estragos de la guerra, Desastre* núm. 30, 1810-15, Madrid, Biblioteca Nacional.
78. *Con razón o sin ella, Desastre* núm. 2, 1812-1815, Madrid, Biblioteca Nacional.
79. *Gracias a la almorta, Desastre* núm. 51, 1810-15, Madrid, Biblioteca Nacional.
80. *Farándula de charlatanes, Desastre* núm. 75, 1812-1815, Madrid, Biblioteca Nacional.
81. *Pr. liberal!*, 1814-24, Madrid, Museo Nacional del Prado.
82. *Fernando VII*, 1814, Madrid, Museo Nacional del Prado.
83. *La Junta de Filipinas*, h. 1815, Castres, Musée Goya.
84. *Santas Justa y Rufina*, 1817, Sevilla, Catedral.
85. *La última comunión de San José de Calasanz*, 1819, Madrid, Escuelas Pías.
86. *Cristo en el Huerto de los Olivos*, 1819, Madrid, Capilla de San Antón.
87. *Goya atendido por Arrieta*, 1820, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.
88. *Desjarrete de la canalla con lanzas, mediaslunas, banderillas y otras armas*, 1816, Madrid, Biblioteca Nacional.
89. *Corrida de toros*, h. 1815-19, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
90. *Auto de fe de la Inquisición*, h. 1815-19, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
91. *El entierro de la sardina*, h. 1812-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
92. [Figura alegórica: La Guerra], 1824-1828, Madrid, Museo Nacional del Prado.
93. La Quinta junto al Manzanares fotografiada en 1873.
94. Placido Fernan.^z Arosa, *Triunfo de la Religión y del Rey Fernando con exterminio del Tirano*, Madrid, Biblioteca Nacional.
95. *Disparate femenino, Disparate* núm. 1, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.

96. *Caballo raptor*, *Disparate* núm. 10, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.
97. *Disparate cruel*, *Disparate* núm. 6, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.
98. *Disparate de carnabal*, *Disparate* núm. 14, 1815-23, Madrid, Biblioteca Nacional.
99. *Saturno*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
100. *Judith y Holofernes*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
101. *La romería de San Isidro*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
102. *El gran Cabrón o Aquelarre*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
103. *La Leocadia*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
104. *Dos viejos*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
105. *Dos viejos comiendo*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
106. *Hombres leyendo*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
107. *Dos mujeres burlándose de un hombre*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
108. *Paseo del Santo Oficio*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
109. *Asmodea*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
110. *Duelo a garrotazos*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
111. *Átropos o Las Parcas*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
112. *El perro*, h. 1819-23, Madrid, Museo Nacional del Prado.
113. *Retrato del poeta Moratín*, 1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes.
114. Anónimo, *Entrevista de su Majestad Fernando VII con el duque de Angulema*, 1823, Madrid, Biblioteca Nacional.
115. *Aún aprendo*, *Álbum G*, 1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado.
116. *Gran disparate*, *Álbum G*, 1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado.
117. *Coche barato y tapado*, *Álbum G*, 1824-1828, Madrid, Museo Nacional del Prado.
118. *Juan Bautista de Muguiro*, 1827, Madrid, Museo Nacional del Prado.
119. Manet, *Fusilamiento del emperador Maximiliano*, 1867, Mannheim, Städtische Kunsthalle.
120. Max Klinger, *La bruja y el murciélago*, 1880, Poznan, The National Museum in Poznan.
121. Pablo Picasso, *Mujer sentada en un sillón gris*, 1939, Madrid, MNCARS.
122. Antonio Saura, *El perro de Goya I*, 1985, Madrid, Colección De Pictura.

Apéndice

Cartones para tapices^[2]

Comedor de los Príncipes de Asturias, San Lorenzo de El Escorial, 1775

- *La caza del jabalí*, 1775, Madrid, Patrimonio Nacional
- *Perros en trailla*, 1775
- *Caza con mochuelo*, 1775, Madrid, Ministerio de Hacienda
- *Cazador cargando su escopeta*, 1775, Madrid, Ministerio de Educación
- *El cazador y los perros*, 1775, Madrid, Ministerio de Hacienda
- *La caza de la codorniz*, 1775
- *El pescador de caña*, 1775, Madrid, Ministerio de Hacienda
- *Muchachos cazando con mochuelo*, 1775, Barcelona, col. part.
- *Caza muerta*, 1775, Madrid, Patrimonio Nacional

Comedor de los Príncipes de Asturias, Palacio de El Pardo, 1776-1778

- *La merienda*, 1776
- *El baile a orillas del río Manzanares*, 1777
- *La riña en la Venta Nueva*, 1777
- *El paseo de Andalucía*, 1777
- *El bebedor*, 1777
- *El quitasol*, 1777
- *La cometa*, 1778
- *Los jugadores de naipes*, 1778
- *Niños inflando una vejiga*, 1778
- *Muchachos cogiendo fruta*, 1778

Antedormitorio de los Príncipes de Asturias, Palacio de El Pardo, 1778

- *El ciego de la guitarra*, 1778

Dormitorio de los Príncipes de Asturias, Palacio de El Pardo, 1778-1779

- *La feria de Madrid*, 1779
- *El cacharrero*, 1779

- *El militar y la señora*, 1779
- *La acerolera*, 1779
- *Muchachos jugando a los soldados*, 1779
- *Los niños del carretón*, 1778
- *El juego de pelota a pala*, 1779

Antedormitorio de los Príncipes de Asturias, Palacio de El Pardo, 1779-1780

- *El columpio*, 1779
- *Las lavanderas*, 1780
- *La novillada*, 1780
- *El perro*, 1780, Madrid, Patrimonio Nacional
- *El puente*, 1780, Madrid, Patrimonio Nacional
- *El resguardo de tabacos*, 1780
- *El muchacho del pájaro*, 1780
- *El niño del árbol*, 1780
- *Los leñadores*, 1780
- *El majo de la guitarra*, 1780
- *La cita*, 1780
- *El médico*, 1780

Comedor, Palacio de El Pardo, 1786-1788

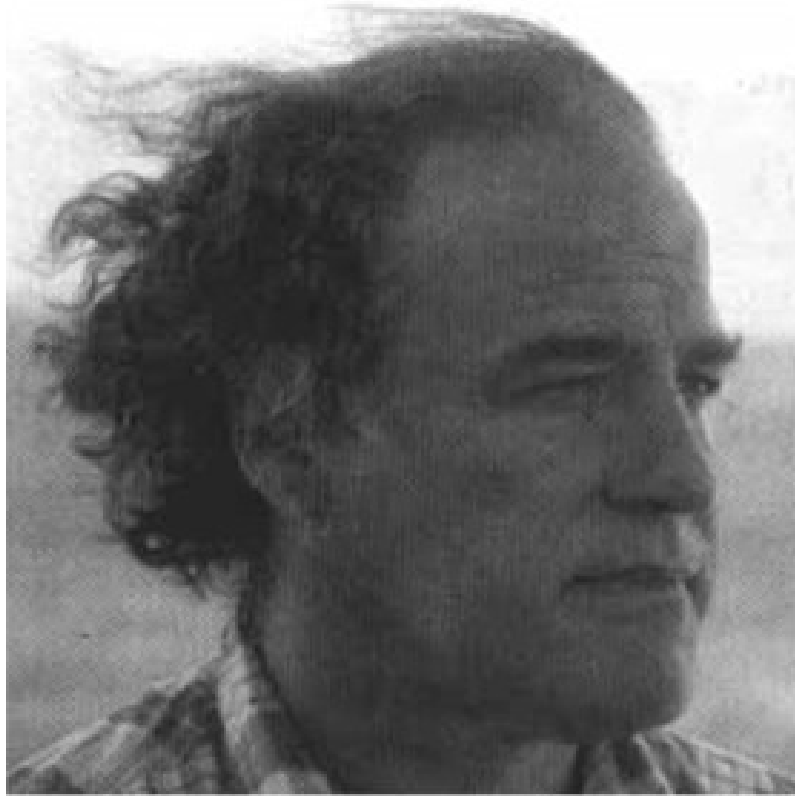
- *Las floreras o la Primavera*, 1786-1787
- *La era o el Verano*, 1786-1787
- *La vendimia o el Otoño*, 1786-1787
- *La nevada o el Invierno*, 1786-1787
- *El albañil herido*, 1786-1787
- *Los pobres en la puerta*, 1786-1787
- *El niño del carnero*, 1786-1787, Chicago, Chaucey McCormic
- *Niños con mastines*, 1786-1787
- *Cazador junto a una fuente*, 1786-1787
- *Pastor tocando la dulzaina*, 1786-1787

Dormitorio de las Infantas, Palacio de El Pardo, 1788-1789

- *La gallina ciega*, 1788-1789

Despacho del Rey, San Lorenzo de El Escorial, 1791-1792

- *Las mozas del cántaro*, 1791-1792
- *El pelele*, 1791-1792
- *La boda*, 1791-1792
- *Los zancos*, 1791-1792
- *Las gigantillas*, 1791-1792
- *Muchachos trepando a un árbol*, 1791-1792



Valeriano Bozal Fernández (Madrid, España, 24-11-1940) es un filólogo hispánico, historiador e historiador del arte español, especializado en literatura e historia hispánica y, más concretamente, en estudios sobre el arte en España. Asimismo, destaca como estudioso de la obra de Francisco de Goya, siendo éste tema recurrente en sus conferencias.

Es también colaborador habitual del Museo del Prado, el cual le ha distinguido entregándole varios premios. Ha presentado también numerosas exposiciones de esta institución, especialmente sobre Goya. Ha colaborado también con la redacción de la «Enciclopedia del Museo del Prado», proyecto colaborativo del cual formó parte redactando gran parte de las voces que la componen. Es especialmente importante su obra sobre Goya, por la que ha recibido gran cantidad de premios en la categoría de Historia del Arte. También ha escrito sobre otros maestros de la pintura, como Piero della Francesca.

Notas

[1] Goya preparó otras tres planchas que no llegó a publicar. Entre ellas se encuentra la conocida y excepcional *Sueño de la mentira y la inconstancia*, que algunos autores consideran alusiva a las relaciones entre el artista y la duquesa de Alba, mientras que otros se inclinan por los presuntos amores entre Godoy la reina María Luisa. <<

[2] Salvo indicación en contrario, los cartones para tapices se encuentran en el Museo Nacional del Prado, Madrid. <<