

# La personalidad libre e independiente de FRANCISCO DE GOYA (1746-1828)

## INTRODUCCION

Uno de los fenómenos más sorprendentes de la pintura es la aparición de Francisco de Goya:

Sorprendente porque surge en el ámbito más decaído de nuestra tradición pictórica, dominada por un anodino neoclasicismo,

sorprendente también porque a lo largo y ancho de su vasta producción, anticipa algunos de los cambios radicales que va a experimentar la sensibilidad pictórica contemporánea:

- la ligereza de su pincelada preludia el impresionismo,
- sus fantasías oníricas desembocan en el surrealismo
- y su desgarrado mundo interior abre paso a la temática expresionista.

Por otra parte, constante investigador, dominó todas las técnicas sobre las que se propuso trabajar:

- la pintura mural,
- de caballete,
- los cartones para tapices
- y el grabado;

y trató todos los temas:

- el bodegón,
- el cuadro religioso,
- histórico y
- la escena costumbrista.

Finalmente, y no por ello menos importante, fue a través de su obra cómo se conoció en Europa la "escuela española" (El Greco, Velázquez y Goya).



## VIDA Y OBRA

La vida de Goya abarca más de cincuenta años en el siglo XVIII y la cuarta parte del siglo XIX: una época de grandes cambios políticos y sociales, y revoluciones culturales no menos importantes en las artes, las letras y las ciencias.

Durante la vida del pintor, España salió del absolutismo ilustrado y pasó a ser monarquía constitucional en 1812, aunque hubo recaídas absolutistas en 1814 y 1823. Goya retrató a cuatro reyes de características bien diferentes -Carlos III, Carlos IV, José I y Fernando VII- y a algunos de sus principales ministros o ministros de Estado -el conde de Floridablanca, Godoy, José Manuel Romero y el duque de San Carlos-. Aunque no hubo revolución al estilo francés en España, dos levantamientos trajeron cambios radicales durante la Guerra de la Independencia y el trienio constitucional de 1820 a 1823, etc....

También durante esos años, Goya convivió con una gran diversidad de estilos y corrientes artísticas imperantes: Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo, aunque, si algo lo caracteriza es su personalísima e inclasificable aportación a la historia del arte.

Podríamos hablar de cinco etapas en la vida y obra de Francisco de Goya:

PRIMERA EPOCA (1746-1775): Desde su nacimiento en Fuendetodos (Zaragoza), pasando por su formación en la Academia Zaragozana de Dibujo, su preceptivo "viaje a Italia" para seguir formándose, sus **primeras pinturas religiosas** en Zaragoza, mezcla de barroquismo y clasicismo, hasta su instalación definitiva en Madrid para trabajar en la Real Fábrica de Tapices.

SEGUNDA EPOCA (1775-1792): Su trabajo se centra en la **realización de cartones y bocetos para la Real Fábrica de Tapices**. Aprovecha para conocer las colecciones de pintura de la Corte, realizando estudios de Velázquez. Su creciente éxito le permite **iniciar su faceta de retratista**.

TERCERA EPOCA (1792-1808): Enfermedad y sordera. Nueva visión más crítica y profunda, que se refleja en los **grabados de "Los Caprichos"**, los **frescos de "San Antonio de la Florida"** y en sus **mejores retratos**.

CUARTA EPOCA (1808-1819): La guerra de la independencia y nuevas recaídas influyen decisivamente en sus **óleos "La carga de los mamelucos -2 de Mayo-**", **"Los fusilamientos del 3 de mayo"**, en los **grabados de "Los desastres de la guerra"** y de la **"Tauromaquia"**, así como en sus **nuevos retratos**.

QUINTA EPOCA (1819-1828): La amargura de la decepción y la vejez se proyectan en **las pinturas negras** y los **grabados de "Los disparates"**. Vuelve la calma en sus temas de exilio.

## SEGUNDA EPOCA (1775-1792)

### *CARTONES PARA TAPICES*

Los trabajos de Goya para la Real Fabrica de Tapices ocuparon su dedicación desde 1775 hasta 1791-92, es decir, durante más de 15 años, en los que realizó un total de 63 cartones preparatorios. La mayor parte de los cartones de Goya, siempre realizados al óleo sobre lienzo, tratan temas de contenido vital y optimista; las figuras están relacionadas con una amable naturaleza en la que se desarrollan aspectos costumbristas y cotidianos. En estas escenas (campestres, de diversión, cacerías, ...) se mezclaban nobleza y pueblo en una época cuya moda venía señalada por el hecho de que la alta sociedad gustaba de vestir al estilo de majas y majos.

En líneas generales podemos decir que Goya evoluciona durante estos años desde unos primeros cartones de composición muy convencional (piramidal), paleta de colores reducida y figuras con un silueteado excesivo, pero obligatorio para pasarlas luego al tapiz, hasta unos cartones finales de figuras más pequeñas y frágiles, paleta mucho más amplia y, sobre todo, pincelada mucho más suelta, toques que hacen su efecto a distancia a la manera de los de Velázquez, acentuando los afectos de luz y dejando muchas veces sin concretar los detalles. Esto implicaba muchos problemas para los tapiceros a la hora de pasar al tapiz las creaciones del pintor.



*EL QUITASOL*

*MERIENDA A ORILLAS DEL MANZANARES*

*LA PRIMAVERA*



*LA ERMITA DE SAN ISIDRO*

**SEGUNDA EPOCA (1775-1792)**  
***PRIMEROS RETRATOS***



Los éxitos de sus cartones le granjearon la simpatía de los reyes. Su acceso al Palacio le valió poder contemplar a su antojo la galería regia, muy especialmente a Velázquez, cuyas obras reprodujo en grabados en 1788. Velázquez significa para Goya el modelo de pintor libre, estudioso acérrimo de la naturaleza, pero también capaz de producir "efectos mágicos" con sus atrevidos toques y pinceladas y su representación de la atmósfera.

Desde muy pronto numerosos nobles posaron ante su caballete, al tiempo que le brindaron su amistad y le introdujeron en un ambiente social cada vez más rico en cultura y medios económicos. De esta manera, aquel pintor poco ilustrado logró atraerse el favor de la duquesa de Osuna y de la duquesa de Alba, conociendo entre 1783 y 1792 años de felicidad, y dedicándose al género que le iba a aupar a la fama definitiva: el retrato. Retratos colectivos e individuales, de cuerpo entero y de busto, de personajes de pie, sentados, recostados y ecuestres. A base de retratar con maestría inigualable, ya en 1786 es pintor de Carlos III, convirtiéndose en 1789 en pintor de cámara de Carlos IV e iniciando la espléndida serie de retratos de la familia real.

En los muy numerosos retratos de la década de los 80, los hay que todavía se encuentran dentro de una línea fría y señorial, con actitudes envaradas y distantes, propias del Rococó, otros adoptan las convenciones inglesas, elegantes y refinadas, pero en casi todos Goya utiliza los juegos de luces y sombras y una graduación de tonos y detalles muy velazqueños, para dar sensación de espacio, así como pastosas pinceladas que tienen un efecto abstracto vistas desde cerca, pero resultan totalmente convincentes a la debida distancia.





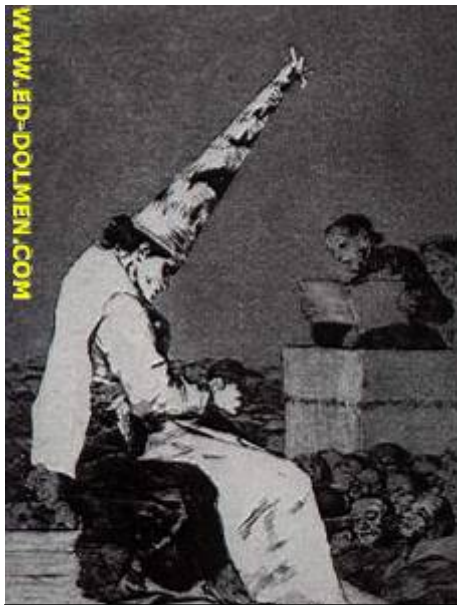
# TERCERA ÉPOCA (1792-1808)

## *LOS CAPRICHOS*

...Sin embargo, pocos años después, cuando contaba 47 años, una grave enfermedad, que se prolongó a lo largo de diez meses, puso en peligro su vida; este percance en su salud le originó una profunda sordera, circunstancia que, unida a los acontecimientos históricos que le tocó vivir, condicionó un cambio notable en su carácter y temperamento, así como en su pintura.

En 1797 realizó la serie grabada de Los Caprichos, a partir de dibujos elaborados desde 1792, donde su fantasía, imaginación y sentido crítico alcanzaron unos niveles de expresión no superados en el arte español.

Los dibujos de Los Caprichos no son obras de encargo, se parecen más a un diario íntimo donde Goya va anotando sus pensamientos, vivencias e inquietudes, hasta que decide difundirlos mediante el grabado. Se expresa en ellos con mucha libertad, tanta que tuvo que retirarlos porque fueron denunciados a la Inquisición ... aunque consiguió salvar los originales entregándolos al Rey.



*Aquellos polvos*

Podemos analizar la serie atendiendo al contenido de los grabados; Los hay, por un lado, de claro **CONTENIDO ILUSTRADO**, de crítica de los errores y vicios de la sociedad, y de compromiso con los ideales de sus amigos que formaban parte de la minoría ilustrada: ante el engaño social, la verdad; contra lo irracional, la razón; al mostrar los vicios humanos, el triunfo del bien.

Algunos muy comprometidamente critican a la Inquisición ("*Aquellos polvos*"), a la prostitución; otros apuntan incluso a personas concretas (Godoy, duquesa de Alba); algunos se dirigen contra médicos y maestros ignorantes ("*¿De qué mal morirá?*" "*Si sabrá más el discípulo!*"); muchos critican vicios (avaricia, lujuria, gula...)

protagonizados por gentes de la Iglesia ("*Están calientes*"); y también hay un grupo de crítica más compleja contra las supersticiones y el mundo de las brujas... ("*Mucho hay que chupar*"; "*Se repulen*"; "*Linda maestra*"; "*Soplan*",...)





¿De qué mal morirá?

Si sabrá más el discípulo



*Si sabrá más el discípulo.*



Están calientes



*Linda maestra.*





*Sopla.*



Por otro lado, Goya añade a la intención crítica mencionada una voluntad de ejecutar la FANTASÍA DEL ARTISTA, la CREATIVIDAD, sirviéndose para ello de algunos ELEMENTOS ESTÉTICOS MODERNOS que darán paso al ROMANTICISMO: creación de ambientes inquietantes en que la principal protagonista es la noche, criaturas de la noche (diablos, duendes, gatos...), mundo irracional que puede ser real y terrorífico,...

Todos ellos, además, incorporan el RECURSO EXPRESIONISTA A LO GROTESCO; el hombre deformado por sus vicios morales que desfiguran su cuerpo y su espíritu, pero sin dejar de estar cercano a la realidad.

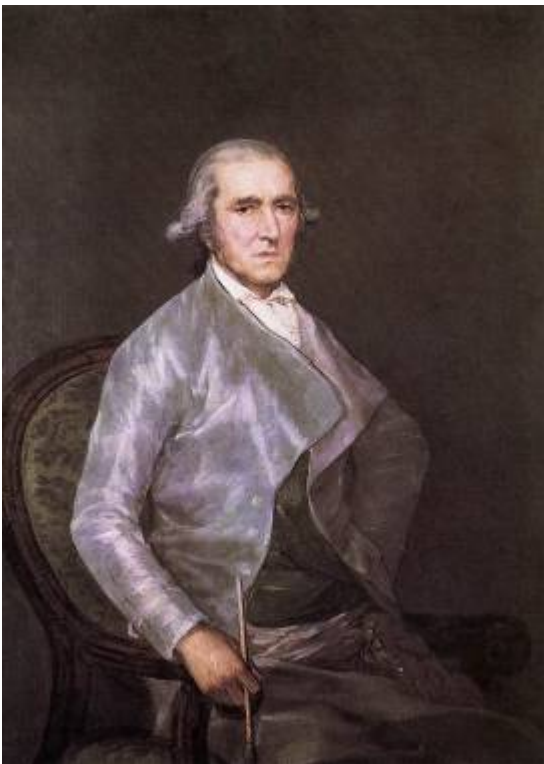


Podemos concluir que con Los Caprichos, Goya ALCANZA LA MODERNIDAD; pasa de ser un maestro neoclásico, que crea según un canon, un ilustrado que pone sus obras al servicio de una finalidad didáctica, a ser un genio que se sirve de nuevas categorías, cimiento de la estética del hombre moderno.

# TERCERA ÉPOCA (1792-1808)

## *RETRATOS*

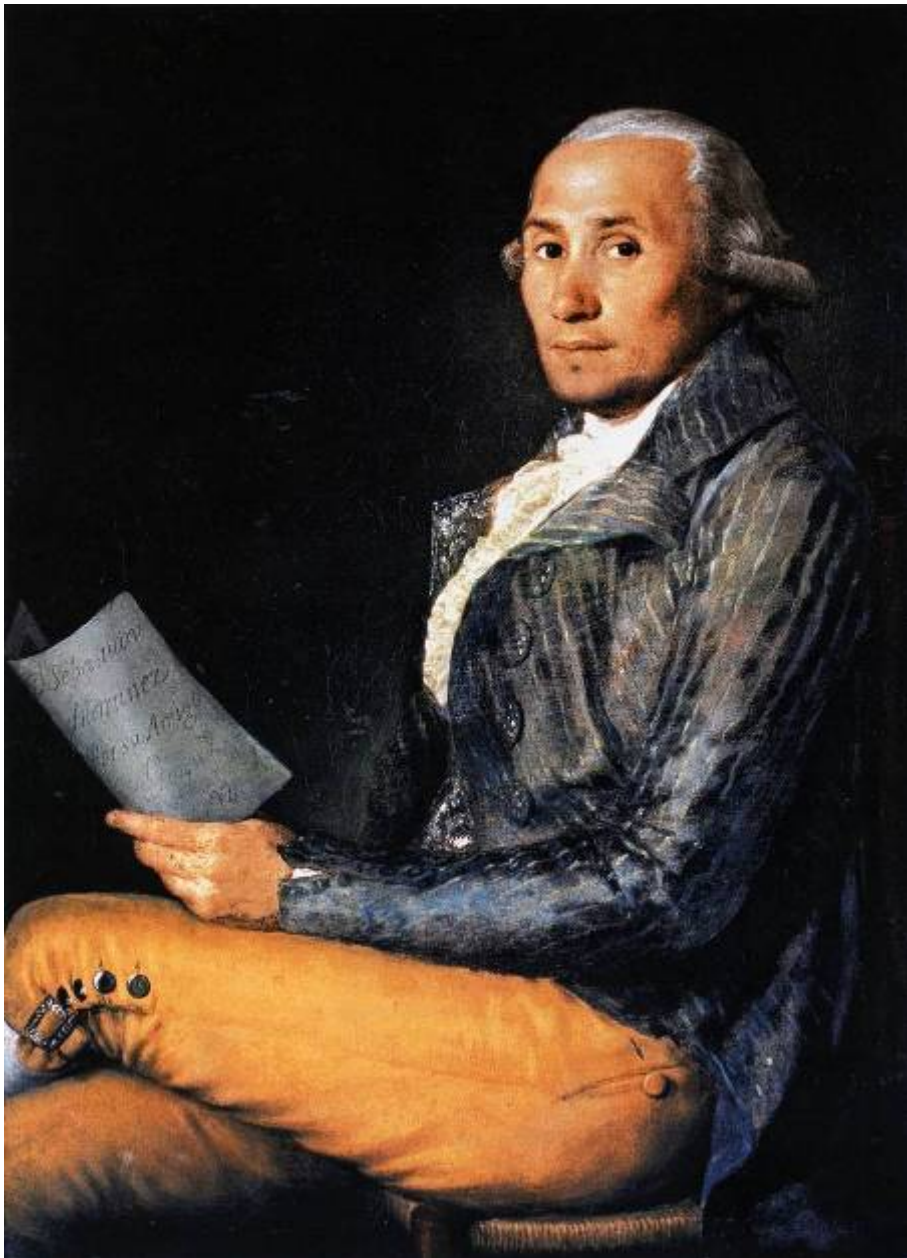
Por aquellos años Goya reanuda el trabajo formal, pintando retratos de la familia real, de aristócratas, generales, arzobispos, estrellas del teatro, toreros, arquitectos, artistas y amigos. Sin disminuir el empaque y la categoría social de los notables que retrata, Goya les capta ahora de manera más directa y con mayor vitalidad que antes, retocando certeramente los rasgos de la cara, elaborando los vestidos con pasmosa rapidez y empleando un genial impresionismo que crea una perfecta ilusión de realidad. Este "ilusionismo" contrasta con la técnica más detallada empleada en los rostros, realizados con vivos y precisos toques, cuya exactitud nos convence plenamente a cierta distancia. Nos parece que estos personajes eran en efecto así, y los contemporáneos del pintor dan fe del parecido. Y, sin embargo, en comparación con sus colegas, Goya sabía favorecer a los retratados. La vitalidad que se respira en sus cuadros, sin duda, les engañaba, y muy pocos quedarían descontentos.





Tanto si se trata de obras de encargo, como hechas por iniciativa propia, siempre se mantiene fiel al modelo representado. Esa fidelidad al realismo no la traiciona en aras de ningún tipo de idealización. Penetra en las profundidades psicológicas de los modelos; sus retratos reflejan la personalidad profunda del ser humano independientemente de su posición social y de su apariencia. Goya parte de la tradición del retrato barroco, de Velázquez y de Rembrandt.

El retrato de *"Sebastián Martínez"* (1792) es ilustrativo de los logros extraordinarios de este periodo. En este retrato, Goya consigue perfectamente los brillos de la luz sobre la chaqueta de seda mediante unos sutilísimos cambios de tono en las pinceladas que constituyen las rayas de la tela. La calidad de la seda está maravillosamente bien captada, y se logran efectos muy estéticos en el colorido, con una gama de azules armoniosos repartidos entre el papel que el comerciante lleva en la mano, la chaqueta y el tono del fondo. El modelado de la cara es más refinado y la intensidad con que se ha pintado contrasta con la libertad y rapidez de trazos en lo demás.



Retrata también, como hemos dicho, a la familia real. Entre los diversos retratos se distinguen los ecuestres de los reyes y el gran cuadro del conjunto de toda la familia: *"La familia de Carlos IV"* (1800-1), documento histórico de incalculable valor. Se debe ello al profundo estudio psicológico de los personajes, mientras que el uso del color y el cuidado en la representación de calidades lo convierten en obra maestra de la pintura universal. Como si de una instantánea fotográfica se tratase, sobre un fondo del que cuelgan dos enormes lienzos, se sitúa el plano en el que aparece la familia real sin ningún tipo de concesión. En el margen de la izquierda y en un segundo plano, Goya se autorretrata ejecutando el cuadro, como si se tratara de un homenaje a Velázquez de *"Las Meninas"*. La riqueza cromática de esta obra es excepcional. Al contrario de los modelos neoclásicos, aquí todo es una explosión de colores, dorados, azules y rojos de vivos contrastes.



También de esta época son los cuadros de la *"Maja vestida"* y la *"Maja desnuda"*, presumibles retratos de la duquesa Cayetana de Alba, versiones del tema clásico de Venus recostada, pero sin ninguna diosa.

La *Maja desnuda* no se trata de un desnudo mitológico, aunque se le llamaba Venus a veces en la época de Goya. Desde el Renacimiento era habitual la representación de Venus recostada, desnuda o ligeramente vestida...Es raro que tales Venus miren al espectador, y cuando lo hacen, como en el caso de la de Urbino por Tiziano y la Helena Fourment de

Rubens, se muestran sumisas, cariñosas o vulnerables, y no seguras de sí, independientes.

La maja de Goya, en cambio, nos devuelve la mirada directamente. No nos sonrío ni nos hace ninguna mueca con los labios. Y, sin embargo, no nos niega la posibilidad de la sonrisa ni, incluso, la invitación a besarla...Goya nos ofrece el cuerpo de esta mujer, además con todos sus pelos y señales...Su cabeza y su mirada, en cambio, no nos comunican ni la pasividad ni la pasión que es lógico pensar que acompañarían la oferta sexual en un desnudo convencional, creado para satisfacer los deseos del pintor-hombre o la mirada del mecenas que lo compra....

La maja desnuda no es la duquesa de Alba, pero quizá la audacia de la duquesa y la de otras aristócratas hayan dejado su huella en la ambigua mirada de la maja.....





En 1798 decoró la bóveda de "*San Antonio de la Florida*", con bellísimos ángeles (ángelas) y figuras llenas de naturalismo y picardía, que nos ilustran acerca de esa manera tan realista de interpretar Goya lo religioso. Quizá el aspecto más notable de los frescos es su técnica, una mezcla continua de fresco y temple. Gracias a ella, Goya podía añadir muchos toques y pinceladas de color después de haberse secado el revoque. Esta técnica se adapta muy bien al modo de trabajar de Goya, en donde casi desde el principio de su carrera destacan las pinceladas sueltas, cuyo valor se aprecia sólo a la debida distancia.



## CUARTA ÉPOCA (1808-1819)

A partir de 1808, la historia, con su implacable devenir, sembró tristes acontecimientos en España. Con la invasión de las tropas francesas se precipitaron un cúmulo de acontecimientos que habrían de incidir significativamente en la persona y la obra de Goya. Los años de permanencia en la Corte habían hecho del joven pintor llegado de Zaragoza una persona ilustrada, abierta a ideas nuevas y avanzadas, que en muchos aspectos concordaban con el pensamiento que Napoleón Bonaparte intentaba imponer en toda Europa. Los tímidos esfuerzos de renovación emprendidos en España durante el periodo ilustrado se quedaban cortos ante la modernidad de las ideas que traían los invasores. Por ello, un buen número de intelectuales españoles, entre los que se encontraba Goya, vieron con cierta simpatía y agrado la posibilidad de que un nuevo orden de valores se impusiese en España. Esta actitud, y el haber servido durante cinco años a José Bonaparte en su puesto de pintor de cámara, le valió la calificación de "afrancesado". Desde el punto de vista pictórico, la guerra de la independencia fue traducida por Goya en sus dos grandes composiciones del 2 y 3 de Mayo, conocidos como "*La carga de los mamelucos*" y "*Los fusilamientos del 3 de mayo*", la memorable serie de grabados de "Los desastres de la guerra", así como un enigmático cuadro al que se conoce como "El coloso".

En general, hasta Goya la guerra había sido representada como un espectáculo bello, pero los horrores de la guerra, con las violaciones, fusilamientos, robos, sacrilegios, fueron caldo de cultivo propicio para una mente tan inclinada a la exaltación como la suya. Goya pinta, pues, una guerra distinta: un cúmulo de tragedias.

### *EL COLOSO*

Más plausibles parecen las versiones del gigante como símbolo de Napoleón, o simplemente de los horrores de la guerra, y en última instancia la posición de espaldas podría interpretarse como una sugerencia de que otra caravana despavorida huye en otra dirección, más allá de la escena que contemplamos, con lo que se completaría la sensación de dispersión que se genera con la huida de carros y personas hacia la izquierda y reses hacia la derecha. Sólo un asno permanece impassible en medio de la desbandada (la ignorancia?).

Si su simbolismo ofrece interés como reflejo de un momento histórico, "El coloso" constituye por otra parte un hito en la transformación del arte del maestro aragonés; el último estilo, el de las pinturas negras, inicia aquí su ciclo.

"El coloso" se destaca por la mayor intensidad en la utilización del negro y por la agresividad de las manchas, lo que produce una auténtica descomposición de las formas. En consecuencia nos parece interesante incluir un breve análisis técnico.

La forma de aplicar el color es ya revolucionaria; por ejemplo en las nubes que envuelven la cintura del gigante se distinguen empastes dados con pincel y extendidos luego con espátula, procedimiento entonces insólito.

Las figuras llevan sobre la pasta "pigmento" (color en polvo), lo que les otorga fuerza dinámica; la sensación de movimiento agitado se obtiene precisamente con estos toques que parecen despegarse de las formas sólidas. El pintor supo en algún momento obtener efectos intensos simplemente superponiendo cosas o masas cromáticas; así el bosque de la



derecha era, primitivamente, una montaña, y algunas manchas adicionales de negro le han dado esa impresión de bosque en tinieblas.

Aparte del acierto de la composición general, el contraste entre el gigante sin piernas visibles y la muchedumbre que huye, es de admirar en la observación cercana el dinamismo de cada grupo, la sensación de miedo, de crispación, de cosas que no llegamos a ver, que solamente intuimos. El detalle nos permite distinguir esos grupos que en la tela ocupan tan sólo unos centímetros, y la sensación de distancia en las hileras del fondo. Para el espectador que en el Prado se detiene ante el original resulta asombroso cómo unas manchas, que contempladas desde muy cerca son sólo toques de pasta, se convierten al alejarse unos pasos en formas tensas y patéticas.





## LOS DESASTRES DE LA GUERRA

Durante estos años, Goya no hace retratos, sino que dibuja las escenas para la colección de los "Desastres de la Guerra", que se grabarán más tarde. No se trata ahora de fantasías, como en los Caprichos, sino de los mismos horrores de la lucha. Goya no toma partido por ningún bando, no hay escenas heroicas ni justificación ideológica, no existe la idealización de la guerra. Todos son víctimas del terror, del miedo, de la perversa crueldad que anida en todos los seres humanos.

En pocas ocasiones se ha llegado a plasmar con tan escalofriante dramatismo, como en los Desastres de la guerra, los horrores de la guerra, sus nefastas consecuencias y, lo que aún es peor, la muerte de la esperanza. Habría que esperar a los actuales documentos cinematográficos para conseguir efectos parecidos a los logrados por esta serie goyesca.

Goya comenzó a grabar la serie por lo menos en 1810, aunque al no haber sido publicada en el momento de su ejecución resulta difícil aventurar cuándo la dio el pintor por finalizada, si es que se trata en realidad de una obra terminada.

Viviendo todos los artistas de esa época una misma realidad, Goya construyó una reflexión sobre aquella guerra y podemos llegar a creer que, incluso su serie, fue fruto de una necesidad por parte del pintor, necesidad de trasladar en imágenes su visión del hombre sin tiempo ni lugar, sin héroes ni hazañas. Son imágenes fundamentadas en las experiencias vividas; la crueldad, la violencia y la muerte son los protagonistas de una guerra que el artista ve, no ya como una contienda entre buenos y malos, sino mala en sí misma y en la que únicamente deja traslucir miseria e insolidaridad.

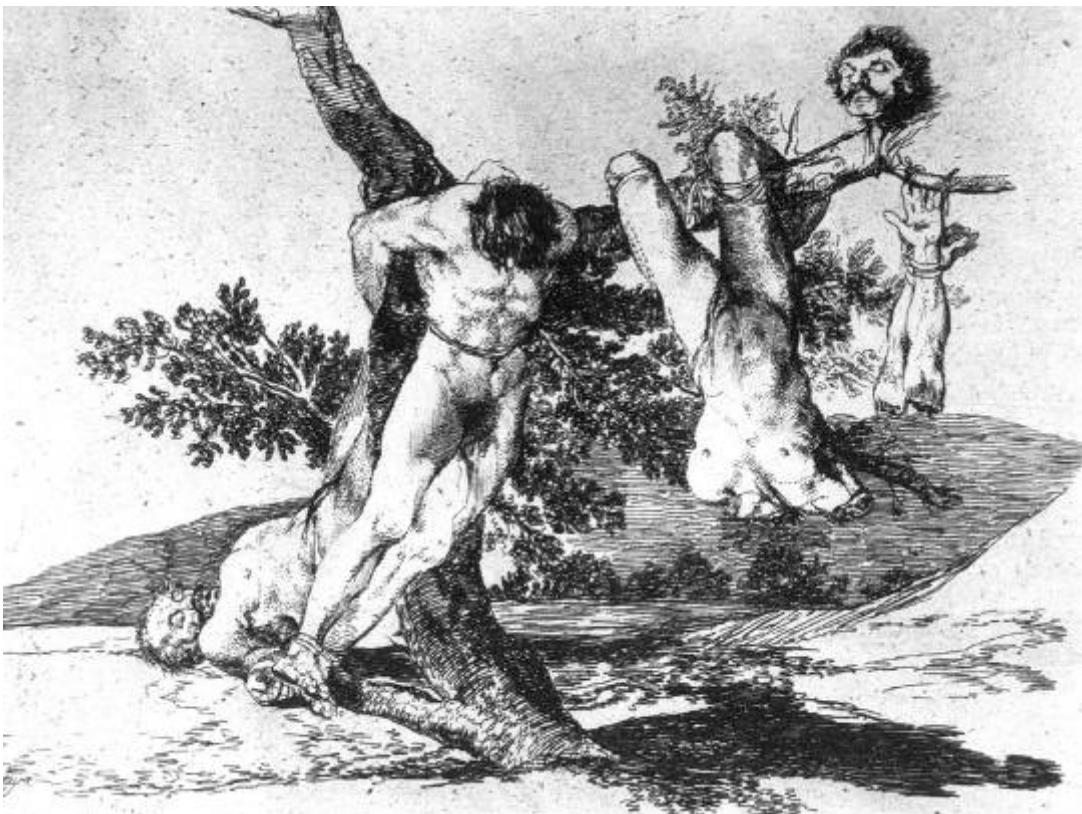
Su modo de enfrentar la guerra destaca los aspectos negativos de ésta: los aspectos negativos es lo único que destaca. No hay nada de pintoresquismo vistoso ni de efusión sentimental (de romántico). La crueldad y la violencia son absolutas en la estampa de Goya, la muerte no ennoblece ni es motivo para momentos de sublimidad que legitimen el dolor, tampoco hay distancia que la convierta en espectáculo (recordemos a este respecto que todos los teóricos de lo sublime señalaron la importancia de una distancia que evitase la implicación del espectador en el hecho trágico: el hecho trágico sublime es siempre un espectáculo para el que lo contempla).

Por si fuera poco, ha acentuado la importancia de los procedimientos más bestiales para producir la muerte. "Esto es peor" (nº37), "Grande hazaña! Con muertos!" (nº39) son dos de las más terribles imágenes del arte de nuestro tiempo. En la primera, una figura desnuda y mutilada ha sido empalada en un árbol, mientras al fondo combaten soldados franceses con lo que deben ser guerrilleros españoles. El empalado puede ser un patriota español, un guerrillero, aunque no hay motivos explícitos que permitan asegurarlo, sólo la fisonomía del personaje. La muerte es espantosa, el rictus del empalado así lo indica, quien lo ha hecho es otro hombre, alguien como los que están detrás, y el instrumento del que se ha servido es un árbol, la naturaleza que Goya supo pintar mejor que nadie en sus cartones para tapices, motivo siempre de felicidad y alegría...Goya ha invertido cruelmente su sentido.

La naturaleza no es ajena a la segunda estampa, "Grande hazaña! Con muertos!": como frutos maduros cuelgan los cadáveres mutilados, decapitados, castrados, de esos que por su fisonomía han de ser franceses: grandes mostachos y patillas de la cabeza cortada y puesta en el árbol como si de una pica se tratara. No hay buenos en esta guerra sangrienta,

sólo la crueldad y miseria, violencia, muerte, las formas más terribles de la muerte.

No es la violencia desatada de la naturaleza, es la violencia pura y simple, en toda su crueldad. Las imágenes de Goya son insoportables. Carecen de salida alguna, de legitimación alguna....













Ya pasado el conflicto, en 1814, pintó Goya dos cuadros monumentales: **"LA CARGA DE LOS MAMELUCOS EN LA PUERTA DEL SOL" (2 DE MAYO)** Y **"LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA" (3 DE MAYO)**, con la intención de *"perpetuar por medio del pincel, las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa"*. A diferencia de los Desastres, hay en estos cuadros la especificidad de tiempo y lugar y corresponden al género más prestigioso de aquella época: el de historia. El lenguaje utilizado es, por tanto, más convencional y menos descarnado, dictado por el carácter oficial y patriótico de la obra, y existe una clara intención simbólica, subrayándose en uno los triunfos del levantamiento popular, y en el otro, los sacrificios, pero realizándose en los dos el heroísmo de muchos y la voluntad unida de todos. Probablemente Goya trataba de afianzar su posición en una época difícil, y acallar las voces que le señalaban como un colaborador complaciente de los franceses.

No obstante lo anterior, renuncia también en estos lienzos Goya a resaltar las individualidades heroicas propias de los cuadros de historia, minimiza las referencias espaciales, y detalla con más dureza de la habitual determinados aspectos de ambas obras:

En "La carga" muestra la violencia del estallido popular ante la caballería africana que auxiliaba a Napoleón: la sangre fluye abundante y roja, los puñales se hunden con saña en el cuerpo de los enemigos, los cadáveres yacen entre las patas de los caballos enloquecidos, ... con cadáveres que yacen entre sus patas



En "Los Fusilamientos", mediante una pincelada desgarradora y luz enérgicamente violenta, Goya recrea los que tuvieron lugar en la noche del 2 al 3 de mayo de 1808. Desde el punto de vista compositivo ofrece un gran contraste con "La carga". En este cuadro, Goya se reconcentra en el momento de espera antes de la descarga de los fusiles, en vez de pintar otra escena en movimiento. La composición y la luz concentran la atención del espectador sobre las figuras de los que van a ser fusilados, y especialmente sobre el hombre de la camisa blanca, que, con los brazos en alto, es una imagen de mártir secular. Los condenados están individualizados más por la acción que por la fisonomía y presentan distintas actitudes ante la muerte: desesperación, miedo, dolor. El farol situado en el suelo ilumina la escena y está parcialmente oculto por la masa de los soldados franceses, anónimos, idénticos, convertidos en una máquina de matar sin rostro que contrasta con el patetismo de los condenados. Tras esta escena se recorta un paisaje sumario, simplificado, característico de Goya. Una parte importante de la superficie del cuadro es el cielo negro, que crea con el espacio iluminado un nuevo contraste.

Las contraposiciones de luz y oscuridad, y de individuo y masa anónima, refuerzan el dramatismo visual de la representación, con rasgos cercanos al romanticismo.



También durante este periodo Goya, castizamente español, immortaliza la fiesta de toros en una serie de grabados - la "**TAUROMAQUIA**"-, hecha a partir de 1815. Graba las suertes del toreo, faenas gloriosas y lidiadores heroicos.



## PINTURAS NEGRAS

Pero, durante su nueva enfermedad de 1819, la inclinación a lo macabro, al pesimismo, vuelve a dominarlo, y le incita a pintar encima de las escenas de diversión campestre, que ya adornaban las paredes de la Quinta del Sordo cuando la compró (una finca en la ribera del Manzanares), escenas de vejez y muerte de imborrable melancolía. Allí, de noche, a la luz de las velas, decora las paredes con un mundo de aquelarres, brujas, machos cabríos, viejas desdentadas y el duelo a garrotazos entre españoles. La pincelada es larga y gruesa. Hay un terrible expresionismo en todo este arte de las llamadas "pinturas negras". Estas pinturas rompen con la tradición pictórica anterior. Realiza estas pinturas para sí mismo y nos ofrece una visión profundamente pesimista y agresivamente irónica sobre el mundo y los hombres.

En la sala de abajo las mujeres son brujas ("*El aquelarre*") y destrozan a los hombres ("*Judith*"). Los dioses son también destructores ("*Saturno*"), los hombres viciosos y faltos de sensibilidad ("*Peregrinación a la fuente de San Isidro*", "*Dos frailes*").

Los hombres y las mujeres juntos ("*Dos viejos comiendo*") son materialistas y repugnantes. Y sólo alguna amiga expresa simpatía y patetismo ("*Doña Leocadia*"). En la sala de arriba, los hados destruyen y los hombres se destrozan a sí mismos ("*Duelo a garrotazos*"). La Iglesia, una vez más, parece ofrecer más bien ejemplos de maldad que de virtud ("*El Santo Oficio*"). La vida es trágica y cómica ("*Hombres leyendo; mujeres riendo*"), pero los seres humanos siguen siendo grotescos y esperpénticos, no hermosos ni ejemplares. "*El perro*" parece el único ser cariñoso, preocupado, humilde: humano por así decirlo.













Reflejo de esta misma desazón son los grabados de su última serie: "LOS DISPARATES", quizá la obra más personalista de Goya, una colección de pesadillas, que evidencian lo absurdo de la existencia. El artista recurre a lo monstruoso y deforme, creando seres embrionarios, a medio constituir, o constituidos con dos o tres caras.

Esta serie, empezada en la misma época que la Tauromaquia, no fue terminada ni publicada durante su vida. De todas las estampas creadas por el pintor, éstas, son las más herméticas y difíciles de interpretar. A la dificultad de lectura que presentan por sí solas, ha venido a sumarse que no existen epígrafes grabados al pie de las imágenes, ni descripciones publicadas aparte. Los pies que existen, escritos a mano en algunas de las pruebas de imprenta, tampoco nos orientan mucho, ya que, en la mayoría de los casos, tan sólo añaden alguna palabra o frase adjetival al sustantivo Disparate: ridículo, cruel, alegre y pobre, por ejemplo.



## EXILIO Y BURDEOS

El 2 de mayo de 1824, Goya solicitaba al restaurado Fernando VII autorización para desplazarse a Francia por un periodo de seis meses. Fernando VII no puso ningún reparo a esta petición ni a las que siguieron para ampliar la estancia hasta su muerte.

Ya comentamos que Goya, durante el reinado de José Bonaparte se había portado como un afrancesado. Pero Fernando VII apenas se lo recriminó y al retornar en 1814 le volvió a contratar como pintor de cámara. Durante el trienio liberal (1820-1823), su actividad política fue mínima. Por ello no es al rey ni a sus ministros a quienes teme Goya. Recela de las hordas fanáticas absolutistas, de la violencia que inunda al país en estos años. En este ambiente, con la mayoría de sus amigos exiliados o huidos, y más de uno ejecutado, era muy lógico que Goya -a pesar de la aparente protección real- ansiara encontrar tierras más tranquilas y tolerantes.

Pero existían también otras razones para que Goya quisiera exiliarse. Tras el fallecimiento en 1815 de su mujer, Josefa Bayeu, convivía con Leocadia Zorrilla, de 35 años, 42 más joven que él. Aparte de mantener públicamente una existencia irregular o, como decían antes, en pecado, la altiva Leocadia tenía fama de liberal exaltada, lo cual agravaba más el riesgo de ser detenida o perseguida.

A pesar de detenerse en la que luego sería la ciudad de su exilio, Burdeos, Goya continua el viaje hacia París, donde triunfaban Delacroix y Gericault, además de darse a conocer los paisajistas ingleses (Constable y otros). No obstante, Goya parecía no fijarse en estas novedades. En sus escritos, notas y dibujos no existe la menor referencia al París artístico o monumental, sólo recogen al ser humano: mujeres y hombres de las calles de París. De esos días datan, entre otros, sus dibujos a plomo "*Los patinadores*" y su último *autorretrato*, de perfil, con gorra de viaje.

Ya en Burdeos, y a pesar de su avanzada edad y su desahogada posición económica, reemprendió su infatigable trabajo, estudiando las nuevas técnicas de la litografía y la miniatura sobre marfil. Utilizando la primera de las técnicas mencionadas comenzó a trabajar sobre un tema predilecto para él: la *taurromaquia*. A pesar de su corta visión y de su pulso vacilante, las cuatro escenas de toros de 1825 pueden calificarse de soberbias. Muy distintos de los aguafuertes de 1816, están concebidas desde una perspectiva diferente (desde arriba), y con nuevo énfasis sobre la brutalidad del público y la violencia de la corrida.

Entretanto, Goya no abandona sus óleos y por esta época también hizo algunos retratos, de entre los que destaca la muy célebre "*Lechera de Burdeos*", un año antes de morir. En este cuadro recobra el colorido, el efecto lumínico que hace vibrar la atmósfera





repleta de inquietas y pequeñas pinceladas. Por sus características este cuadro anuncia el impresionismo.

