

TEMA 17. FRANCISCO DE GOYA

DATOS BIOGRÁFICOS.

En 1746 nace en Fuendetodos, pueblo de Zaragoza, FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES. El estudio del barroco italiano constituye su primer aprendizaje, con su maestro de Zaragoza, JOSÉ LUXÁN, discípulo de Lucas Jordán, y su viaje a Italia. De regreso a Zaragoza realiza sus pinturas murales del Pilar. El casamiento con la hermana de BAYEU le facilita la instalación en la Corte, donde trabaja en los cartones para tapices bajo la dirección de MENGES. Hasta los cuarenta años, Goya se limita a pintar escenas costumbristas.

Protegido por la Duquesa de Osuna, se convierte en 1785 en pintor del rey CARLOS III, y en 1799 en pintor de cámara del rey CARLOS IV. Esta proximidad a la familia real le abre los salones aristocráticos de Madrid, convirtiéndose en el retratista de moda. Finura y elegancia son notas peculiares de su estilo. Vive con holgura.

Hacia 1790 una enfermedad le deja sordo; a esta dolencia le han atribuido todos los estudios sobre GOYA un influjo decisivo. Se inicia una metamorfosis de Goya en su personalidad artística. Su arte adquiere una nueva dimensión. La sordera le inclina al aislamiento y la introspección, deja de contemplar la sociedad como un conjunto de cuadros y costumbres amables y empieza a considerar el ángulo negativo de los convencionalismos. A la crítica amarga se suma una imaginación casi febril, un mundo interior turbado, que plasma en los primeros "Caprichos", obras concebidas como una libre divagación en un mundo sin sentido y que de ninguna forma podían estar destinadas a su antigua clientela. Al mismo tiempo continúa cumpliendo sus encargos de retratista; en 1800 pinta "La familia de Carlos IV".

A partir de 1808 la Guerra de la Independencia, con su secuela de horrores, va a suponer una experiencia dolorosa que intensifica su veta pesimista y crítica. Las escenas del "Dos de mayo" y la serie de dibujos y grabados de los "Desastres" señalan cotas pocas veces alcanzadas en la expresión del dolor de un pueblo y la degradación de los sentimientos; el ser humano se convierte en una bestia dotada de instintos increíbles de crueldad. Tras la guerra, a pesar de que ha sido retratista de José I, Fernando VII le repone en su puesto de pintor de cámara, pero liberal convencido, los excesos del absolutismo le inclinan a aislarse de todo trato mundano. Es la época de sus "Pinturas negras".

Estas "Pinturas Negras" las realiza en los muros de su casa del otro lado del Manzanares, a la que los madrileños llaman Quinta del Sordo. Con la entrada de los "Cien Mil Hijos de San Luís", en 1823, y la iniciación de la represión absolutista, GOYA decide abandonar España, y se instala en Burdeos, donde muere en 1828.

En 1901 sus restos fueron trasladados a Madrid y en 1929 se le enterró definitivamente en San Antonio de la Florida.

OBRA

Aunque es más interesante estudiar a un pintor por sus etapas, resulta más fácil sintetizar la ingente obra goyesca por TEMAS, aclarando que algún género es característico de una época, mientras otros, los retratos, pueden encontrarse a lo largo de varios periodos.

COSTUMBRISTAS.-

Sobresalen los CARTONES PARA TAPICES. Reflejan la vida madrileña, ferias, romerías, pendencias, juegos. En las composiciones luce la gracia del rococó y su encanto formal hace pensar en maestros ingleses o franceses del XVIII, aunque GOYA tome sus elementos de luz y paisaje de los maestros barrocos españoles, especialmente de Velázquez.

LA GALLINA CIEGA. Museo del Prado. (269 x 350 cm.). Cartones para tapices. 1788-89.

En 1788, al morir Carlos III, la Real Fábrica de Tapices interrumpe momentáneamente sus trabajos, pronto reanudados por Carlos IV. Goya realiza nuevos cartones que serían los últimos: "La boda", "Los zancos", "El pelele", "Las mozas del cántaro", "Muchachos trepando a un árbol", "Las gitanillas", "La gallina ciega"...

Goya ha evolucionado en su paleta, desde los primeros cartones, ampliándola, han pasado casi quince años, por ello los técnicos de la Real Fábrica se quejan, ya que la transparencia de las tintas y el vigor de los tonos hace muy difícil el pasar éstos a tapiz; muchos cartones fueron modificados con pintura al temple y otros no se pasaron a tapiz, por ello Goya se niega a trabajar para los talleres de Santa Bárbara desde 1792.

"Representa un corro de varios jóvenes y señoras jugando al cucharón", visten trajes que reflejan su elevada posición y vestidos populares de majas y majos con redecillas en el pelo. El traje popular estuvo de moda entre las clases altas, es la voluntad de plebeyización de la sociedad del siglo XVIII. Inspiración populista.

En cuanto a los colores, los blancos y grises valorizan más la fuerza de los tonos calientes: rojos, pardos y ocre.

En síntesis: composición muy cerrada y compacta, sobre fondo montañoso, con pincelada suelta y vaporosa.

RETRATOS.-

Es el género en el que Goya, por exigencias de su clientela, tuvo una actividad más constante. Destacan por su penetración psicológica, puesto que no se limita a captar rasgos físicos sino que traspasa, como Rembrandt, la apariencia para escrutar los rasgos anímicos y mostrar su antipatía o simpatía por el personaje y lo que representa socialmente. Son numerosos los retratos de personajes de la familia real: Carlos III, Carlos IV, María Luisa de Parma, Fernando VII; para el colectivo de la familia de Carlos

IV debió de inspirarse en "Las Meninas", siendo las posturas hieráticas un efecto deseado para concentrar la atención en la expresión de los rostros. Destacan entre los retratos masculinos el de "Jovellanos" y el del "Conde de Fernán Núñez", aunque sintió predilección por lo femenino, como en "La Condesa de Chinchón" y sobre todo en "Las Majas". Una veta del carácter de Goya puede vislumbrarse en sus retratos de niños, como los que aparecen en "La familia Osorio" o los de su nieto "Mariano", parangonables y posiblemente influidos por la escuela inglesa.

LA CONDESA DE CHINCHÓN. 1800. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid. (216 x 144 cm.).

Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, marquesa de Boadilla del Monte y condesa de Chinchón, era hija del infante don Luís Antonio de Borbón y de doña María Teresa de Vallabriga y Rozas. Nació en el palacio familiar de Velada (Toledo) en el alejamiento de la Corte a que estaba sometida junto a su madre y hermanos.

A la muerte de don Luís en 1785 la niña fue separada de su madre, ingresando en el Convento de San Clemente de Toledo, de donde salió en 1797 para casar con don Manuel Godoy, a petición de los Reyes. Con este enlace se reconoció su alcurnia, para ella y sus hermanos, pudiendo usar el apellido familiar de Borbón.

El retrato se hizo a los tres años del matrimonio, en abril de 1800, cuando la joven, a los diecinueve años de edad, esperaba a su primogénita: la pequeña Carlota. La Condesa va a la moda, con un vestido de gasa blanca decorada con pequeñas flores; sus abundantes rizos están recogidos en un tocado adornado por espigas de trigo, símbolo de fecundidad, promesa de la futura niña. Sentada en un elegante sillón, sus dulces ojos claros se vuelven hacia la derecha, esbozando una fugitiva sonrisa, que rehuye la mirada del espectador. Resalta el artista la actitud desvalida del gesto de las manos, que la joven cruza tímidamente sobre el regazo, y en la derecha lleva una gran sortija con el retrato de un caballero, sin duda Godoy, en cuyo pecho luce la banda de la Orden de Carlos III.

La magistral plasmación de la delicadeza de los materiales y el efecto de la atmósfera en la transparencia de las telas dan la sensación de que la propia condesa irradia la luz; el fondo indeterminado parece envolver la figura generando la "magia ambiental" que buscaba Goya.

De él se ha escrito que constituye un remanso de paz y un oasis de dulzura, y que parece alojado en un más allá poético y melancólico.

Por encima de la extraordinaria pincelada, suelta y vaporosa, o de la sinfonía plateada del vestido, la belleza del cuadro radica en la incomparable sensación de ternura que transmite. Goya consigue hacernos partícipes del afecto que siente hacia la condesa, a la que conoce desde niña, gracias a la plasmación de sus gestos tímidos y casi infantiles, a su sonrisa triste y apenas esbozada, y a la dulzura con que cuida su vientre de joven embarazada.

Es una obra de arte excepcional, quintaesencia del retrato cortesano, interpretado por Goya con la natural agudeza psicológica y cercanía al modelo que caracterizó sus obras.

LA FAMILIA DE CARLOS IV. 1800-1801. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid. (228 x 336 cm.).

Después de terminar el cuadro de la Condesa de Chinchón, Goya emprende la ejecución de una serie de bocetos de los personajes individuales con el fin de ahondar en sus rasgos psicológicos antes de realizar el retrato colectivo de la real familia. El escenario del trabajo fue el Palacio de Aranjuez. Los bocetos se fechan entre marzo y julio de 1800 y el cuadro entre julio de 1800 y junio de 1801. Cuatro personajes del cuadro no fueron objeto de estudio previo: el propio Goya (penumbra izquierda), la princesa (que vuelve la cabeza), la infanta doña Carlota Joaquina (de perfil detrás del rey) y el pequeño don Carlos (en brazos de su madre).

De izquierda a derecha aparecen don Carlos María Isidro (que luego dará nombre y espada al Carlismo), Goya, el príncipe Fernando (luego Fernando VII), doña María Josefa (que fallecerá un año después), la prometida del príncipe (con el rostro vuelto por ignorarse todavía quien sería), doña María Isabel, la reina María Luisa (que ocupa el centro de la composición, con lo que Goya quiera indicarnos que, en realidad, era ella quien ejercía el gobierno), don Francisco de Paula, el rey Carlos IV (adelantado pero en un lado, con aspecto rechoncho y abotargado), don Antonio Pascual, doña Carlota Joaquina, don Luís y su mujer, doña María Luisa, con su hijo Carlos Luís en brazos. La reina María Luisa dijo en alguna ocasión que este era "el retrato de todos juntos". Evidentemente era un juicio ordinario, en consonancia con la cultura simple de la gran señora, pero dejaba asomar el sentido de la naturaleza iconográfica del retrato: el grupo de personajes de una naturalidad cortesana que no hace concesiones a los artificios y sabe concentrarse en lo fundamental.

La comparación con el retrato de la familia de Felipe V pintado por Michel van Loo en 1743, evidencia esta forma severa de representación, pues prescinde de la escenografía teatral, las anécdotas y la visión recreativa del grupo.

La familia de Carlos IV se exhibe en un sobrio protocolo, casi diríamos aburguesado, como para recibir el homenaje de los cortesanos o, quizás, para ser captados por una hipotética cámara fotográfica. Los personajes no están unidos por elementos narrativos.

La sobriedad del tema tiene relación con la forma de la composición y con el escenario. Las figuras están reunidas a modo de alto relieve, lo que puede ser una concesión al neoclasicismo predominante en Europa por entonces, pero la discontinuidad de la línea en los pies y cabezas evita el hermetismo del grupo. El fondo de la estancia sólo es animado por dos grandes y borrosos cuadros. A pesar del escaso fondo, llega a establecer dos o tres planos de profundidad.

La gama cromática por el contrario es rica y variada. Diversas tonalidades de amarillos, rojos y castaños, contrapunteados por los azules de las bandas y los blancos sedosos de los vestidos, hacen que la pintura supere a la iconografía. Los colores están extendidos en forma de manchas y transparencias, y surgen en ellos los destellos de las sedas, joyas y condecoraciones, dados con una pincelada de toques libres que vibran en la distancia. El color aplicado directamente triunfa sobre el valor dibujístico y escultórico de las figuras. Una reciente limpieza ha devuelto su brillo a las sedas y ha dado profundidad y transparencia a las sombras grises hechas opacas por la suciedad y el tiempo.

La luz ensombrece el fondo, ilumina las figuras, las aclara y las envuelve en un efecto aéreo. Así es que la lección pictórica debe mucho al estudio de Velázquez en las colecciones de palacio. En realidad podría tratarse de un cuadro con el que el aragonés deseara rendir homenaje al gran maestro sevillano. Iconográficamente el hecho de que Goya se autorretrate tras el bastidor parece atestiguar la hipótesis, recordándonos "Las Meninas". Pero, a diferencia de aquél, no se trata aquí de realizar una exaltación de la familia real y, por derivación, de la monarquía. Los reyes no están idealizados, su psicología refleja el carácter excesivamente humano y no pretende ocultar las posibles debilidades de su personalidad. Goya no disimula en absoluto su falta de simpatía por la mayor parte de los retratados, de los que escapan, tan sólo y como siempre, las figuras infantiles: el pequeño don Francisco de Paula con la ingenuidad de sus seis años y los casi adolescentes don Carlos María Isidro y doña María Isabel (a quien abraza su madre). En los restantes, Goya extrema su juicio y nos deja para siempre la visión descarnada de la tosca bondad boba del Rey, de la sensualidad vulgarísima de la Reina o de la arrogancia achulada y paleta del futuro Fernando VII, rodeados de los rasgos anodinos y a veces desagradables de sus restantes parientes.

LAS MAJAS.-

Entre los lienzos más divulgados del artista figuran la Maja desnuda y la Maja vestida, acerca de cuyo modelo se han formulado diversas especulaciones de que sean retratos de la Duquesa de Alba, basada en el hecho del enamoramiento del pintor durante su estancia en la propiedad que aquella poseía en San Lucar de Barrameda, entre 1797-98. Se sabe que en su estancia en San Lucar en 1797 realizó un álbum de dibujos con figuras desnudas, pero las damas no tienen ningún parecido con la aristócrata dama. Al parecer, ambos cuadros son posteriores a 1802, fecha de la muerte de la duquesa; aparecen documentados con el título de "Gitanas", en el catálogo de la colección de Godoy, recopilado en 1808.

Con toda probabilidad, Goya los pintó a requerimiento del valido, tal vez sirviéndose de un modelo para los cuerpos y de otro para el rostro, lo que no obsta para que el resultado final sea de un realismo notable. Lo cierto es que cuando en 1808 fue incautada la colección de arte de Godoy, las Majas pasaron a la Academia de San

Fernando, donde la desnuda estuvo oculta hasta la exposición de ambas en 1900. Y al año siguiente ingresaban en el Prado.

LA MAJA VESTIDA. 1800-1803. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. (95 x 190 cm.).

Se trata de la misma composición que la desnuda aunque desde un punto de vista algo más cercano. Esta maja acusa el cuerpo bajo las telas, lo que la hace más incitante. La condesa de Pardo Bazán llegó a calificarla de "más que desnuda". Esta maja es si cabe más voluptuosa que la desnuda por la opulencia de las formas, la intensidad de la mirada y el frunce (arruga) algo crispado de los labios. En efecto, la sedosidad y transparencia del fino vestido blanco se adapta a las redondeces del cuerpo y, por su lado, la audacia del color tan destacado en la banda rosácea que rodea la cintura y el amarillo del bolero, le dan mayor vibración expresiva a esta maja, entrando, así, en el ámbito que calificamos propiamente de "goyesco". No obstante, la modelo es mujer un tanto vulgar que, parece dispuesta para proporcionar y recibir placer.

Aún cuando el modelo parezca el mismo y la posición y la actitud sean idénticas, algo que no es sólo el contraste entre lo desnudo y lo vestido distingue a las dos Majas. La vestida está tratada con una técnica más suelta, vibrante y libre que la desnuda. Es mucho menos académica en su acabado y comunica al espectador un hálito de vida y malicia.

Esta Maja está realizada al modo impresionista con tonos y colores cálidos, en contraste con la desnuda hecha en tonalidades frías, casi neoclásicas. En la desnuda el pintor deja de lado su factura espontánea para centrarse en el dibujo y recrearse en la línea del cuerpo.

Algún autor ha pensado que ambas Majas formasen un díptico, de modo que la vestida pudiese descubrir, como al volver una página, a la desnuda. Ello es verosímil por dos razones: la desnuda es dos centímetros mayor que la vestida, por lo que se vería la superposición, lo que motivaría a levantar la pintura de la vestida, y además semejantes "picardías" eran frecuentes en Francia y en el ambiente de los ilustrados.

Hay una extraordinaria sensibilidad en la captación de las luces, que proporcionan un ambiente íntimo y matizado.

LA MAJA DESNUDA. 1800-1803. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. (97 x 190 cm.).

Como su compañera desde antiguo ha sido denominada Venus y gitana. Por el contrario, debido a su falta de expresión vital, parece una maniquí de aspecto escultórico; su anatomía es tersa y nacarada; mantiene las piernas forzosamente juntas. Parece un cuerpo desnudo decapitado al que se le ha vuelto a recomponer la cabeza. (Camilo José Cela haciendo uso de su mordaz ironía, en cierta ocasión proponía para esta casta mujer los decorosos nombres de María de los Remedios o Virtudes). Es artificial y académica. Responde a un concepto neoclásico de concepción y ejecución. Por esto es la menos "goyesca".

La "Maja desnuda" es, con la "Venus del Espejo" de Velázquez, la otra gran representación del desnudo femenino en la pintura española. Motivó en 1814 la intervención del Santo Oficio contra Goya al que se le cita a comparecer ante la Inquisición. La astucia del pintor le salva del peligro.

En la misma posición que la vestida, se nos muestra satisfecha y cansada, con el peinado en desorden, la mirada vaga y la boca distendida en una sonrisa de desencanto. Por primera vez nos encontramos con un desnudo que no ha sido idealizado, por primera vez se incorporan a un mismo objeto "real" y observado desde un mismo ángulo, expresiones yuxtapuestas de "momentos" psicológicos o sentimentales diferentes.

Se puede hablar de una preocupación por captar los valores matéricos. De una pincelada fundida pero firme. De unos almohadones donde se proyecta un juego de sombras que crean una sensación de peso del cuerpo. De una iluminación difusa que crea una cierta suavidad de ambiente.

PINTURAS RELIGIOSAS.-

No es Goya pintor religioso, incluso su serie de frescos de "San Antonio de la Florida" (Madrid), se concibe como escenas populares y cortesanas. Pero muestra un cierto fervor por estos temas en el "Prendimiento" de la Catedral de Toledo y en "La última comunión de San José de Calasanz", impregnadas de emoción mística.

FRESCOS DE LA CÚPULA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. Madrid. Fresco. 5,5 metros de diámetro. 1798. Detalles de la cúpula ("Milagro de San Antonio de Padua").

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

Introduce en esta obra ímpetu y grandiosidad barrocas, pero con deformaciones y simplificaciones discordantes con la técnica pictórica de la época. Esta obra pone de manifiesto un expresionismo muy personal en Goya. No se preocupó en modelar cuidadosamente los volúmenes, éstos están sugeridos con grandes brochazos, suficientes desde el suelo; y con mínimos contrastes estructura los cuerpos, rostros y gestos. Sitúa a las figuras tras una barandilla ficticia, en la zona anular baja y rellena el resto del casquete con árboles, monte y celaje (nubes).

PINTURA DE TEMA PATRIÓTICO.-

En 1814, restaurada la monarquía en la figura de Fernando VII, recibió Goya la misión de perpetuar los heroicos hechos del pueblo madrileño en la pareja de lienzos que

describen "El dos de Mayo de 1808 en Madrid: La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol" y "El 3 de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío", auténticas epopeyas de movimiento y de dolor, de hallazgos expresivos y misteriosos efectos de luces y sombras. La tensión de los cuerpos, el horror en las expresiones, la efusión de sangre y el rigor de los efectos luminosos convierten a estos cuadros en ejemplos destacados del expresionismo pictórico de todos los tiempos.

Son de dramático realismo, probablemente realizados sobre apuntes tomados del natural, de extraordinario poder expresivo y escala gigantesca. El cuadro adquiere la dimensión simbólica que será objetivo artístico de algunas escuelas pictóricas en el siglo XX.

EL DOS DE MAYO DE 1808 EN MADRID. 1814. Óleo sobre lienzo. (266 x 345 cm.). Museo del Prado. Conocido por "La carga de los Mamelucos, en la Puerta del Sol de Madrid".

Antes de que entrara Fernando VII en Madrid, Goya dirigió a la Regencia una instancia expresando sus deseos de perpetuar con el pincel las más notables y heroicas escenas de nuestra insurrección contra el tirano de Europa; con ella solicitaba ayuda económica, e intentaba paliar las posibles represalias por sus anteriores simpatías con el bando francés.

Es un lienzo expresionista, donde el asunto trágico sirve de apoyo. El episodio representado: sublevado el pueblo de Madrid contra las órdenes del general francés Murat, provistos tan sólo de puñales y cuchillos, los paisanos madrileños, desesperados, se arrojan contra los bien armados mamelucos y un coracero de la guardia imperial francesa, en las cercanías de la Puerta del Sol. El escenario se ha creído siempre la Puerta del Sol, aunque ninguno de los edificios que se advierten permite afirmarlo.

No hay en el lienzo predominio de unos personajes centrales o de primer término sobre los restantes; es todo el conjunto lo que destaca a un mismo tiempo; es todo el pueblo el que se enfrenta contra la tropa invasora.

En aras del expresionismo que busca conseguir con su obra, Goya ha violentado las formas físicas. Magistral es la expresión de pánico que asoma en las cabezas de los caballos. En cuanto a la composición hay una inteligente organización. La escena es tumultuosa, y las curvas, marcadas por el lomo del caballo central y el jinete que cae, y que atraviesan el cuadro, dirigen la convexidad hacia los espectadores. Esta línea separa a tres españoles en pie y a tres jinetes mamelucos.

Estas obras pueden ser consideradas como las avanzadas de la pintura histórica imperante en el siglo XIX. Su técnica y su pasión dejaron una profunda huella en toda la pintura patriótica del romanticismo, anticipándose a Delacroix en su obra "La Libertad guiando al pueblo". Es una obra romántica por el color, el ímpetu, el movimiento y los sentimientos.

Este cuadro y el siguiente son dos manifestaciones antagónicas de un mismo tema. Lo que en uno es movimiento y griterío, en el otro es calma y silencio contenidos.

Durante la Guerra Civil, en 1936, para sustraerlo a la proximidad del frente de batalla, cuando eran transportados, los dos lienzos sufrieron un accidente de carretera que determinó el daño de un trozo de las pinturas, estimándose en la restauración, que era mejor dejar sin rehacer la parte perdida.

EL TRES DE MAYO DE 1808 EN MADRID. 1814. Óleo sobre lienzo. (266 x 345 cm.). Museo del Prado. También conocido como: "Los fusilamientos del tres de Mayo, en la Montaña del Príncipe Pío en Madrid".

Ya hemos dicho que Goya pidió permiso a la Regencia para realizar estas pinturas. Este lienzo, complemento del anterior, fue pintado por Goya también en 1814, esto es, seis años después del acontecimiento que representa, para recordar el fusilamiento nocturno de los patriotas madrileños después de su levantamiento contra las tropas francesas el dos de mayo.

La represión fue brutal, el general Murat ordenó pasar por las armas a todos los hombres que fueran detenidos en grupos de más de ocho individuos, entre dieciocho y cuarenta años, tuviesen o no armas, además de los rebeldes capturados. Los fusilamientos constituyen una obra maestra del expresionismo por su dramatismo, en la que no queda nada del espíritu de la pintura del siglo XVIII.

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

La composición se organiza a partir de la iluminación con una función innegablemente dramática. La luz, que emana de una linterna colocada en el suelo, separa simbólicamente la zona iluminada donde esperan los condenados y la zona oscurecida donde se alinean los soldados. En la zona iluminada, la camisa blanca parece absorber toda la luz del cuadro con una fuerte carga expresiva y simbólica.

El cuadro refleja el argumento con inmediatez, como si se tratara de un reportaje periodístico moderno. Goya quiere destacar dos cosas: el horror de la muerte que en toda guerra se desencadena por la acción ciega y automática (los soldados que fusilan)

y, en segundo lugar, el heroísmo popular que revela al pueblo como verdadero protagonista de la historia. Este significado pertenece a otra esfera muy distinta de los otros cuadros de batallas que representan grandes triunfos militares y prestigiosos generales aristocráticos. Por todo esto y por la libertad del color y la fuerza del lenguaje plástico, puerta del expresionismo más actual, esta pintura es intensamente romántica.

Entre los insurrectos, el hombre de la camisa blanca levanta sus brazos y mira al frente, su postura recuerda a Cristo crucificado, lejos de él, en la parte izquierda del cuadro, una mujer está sentada con un niño en brazos. Mediante estas claras alusiones a Jesús y a la Virgen, Goya abandona la "anécdota" para convertir su lienzo en un grito contra la irracionalidad de la guerra y, a la vez, en una expresión de esperanza en Dios y en la Historia.

Caracteriza a este lienzo el empleo de una solución granulosa que produce una textura arenosa y mate. Se mantiene la imprimación rosada que Goya usó desde sus comienzos y que a partir del siguiente año sustituiría por preparación negra. Muy conscientemente, en los fusilamientos Goya redujo la gama cromática esencialmente al ocre de la tierra y de algunos trajes, el negro del cielo, el blanco de las camisas de los fusilados y el rojo de la sangre, pocas veces tan verdadero, tan eficiente. La simplificación relativa de la forma apoya la unidad del efecto.

PINTURAS NEGRAS.-

La expresividad del "no-color", del negro, fue descubierta por Goya en sus últimos temas costumbristas, en los que el apagamiento de tonos le servía para crear una atmósfera en los cuadros de crítica social. En "El Coloso" ya la mancha negra se ha enseñoreado de una composición de la que ha desaparecido la línea y gran parte de los colores, y los símbolos han desplazado a las formas concretas y reales.

En su quinta de las riberas del Manzanares, siguiendo estas pautas ensayadas en "El coloso", Goya plasma un mundo alucinante de brujas, machos cabríos, luchas fratricidas, amenazas planetarias. En "Dos viejos comiendo sopa" no retrata a dos viejos, sino la vejez, en "Saturno devorando a un hijo" no se limita a pintar un tema mitológico sino que alcanza el cenit del horror; rostros brujescos, procesiones nocturnas, un mundo poblado por el miedo y la superstición. Es una realidad horrorosa y fantasmagórica. Es la obsesión por lo sobrenatural. La ejecución es casi a brochazos y el color está al servicio del espectáculo nocturno. Expresaban de modo estremecedor la fatídica visión del mundo que tenía el pintor.

SATURNO DEVORANDO A UN HIJO. 1820 – 1823. Técnica mixta. Soporte: Revestimiento mural. Medidas: 143,5 x 81,4 cm.

Las pinturas murales que decoraron la casa de Goya conocida como la "Quinta del Sordo", se han popularizado con el título de Pinturas Negras por el uso que en ellas se hace de los pigmentos oscuros y negros y también por lo sombrío de los temas. El carácter privado e íntimo de esta casa hizo que el artista se expresara en estas obras

con gran libertad. Pintadas directamente sobre los muros, la técnica empleada debió de ser mixta, pues los análisis químicos revelan el empleo de aceites en su composición.

Todas las pinturas fueron mandadas trasladar a lienzo por el barón Émile d'Erlanger, un banquero belga, quien adquirió la Quinta en 1873. Su intención era venderlas en la Exposición Universal de París de 1878, sin embargo, las obras no atrajeron compradores y él mismo las donó, en 1876, al Museo del Prado. Fue trasladada de revoco a lienzo en 1873 por Salvador Martínez Cubells. Las obras sufrieron enormemente con este traslado, perdiendo gran cantidad de capa pictórica en el proceso.

Saturno, en el momento de devorar a uno de sus hijos, es una de las imágenes más expresivas de las Pinturas Negras. Representa al dios Crono, como es habitual indiferenciado de Chronos, o (Saturno en la mitología romana), en el acto de devorar a uno de sus hijos. La figura era emblema alegórico del paso del tiempo, pues Crono se comía los hijos recién nacidos de Rea, su mujer, por temor a ser destronado por uno de ellos. El dios de la mitología podría ser la personificación de un sentimiento tan humano como el miedo a perder el poder.

Estas obras, a pesar de las múltiples explicaciones ofrecidas por historiadores del arte, siguen siendo misteriosas y enigmáticas, sin embargo, presentan muchos de los problemas estéticos y de las preocupaciones morales que aparecen en las obras de Goya.

Emplea una gama de blancos y negros, aplicada en manchas de color gruesas, solo rota por el ocre de las carnaciones y la llama resplandeciente en blanco y rojo de la carne viva del hijo.

Las pinturas murales de la Quinta del Sordo (Pinturas Negras) han sido determinantes en la valoración del pintor aragonés en el mundo actual. Los artistas del Expresionismo alemán y del Surrealismo, o los representantes de otros movimientos artísticos contemporáneos, así como el mundo de la literatura e incluso del cine, han visto en esta serie de composiciones de Goya viejo, aislado en su mundo y creando con absoluta libertad, el origen del arte moderno.

GRABADOS Y DIBUJOS.

Como grabador Goya puede codearse con DURERO, en el que se inspiró, y con REMBRANDT, los dos gigantes de la historia del grabado. Todas las posibilidades de expresión en los rostros o de luz en las atmósferas se consiguen con las manchas negras y los rayados. En "LOS CAPRICHOS" encontramos un mundo compañero del de las pinturas negras; en "LOS DESASTRES DE LA GUERRA" el más temible muestrario de sufrimientos y excesos provocados por la contienda; en la serie de estampas de la "TAUROMAQUIA" estudios de movimiento y fuerza; en la serie "LOS DISPARATES" hay una "alegoría sombría y enigmática", espejo de los "pecados y

estulticias originales" del ser humano, carnavalesca, albergue de realismo mágico, expresión de lo Sublime Terrible, "oscuramente subversiva", cuna del expresionismo.

En sus últimos años Goya utiliza una técnica recién descubierta, la LITOGRAFÍA.

Los tres pintores citados, utilizaban el procedimiento de grabado conocido como AGUAFUERTE. En él se protege la plancha de cobre con un barniz y sobre éste se hace el dibujo incidiendo con instrumentos de buena punta; la presión no debe ser excesiva ya que basta descubrir el barniz para que posteriormente pueda el ácido morder el metal, es decir, marcar la huella en la que se depositará la tinta que será trasladada por presión al papel. El procedimiento tuvo, desde el siglo XVI, gran difusión para las artes del libro; ilustraciones, carteles e incluso reproducciones de obras de arte, campo de acción del grabado, en el que trabajaron buenos artesanos pero casi nunca artistas. El aguafuerte es, ante todo, línea oscura que destaca poderosamente sobre el papel blanco.

EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS. Sueño I. 1797. 24,7 x 16,2 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El aguafuerte «El sueño de la razón produce monstruos» está numerado con el número 43 en la serie de 80 estampas. Se publicó en 1799.

La fuerte crítica satírica de las estampas irritó a la Inquisición y Goya ofreció al Rey las 80 láminas y las colecciones invendidas. El monarca aceptó la oferta (1803) y, a cambio, incluyó al hijo del pintor, Javier, en la nómina de la Real Casa.

La ignorancia y las pasiones, dice Goya, son el objeto de su crítica. Comentarios manuscritos de época guardan el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional y la Colección Ayala; que aclaran el mensaje de cada estampa. Los Caprichos tuvieron gran difusión fuera de España. Fueron el primer símbolo de "lo goyesco" y de un nuevo modo de afrontar la realidad, presentándola próxima y expresiva, con un lenguaje fresco y atrevido, del que se harán eco los artistas del siglo XIX. Supusieron el final del frío y artificioso grabado neoclásico.

Explicación de esta estampa del manuscrito del Museo del Prado: La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas.

El 6 de febrero de 1799 se publicó en el Diario de Madrid el anuncio de los Caprichos, una sátira visual sobre los vicios de los hombres y los absurdos de la conducta humana. Durante los años anteriores Goya había empezado a dibujar intensamente, captando imágenes de la vida cotidiana y elaborando composiciones de invención en las que abordaba de forma satírica aspectos de su tiempo. La serie aborda cuatro grandes temas: el engaño en las relaciones entre el hombre y la mujer; la sátira de la mala educación y la ignorancia; la condena de los vicios arraigados en la sociedad; y la protesta contra los abusos del poder.

“El autor, soñando. Su intento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad”, escribió Goya dos años antes (1797). Pensó poner la estampa al frente de la edición.

Este tipo de trabajos le permitía una mayor libertad que la pintura al óleo, en la que frecuentemente se encontraba condicionado por el cliente. Los grabados constituían en aquel momento el único medio de reproducción masiva de imágenes. Un ilustrado como Goya supo aprovechar la oportunidad de utilizarlos para transmitir sus ideas críticas sobre la sociedad de su época.

Con el tiempo se convertirá en un maestro del grabado, realizando cuatro grandes series: Los Caprichos, Los desastres de la Guerra, la Tauromaquia y Los Disparates. Técnicamente todas poseen un carácter innovador genial, usando recursos sorprendentes (como la combinación de aguafuerte y aguatinta) y superando así las tradicionales limitaciones del grabado para llevarlo al límite de lo pictórico.

LA LECHERA DE BURDEOS. (1825-27). Óleo sobre lienzo. (74 x 68 cm.). Museo del Prado. Madrid.

Hastiado de las circunstancias políticas y sociales del país, era la época de la reacción absolutista de Fernando VII, Francisco de Goya solicitó permiso de Fernando VII para marchar a Burdeos, so pretexto de una cura balnearia en Plombières. Pensemos que Goya era entonces liberal y temía ser objeto de alguna sanción por parte del monarca y sus consejeros, que no simpatizaban con el artista. Tras una breve estancia en París, fue a Burdeos, ciudad donde pasó los postreros años de su vida sin cejar en su actividad pictórica, por medio de la cual reflejó a los personajes que le rodearon en su voluntario exilio.

Cuando realizó esta obra, contaba ya 81 años. Es su último tributo al "eterno femenino" móvil principal de su arte. Es una figura llena de vida la de esta lechera que llegaba a su casa a diario en Burdeos. Es de una técnica avanzada, de yuxtaposición y transparencia de pinceladas de colores distintos, un anticipo del "divisionismo", técnica postimpresionista.

Es copia del natural, pero no sabemos quien es la retratada, que parece ir sentada sobre un asno o cualquier otro animal de carga o reparto. Hay marcados ritmos curvos, suave contraluz, toques de luz reflejada. Goya buscó intensificar los valores matéricos y texturales para transmitir la sensación de vida.

TRASCENDENCIA PICTÓRICA DEL ARTE DE GOYA

Francisco de Goya tiene fundamental importancia como iniciador de la pintura contemporánea. Muestra en su evolución una íntima relación con la historia de su tiempo. Nace en pleno siglo XVIII, en la época en que predomina el estilo Rococó y se inicia el Neoclasicismo, y muere cuando ya se inicia el movimiento romántico y nuevos descubrimientos técnicos suponen la iniciación de la época industrial, que caracteriza el siglo XIX.

La pintura de Goya implica ruptura con la tradición aunque hemos indicado su deuda con Velázquez, con el barroco italiano, con Durero, con los maestros ingleses del siglo XVIII, él lo asume de una manera diferente, subjetiva, crea un mundo propio en el que la fantasía y la crítica juegan un papel más importante que la realidad visual. Se pueden encontrar antecedentes a su fantasía y monstruos en El Bosco, a sus visiones apocalípticas en Valdés Leal. Su arte es testimonio y transformación más que representación.

Rechaza el Neoclasicismo su consideración dibujística, académica, acromática y estática, para postular una pintura en la que el color, la inspiración, el movimiento, la riqueza de brillos, colores y luces destacan. Clara es la deuda del Impresionismo; la técnica de manchas coincide. Manet, pionero del impresionismo, viene a España a estudiar la obra de Velázquez y Goya, a la que rinde directamente homenaje (Majas en el balcón, Fusilamiento de Maximiliano).

En el siglo XX, durante la crisis de conciencia de la Primera Guerra Mundial, el movimiento expresionista intentará plasmar el dolor y el miedo, el mundo interior de seres turbados, prescindiendo de la representación concreta. Sentimientos ya encontrados en Goya. Y cuando los surrealistas se afanan en expresar el mundo de los sueños, enlazan con el Bosco y Goya. La pintura entera de los siglos XIX y XX, con todas sus múltiples escuelas o tendencias, sin lugar a dudas tiene en Goya su fuente de inspiración y de técnicas.