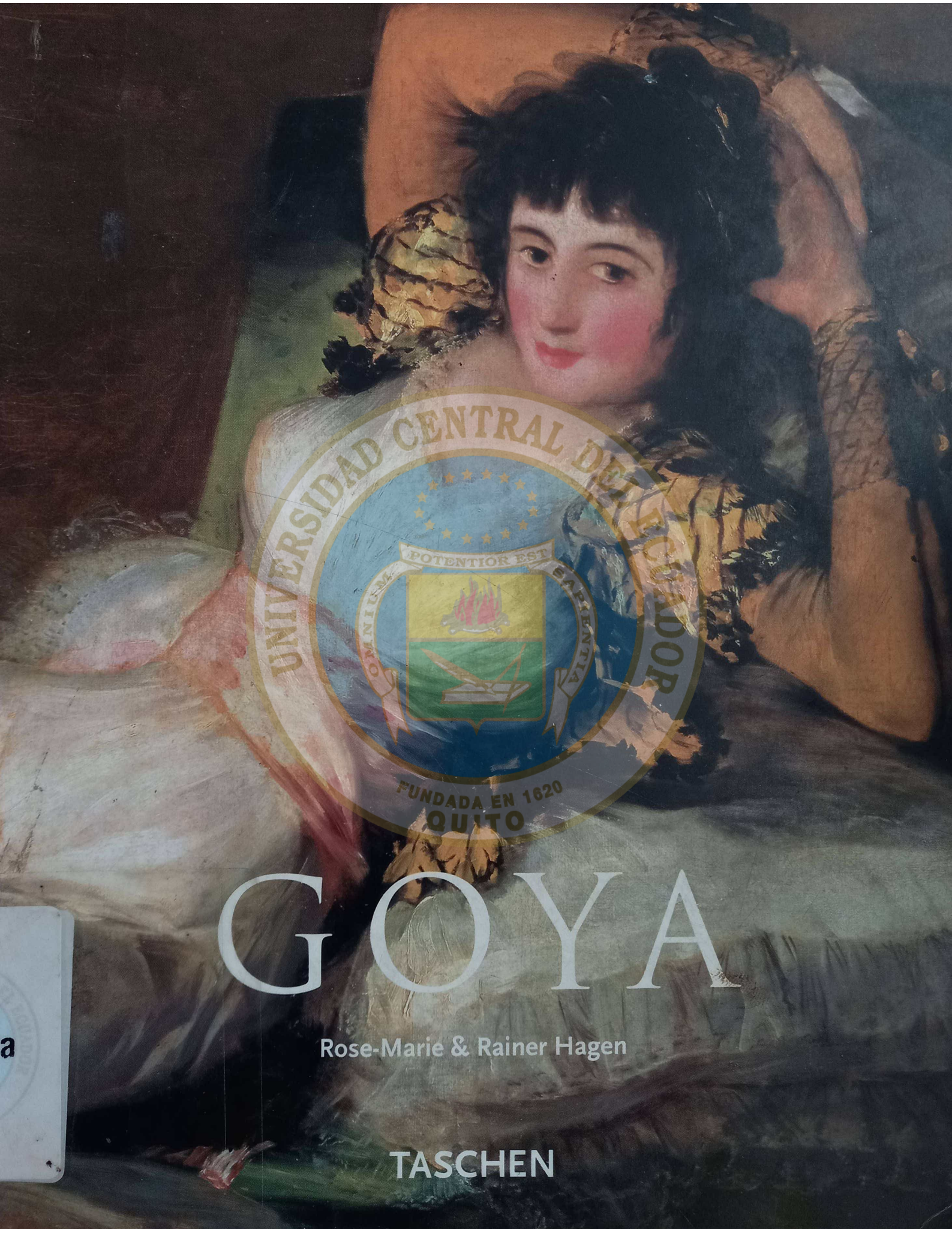


GOYA

Rose-Marie & Rainer Hagen

TASCHEN

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:
Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	02	26

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

Goya

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM

FUNDADA EN 1620
QUITO

«El sueño de la razón produce monstruos.»

FRANCISCO DE GOYA

759
B/126fra
12186

INVENTARIO
Compra..... Donación..... Canje.....
Proveedor.....
Factura 23694 Fecha..... Precio 8.....
Nº Inf. Recep. 716..... Fecha Inf. 06:06:13
Nº Alta 5098230.....
Biblioteca.....

Rose-Marie y Rainer Hagen

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5098230
CTR. 98

FRANCISCO DE GOYA

1746–1828

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TASCHEN
KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

CUBIERTA ANTERIOR:
La maja vestida (detalle), 1800–1805
Óleo sobre lienzo, 95 x 190 cm
Madrid, Museo del Prado

CUBIERTA POSTERIOR:
Autorretrato en el estudio (detalle), 1790–1795
Óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando

ILUSTRACIÓN PÁG. 1:
Autorretrato
(frontispicio de los Caprichos), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 21,9 x 15,2 cm

ILUSTRACIÓN PÁG. 2:
Autorretrato en el estudio, 1790–1795
Óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN,
solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a
TASCHEN, C/ Víctor Hugo, 1, 2° Dcha., E–28004 Madrid, España, fax: +34-91-360 50 64.
Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista,
donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2005 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com
Traducción del alemán: José García, Aquisgrán
Coordinación: Christine Fellhauer, Colonia
Corrección y maquetación: LocTeam S.L., Barcelona
Diseño: Catinka Keul
Diseño de la cubierta: Catinka Keul, Angelika Taschen, Colonia

Printed in Germany
ISBN 3–8228–2296–5

Contenido

6
Escenas alegres para muros lúgubres: los cartones para tapices

20
Gentes de ayer: los retratos

30
Pesadilla y crítica social: los *Caprichos*

40
No sonríen: las mujeres españolas

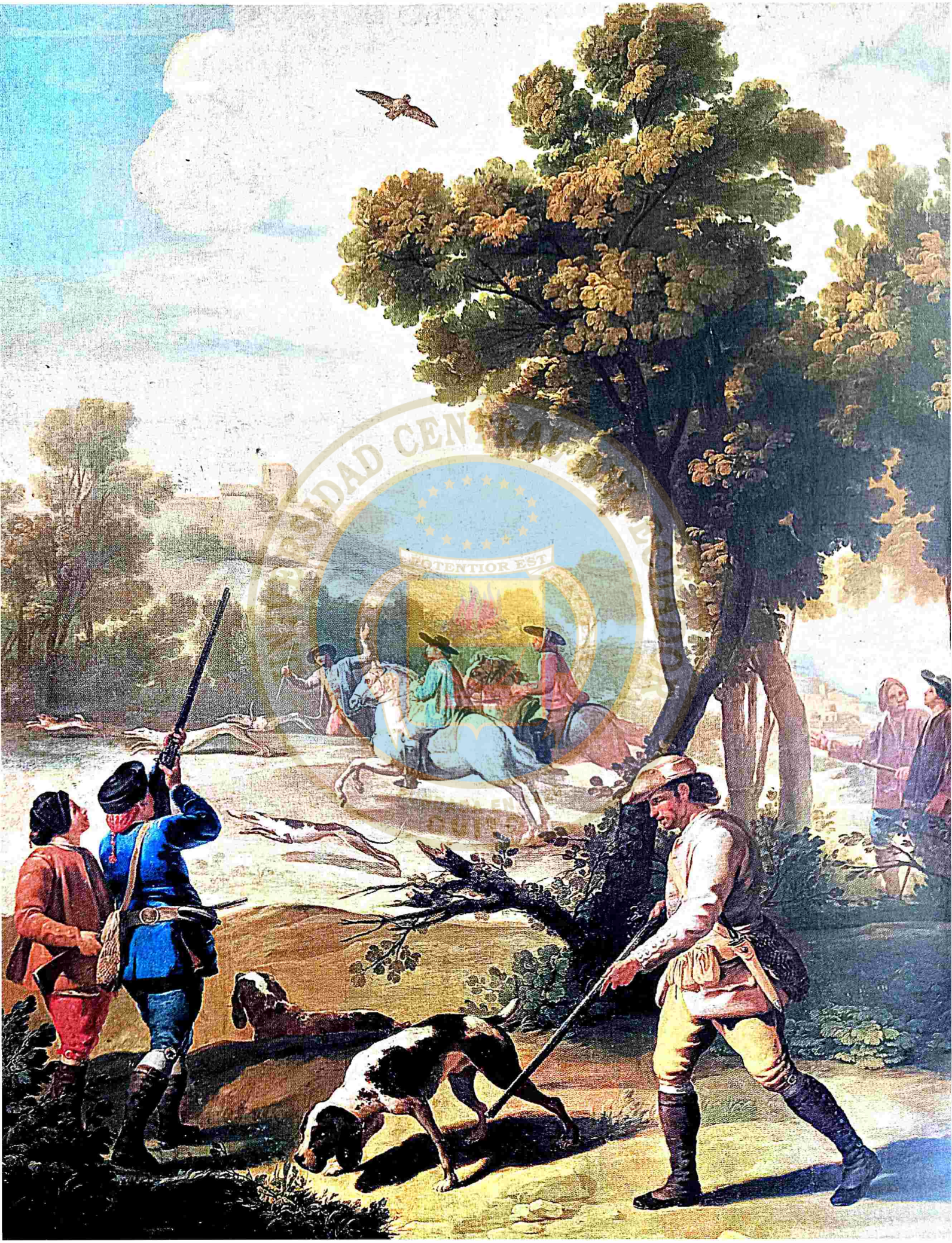
54
No se sabe por qué: los *Desastres de la Guerra*

64
El cielo está vacío: las *Pinturas Negras*

82
El placer que provoca el miedo: las corridas de toros

92
Vida y obra

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Escenasalegres para muros lúgubres: los cartones para tapices

En 1774, Francisco de Goya se traslada a Madrid, donde se dedica a pintar cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Tiene 28 años y ha pasado su infancia y juventud en provincias, en Zaragoza, donde se formó con artistas locales. El encargo de pintar cartones para la elaboración de tapices no lo ha recibido por sus dotes de artista, sino gracias a las relaciones familiares: un año antes había contraído matrimonio y su cuñado, un pintor con prestigio en Madrid, le ha conseguido ese puesto.

Anteriormente, Goya había intentado establecerse en Madrid en dos ocasiones: envió cuadros suyos a la Real Academia de Bellas Artes, para poder estudiar en ella. En las dos ocasiones, sin éxito. Viajó entonces a Italia, donde obtuvo una mención especial en un concurso de la Academia de Parma. De vuelta a Zaragoza recibió un encargo para decorar una iglesia. Pero él quiere trasladarse a Madrid, la mayor ciudad de España (150.000 habitantes), sede del Gobierno, del Palacio Real y de la Academia de Bellas Artes. No existían museos ni galerías públicas, así que el mejor modo de darse a conocer fuera de la provincia era a través de la Academia. Más tarde, Goya será allí profesor y director. Pero cuando necesitaba la Academia, esta le cierra sus puertas.

La obligación de pintar cartones no es especialmente honrosa para el joven pintor ni tampoco está demasiado bien pagada, pero le ofrece la posibilidad de introducirse en el ámbito artístico de la gran ciudad. Además, los encargos proceden directamente de la Corte. Cinco años más tarde podrá presentar sus diseños personalmente al Rey y a los Príncipes Herederos, y besar las manos a Sus Majestades, un gran acontecimiento para quien busca el ascenso social. Los tapices se necesitan para los palacios reales de fuera de Madrid: San Lorenzo del Escorial y El Pardo, dos edificios en los que la Casa Real pasa varios meses del otoño y del invierno. Protegen contra el frío y la humedad, y dan vida a los lúgubres muros. Antes se traían de las provincias de los Países Bajos, pero estas ya no pertenecen al Imperio español. Por este motivo se ha fundado una Fábrica de Tapices en Madrid.

La tarea de los pintores consiste en hacer bocetos y, una vez aprobados por la Corte, en trasladarlos a «cartones», los lienzos con el formato definitivo que tendrán los tapices. Los temas tradicionales proceden de la mitología clásica o de la historia romana. A Goya y a otros jóvenes artistas se les pide que ofrezcan algo nuevo: no escenas del pasado, sino del presente español. El primer encargo de Goya consiste en una serie para el Príncipe de Asturias, el futuro rey Carlos IV.

Autorretrato, 1771–1775
Óleo sobre lienzo, 58 x 44 cm
Madrid, Colección Marquesa de Zurgena

Un ambicioso joven pintor al comienzo de su carrera. Procede de provincias, de una familia sencilla y busca encargos.

ILUSTRACIÓN PÁG. 6:
La caza de la codorniz, 1775
Óleo sobre lienzo, 290 x 226 cm
Madrid, Museo del Prado

Por fin Goya puede trasladarse a la capital. En Madrid se dedica a dibujar cartones de tapices para los palacios reales. Su primera serie presenta escenas de caza, según el gusto del Príncipe Heredero, el posterior rey Carlos IV.

Circuncisión (detalle), 1774
Óleo sobre muro, 306 x 1.025 cm.
Zaragoza, Cartuja de Aula Dei

En Zaragoza, la ciudad de la que procede Goya, la Iglesia es el principal cliente. Le encarga la decoración de una capilla con escenas de la vida de la Virgen. Aquí santa María, vestida con un manto azul, presenta el Niño Jesús al sacerdote para la circuncisión ritual.

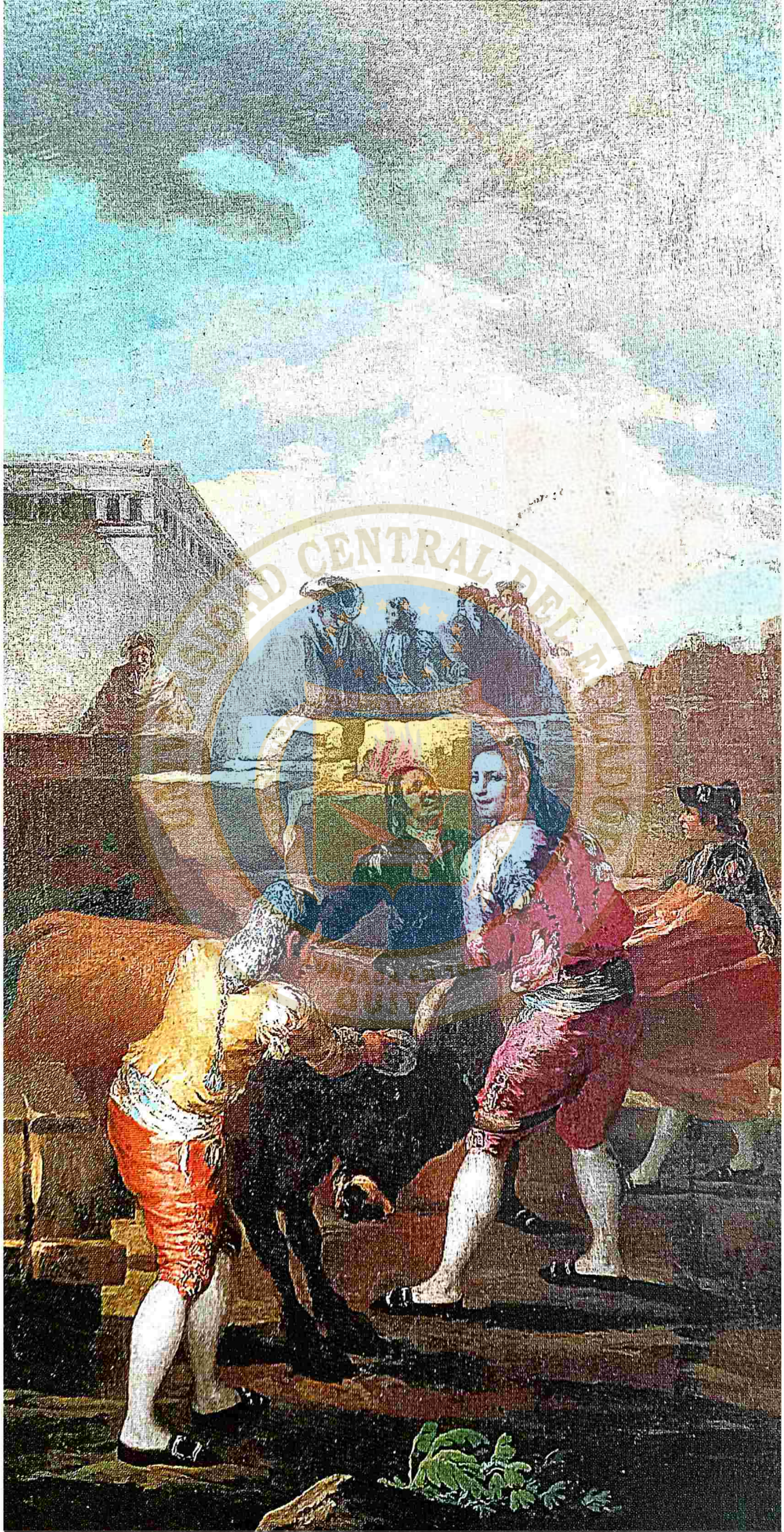
ILUSTRACIÓN PÁG. 9:
La novillada, hacia 1780
Óleo sobre lienzo, 259 x 136 cm
Madrid, Museo del Prado

En este cartón, Goya se retrató a sí mismo. Se dice que, en su juventud, andaba siempre en compañía de novilleros.

A este Príncipe no le interesa más que una cosa: la caza, por lo que Goya dibuja escenas de caza. El sucesor al trono está casado con María Luisa de Parma, cuyos temas pictóricos predilectos son los esparcimientos populares, rebosantes de alegría y diversión, en los que ella –Princesa italiana de fuerte temperamento– no puede participar. Ese deseo de popularidad sigue también las tendencias que se observan en los teatros de Madrid: entre los actos de las obras clásicas, el público se entretiene con escenas de comedia, extraídas de la vida corriente de las capas bajas de la sociedad.

A diferencia de los motivos religiosos para Zaragoza y de las escenas de caza para el Príncipe, en las «diversiones populares» Goya puede mostrar cómo se tratan las personas, qué hacen unas con otras. Con ánimo festivo y ligero se aproxima a un tema que más tarde se presentará de un modo completamente distinto. De esa primera época es el único autorretrato (*véase* ilustración pág. 9) cuya mirada no es ni escéptica ni sombría: un rostro ancho y plano, con pómulos prominentes. Aunque no se titula autorretrato, no hay duda de que se trata del propio Goya. Se encuentra, con otros jóvenes, al lado de un torete, por lo que es probable que se trate de una novillada. Goya participó en esa diversión un tanto arriesgada, o quizá solo sea un rumor que él mismo difundió. En cualquier caso va con su carácter, pues las corridas de toros le fascinarán hasta el final de su vida y algunas cartas las firmará como «Francisco de los Toros».

Tan familiares como los toros le son también al pintor los majos y las majas, hombres y mujeres de los «barrios bajos» de Madrid, con su castizo modo de ser



y de vestirse. Este traje típico surge en el siglo XVIII. Con *El paseo de Andalucía* (*véase* ilustración pág. 11) hace referencia a su origen: el ambiente de los gitanos del sur de España. La prenda típica de los hombres es la capa amplia y el sombrero calado. Como así es fácil ocultarse, en 1776 se prohíben en Madrid el sombrero de ala y la capa, una prohibición que, unida a otras medidas del Gobierno, produjo una revuelta popular y tuvo que ser revocada.

El majo típico es orgulloso, fácil de ofender y rápido en sacar la navaja; prefiere los atuendos llamativos y, siempre que lo pueda evitar, no trabaja. Esa repulsa ante cualquier trabajo, muy extendida entre los españoles del siglo XVIII, procede de la época en que Colón descubrió América. Las colonias americanas enviaban oro al Rey, quien lo repartía entre sus favoritos y los funcionarios y oficiales, demasiado numerosos. Este «Siglo de Oro» pasó hace ya tiempo, pero el orgullo se ha mantenido, incluso en las capas sociales que no se beneficiaron directamente del oro real.

De la versión femenina, la auténtica maja, forman parte –además de mucha pasión– las ganas de provocar, de tener una amplia reserva de respuestas frescas y ser «salada». Se gana la vida vendiendo naranjas o castañas, o desempeñando la función de criada en una casa señorial. Ha de trabajar duro, para alimentar y

ILUSTRACIÓN PÁG. 11:
***El paseo de Andalucía*, 1777**
Óleo sobre lienzo, 275 x 190 cm
Madrid, Museo del Prado

Al parecer, en su origen los trajes típicos de los majos y majas eran el atuendo típico de los gitanos del sur de España. El pueblo de Madrid los comenzó a utilizar para las fiestas de San Isidro. En el siglo XVII se convirtió en una especie de traje nacional, también como protesta contra la influencia francesa.

***El cacharrero*, hacia 1779**
Óleo sobre lienzo, 259 x 220 cm
Madrid, Museo del Prado

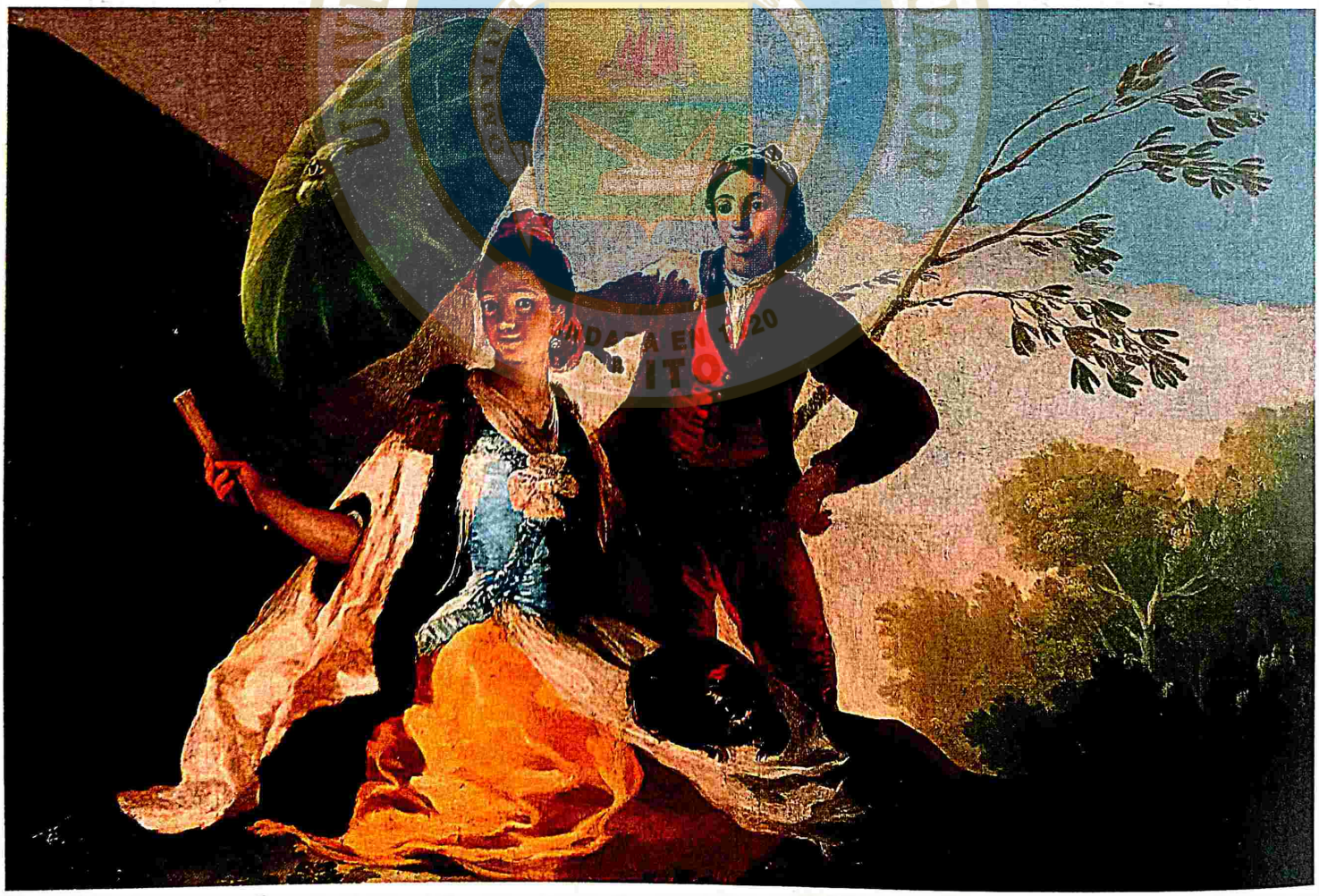
Una señorial carroza rueda sobre la plaza del Mercado. Los hombres solo tienen ojos para la dama que va en ella. Dos jóvenes, vigiladas por una mujer vieja y fea, examinan los cacharros y exhiben sus atractivos.

vestir al majo. Majo y maja llevan el cabello recogido en una red. El vestido, en la mayoría de los casos de vivos colores, subraya la figura y deja ver un amplio escote, así como el pie y el tobillo. En la época de Goya, las clases sociales superiores imitan esa moda, que se transforma en una especie de atuendo nacional, a diferencia de la moda de París, que se había impuesto hasta entonces. Se trata de una forma elegante y lúdica de protesta contra el dominio francés. España está dominada desde 1700 por la casa francesa de los Borbones, que se inspiran en modelos franceses, sobre todo en la economía y la administración, y que toleran algunas de las ideas librepensadoras de la Ilustración, lo que no gusta a los conservadores entre la población.

Varios de los bocetos de Goya muestran las modas francesa y española una al lado de la otra. En *El quitasol* (*véase* ilustración pág. 12) aparece una joven rica y vestida según el estilo francés, sentada en el suelo. Parece que se ha detenido para descansar en su paseo. Sobre su regazo, un perrillo. El rostro de la joven permanece en la sombra del quitasol que sostiene un hombre joven que lleva, al modo de los majos, el cabello recogido en una red y un pañuelo de seda de vivos colores en la cintura. No está claro si es un criado o un «cortejo», un acompañante oficial de las mujeres casadas de la misma capa social. Ella es muy joven. Las mujeres se consideran casaderas a los 15 ó 16 años, edad en la que alcanzan la cima de su belleza. Goya muestra cómo la joven sabe presentarse y hace pensar en que, aunque no vaya vestida de maja, sí tiene la misma confianza en sí misma. Los bellos ojos parecen mirar algo fríos al observador. Vestidas de

El quitasol, 1776–1778
Óleo sobre lienzo, 104 x 152 cm
Madrid, Museo del Prado

María Luisa, la mujer de Carlos, desea escenas alegres para los tapices de su comedor. Goya retrata a una joven elegante, con su perrillo faldero, bajo un quitasol verde.



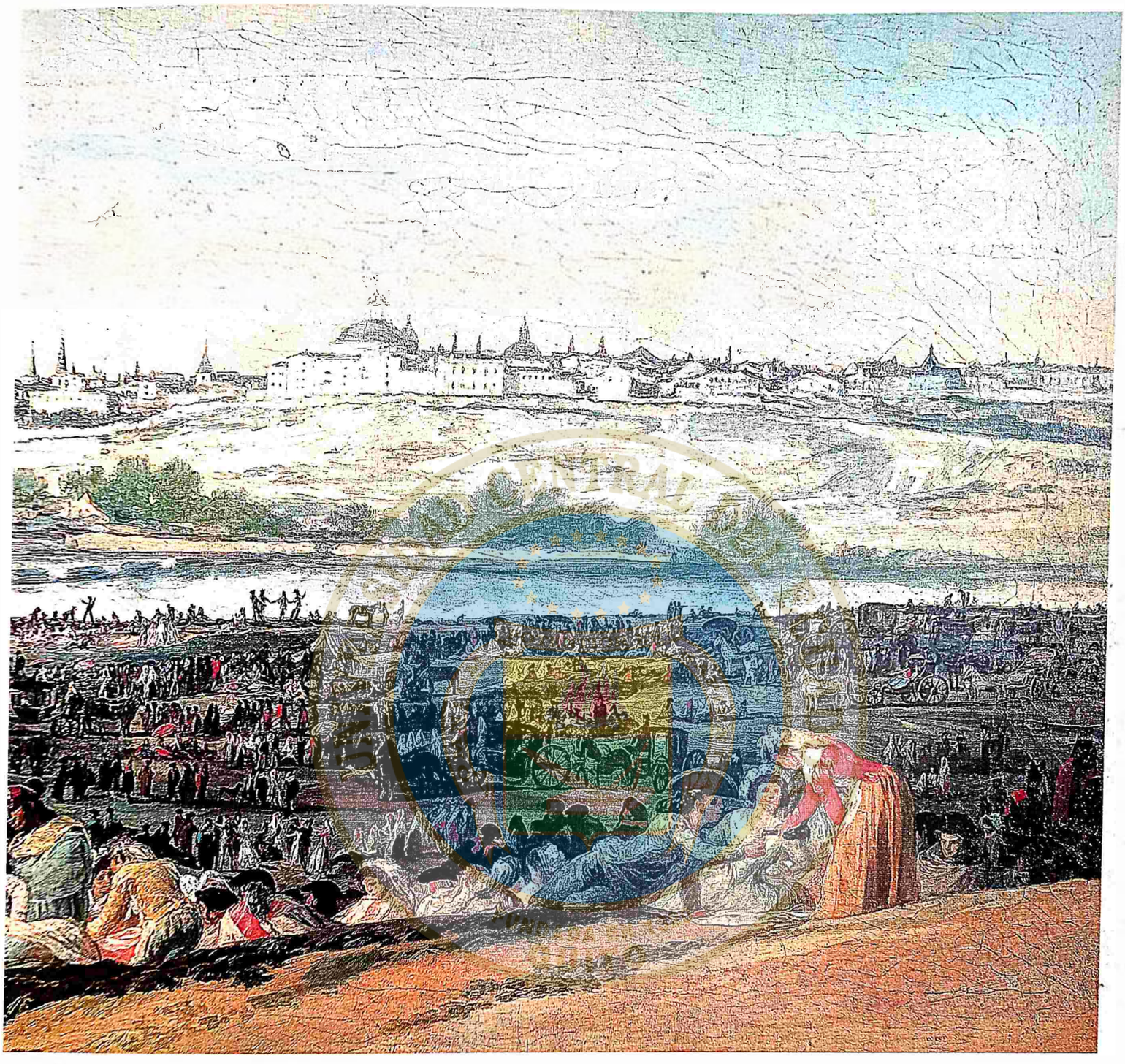
La gallina ciega, 1788–1789
Óleo sobre lienzo, 269 x 350 cm
Madrid, Museo del Prado

Un juego como diversión cortesana. A orillas del Manzanares se reúnen damas y caballeros, unos vestidos según la moda parisina, los otros en traje de majo y maja.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

La pradera de San Isidro, 1788
Boceto, óleo sobre lienzo, 44 x 94 cm
Madrid, Museo del Prado

Para el dormitorio de las hijas pequeñas de los herederos al trono, Goya dibuja un almuerzo campestre en la pradera del santo patrono de Madrid, el día de su fiesta, tras la cual se observa un panorama de la ciudad. Sin embargo, no se llegó a tejer el tapiz; se quedó en un boceto casi impresionista.



El albañil herido, 1786–1787
Óleo sobre lienzo, 268 x 110 cm
Madrid, Museo del Prado

En lugar de juegos y almuerzos campestres, Goya ofrece a la corte visiones más realistas de la vida de las capas bajas. Un albañil se ha caído del andamio; dos compañeros vestidos con harapos se lo llevan.

maja retratará Goya también a la Duquesa de Alba y a la reina María Luisa, y para uno de los cartones hace que jueguen a *La gallina ciega* (*véase* ilustración pág. 13), dándose la mano unos a otros, personas de los dos grupos: unos con sombrero o peluca, los otros con pelo largo recogido en la red.

Entre las «diversiones populares» de Goya se encuentra también *La pradera de San Isidro* (*véanse* ilustraciones págs. 14 y 15), un boceto de 1788; es decir, 14 años después de haber comenzado a trabajar para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. La fiesta de san Isidro, el patrono de Madrid, se celebra todos los años el 15 de mayo. Por la mañana, después de la misa, los madrileños –siguiendo al clero y a la banda de música– cruzan el Manzanares para dirigirse a la ermita del santo, donde siguen la Misa Mayor, beben de la fuente sagrada y presentan sus ruegos a san Isidro. Después se reparten por la pradera a orillas del Manzanares para comer, bailar y jugar. Goya combina este alegre almuerzo con un panorama de Madrid, en el que destacan sobre todo dos construcciones: a la izquierda, el pesado bloque del Palacio Real, que se alza en el mismo lugar donde estaba, antes del incendio, el Alcázar; más a la derecha la iglesia de San Francisco el Grande, con su gran cúpula, para la que Goya pintó un retablo. En esta época es un artista muy solicitado; incluso tiene un carruaje particular. De ahí que, como entendido en dichos vehículos, en su cuadro represente diversos carruajes aparcados uno junto a los otros, a orillas del río. Son un símbolo de estatus: quien tiene un coche de caballos ya no pertenece a la «gente de a pie». Goya compra su primer carruaje, un «birlocho», en 1786, dos años antes de pintar la fiesta de San Isidro. Así describe –con su peculiar ortografía– el viaje de pruebas a un amigo: «Hibamos su dueño y yo tan grandemente, bellisimo mobimiento»; nada más salir de Madrid organizaron una buena carrera. El vendedor le preguntó a Goya si conocía «rebolber a la napolitana»; el pintor le entrega las riendas y constata: «fuimos a parar dando bolteretas». Esta carta es uno de los raros testimonios escritos que se conservan de la vida de Goya, una carta que rebosa alegría, orgullo e ironía de sí mismo. Caracteriza al artista en una fase que no durará mucho. Goya añade que en esos momentos ha organizado su vida de forma envidiable; ahora tiene encargos de retratos en número más que suficiente. Posee el título de Pintor del Rey y ya es miembro de la Academia.

En la pradera de San Isidro mezcla las capas y las modas, pero evitando las reyertas y las alusiones eróticas, como exige el encargo, pues el tapiz está destinado a los aposentos de dos pequeñas princesas. Se ha conservado el boceto, de carácter casi impresionista, en formato 44 x 94 cm. Sin embargo, no se llegó a tejer ningún tapiz. Una de las posibles razones es la abundancia de pequeños detalles; los maestros tejedores se quejan de que Goya no tiene ya consideración por las restricciones artesanales; quizás haya perdido las ganas de realizar trabajos que nunca se elogian por sí mismos, sino que solo son medios para otros fines.

Tampoco quiere seguir trabajando solamente en diversiones. En 1786 se le encarga que ilustre las cuatro estaciones y las cierra con un boceto que muestra, de modo impresionante, la dureza de la vida para la población campesina durante el crudo invierno. Ese mismo año pinta a un albañil ebrio llevado por dos compañeros. Teniendo en cuenta que la embriaguez está considerada en España como algo deshonroso, no tiene cabida en un palacio real. Como Goya era consciente de ello, transformó al borracho en un herido. El dolor y el sufrimiento no forman parte de los temas alegres que le han solicitado, pero el Rey había promulgado un decreto para ayudar a las familias de los albañiles que habían sufrido accidentes. De ese modo, el incidente iba a tono con la propaganda de la previsión real.

La nevada, 1786–1787
Óleo sobre lienzo, 275 x 293 cm
Madrid, Museo del Prado

Desde mediados de la década de 1780, el pintor, que empieza a cosechar éxitos, ya no se limita a plasmar escenas de diversión. Muestra lo duro que puede ser el invierno para los campesinos.

Entre los últimos de sus 62 cartones se encuentran *La boda* y *El pelele*, dos escenas que, una vez más, responden al deseo de «diversiones populares». Sin embargo, no son tan despreocupadamente alegres como las de los primeros años.

La boda de Goya critica los matrimonios que se contraen solo por el dinero: a la bella novia, con la cabeza orgullosamente alzada, le sigue un novio con el rostro semejante a un mono, ricamente vestido pero de porte opuesto al de la mujer. Como en otros países de Europa, esos matrimonios eran temas predilectos para comedias y caricaturas. También *El pelele* –la muñeca masculina que mantea un grupo de mujeres jóvenes– presenta un aspecto divertido. Se trata de una costumbre de carnaval para demostrar que las mujeres pueden hacer con los hombres lo que quieran. En dos bocetos, Goya presenta al pelele con la cabeza alta, como si se divirtiera; solo en el último, cae la cabeza hacia abajo y el pelele se convierte en una víctima desamparada. Goya muestra la diversión como un juego simbólico lleno de maldad (lo que las mujeres pueden hacer con los hombres) del mismo modo que en el futuro plasmará, una y otra vez, la violencia de los hombres para con las mujeres. En los cartones para tapices refleja el trato que se dispensan unas personas a otras en colores claros, pues los clientes así lo querían. Además, la tonalidad clara refleja el optimismo de quien ha conseguido el ascenso social. Más tarde, unos años mayor y liberado de imperativos cortesanos, verá a las personas de otro modo.

La boda, 1791–1792
Óleo sobre lienzo, 267 x 293 cm
Madrid, Museo del Prado

En sus últimos cartones, el pintor se permite la sátira y crítica sociales: con la bendición de la familia y de la Iglesia, un hombre feo pero rico se casa con una bonita joven.

ILUSTRACIÓN PÁG. 18:
El pelele, 1791–1792
Óleo sobre lienzo, 267 x 160 cm
Madrid, Museo del Prado

La mirada del pintor se hace cada vez más cáustica: transforma una divertida costumbre de carnaval en una escena de maldad, que muestra cómo mujeres fuertes pueden vapulear a un hombre débil.

Gentes de ayer: los retratos

Con los cartones para tapices, Goya puso pie en Madrid; con sus retratos se labró un nombre. Su ascenso queda oficialmente documentado con los títulos que le otorga la Corte: 1786, Pintor del Rey; 1789, Pintor de Cámara; 1799, Primer Pintor de Cámara. Cuanto más alto sea el título, tanto más generosa será también la pensión que va unida a él.

Con el creciente reconocimiento aumenta también la seguridad en sí mismo, como puede apreciarse comparando dos autorretratos. No son estos obras autónomas, sino cuadros dedicados a personalidades elevadas y elevadísimas en los que Goya aparece como una figura secundaria. El primero es un retrato del ministro real, el Conde de Floridablanca. El pintor le presenta un cuadro enmarcado para que dé su opinión sobre él; Goya toma una postura humilde, como un estudiante, en un extremo del lienzo, mirando de abajo arriba a ese poderoso, solo aparece de perfil y en segundo plano. Es una obra de 1783.

En 1800 han cambiado muchas cosas. En esa fecha pinta a la Familia Real (*véase* ilustración pág. 28). Se representa asimismo al borde del ilustre grupo pero mira hacia adelante como ellos, muestra su rostro, adquiere una postura erguida, como si formara parte de la familia. Para hacer este cuadro se inspira en *Las Meninas* de Velázquez, una obra realizada aproximadamente siglo y medio antes, que asimismo presenta a miembros de la Familia Real. Velázquez se representó a sí mismo apoyado en el caballete. En el siglo XVIII, este artista está considerado como el más importante pintor español. Goya ha estudiado sus obras en las colecciones reales; ha copiado algunas (*véase* ilustración pág. 29). Si ahora se plasma a sí mismo igual que lo hace su ilustre predecesor, eso significa que tiene mucho mejor concepto de su propia persona.

La creciente autoestima y el trato con miembros de la clase dirigente y de la vieja nobleza cambian el ideario de Goya. En 1790 escribe a un amigo que se ha propuesto «conservar cierta dignidad que el hombre ha de poseer». Para ello ya no acudirá a los lugares donde se baila en público, por ejemplo, la popular seguidilla. Añade, suavizando el tono, «con toda probabilidad» y «no soy feliz con todo esto». No se siente feliz porque quiere, o debe, separarse del ambiente que considera como el suyo: ocuparán el lugar de majos y majas, toreros y vendedoras de naranjas los buenos modales, el lenguaje, las ideas y los valores de los poderosos.

Sin embargo, el mundo de estos está en pleno proceso de desintegración. En París se ha producido el asalto a la Bastilla; la nobleza pierde sus privilegios,

Retrato del Conde de Floridablanca (detalle), 1783
Óleo sobre lienzo, 262 x 166 cm
Madrid, Banco Urquijo

ILUSTRACIÓN PÁG. 20:
Retrato del Conde de Floridablanca, 1783
Óleo sobre lienzo, 262 x 166 cm
Madrid, Banco Urquijo

El primer retrato representativo de un político importante, durante muchos años Primer Ministro de Carlos III, en medio de los atributos de su cargo. Goya lo emplea con éxito para mostrar su talento y se presenta a sí mismo, en un extremo y con una postura servil.

La familia del Infante Don Luis, 1783
Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm
Parma, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca

El hermano del rey Carlos III –desterrado de la Corte por haber contraído matrimonio no conforme a su posición social– encarga un retrato colectivo nocturno con la familia y la servidumbre. El señor de la casa está jugando al solitario con las cartas, mientras peinan a la esposa.

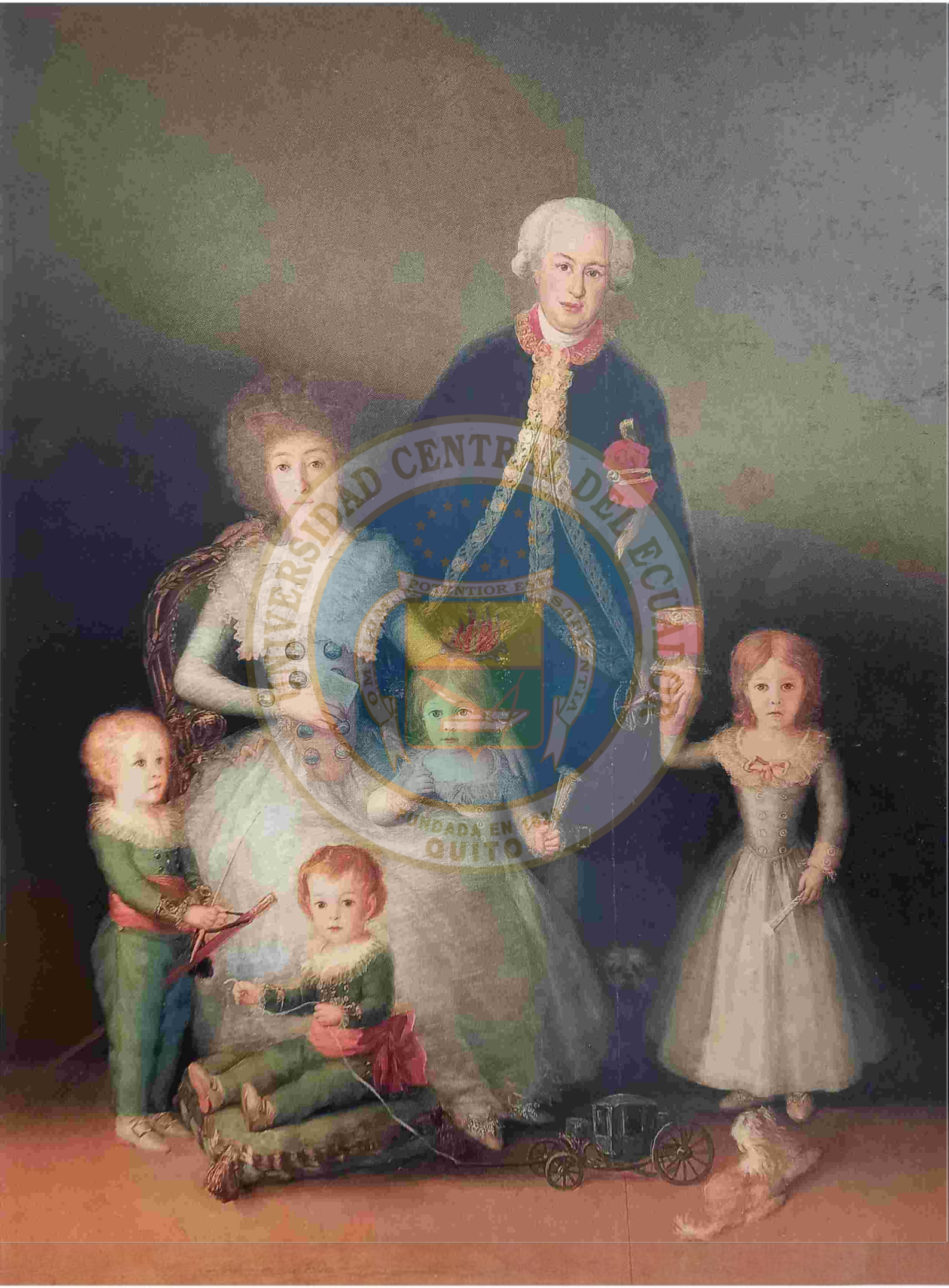
ILUSTRACIÓN PÁG. 23:
La familia del Duque de Osuna, hacia 1788
Óleo sobre lienzo, 225 x 174 cm
Madrid, Museo del Prado

Esta pareja «ilustrada» de la alta nobleza se cuenta entre los mecenas más influyentes del pintor. Renunciando al fausto y a los símbolos de estatus surge una discreta escena idílica en suaves tonos grises, marrones y verdes.

la Iglesia, sus posesiones; la Asamblea Nacional exige «libertad, igualdad, fraternidad». Más de 1.000 nobles franceses son guillotinados, también el Rey y la Reina; el Rey es primo del monarca español. Napoleón se hace con el poder, se dedica a la guerra y ocupa media Europa, incluida España. Es vencido y enviado al exilio y los antiguos linajes reales vuelven a sus tronos. Todo esto sucede entre 1789 y 1814, un cuarto de siglo que Goya pasa en Madrid, como retratista de los poderosos de turno.

El *Conde de Floridablanca* (*véase* ilustración pág. 20) fue el primero de esas elevadas personalidades que pudo retratar. Goya lo muestra como un representante del Antiguo Régimen, con peluca y pechera de encaje. El anciano Rey le mira benévolo de arriba abajo; la banda da testimonio de la condecoración, el rojo de las vestiduras resta protagonismo a los demás colores. Como es usual en el retrato convencional, una gruesa cortina remata el cuadro en el fondo. Goya aplica todos los medios de que dispone para presentar al retratado como una persona importante y de alta jerarquía.

Todo lo contrario ocurre con el retrato del Ministro de Justicia *Gaspar Melchor de Jovellanos* (*véase* ilustración pág. 25), pintado en 1798, es decir, 15 años más tarde. Aunque también aparezca el cortinaje en el fondo, el Ministro no lleva ni banda ni peluca; las vestiduras son sencillas, no posa, sino que aparece sentado en su escritorio, con la cabeza apoyada en la mano. No es ninguna persona que


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Ferdinand Guillemardet, 1798
Óleo sobre lienzo, 185 x 125 cm
París, Museo del Louvre

Adornado con la tricolor, posa en Madrid el plenipotenciario del gobierno revolucionario francés. Es el representante de un nuevo orden; en 1793 votó en favor de la muerte del rey Luis XVI, primo del monarca español.

ILUSTRACIÓN PÁG. 24:
Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, 1788
Óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Como Velázquez, Goya fue un solicitado pintor de niños. Sin embargo, tras los simpáticos herederos de la familia, con el pajarito, acechan a la presa dos voraces gatos. ¿Primeros signos de un peligro que amenaza la situación idílica? ¿Precursores de los demonios que más tarde acecharían a Goya?

ILUSTRACIÓN PÁG. 25:
Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798
Óleo sobre lienzo, 205 x 133 cm
Madrid, Museo del Prado

Cuando Goya pinta este retrato, Jovellanos (1744–1811) es Ministro de Justicia. El patriota, noble y liberal, lucha –con éxito variable– en pro de reformas y contra la ignorancia, la superstición y la Inquisición.

desee infundir respeto; más bien parece reflexionar o estar cansado. Goya le sustrae las habituales insignias de la dignidad y del poder; muestra a una persona.

Naturalmente que en este nuevo retrato también se aprecia una mayor experiencia artística: el *Conde de Floridablanca*, vestido de rojo, aparece relativamente hierático y los colores no están tan delicadamente armonizados como en el retrato de Jovellanos. Pero la renuncia a las insignias también refleja un cambio en la postura frente a la jerarquía aristocrática. Está desapareciendo la antigua creencia de que el Rey es investido directamente por Dios en su trono, por lo que solo es responsable ante Él. En Francia los nobles se han convertido en ciudadanos como todos los demás franceses.

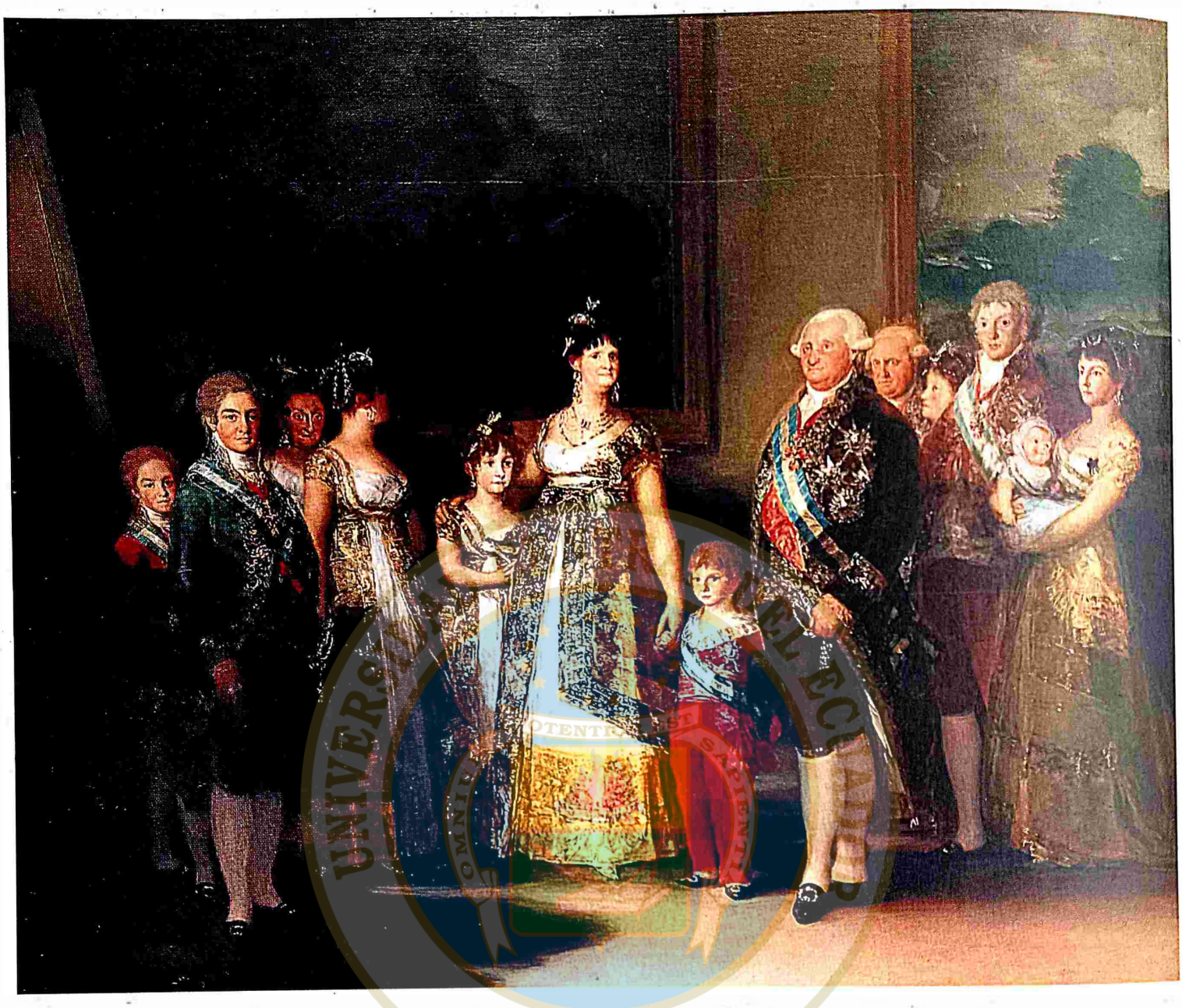
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Manuel Godoy, 1801
Óleo sobre lienzo, 180 x 267 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El hombre más poderoso y el más odiado de España: es al mismo tiempo comandante en jefe de las tropas, Primer Ministro y amante de la reina María Luisa. Goza de la victoria sobre las tropas portuguesas, reclinado con desenfado.

En España solo un pequeño círculo de personas debate sobre ideas tan revolucionarias. La península Ibérica está separada de Europa por los Pirineos y en ella se aprecia un retraso social, económico e intelectual. Una de las causas se atribuye al poder de la Iglesia. En 1787 viven en España casi 150.000 clérigos, el 4,5% de la población. Tienen el monopolio de la educación, pero solo llegan a una parte mínima de los niños y los conocimientos que les imparten son más religiosos que racionales. Con todo, el nivel educativo es bajo y la dependencia de los clérigos alta. Según un embajador francés, «En España el pueblo llano tiene un gusto vil; se dedica sobre todo a procesiones, corridas de toros y al amor en su forma más brutal. La burguesía está descontenta y sufre una depauperación general. El clero es ignorante y la nobleza se muere de hambre en un suelo cultivado solo en su mitad».

Los Borbones intentan reprimir el poder de la Iglesia; pero, aparte de haber expulsado a los jesuitas, no han tenido verdadero éxito. Los Reyes acogieron positivamente algunas ideas de la Ilustración francesa, lo cual también puede decirse de Floridablanca, y sobre todo de Jovellanos. Sin embargo, la situación cambia cuando los franceses atentan contra la monarquía. Ahora, Floridablanca lucha contra todas las influencias que proceden de rancia estirpe; Jovellanos se salva marchando al exilio. Sobre la postura de Goya se puede decir que conoce a varios ilustrados españoles, a quienes retrata. Entre ellos se encuentran los Duques de Osuna (*véase* ilustración pág. 23), a quienes Goya retrata con sus hijos en 1788. Se esfuerzan por llevar a cabo reformas agrarias y por mejorar la situación de las escuelas, actúan como mecenas y compran más de 30 lienzos de Goya.



La familia de Carlos IV, 1800–1801
Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm
Madrid, Museo del Prado

Goya no halaga a sus modelos: sin piedad muestra en este retrato colectivo cómo la Familia Real intenta resistir a los cambios de la nueva época. Al parecer está satisfecha con el modo en que la representa Goya. Él mismo posa al fondo, ya no con una postura servil, sino seguro de sí mismo.

Entre las personas que realizan o proporcionan encargos importantes al pintor, se encuentra también *Manuel Godoy* (*véase* ilustración pág. 27), Ministro y favorito de la reina María Luisa. También él es un advenedizo, pues logra ascender gracias a la ineptitud y la apatía del Rey. María Luisa convierte al oficial de la guardia, de 25 años, en su amante, asume con él los asuntos de gobierno, le regala uno de las posesiones reales, le nombra Duque y miembro del Consejo Real, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes, Primer Ministro y le convierte en uno de los hombres más odiados de España.

En la guerra contra Portugal de 1801 le erigió en comandante en jefe de todos los ejércitos; en este cargo se hace retratar por Goya. El cuadro causa la impresión de haber sido pintado siguiendo modelos barrocos. El general no está rodeado de ángeles victoriosos, ni aparece sentado sobre un caballo, sino que se encuentra en el campo de batalla, vestido con toda pompa, con condecoraciones y bandas, leyendo una carta u observando las banderas conquistadas. No se corresponde con la mirada realista de Goya, ni lo dota de ningún rasgo realista. Se trata más bien de un homenaje que nadie sabe hasta qué punto fue pintado de acuerdo con el cliente o si refleja un oculto desprecio. El bastón de mando entre los muslos, una

referencia irónica a los máritos de Godoy en la cama de la Reina, probablemente no pudo añadirse sin su consentimiento.

A *La familia de Carlos IV* (*véase* ilustración pág. 28) Goya la trata de un modo completamente distinto al valido. No la halaga: si bien muestra condecoraciones y caros vestidos, no aparece ni trono niescudo de armas; no hace nada para subrayar el rango ilustre de esta Familia Real por la gracia de Dios. Más bien parece aproximarla a una familia burguesa, que se ha reunido casualmente.

Viaja varias veces al palacio de verano de Aranjuez, para retratar a los diferentes miembros de la Familia. No retrata al Rey más inteligente de lo que es ni embellece el rostro de la Reina. Esta tiene 48 años y ha dado a luz a 10 ó 12 hijos; sin embargo, siguiendo la última moda francesa, lleva una flecha de amor en el cabello. Según el embajador ruso: «Los frecuentes alumbramientos... la han hecho marchitarse completamente. Su tez es verdosa y la pérdida de los dientes, que se han sustituido por otros artificiales, le han dado el golpe de gracia». Llama la atención que aceptase el retrato que de ella hace Goya. O se siente tan superior a todas las personas, por razón de su rango y de su poder, que le resultan indiferentes los criterios de belleza, o bien se ve plasmada por Goya tan auténtica y llena de vida que todo lo demás no cuenta. Lo más probable es que se combinaran ambas cosas.

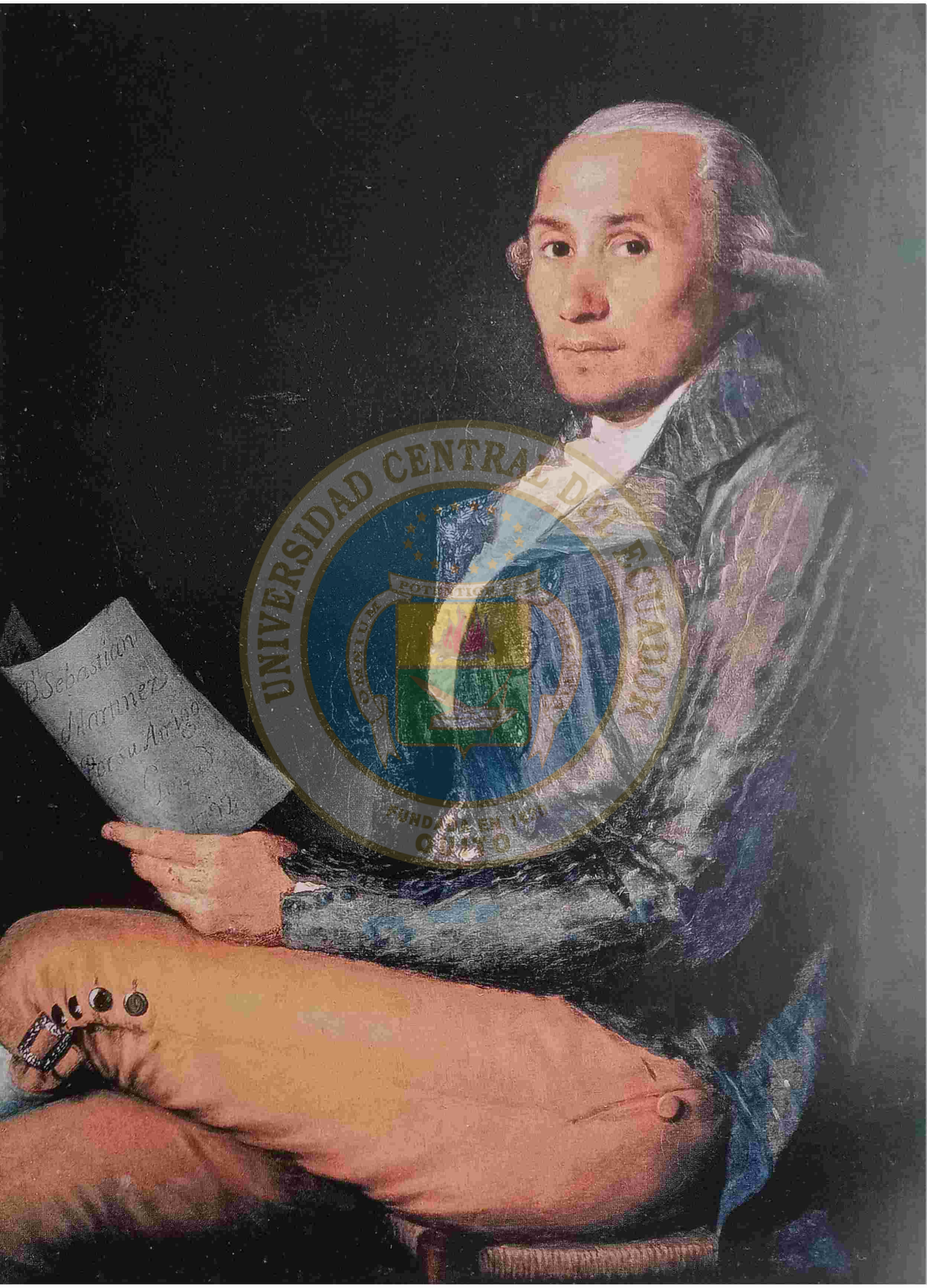
Del niño de 6 años que puede verse entre el Rey y la Reina se dice que es un hijo de Godoy; sin embargo, todas las informaciones de este tipo han de considerarse con precaución, pues suelen proceder de enemigos de María Luisa. En el retrato de Goya aparece una gran separación entre los Reyes: mientras que todos los personajes se encuentran estrechamente relacionados, solo estos dos presentan una clara distancia, como si no hubiera podido colocar en otro lugar al muchacho. La verticalidad del marco que aparece en la pared detrás del grupo acentúa la distancia. Se ha identificado la obra como «Lot y sus hijas», una de las historias del Antiguo Testamento sobre mujeres que no ponían freno a su apetito sexual. ¿Casualidad? Se podría pensar que María Luisa dejara apreciar al pintor –que aparece a la izquierda, al lado de su caballete– su visión de las cosas; según esta faltaría una persona en el grupo familiar; su amante y asesor Manuel Godoy. Con él, María Luisa y Carlos forman –según un frívolo modo de decir de la Reina– una «insantísima trinidad sobre la tierra», pues también el Rey estima a ese hombre, del que no quiere saber que es el amante de su mujer. Posiblemente le estime tanto porque Godoy le desembaraza de la política y solo le comunica cada noche «si los negocios andan bien o mal».

El cuadro familiar expuesto en el palacio transmite asimismo una especie de mensaje de política exterior. En 1793 ha sido decapitado Luis XVI; el poder de los Borbones parece haber llegado a su fin en Francia, pero no en España. Los numerosos descendientes ampliarán y fortalecerán con sus matrimonios el poder de la familia. La Reina quiere casar incluso con Napoleón a Doña María Isabel, quien aparece en brazos de María Luisa, pero el Emperador, «para procrear descendientes no quiere dirigirse a una casa decadente».

El cuadro ha sido pintado en 1800, fecha en que Napoleón triunfa, a los 30 años, en Italia, antes de ocupar media Europa y también España. En Madrid entronizará a su hermano; después de la caída de Napoleón en 1814 le seguirá Fernando VII, el segundo por la izquierda en el retrato de Goya. Fernando, de carácter asustadizo y violento, abolirá todas las reformas progresistas. Empujará al país a la decadencia y a Goya, siendo ya un anciano, a la emigración.

Las Meninas (copia de la obra de Diego de Velázquez), 1778–1779
Aguafuerte y aguatinta, 40,5 x 32,5 cm
Madrid, Calcografía Nacional

Goya estudió y copió las obras de Diego de Velázquez (1599–1660) y se inspiró en sus Meninas, el retrato de la Familia Real de su tiempo. También elfamoso predecesor se retrató a sí mismo trabajando.


D. Sebastian
Martinez

Pesadilla y crítica social: los *Caprichos*

En sus retratos, Goya muestra a los ricos y a los poderosos, a los que marcan las pautas en el país y en la sociedad. Pinta también a sus familias, a sus hijos, a sus amigos... Son rostros que forman parte de su entorno, de su mundo exterior. Sin embargo, desde 1793 también cede a sus visiones, a las fantasías de sus temores, a las imágenes que surgen de su interior. El desencadenante de esta nueva visión es una enfermedad que le lleva al borde de la muerte y que le deja como secuela la sordera. Hasta el final de su vida el pintor permanecerá sordo.

No se sabe cómo se produjo esa crisis. Si bien pudo ser una enfermedad meramente física, es probable que también influyeran causas psíquicas, como una larga represión de las visiones, de esas imágenes de la noche y del subconsciente reprimidas porque no armonizan con el progreso y la razón, y tampoco con el cuidado mundo de sus clientes.

Goya enferma en el otoño de 1792 en Andalucía; le cuidan en casa de su amigo Sebastián Martínez, en Cádiz. En enero de 1794 anuncia algunas obras nuevas al vicedirector de la Real Academia de Bellas Artes. Goya subraya que se trata de cuadros «... en los que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, en que el capricho y la invención no tienen ensanche».

Estas nuevas obras presentan un formato pequeño (en la mayoría de los casos, 43 x 32 cm); es decir, no exigen esfuerzo físico. Entre ellas aparecen corridas de toros, *Un fuego de noche* (*véase* ilustración pág. 33), pero también una escena que más que «observar» habrá inventado, el *Corral de locos* (*véase* ilustración pág. 32): hombres semidesnudos delante de muros muy altos que, sonriendo bobamente al visitante, luchan entre ellos y son separados por una fusta. Una lúgubre visión de cuerpos de personas sin razón humana, un marcado contraste con la galería de retratos de Goya.

Durante los años siguientes pinta poco, busca formas en las que se pueda liberar de sus visiones. Parecen amenazarle como los murciélagos con ojos de lechuza que aparecen en *El sueño de la razón produce monstruos* (*véase* ilustración pág. 34), una visión terrible, una pesadilla a la que Goya da un título peligroso en una época en que se equiparan razón e ilustración, e ilustración con Francia, el país que ha asesinado a sus aristócratas y a sus reyes.

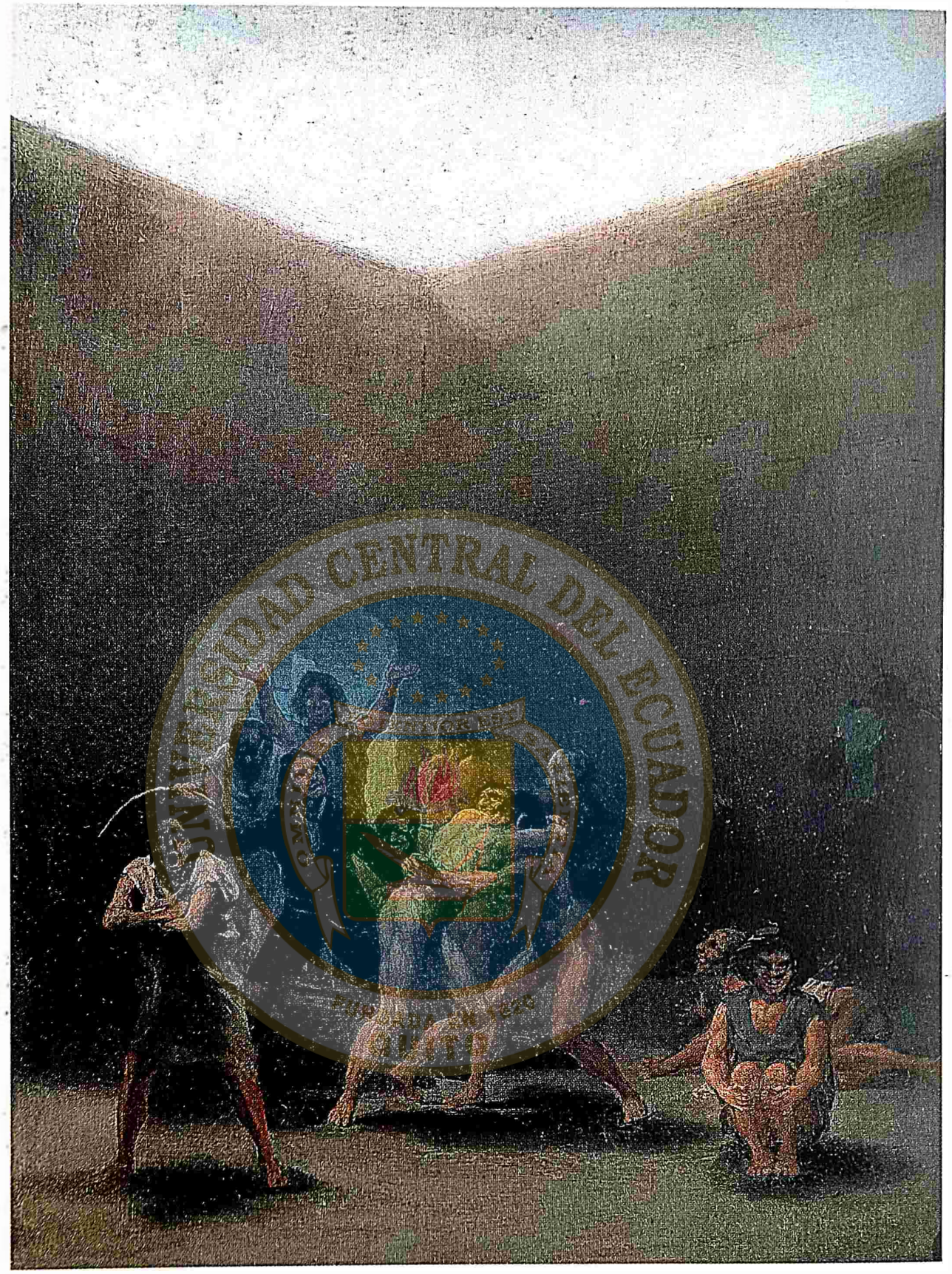
El pintor se decide por utilizar como medio el grabado al aguafuerte: con un buen número de ejemplares puede llegar de esta manera a un público más amplio.

Autorretrato, 1795–1797
Tinta china lavada, 23,3 x 14,4 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Durante la enfermedad que pasó en Cádiz, Goya se queda sordo. Rodea su rostro con una corona de cabello oscuro y desgreñado.

ILUSTRACIÓN PÁG. 30:
Retrato de Sebastián Martínez, 1792
Óleo sobre lienzo, 92,9 x 67,6 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Este esteta y coleccionista de obras de arte, de gusto cosmopolita y moderno, procede de la progresista clase social de los comerciantes. Goya vive en su casa durante la grave enfermedad que padeció en Cádiz.

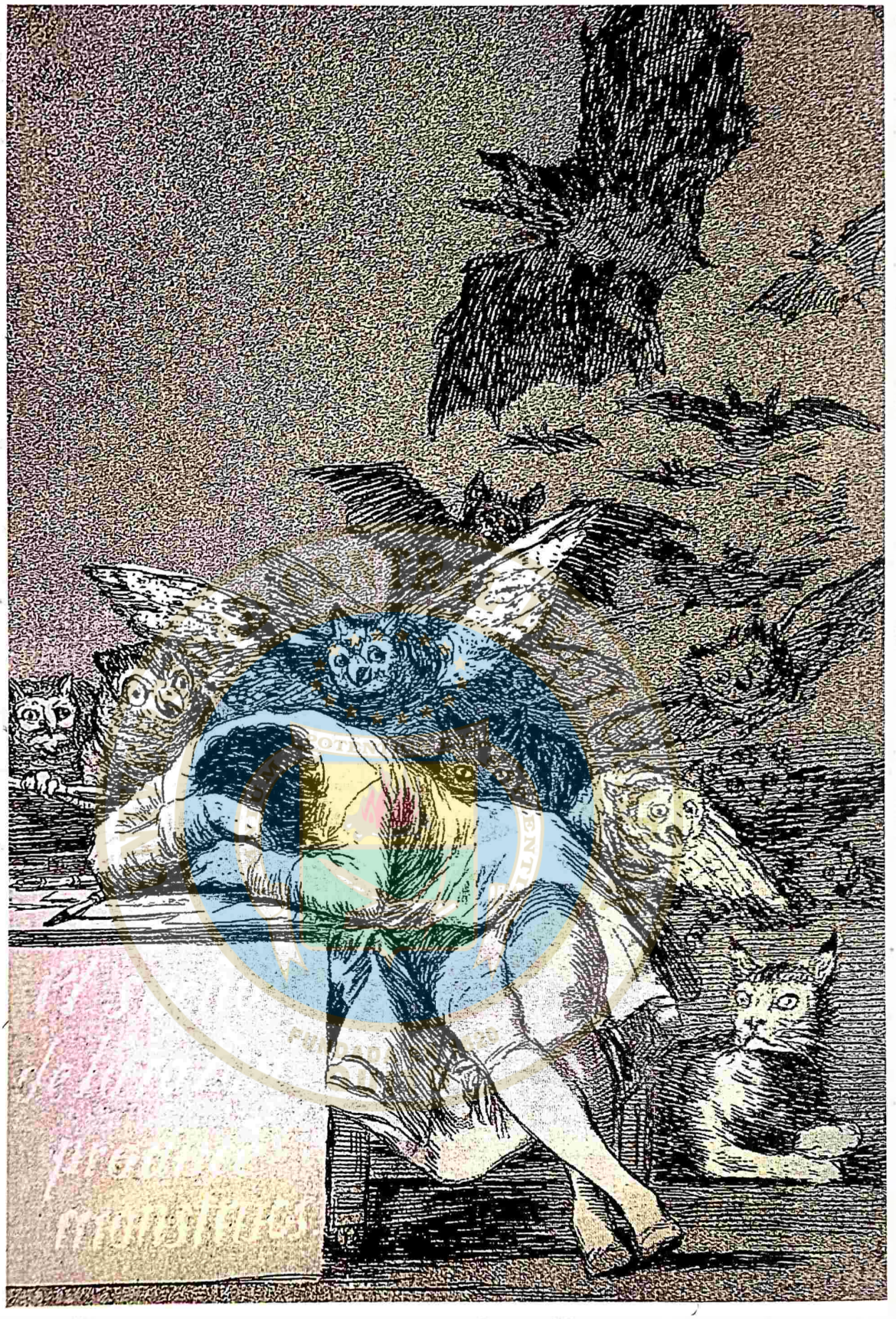


Corral de locos, 1794
Óleo sobre cinc, 43,8 x 32,7 cm
Dallas, Meadows Museum

Entre los altos muros, los locos sonríen al visitante. Después de su enfermedad, Goya se decide a no pintar ya solo por encargo. Ahora pinta sus propias visiones.

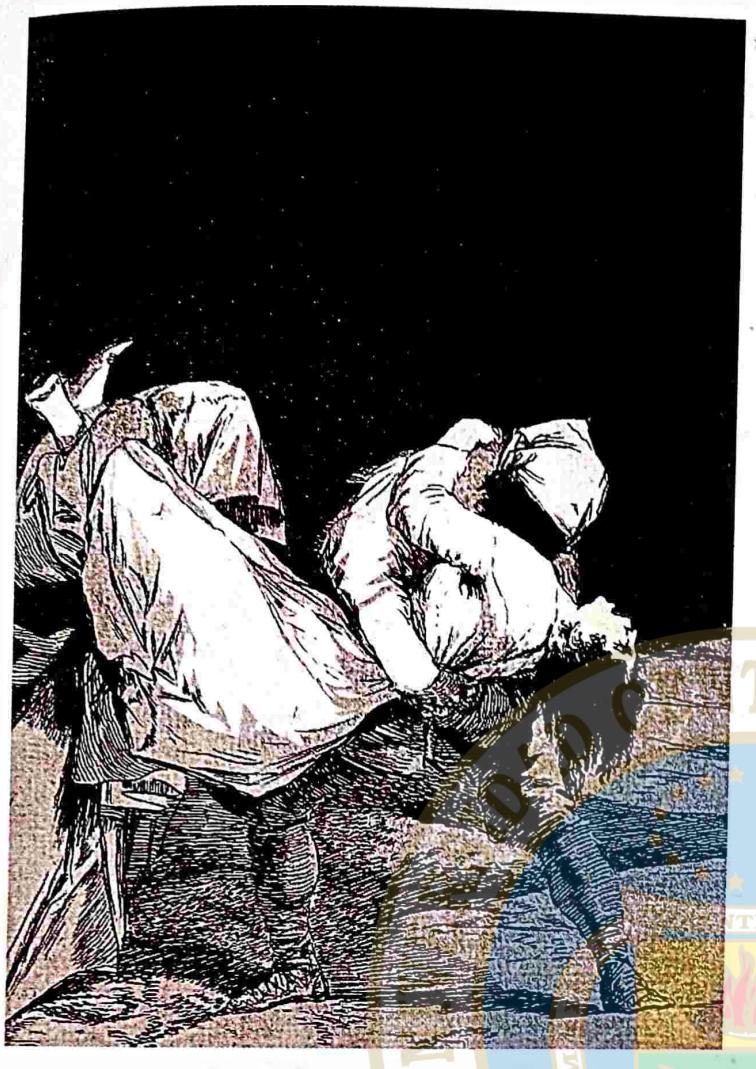
Incendio, un fuego de noche, 1793–1794
Óleo sobre cinc, 50 x 32 cm
Madrid, Banco Inversion-Agepasa

Entre los temas que Goya pinta sin encargo después de su enfermedad –además del patio de locos– se encuentran incendios, naufragios, asaltos... Su mundo ya no es tan alegre ni luminoso como tuvo que representarlo para los cartones de tapices.



El sueño de la razón produce monstruos
(*Capricho n.° 43*), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 21,6 x 15,2 cm

El artista, amenazado por pesadillas mientras duerme, debía inaugurar inicialmente el ciclo de los *Caprichos*. El título del grabado se encuentra sobre la roca.



Por lo demás le atraen las posibilidades de expresión de esta técnica, nueva para él, y puede compaginar estas estampas de pequeño formato con las obras que realiza por encargo. El grabado con el artista dormido en su puesto de trabajo forma parte de las 80 estampas de los *Caprichos* que publica en 1799. Por su mismo título, los «caprichos» hacen referencia a fantasías muy personales, quizá incluso lúdicas, que nadie ha de tomar en serio. Sin embargo, su anuncio en el *Diario de Madrid* también promete «la censura de los errores y vicios humanos... extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil».

Originariamente se había previsto que la estampa del artista dormido, atacado por los fantasmas de la noche, abriera la serie de los *Caprichos*. Sin embargo, Goya antepone un *Autorretrato* con sombrero de copa (*véase* ilustración pág. 1), la efigie de un hombre seguro de sí mismo que mira críticamente. Las dos estampas juntas son el máximo exponente de esta amplia obra. No siempre se puede decidir claramente si el artista quiere apartar de sí, con un trazo satírico, todos los «errores y vicios humanos, extravagancias y desaciertos», o si se siente víctima de ellos.

O, si no directamente víctima, sí al menos un contemporáneo a quien subleva y encoleriza la situación, como a un buen número de hidalgos. El título de hidalgo no indica más que su titular es «hijo de algo». Es decir, el mero hecho de que una persona pueda nombrar a sus ancestros se considera como pertenencia a la nobleza, lo que a su vez es suficiente para no trabajar, al menos manualmente. Casi el 15 por ciento de la población se considera parte de la nobleza y se sustrae al trabajo productivo. Goya los representa como burros, que ojean álbumes de

IZQUIERDA:
Que se la llevaron
(*Capricho n.º 8*), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 21,7 x 15,2 cm

Una de las acusaciones más impresionantes de Goya contra la violencia para con las mujeres. Los autores son anónimos; el que va detrás lleva un hábito de monje. Goya sólo detalla la cabeza de la mujer.

DERECHA:
No hubo remedio (*Capricho n.º 24*), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 21,7 x 15,2 cm

Los condenados por la Inquisición se presentaban al público con un capirote. En 1807, un viajero francés observó cómo en Valencia una supuesta bruja –«con el cuerpo descubierto hasta el cinturón»– era llevada por el barrio.

IZQUIERDA:
Están calientes (dibujo para el *Capricho n.° 13*), 1797–1798
Dibujo al almagre, lavado en rojo, 21,9 x 15,3 cm
Madrid, Museo del Prado

Aunque probablemente Goya fuera cristiano creyente, odiaba a los muchos que, entre los 60.000 religiosos españoles, se aprovechaban del trabajo de los otros, clérigos codiciosos que seducían a la superstición.

DERECHA:
Mucho hay que chupar
(*Capricho n.° 45*), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 20,8 x 15,1 cm

Al igual que hace con los religiosos codiciosos, Goya representa a una de las brujas con la boca muy abierta. La superstición de que cazaban niños pequeños para alimentarse de su sangre se relaciona con el hecho de que las mujeres que ayudaban en un aborto eran tachadas de brujas.

familia dondesolo aparecen burros (*véase* ilustración pág. 39), o sentados sobre los hombros de los jornaleros, a quienes empujan hacia el suelo con su gran peso.

En el siglo XVIII estaban muy extendidas las representaciones satíricas de la sociedad. William Hogarth (1697–1764), uno de sus maestros, puso en la picota las elecciones inglesas, la fatal influencia de la ginebra o las consecuencias de los matrimonios forzados. Pero Hogarth siempre se mantiene a distancia; sus escenas parecen representarse sobre las tablas de un teatro. En Goya falta la rampa que conduce al escenario. El observador se encuentra en medio de lo que sucede, se ve confrontado directamente con la gigantesca figura de un fraile y con los brazos que se elevan amenazantes. ¿Una figura extraída de los sueños de Goya? Inmediatamente la desenmascara: es solo el hábito que rodea a un árbol. El título dice lacónicamente: *¡Lo que puede un sastre!* (*véase* ilustración pág. 38 izquierda).

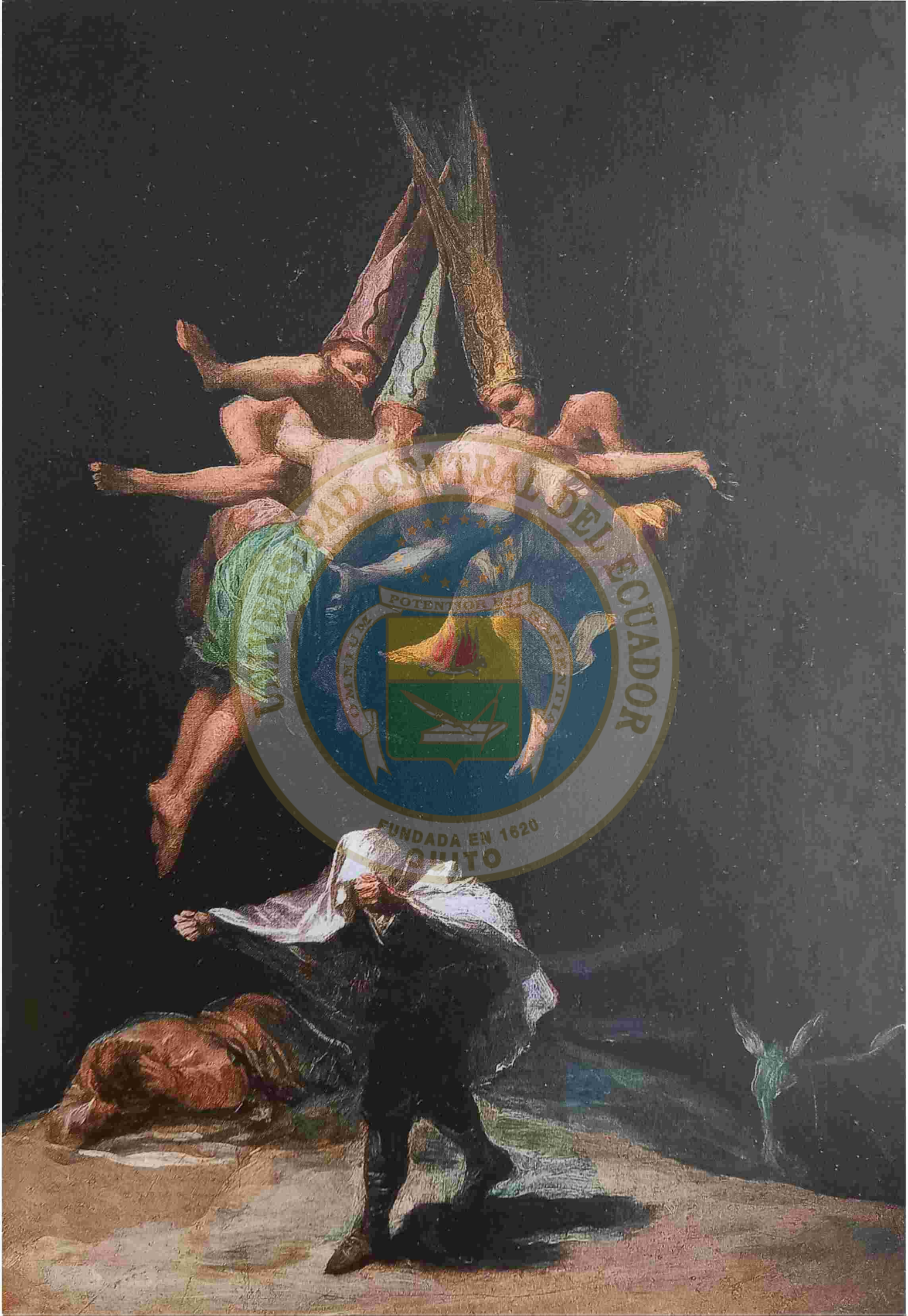
En aproximadamente unadocena de estampas, Goya ataca a frailes, clérigos, a los funcionarios de la Inquisición; para él son figuras a las que odia, mientras que él se sitúa claramente del lado de los ilustrados. Sobre todo le solivianta que los clérigos fomenten la superstición. El hecho de que la Iglesia persiga a brujas y magos no hace más que confirmar su existencia. Para Goya forman parte, como los gigantescos murciélagos, de los fantasmas de la noche, aunque nunca quede claro hasta qué punto el artista es cazador o cazado.

Tampoco se ha esclarecido la postura de la Duquesa de Osuna, que encarga a Goya escenas de brujería. Sin duda, la Duquesa era una mujer inteligente e ilustrada; sin embargo, para su gabinete encarga seis estampas de pequeño formato de tema similar a *Brujos en el aire*. Quizá le gustara el terror y las figuras de la imaginación popular.

Para los *Caprichos*, Goya emplea la aguja de grabar al aguafuerte, aunque no exclusivamente. Con ella raya la capa de cera que se encuentra sobre la plancha de cobre y después vierte ácido, que ataca el metal de la plancha al filtrarse por las hendiduras. Las cavidades de la plancha absorben la tinta que se traspasa a papel. El método del aguafuerte es el arte de hacer rayas. Quien quiera crear zonas oscuras ha de practicar las rayas muy cerca unas de otras, o tiene que cruzar unas por encima de otras. En Goya, sin embargo, aparecen superficies

ILUSTRACIÓN PÁG. 37:
Brujos en el aire, 1797–1798
Óleo sobre lienzo, 43,5 x 31,5 cm
Madrid, Museo del Prado

Los brujos chupan la sangre de un muerto. El hombre que lleva un pañuelo sobre la cabeza hace un movimiento con la mano para mantener alejados a los malos espíritus.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

IZQUIERDA:
¡Lo que puede un sastre!
(*Capricho n.º 52*), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 21,7 x 15,2 cm

Unas mujeres caen de rodillas ante un hábito; pero dentro de este no se encuentra ningún fraile sino un árbol achaparrado.

DERECHA:
A la caza de dientes (*Capricho n.º 12*), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 21,8 x 15,1 cm

La joven introduce la mano en la boca del ahorcado, atemorizada por la visión del muerto pero codiciosa de sus dientes, pues son muy valiosos para hacer filtros mágicos.

no rayadas, sino grises o negras. Este efecto lo consigue gracias a la técnica, desarrollada tres décadas antes en Francia, del aguatinta. Para conseguir distintos niveles de oscuridad en las superficies, estas se espolvorean con partículas minúsculas, más o menos densas. Por los espacios intermedios se introduce el ácido en la plancha, proporcionando una impresión de tonalidad homogénea. Los efectos de contraste que pueden conseguirse así se aprecian bien en la estampa con los dos hombres que se llevan a una mujer (*véase* ilustración pág. 35 izquierda). El paisaje está vacío, el cielo, negro. Negros y ocultos están también los rostros de los hombres. Solo brillan partes de la ropa y el rostro de la mujer, con la boca abierta. El fuerte contraste entre claros y oscuros, que permite el aguatinta, es lo que–además del dibujo–proporciona a esta estampa un efecto de especial brutalidad y desesperación.

En 1799 Goya pone la serie a la venta: «Se vende en la calle del Desengaño 1, tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de 80 estampas a 320 reales». Un kilo de pan cuesta 6 reales; cada serie equivale al precio de 53 kilos. Pocas semanas después deja de venderlas, posiblemente por presión de los grupos y personas que se sienten atacados, sobre todo los clérigos. En 1803 Goya regala los ejemplares que le han quedado, y también las planchas, al Rey, que los remite a la Imprenta Real. Allí siguen estando aún hoy. Como contrapartida por el «regalo» le promete una renta para su hijo Javier.

Que el Rey adquiriera las planchas se debió, seguramente, a una idea de Godoy y de la Reina, que estimaban al pintor. Con la compra lo protegían. Solo a mediados del siglo XIX, tras la muerte de Goya, se imprimirán por segunda vez los *Caprichos* completos. Las series de grabados, y no los lienzos, son las que cimentarán la fama de Goya en Europa.

Hasta su abuelo *(Capricho n.° 39)*, 1797–1798
Aguatinta, 21,5 x 15 cm

Goya caricaturiza el orgullo de los hidalgos, un estamento de la baja nobleza al que pertenecía medio millón de los 10 millones de habitantes de España. Al considerar el trabajo como una actividad indigna de ellos, muchos se habían empobrecido; sus únicas pertenencias eran su serie de antepasados.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1920
QUITO

No sonríen: las mujeres españolas

La Duquesa de Alba acude al estudio de Goya para que este le maquille la cara. Goya escribe: «por cierto que me gusta más que pintar en lienzo». En la jerarquía de la sociedad española, la Duquesa de Alba sigue directamente a la Reina; en cambio, por su origen, el pintor ocupa uno de los escalones más bajos. Se trata de un deseo fuera de lo común, pero acorde con la fama de la Duquesa, considerada muy atractiva pero también consentida, egocéntrica y provocativa. Un francés comenta: «Cuando pasa, todo el mundo sale a las ventanas». Y la Reina dice: «La Alba, tan loca como en sus verdores primeros».

Ese episodio de la Duquesa en el estudio para que Goya le pinte la cara sucedió probablemente en 1795, el mismo año en que el pintor retrata tanto a la Duquesa de Alba como a su marido. Se había casado con este a los 13 años de edad; no tuvieron hijos. El Duque murió en 1796. Como exigían las costumbres, la viuda se retira a una de sus fincas, la residencia estival de Sanlúcar en Andalucía. Goya la sigue. No hay ningún documento escrito, ninguna alusión ni anécdota sobre los meses que Goya y la joven viuda pasan juntos en Sanlúcar; solo poseemos bocetos, grabados y un lienzo. A ninguna otra mujer pintó Goya tantas veces. Otros muchos bocetos de esta época, que no representan a la Duquesa, se parecen mucho a ella, como si Goya solo hubiera pensado en esa mujer. Todo hace pensar en una convivencia diaria. *La Duquesa de Alba* de negro, el retrato de 1797, muestra cómo la ve el pintor. Sin adorno alguno aparece en el paisaje, vestida como una maja y no al estilo francés, como si no fuera una duquesa sino una mujer del pueblo llano. Imperativamente señala a una inscripción que aparecea sus pies escrita en la arena: «Solo Goya». En el dedo, un brillante con el nombre «Alba» inscrito y un anillo de oro en el que puede leerse claramente «Goya».

El lienzo afirma que, para ella, solo cuenta él. Es posible que la Duquesa viera la relación mutua de un modo diferente. Acababa de enterrar a un marido al que no quería y no se iba a dejar dominar por otro hombre, al menos no por un cincuentón feo y sordo, de origen humilde. Quizá, para ella, todo fuera tan solo un juego provocador, por un lado con el genio y por otro con las convenciones sociales. Para ella era una aventura; para él, un desastre, tanto como para el hombre como para el advenedizo que quiere ascender.

Goya se lleva el cuadro a Madrid y lo conservará. En sus *Caprichos* volverá a aparecer la Duquesa, orgullosa, de pie sobre las espaldas de tres brujas volando (*véase* ilustración pág. 42 derecha). Las cabezas de las figuras se asemejan a

La Duquesa de Alba (detalle), 1795
Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm
Madrid, Colección Duquesa de Alba

ILUSTRACIÓN PÁG. 40:
La Duquesa de Alba, 1797
Óleo sobre lienzo, 210,2 x 149,3 cm
Nueva York, The Hispanic Society of America

Esta extravagante dama de la alta nobleza hacía que Goya le maquillara la cara y la retratara. ¿Delata la inscripción «Solo Goya», que aparece a sus pies escrita en la arena, sus sentimientos o solo los anhelos del pintor?

IZQUIERDA:
La Duquesa d eAlba peinándose
(del *Álbum de Sanlúcar*), 1796–1797
Tinta china lavada, 17,1 x 10,1 cm
Madrid, Biblioteca Nacional

DERECHA:
Volaverunt (*Capricho n.° 61*), 1797–1798
Aguafuerte y aguatinta, 21,7 x 15,2 cm

ILUSTRACIÓN PÁG. 43:
La Marquesa de Solana, 1794–1795
Óleo sobre lienzo, 183 x 124 cm
París, Museo del Louvre

La madura dama aparece seria –las mujeres de Goya no sonríen– y en una postura orgullosa. Nada distrae su mirada; los tonos son oscuros, excepto el rostro, la mantilla y el lazo rosa. Una obra maestra del ascético arte del retrato de Goya.

toreros famosos; el blanco rostro de muñeca de la Duquesa de Alba causa impresión de soberbia; en el cabello lleva unas alas de mariposa como muestra de volubilidad. Cinco años después de que Goya la pintara como maja, muere a los 40 años de edad. Se dijo que una de sus muchas enemigas la hizo envenenar.

La Duquesa y también la reina María Luisa, que engaña a su marido y nombra Primer Ministro a su amante, ilustran un cambio general. La mujer española de las capas superiores vivió durante mucho tiempo más constreñida que la de otros países europeos; estaba considerada como persona menor de edad, que había de ser protegida y alejada de los hombres. Esta idea de la mujer encerrada en casa era herencia de la larga presencia de los musulmanes, expulsados de España 300 años antes. En la época de Goya comienza una lenta emancipación. Como en Italia, la mujer casada puede elegir ahora un «cortejo», un hombre soltero de la misma capa social, que la acompañacuando sale de casa. También puede organizar tertulias y acudir a las que organizan otras personas, con la presencia de hombres y mujeres. Antes, los dos sexos llevaban vidas prácticamente separadas. En la famosa Sociedad Económica de Madrid se funda incluso una sección femenina, presidida por la Duquesa de Osuna.

El anhelo de las mujeres de las capas altas de gozar de las mismas libertades que las majas se refleja en la imitación de la moda: la red que recoge el cabello, la mantilla, el chaleco corto y la falda que deja libreel tobillo no son solo una

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM RERUM PRINCIPIUM EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

IZQUIERDA:
Pareja con quitasol en el Paseo
(del *Álbum C*), 1796–1797
Tinta china lavada, 22 x 13,4 cm
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle

DERECHA:
Muchacha bailando al son de una guitarra
(del *Álbum de Sanlúcar*), 1796–1797
Tinta china lavada, 17,0 x 9,9 cm
Madrid, Museo del Prado

Goya fue un maestro del boceto rápido; sus álbumes parecen libros de apuntes, donde toma notas de escenas de la vida diaria, sobre todo con mujeres.

demostración de defensa de lo español, sino también de más espacio libre. Sus maridos se visten mucho menos frecuentemente de majos. ¿Por qué habrían de hacerlo, si poseen todo lo que aún han de conquistar las mujeres? Lo que buscaban se denomina, en el siglo XVIII, «marcialidad». Según un texto del año 1774, se trata de poder hablar libremente sin sonrojarse de temas interesantes y de abolir ideas pasadas de moda en relación con la honra, por ejemplo, que la falda ha de ocultar el pie y el velo, el rostro. Una forma romántica de esta marcialidad será la que personifique en el siglo XIX *Carmen*, la ópera de Georges Bizet según el relato de Prosper Mérimée, franceses ambos.

En muchos de los rostros de las majas, condesas y duquesas de Goya, aparece un reflejo de esta marcialidad; miran al observador casi con rechazo, como si quisieran dejar constancia de que ellas no se dejan constreñir. Pero Goya también plasma jovencitas ensimismadas escuchando la música de la guitarra, en el balcón o leyendo una carta, retrata a la Condesa de Chinchón embarazada, con las manos cruzadas sobre el vientre y caricaturiza a la vieja que adorna con joyas su cuerpo agostado. Una y otra vez saca a colación a la celestina, esa figura literaria creada por Fernando de Rojas (hacia 1465–1541) que, como Don Juan,

La señora Sabasa García, 1804–1808
Óleo sobre lienzo, 71 x 58 cm
Washington, National Gallery

Tiene unos 20 años y se aprovecha de los primeros síntomas de emancipación de la mujer española en la época de Goya: el velo ya no le cubre el rostro y mira segura de sí misma al observador.

salió de la literatura para convertirse en un tipo paradigmático de la sociedad española. La celestina es la vieja alcahueta que busca a hombres pudientes para sus protegidas, la vieja fea que saca a la venta la belleza juvenil.

En vida de Goya, la guerra civil y las hambrunas obligaron a muchas españolas a abandonar su tradicional circunspección. En sus grabados sobre los *Desastres de la Guerra* aparecen mujeres matando y siendo matadas, yacen sobre el suelo de una mazmorra, mueren de hambre y son llevadas por la carreta que traslada los cadáveres al cementerio. Exceptuando a William Hogarth –quien, por lo demás, observa la sociedad inglesa solo para caricaturizarla–, probablemente no exista ningún otro artista de los siglos XVIII y XIX que plasmara a las mujeres en situaciones y roles sociales tan diferentes como Goya: mujeres de su tiempo y no las habituales diosas griegas, sabinas raptadas o ideales morales como la Lucrecia que se quita la vida. Pinta lo que ve, por lo que provoca el escándalo una y otra vez.

Así sucede con *La maja desnuda* (*véase* ilustración pág. 48). En España, los desnudos estaban prohibidos por la Iglesia; la Inquisición se encargaba de confiscarlos. En el siglo XVIII, dos Reyes estuvieron a punto de quemar –posiblemente por consejo de sus confesores– todos los cuadros de desnudos que había

ILUSTRACIÓN PÁG. 46:
La Condesa de Chinchón, 1800
Óleo sobre lienzo, 216 x144 cm
Madrid, Museo del Prado

Esta frágil mujer mira tímida hacia un lado. Fue obligada a casarse con Godoy, el amante de la Reina, y con las manos protege el cuerpo embarazado.

ILUSTRACIÓN PÁG. 47:
Maja y celestina, 1808–1812
Óleo sobre lienzo, 166 x 108 cm
Palma de Mallorca, Colección Bartolomé March

La bella joven, la maja, exhibe sus encantos en el balcón; tras ella, y en contraste, la celestina, vieja, fea y codiciosa.

BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

La maja desnuda, 1797–1800
Óleo sobre lienzo, 97 x 190 cm
Madrid, Museo del Prado

Fría observa al hombre para el que se ha desnudado. Los cuadros de desnudos estaban prohibidos en España; solo el todopoderoso Godoy podía osar encargar uno para su colección. Después de su caída, esta obra hizo que Goya fuera citado ante los vigilantes de la buenas costumbres de la Inquisición.

en sus colecciones. En las dos ocasiones fueron salvados por amantes del arte. Entre ellos se encontraban obras maestras de Tiziano y de Velázquez.

Velázquez pintó el desnudo más famoso del arte español anterior a Goya, pero no como mujer real, sino como *La Venus del espejo*. Añadió un cupido, un joven alado, con lo que sublimó a la mujer del plano de la ropa de cama a las esferas de la mitología. Da la espalda al observador para que permanezcan ocultos el pecho y las partes pudendas. Por el contrario, Goya deja de lado cualquier mitificación y el cuerpo aparece de cara al observador, y las manos, tras la cabeza y no sobre los órganos sexuales. Desde el Renacimiento, la Venus desnuda estaba autorizada en otros países europeos. Habitualmente sonríe amigablemente o mantiene los ojos cerrados, para que quien la observe se acerque a ella sin que lo note. En el caso de Goya es distinto: su maja observa con mirada escrutadora y crítica a aquel para el que se ha desnudado; no sonríe, sino que se mantiene sobria; conserva un aire de marcialidad y precisamente por ello reta al cliente o al observador desconcertado.

Goya pintó *La maja desnuda* entre 1797 y 1800 para Manuel Godoy, el Ministro y amante de la Reina. Solo un hombre de tanto poder podía atentar abiertamente contra las indicaciones del Santo Oficio. Entre 1800 y 1805 le sigue *La maja vestida*. Se supone que presentaba a sus invitados una u otra versión, dependiendo de los casos. También poseía la *Venus* de Velázquez. En 1815 Godoy es expulsado por el nuevo rey Fernando VII y su rica colección de pintura es confiscada. La Inquisición cita a Goya a juicio por su maja desnuda. No se le impone ningún castigo, pero sabe que el Santo Oficio lo observa.

Diego de Velázquez
La Venus del espejo, hacia 1651
Óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm
Londres, National Gallery

Entre el amplio número de figuras femeninas que plasmó Goya falta su mujer, Josefa Bayeu. Nació en 1748, se casó con Goya en 1773, dio a luz a seis hijos, de los cuales solo uno sobrevivió, Javier. Muere en 1812. Estuvieron casados casi 40 años, pero en la obra de Goya únicamente aparece, con seguridad, una vez, no en un lienzo, sino pintada con tiza negra y no de frente como es usual en los retratos, sino de perfil, como anciana (*véase* ilustración pág. 92

abajo). Un año después de la muerte de Josefa empieza a convivir con el viudo de 68 años Leocadia Weiss, de 25. Vive esta separada de su marido. Trae a sus dos hijos, cuyo padre biológico posiblemente fuera el pintor. Goya probablemente la pintó en dos ocasiones, una de ellas en forma de retrato y después en las *Pinturas Negras* en su casa de campo; pero tampoco esto es seguro, pues no existen referencias escritas. A sí mismo Goya se plasmó más de una docena de veces.

La maja vestida, 1800–1805
Óleo sobre lienzo, 95 x 190 cm
Madrid, Museo del Prado

Después de la maja desnuda, Godoy le encargó también una vestida. Probablemente presentara a sus invitados una u otra, dependiendo de los casos. Que la Duquesa de Alba posara como modelo para los dos cuadros es pura leyenda.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Jóvenes con una carta, 1812–1814
Óleo sobre lienzo, 181 x 122 cm
Lille, Palais des Beaux-Arts

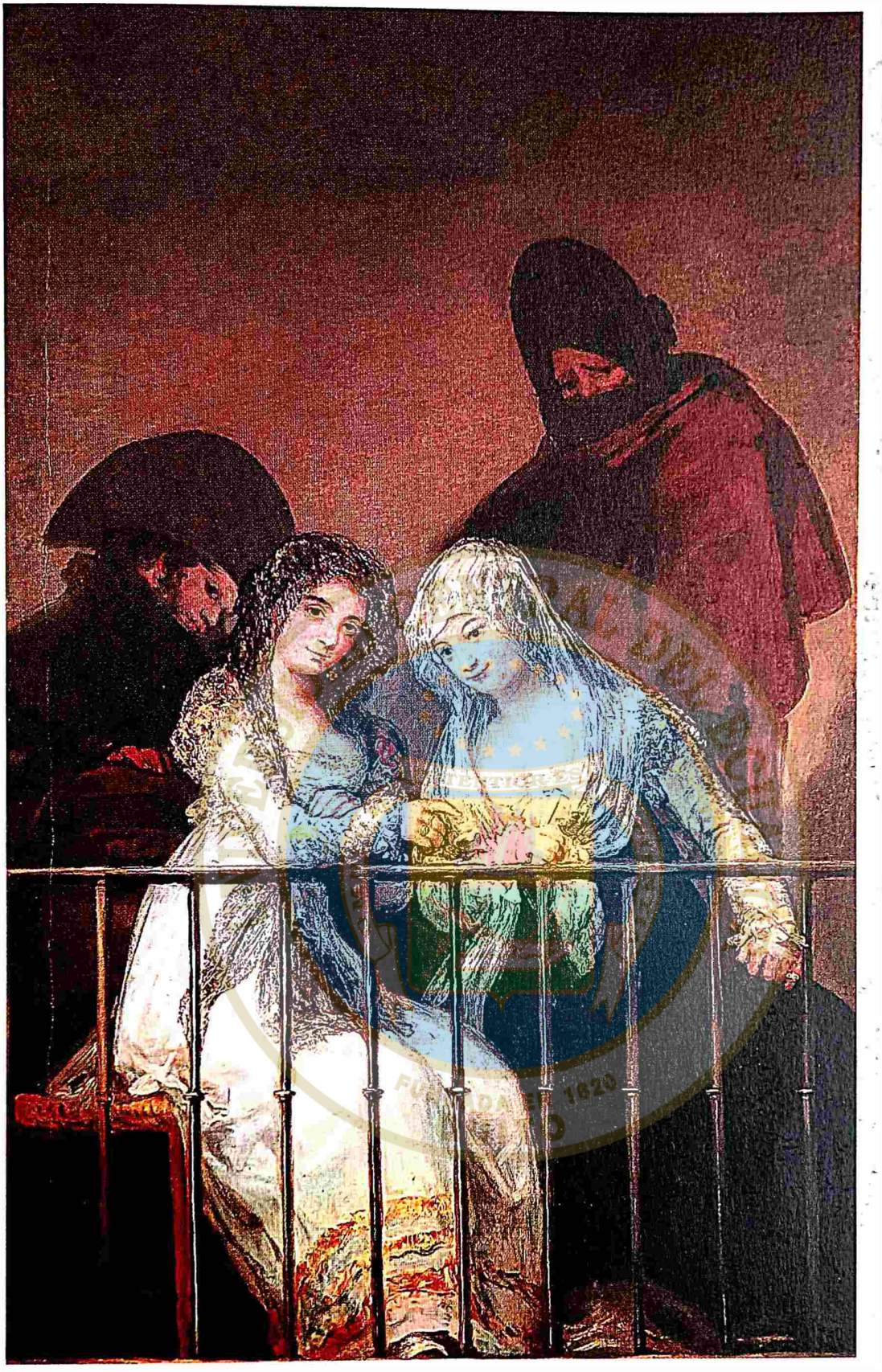
Como en uno de sus primeros cartones para tapices, Goya muestra a una dama de la alta sociedad elegantemente vestida, con criada y perrillo faldero. Sin embargo, ahora la contrasta con el pueblo llano: al fondo, unas lavanderas trabajan agachadas.

Las viejas o *El tiempo*, 1810–1812
Óleo sobre lienzo, 181 x 125 cm
Lille, Palais des Beaux-Arts

Crono, el cruel dios del tiempo, extiende sus alas tras las dos ancianas. Maquilladas y con adornos a la moda (una de ellas lleva, como gustaba de hacer la reina María Luisa, una flecha de amor en el cabello) siguen preguntando al espejo: «¿Qué tal?».

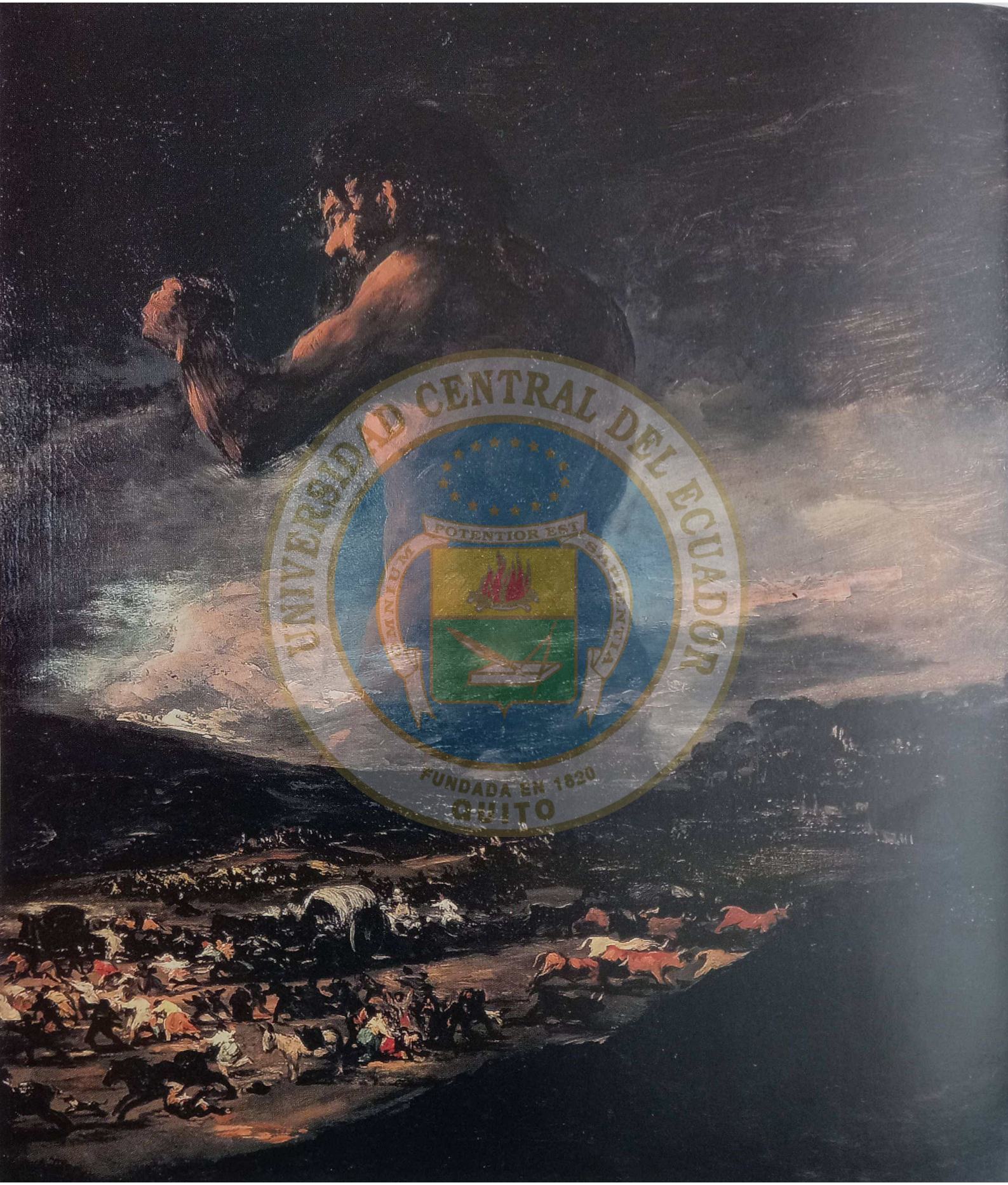
Josefa Bayeu (¿o Leocadia Weiss?), hacia 1798 o 1814
Óleo sobre lienzo, 81 x 56 cm
Madrid, Museo del Prado

Dependiendo de cuándo se feche esta obra, los críticos ven en ella un retrato de Josefa, la mujer de Goya, o de su compañera Leocadia Weiss, quien en 1813 –tan solo un año después de la muerte de Josefa– se mudó a vivir con el pintor.



Majas en el balcón, 1800–1814
Óleo sobre lienzo, 194,8 x 125,7 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Vigiladas por majos medio enmascarados y con aire amenazador, dos majas miran a los paseantes. Una incluso esboza una sonrisa, tan inusual en las mujeres de Goya. Desde 1995 se duda de la autenticidad de esta obra.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

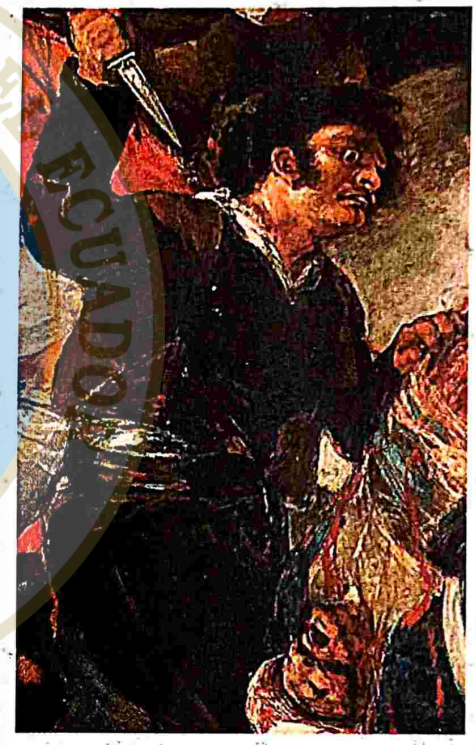
No se sabe por qué: los *Desastres de la Guerra*

En 1807 las tropas francesas pasan la frontera y en 1808 llegan a Madrid. Goya tiene 62 años y como muchos de los madrileños liberales, ilustrados y francófilos, se encuentra en una situación contradictoria. Por un lado, esperan que los franceses lleven a cabo las esperadas reformas; por otro, se sienten heridos en su orgullo de españoles.

El 2 de mayo se produce un tumulto en Madrid: tiran de su caballoa un soldado francés, a quien casi linchan. El general Murat anuncia que «El derramamiento de sangre francesaclama venganza»: ordena fusilar a todo español armado (cuando prácticamente todos los hombres españoles llevan un cuchillo). Unos 400 ciudadanos, mendigos, artesanos, frailes, campesinos que están vendiendo sus productos en el mercado son hechosprisioneros y ejecutados en la mañana del 3 de mayo. Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío son la señal para el alzamiento, para la lucha de liberación, para la Guerra de la Independencia, para el combate del pueblo contra el ejército.

Goya, un anciano para la época, semantiene al margen. No está claro cuánto ha visto él mismo. Es seguro que en octubre de 1808 viaja a Zaragoza, la ciudad que le vio crecer, para celebrar su heroica defensa plasmándola en un lienzo. Sin embargo, en lugar de un cuadro realiza un grabado que muestra la hazaña de una mujer, que el pueblo conoce como Agustina de Aragón que, después de haber caído todos los hombres, enciende un cañón que expulsa alos franceses fuera de los muros de Zaragoza (*véase* ilustración pág. 58). Goya deja de lado a los enemigos y también la ciudad; solo muestra los cañones y a la delgada mujer, de pie sobre unos cadáveres.

En diciembre, Goya está ya de nuevo en Madrid. Napoleón ha nombrado Rey a su hermano José Bonaparte, a quien los madrileños llamarán «Pepe Botella». Como todos los padres de familia, también Goya ha de jurarle fidelidad. En 1810 pinta a José Bonaparte para una representación alegórica de Madrid. Sigue ganándose la vida con retratos de miembros de lasociedad española y de algunos franceses, y sigue pintando a majas y escenas costumbristas. Sin embargo, su tema central es la guerra, la guerrilla de los españoles contra los soldados de Napoleón, una guerra marcada por un odio y unas atrocidades hasta entonces desconocidas en la historia bélica europea. Goya llena su álbum de bocetos de asesinatos, torturas y violaciones, y traslada esas escenas a planchas de metal; escoge 82 estampas para su ciclo de grabados sobre los *Desastres de la Guerra*.



El 2 de mayo de 1808 en Madrid
(*La carga de los mamelucos*; detalle), 1814
Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm
Madrid, Museo del Prado

ILUSTRACIÓN PÁG. 54:
***El coloso*, 1808–1812**
Óleo sobre lienzo, 116 x105 cm
Madrid, Museo del Prado

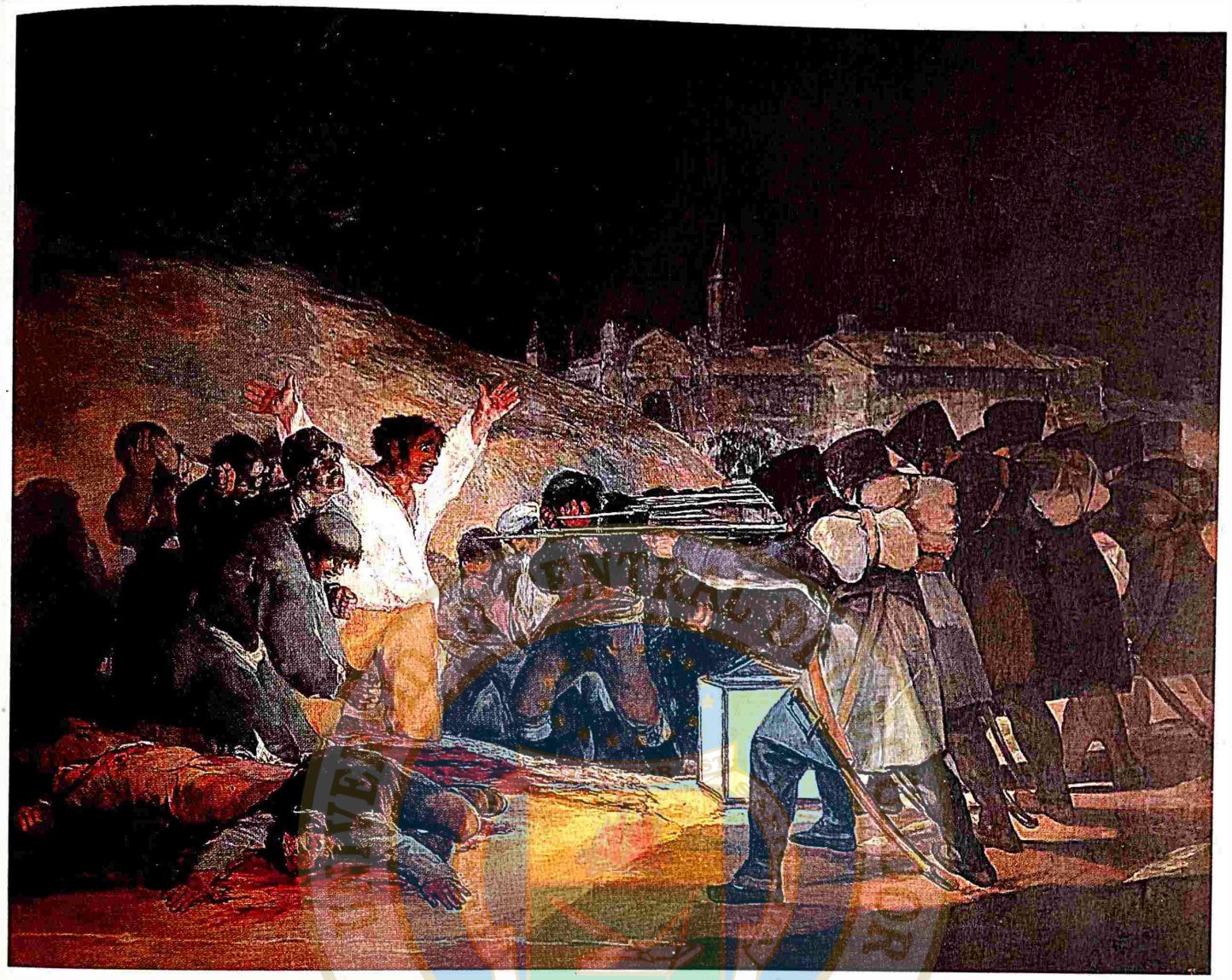
Las tropas de Napoleón ocupan España. No está claro si esta figura gigantesca que despierta el pánico entre personas y animales simboliza a los soldados extranjeros, la sangrienta guerrilla o una amenaza metafísica.

El 2 de mayo de 1808 en Madrid (La carga de los mamelucos), 1814
Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm
Madrid, Museo del Prado

El 2 de mayo se produce en Madrid un incidente: un soldado francés casi es linchado. El general Murat anuncia que «El derramamiento de sangre francesa clama venganza». Los mamelucos de la guardia imperial atacan; los españoles se defienden con sus cuchillos. En la representación de Goya es incierto quién ganará.

Se trata de imágenes sin una estricta toma de partido, ni en favor de los ideales de la Revolución Francesa ni de la fama del propio país. Tanto franceses como españoles son víctimas de la crueldad y en muchas ocasiones ni siquiera resulta fácil observar en qué bando mata o muere cada uno. Todo esto resulta nuevo en el arte occidental. Desde los egipcios y los griegos, la representación de la lucha siempre ha servido para honrar a los vencedores, pues solo quien ha salido victorioso quiere eternizar sus hazañas y por eso realiza el encargo. Sin embargo, Goya no trabaja por encargo y la estampa con Agustina de Aragón al pie del cañón es la única en la que se aprecia algo así como una admiración por los héroes. No hay vencedores. A Goya solo le interesa reflejar cómo tratan los hombres a los hombres, cómo el caos y la lucha hacen de los ciudadanos bestias.

Para esta novedosa forma de ver la guerra, Goya encuentra nuevas formas de representación, como puede observarse comparando dos estampas con ahorcados (*véase* ilustración pág. 59). La primera fue publicada en 1633 y es obra de Jacques Callot. Representa una ejecución en masa en la Guerra de los Treinta Años, en la que casi dos docenas de hombres cuelgan de las ramas de un árbol. El árbolse alza en el centro de la lámina, mientras que los ahorcados están distribuidos en un número similar a cada lado del trono. La imagen presenta un equilibrio armónico, pues el espacio está ordenado claramente. Desde el punto



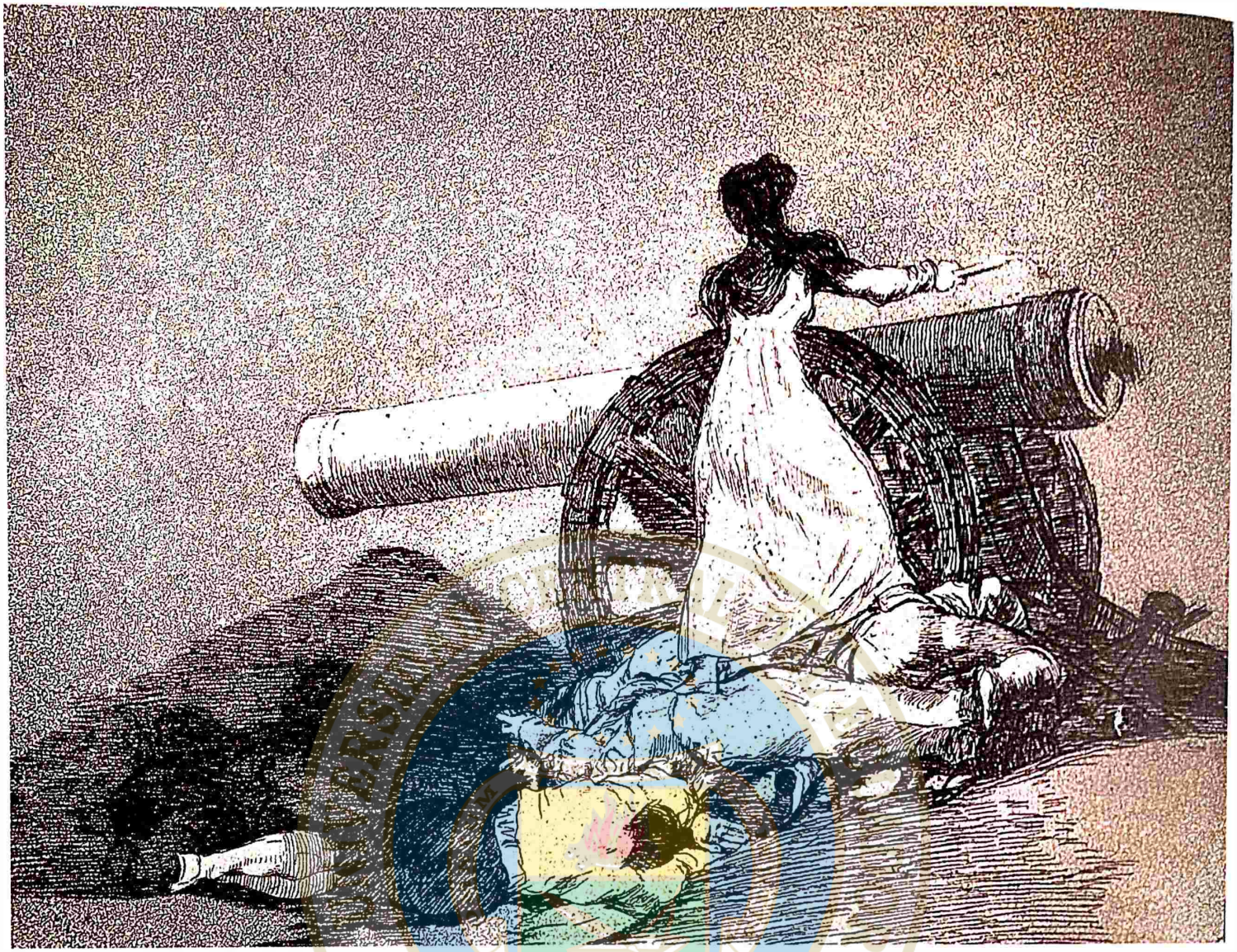
Los fusilamientos del 3 de mayo, 1814
Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm
Madrid, Museo del Prado

El 3 de mayo son fusilados por soldados franceses unos 400 españoles que habían sido hecho prisioneros. Esta masacre se convierte en una señal para el alzamiento en todo el país.

de vista formal, este genocidio conserva un bello orden, un orden que testimonian también los versos acompañantes, que tachan a los ajusticiados de bandidos que sufren un justo castigo.

No solo Callot; también Goya –casi 200 años más tarde– subraya el eje central, pero no con el tronco del árbol, sino con el cuerpo del muerto. A diferencia de Callot, quien mantiene a la cruel muerte a distancia, Goya coloca al ajusticiado en primer plano. No representa un terreno tridimensional en el que el observador pueda distribuir a las figuras; aquí solo se ven retazos de un paisaje con matorrales y otros dos árboles cortados, con ahorcados. Nada parece ocupar ningún lugar concreto ni tener demasiado sentido. El soldado francés está sentado, apoyando la espalda distendido, después de haber hecho su trabajo. Su rostro no muestra satisfacción ni odio. Probablemente el zócalo de piedra sobre el que se apoya estaba previsto para una inscripción, pero está vacío. Goya incluyó en las estampas unas frases breves. Así, la anterior a esta en la colección está acompañada de la frase «*No se sabe por qué*»; al lado del ahorcado dice: «*Aquí tampoco*».

Los *Desastres de la Guerra* se suelen interpretar como una documentación auténtica de la guerrilla y de su especial crueldad. Pero, al margen de los cadáveres, de los heridos y muertos de hambre, el pintor prácticamente no vio nada más. No es un corresponsal de guerra, sino que muestra los productos de su imaginación.



Qué valor (*Desastrede la Guerra n.º 7*), 1810–1815
Aguafuerte y aguatinta, 15,5 x 20,8 cm

Goya reacciona a la Guerra de la Independencia creando los *Desastres de la Guerra*, su segundo gran ciclo de grabados después de los *Caprichos*. Comprende más de 80 estampas, si bien apenas aparecen heroicidades como las de la joven que, tras la muerte de todos los hombres, dispara un cañón.

ILUSTRACIÓN PÁG. 59 ARRIBA:
Tampoco (*Desastre de la Guerra n.º 36*),
hacia 1812–1815
Aguafuerte y aguatinta, 15,8 x 20,8 cm

Distendido, el soldado observa a un hombre que acaba de perder la vida. Con aquel, Goya pregunta por el sentido de esas matanzas.

Al igual que en los *Caprichos*, su fantasía está dominada por temores, por las amenazas a las que se siente sometido. Su sordera, la pérdida de orientación que resulta de esta y la consecuente inseguridad probablemente impulsaran esos temores. Si antes le angustiaban los murciélagos, ahora le atormentan las visiones de tortura y muerte, más allá de toda realidad, por ejemplo en la lámina con el cuerpo desnudo de un hombre, empalado en la rama vertical de un árbol muerto. A otro, dos hombres vestidos de uniforme le abren las piernas y un tercero le golpea con un sable en los genitales (*véase* ilustración pág. 61 abajo). En los *Desastres de la Guerra* las mujeres son asaltadas, maniatadas, asesinadas, pero nunca son víctimas de mutilaciones violentas. Esa forma de muerte la reserva Goya a los hombres; son las fantasías masculinas las que dan un acento especial a sus estampas de guerra.

En 1813, Napoleón, que vuelve de Rusia con los restos de su «Grande Armée», es vencido en Leipzig. Se perfila ya el final de su dominio. A continuación, José Bonaparte abandona Madrid; Fernando VII, el hijo de María Luisa y Carlos IV, comienza a reinar. Restaura el sistema absolutista, vuelve a introducir la Inquisición, devuelve a la Iglesia sus posesiones y la exención fiscal y, con ello, poder; exige purgas. Según escribe el embajador prusiano, un comité «ordena la prisión de todos aquellos cuyas opiniones le parecen sospechosas. Las víctimas, a quienes se confina en la misma mazmorra que a ladrones y asesinos, son incontables;

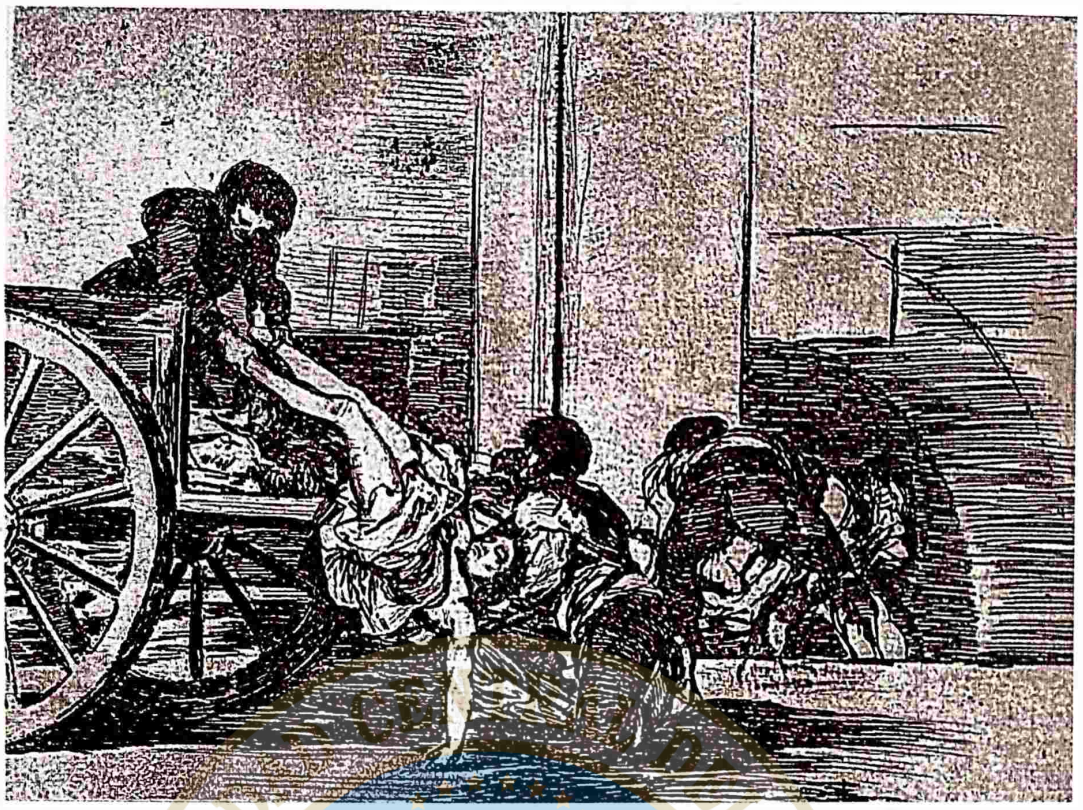
entre ellos se encuentran muchos hombres que han demostrado su talento y que han prestado buenos servicios. Ese despotismo es tanto más lacerante cuanto que es ejercido por clérigos fanáticos, ambiciosos y deseosos de venganza, hueros de sentimientos morales y de talento. Las finanzas se encuentran en un desorden lamentable».

Las purgas empujan al exilio a 50.000 españoles. Goya –a los ojos de Fernando, un colaborador– se queda. ¿Se siente demasiado viejo? ¿Cree que su fama le protege? ¿No quiere perder su pensión como Pintor de Cámara? La Inquisición lo cita por *La maja desnuda*, pero no lo castiga; se exige que unos testigos confirmen que él «rechazó con decisión cualquier relación con los miembros del gobierno usurpador». Ya antes, Goya había escrito a los nuevos poderosos que «sentía el deseo ardiente de eternizar con el pincel las escenas más honrosas de nuestro alzamiento contra el tirano». El soberano se muestra indulgente; la Corona corre con los gastos de los lienzos, los bastidores de cuñas y las pinturas para dos lienzos de gran formato. Además, abona un honorario al pintor por el tiempo que precise para esos trabajos. En 1814 Goya suministra además, por iniciativa propia, seis retratos del nuevo monarca.

Los dos lienzos, *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* y *Los fusilamientos del 3 de mayo* (*véanse* ilustraciones págs. 56 y 57), parecen realizados inmediatamente después de los sucesos; sin embargo, el pintor los hizo seis años más tarde y

Jacques Callot
Los ahorcados (de: *Los grandes desastres de la guerra*), 1633
Grabado al aguafuerte, 8,2 x 18,6 cm
Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Museum of Art

Callot había hecho ya antes que Goya grabados sobre desastres de la guerra. Su lámina de los ahorcados no deja ninguna duda respecto al sentido de la matanza, puesto que los versos acompañantes los califican de bandidos. A cada lado del árbol cuelga aproximadamente el mismo número de hombres; al fondo aparecen, tanto a derecha como a izquierda, lanceros. Desde el punto de vista formal, este genocidio conserva un bello orden.

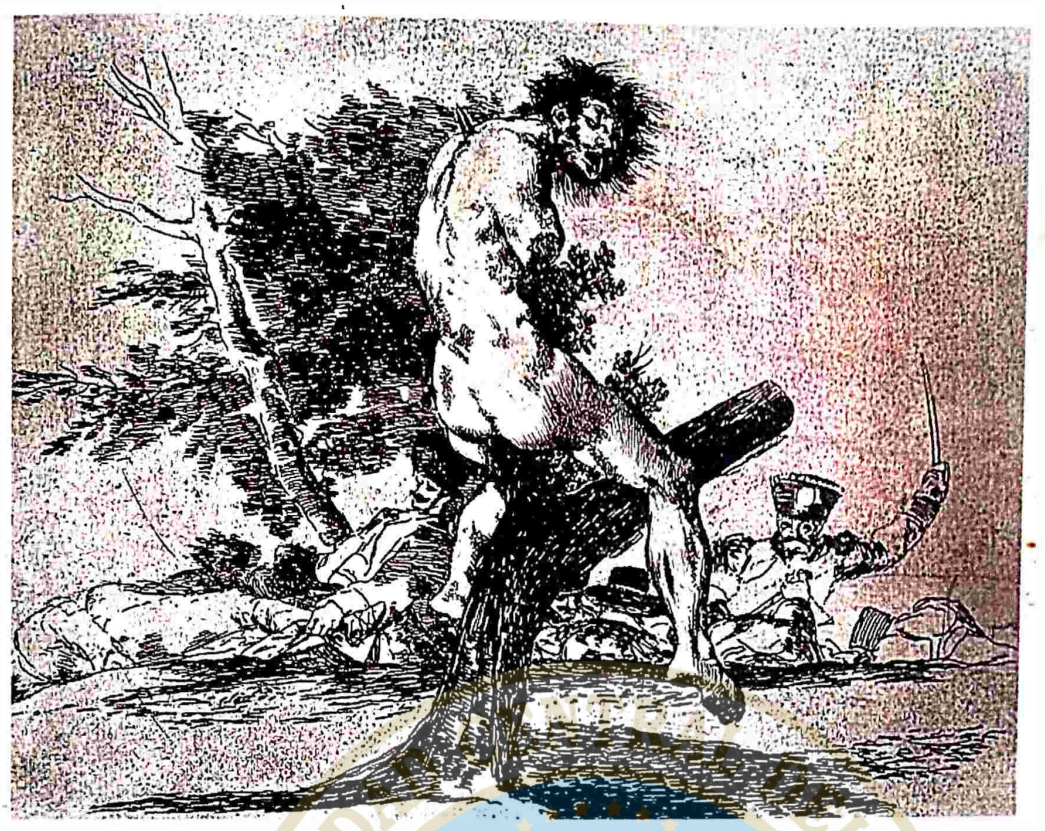


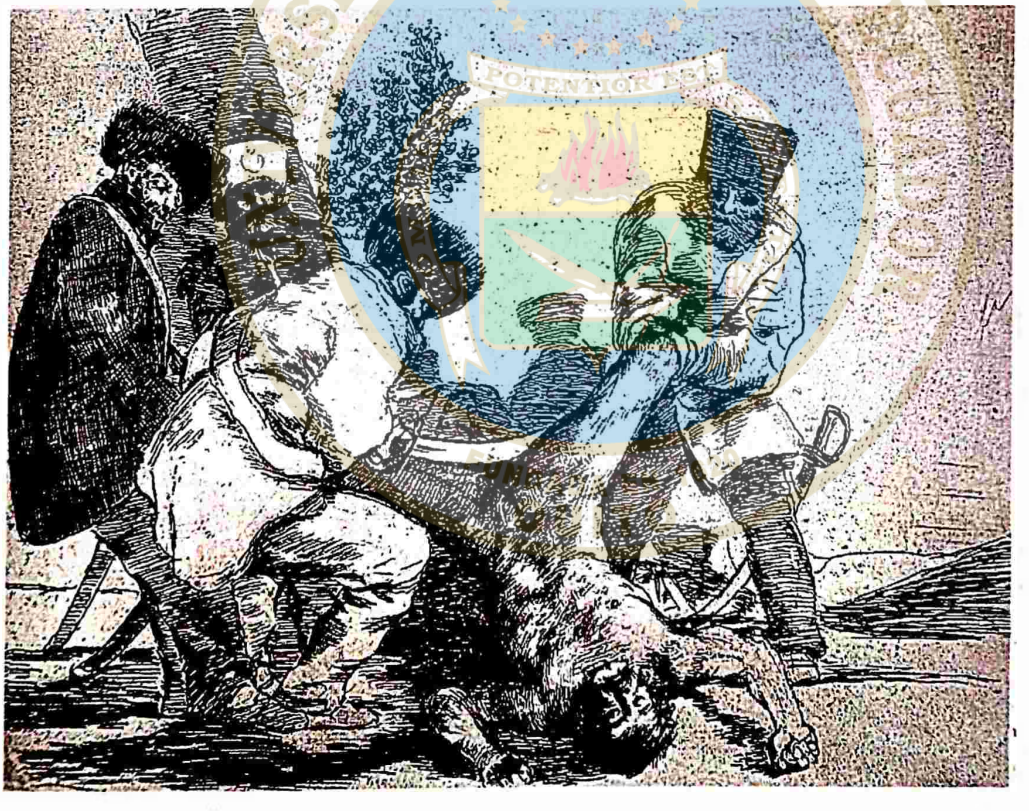
ARRIBA:
Carretadas al cementerio (*Desastre de la guerra n.° 64*), 1812–1815
Aguafuerte y aguatinta, 15,5 x 20,5 cm

La guerra devasta el país. Los campos quedan sin cultivar. En la ciudad las personas mueren de hambre, primero los pobres.

ABAJO:
Que se rompe la cuerda (*Desastre de la guerra n.° 77*), 1815–1820
Aguafuerte y aguatinta, 17,5 x 22 cm

El Papa bailando por encima de las cabezas del gentío. No se ha cumplido la esperanza de que la cuerda se rompiera.



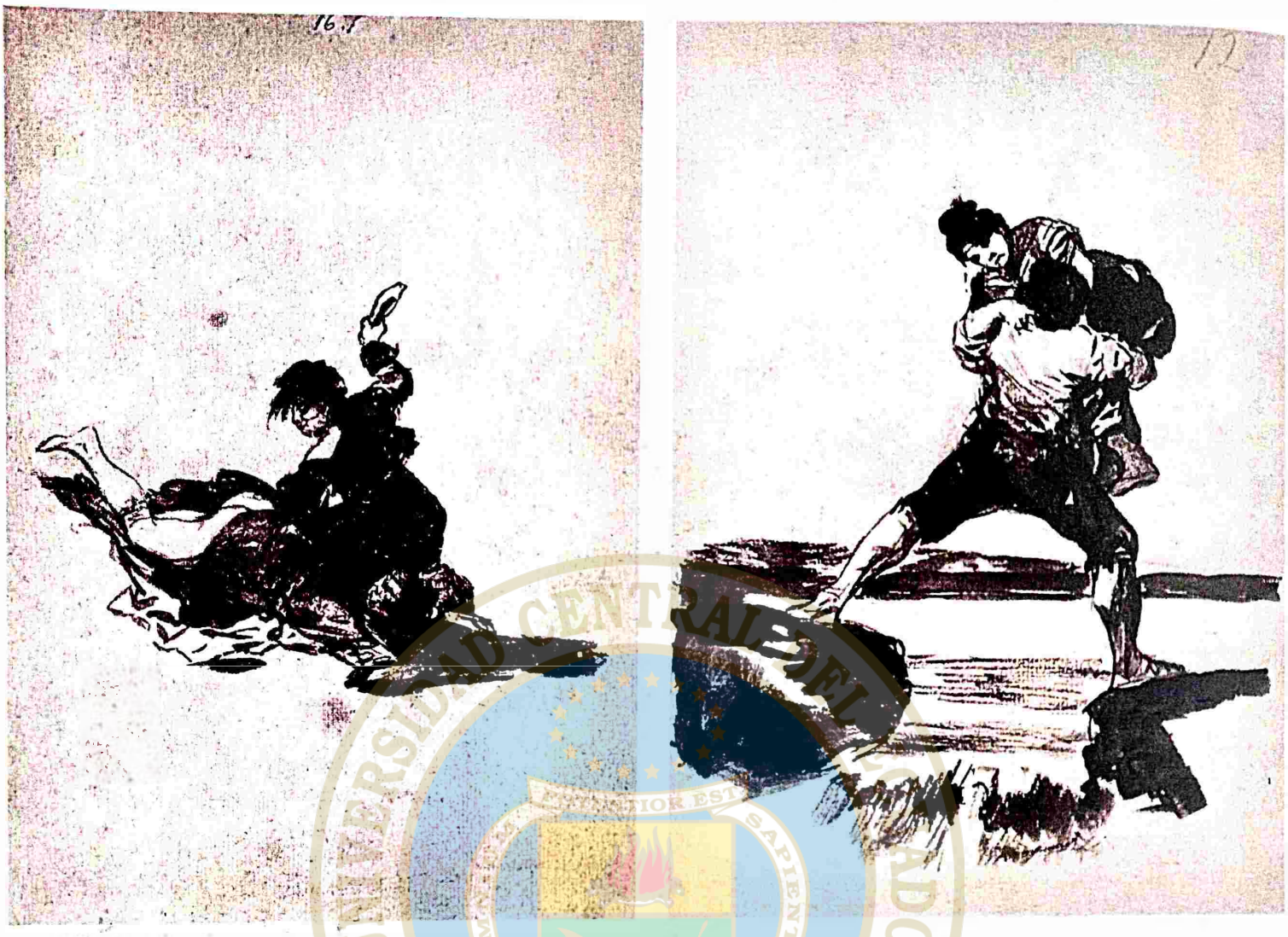


ARRIBA:
Esto es peor (*Desastre de la guerra n.° 37*), 1812–1815
Aguafuerte lavado, 15,7 x 20,7 cm

Una rama atraviesa el cuerpo y sale por el hombro. Con seguridad, no es ninguna escena realista de la guerra, sino la visión de Goya de una persona atormentada.

ABAJO:
¿Qué hay que hacer más? (*Desastre de la guerra n.° 33*), 1812–1815
Aguafuerte lavado, 15,8 x 20,8 cm

Unos soldados franceses emasculan o matan a uno que no puede defenderse. Pero tampoco esta escena la vería probablemente el pintor; la brutalidad y la muerte espoleaban su imaginación.



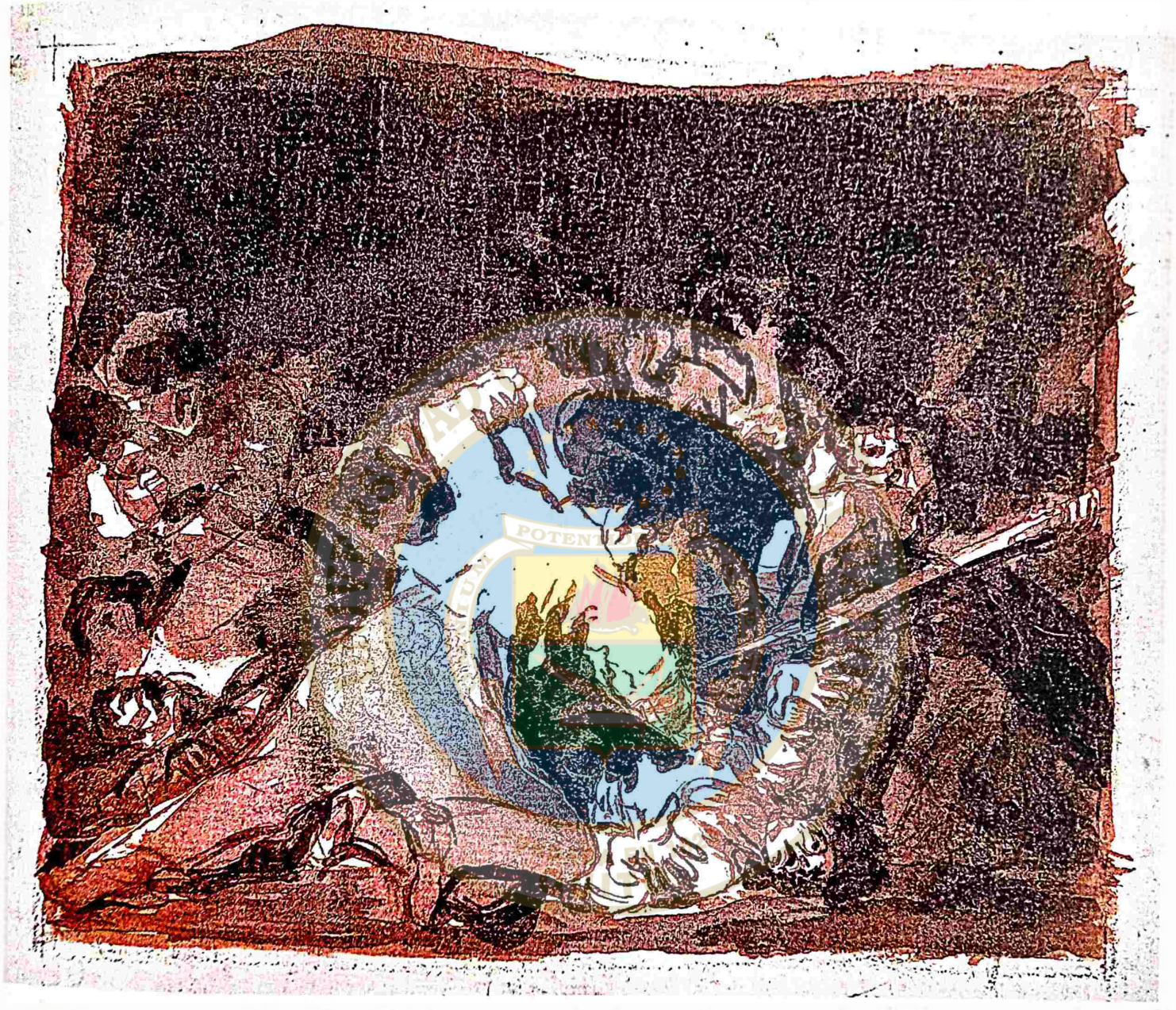
Una mujer pegando a otra con un zapato
(del *Álbum F*), 1812–1823
Sepia lavada, 20,5 x 14,1 cm
Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen

DERECHA:
Un campesino llevando a una mujer
(del *Álbum F*), 1812–1823
Sepia lavada, 20,5 x 14,3 cm
Nueva York, The Hispanic Society of America

El libro de bocetos de Goya, además de escenas de guerra y de torturas, contiene también un elevado número de estudios de la vida diaria de personas sencillas: bailando, peleándose... En esta imagen un hombre ayuda a una mujer a pasar el arroyo.

muestran una composición muy artística. Esto puede decirse sobre todo de la escena de los fusilamientos: solo las víctimas aparecen a la luz, son reconocibles como individuos, como personas que miran a la muerte a los ojos. A los soldados, Goya los deja en el anonimato. Cada una de las víctimas tiene su propio movimiento: las manos cerradas en un puño o unidas para rezar, cubriéndose el rostro o con los brazos abiertos como en los cuadros del Crucificado. En cambio, los soldados están inmóviles, uno igual al otro. Para que nadie dude de en qué piensa el pintor al presentar a las víctimas con los brazos abiertos, les añade llagas y aclara el fondo de las cabezas como si fuera una aureola. El fusilamiento en sí no le interesa; de haber sido así habría tenido que representar a los prisioneros con las manos atadas y los soldados habrían tenido que estar a mayor distancia, pues ningún soldado desea mirara la cara a sus víctimas indefensas. Goya no pinta un cuadro realista, sino un lienzo de carácter religioso; canoniza al pueblo que se libera del tirano, creando así un nuevo icono nacional de la resistencia española.

No obstante, la génesis de estos dos cuadros es menos heroica. Goya lo pinta para granjearse la confianza del nuevo tirano, el rey Fernando VII, para conservar su pensión, para asegurar su existencia en Madrid: cierto oportunismo práctico forma parte del carácter de Goya. Fernando le conserva, benevolente, la pensión; sin embargo, los dos lienzos van a parar al almacén. La sublimación del pueblo no es compatible con sus ideas de monarca absoluto.



Escena de guerra, 1810–1812
Pincel y sepia lavada, 15 x 19,5 cm
Madrid, Museo del Prado

Una escena sombría, uno de los bocetos que Goya no llegó a grabar para los *Desastres de la Guerra.*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

El cielo está vacío: las *Pinturas Negras*

A la Guerra de la Independencia contra los franceses sigue en España una guerra civil, un periodo de caos, represión y resistencia: por un lado, Fernando VII con la Iglesia; por otro, los defensores de una Constitución que daría a los ciudadanos más derechos y debilitaría la alianza entre trono y altar. Una y otra vez, bandas que aterrorizan el país, una época de agitación y amenazas.

No se sabe exactamente cuándo pintó Goya el *Tribunal de la Inquisición* y *El entierro de la sardina* (*véanse* ilustraciones págs. 66 y 67), pero debió de ser a finales de la Guerra de la Independencia o pocos años después. Aunque no narran directamente tortura y muerte, como las imágenes de la guerra, el peligro sigue estando presente. La orgiástica fiesta de *El entierro de la sardina* se celebra a orillas del Manzanares, aproximadamente en el mismo lugar donde se desarrolla la romería de San Isidro el día del santo. En lugar del alegre gentío, Goya hace que bailen figuras con máscaras. Pero, para Goya, detrás de las máscaras siempre se esconde el engaño, la maldad oculta o fuerzas demoníacas. La tétrica fiesta de máscaras es señal cierta de peligro.

El lienzo sobre el Tribunal de la Inquisición es un ataque contra el terror desarrollado por esta institución eclesiástica. Goya muestra un episodio de un auto de fe: los acusados abjuran de sus herejías delante del grupo de espectadores, reciben la sentencia y se reconcilian con la Iglesia. Si no confiesan, son excomulgados y entregados al brazo secular, que los lleva a morir a la hoguera. En la época en que Goya escenifica el Tribunal de la Inquisición, los procesos ya no son públicos, pero no por ello difunden menos el sentimiento de amenaza.

En 1819, Goya pinta un cuadro completamente distinto para una iglesia por encargo de las Escuelas Pías de San Antón. Estos religiosos destacaban por la buena formación que daban en sus escuelas, también a los hijos de los pobres, pues estaban convencidos de que la ignorancia hace que las personas se pervier-tan y se entreguen al pecado. Goya acudió probablemente a las Escuelas Pías de Zaragoza, por lo que quizá les estuviera agradecido por la educación allí recibida. En cualquier caso al parecer apenas exigió honorarios. Representa al fundador de la orden, san José de Calasanz (*véase* ilustración pág. 68), fallecido en 1648. Goya lo plasma poco antes de su muerte, en el momento de su última comunión, sin ángeles, sin Cristo ni María, como era usual en la iconografía religiosa para recibir al santo. Desde lo alto solo cae un rayo de luz, que bien podría proceder de una ventana superior; la aureola de san José de Calasanz es bien discreta.

Autorretrato de Goya (a los 69 años), 1815
Óleo sobre lienzo, 51 x 46 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando

ILUSTRACIÓN PÁG. 64:
Fernando VII, 1814
Óleo sobre lienzo, 212 x 146 cm
Madrid, Museo del Prado

Los franceses han sido expulsados y el rey Fernando VII vuelve del exilio en 1814. El Monarca, de 30 años de edad, persigue a los españoles liberales, con los que Goya se muestra solidario. Este desea conservar su puesto de Pintor de Cámara y para conseguirlo pinta seis retratos del Rey, pero sin encargo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1622
QUITO

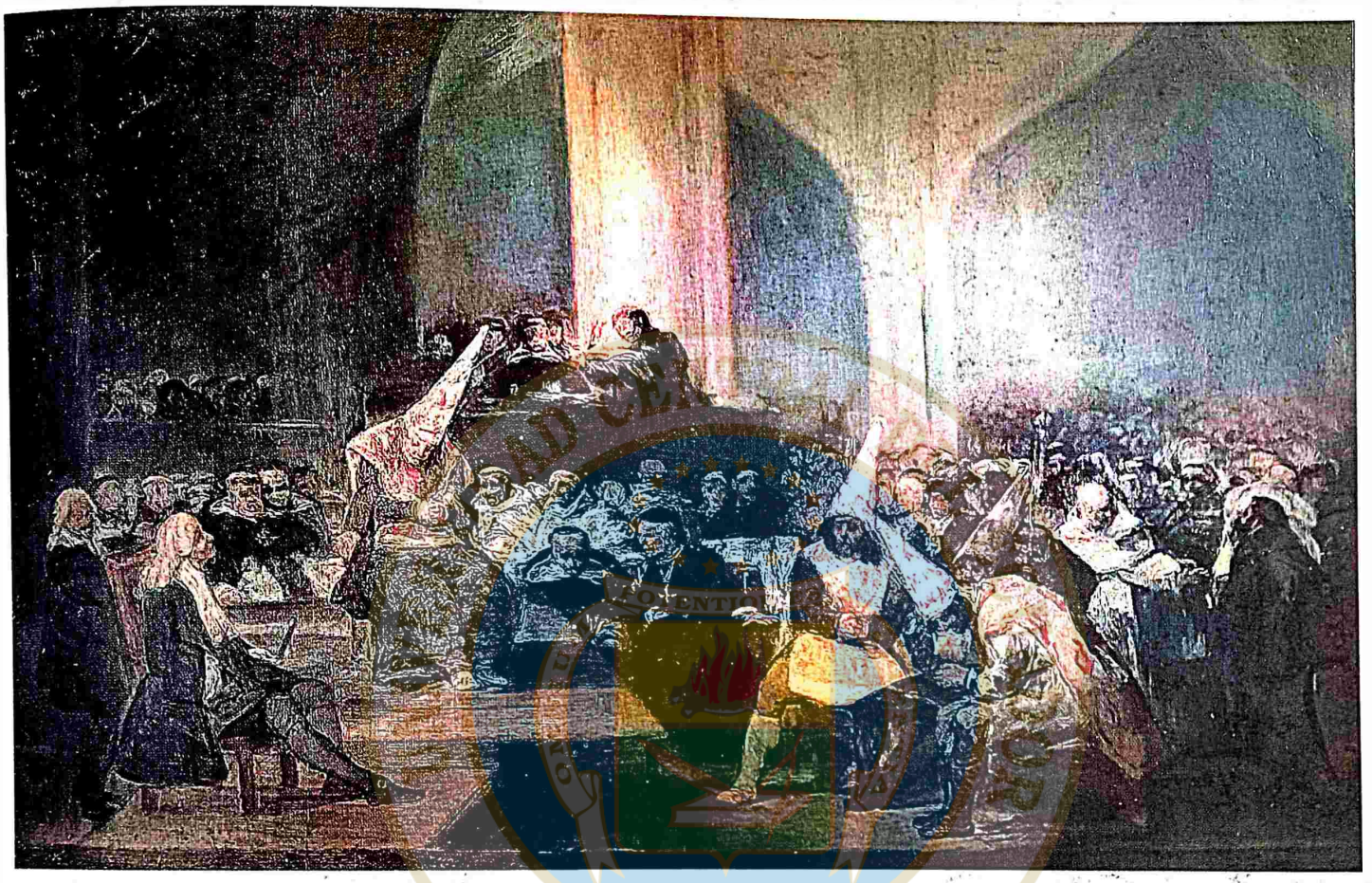


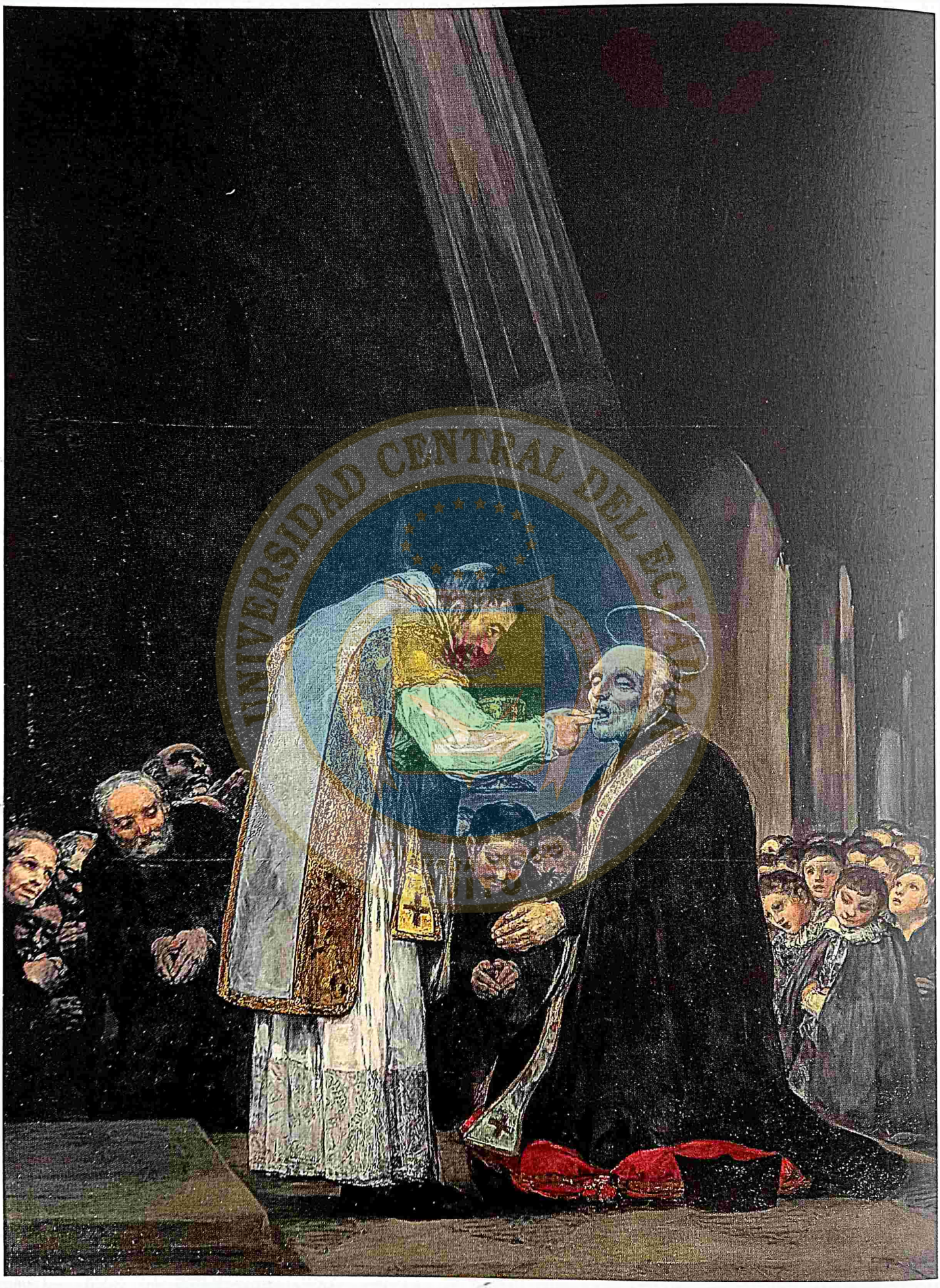
ILUSTRACIÓN PÁG. 66:
El entierro de la sardina, 1812–1819
Óleo sobre tabla, 82,5 x 52 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando

El miércoles de ceniza se celebra en Madrid, para finalizar el carnaval, un desfile con baile y máscaras, una fiesta pagana de primavera y una parodia de las procesiones religiosas. Tras las máscaras y los disfraces, Goya siente fuerzas demoníacas.

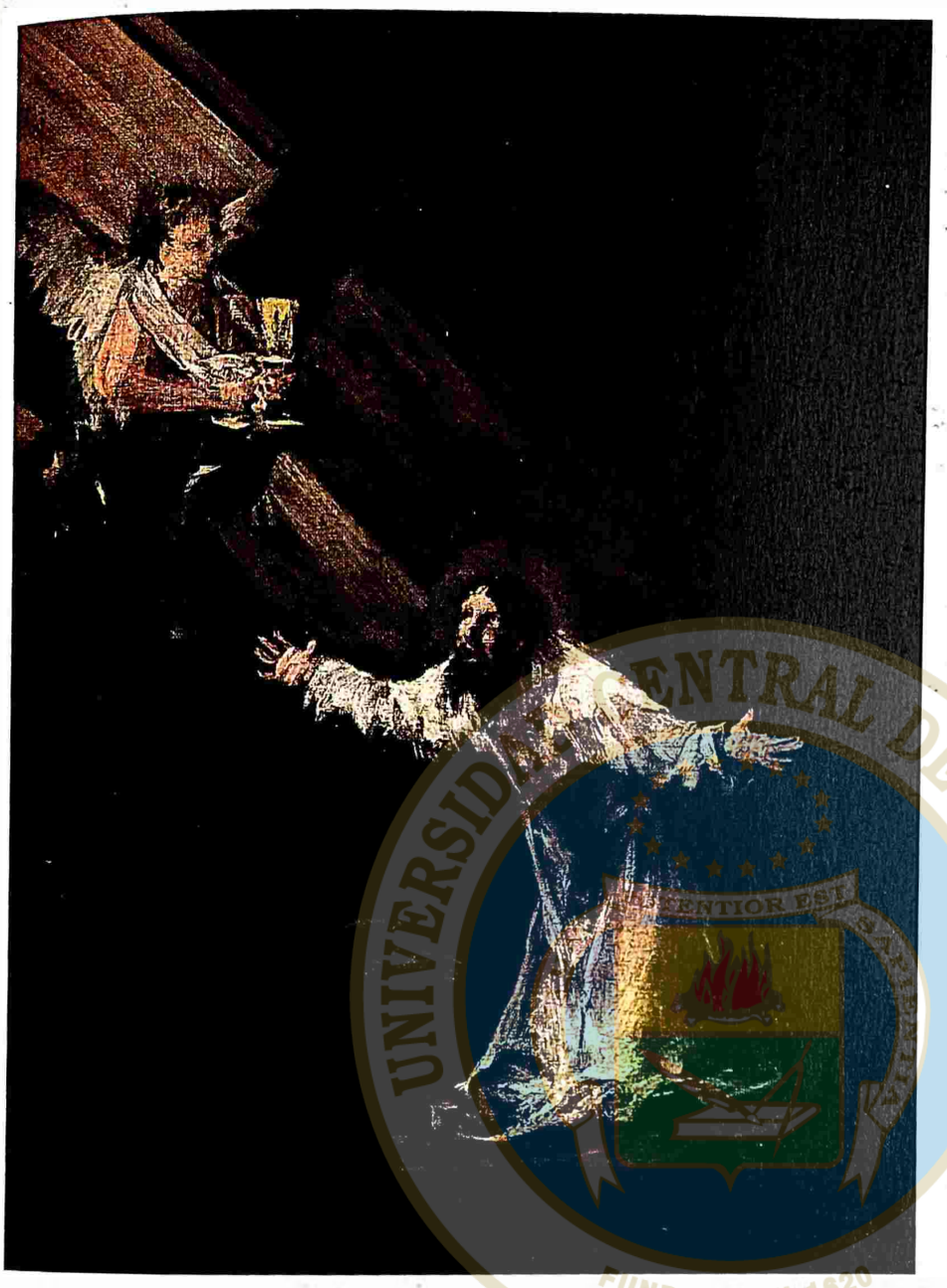
Tribunal de la Inquisición, 1812–1819
Óleo sobre tabla, 46 x 73 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando

La Inquisición fue fundada en España durante el siglo XV, en condición de tribunal eclesiástico, pero para apoyo de la Monarquía. La acusación en público se llevó a cabo por última vez en 1784, en Madrid. Sin embargo, en tiempos de Fernando VII, tal representación histórica podía ser considerada como propaganda anticlerical y acarrear dificultades al pintor.

FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR



Jesús en el huerto, 1819
Óleo sobre tabla, 47 x 35 cm
Madrid, Escuelas Pías

Goya regala a las Escuelas Pías otra obra más: un pequeño cuadro de Cristo, solitario y abatido, poco antes de ser hecho prisionero. Contrasta con el gran retablo, en el que el pintor resalta la confianza y el recogimiento.

La composición no está dominada por las habituales figuras celestiales, sino por el santo y por el sacerdote que le deposita la Sagrada Forma en la lengua, y por dos personas que se vuelven la una hacia la otra. Goya les da una especie de perfil común y los transforma en una unidad. Una imagen marcada por la confianza, una de las pocas obras de Goya que muestran que entre los humanos no siempre han de dominar el engaño y la violencia.

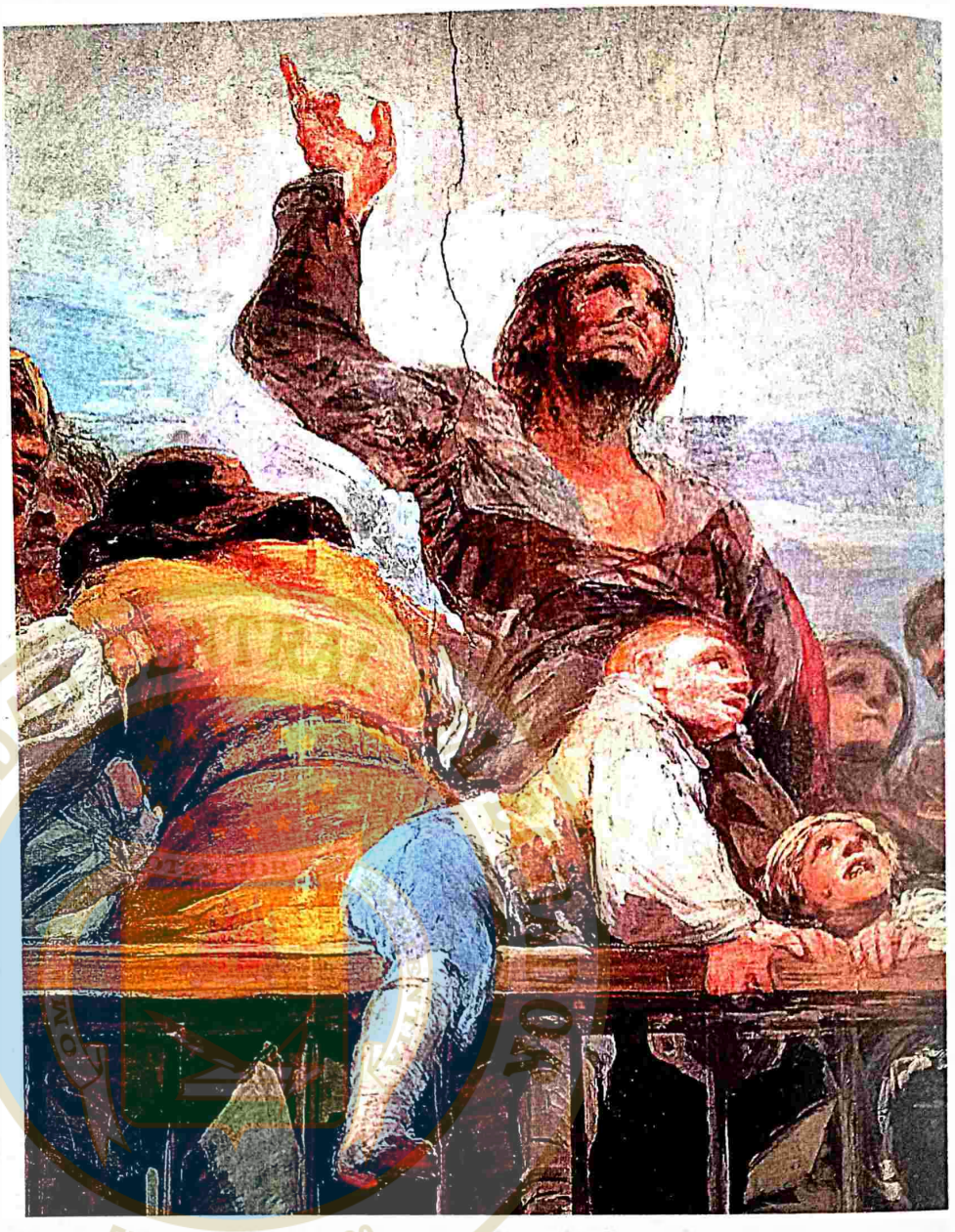
Goya regaló a los religiosos una pequeña tabla con *Jesús en el huerto*. ¿Por qué precisamente esa escena en la que el Hijo de Dios se siente abandonado por el Padre? ¿Les quería comunicar algo de sí mismo, o tan solo decir que él, Goya, había perdido la confianza en Dios y en los hombres? Pinta a un Cristo solitario y desconsolado, mientras que los discípulos y los ángeles se pierden en la oscuridad.

Hay frescos con los que se puede comparar, obras de días felices, cuando se sentía estimado por los Reyes y pintó el retrato de la Familia Real. En aquel entonces era Ministro de Justicia Jovellanos, de talante liberal, quien encargó a

ILUSTRACIÓN PÁG. 68:
La última comunión de san José de Calasanz, 1819
Óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm
Madrid, Escuelas Pías

Goya regala a la Orden de las Escuelas Pías un retablo con su fundador. Este cuadro es una de las obras religiosas más importantes del siglo XIX.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



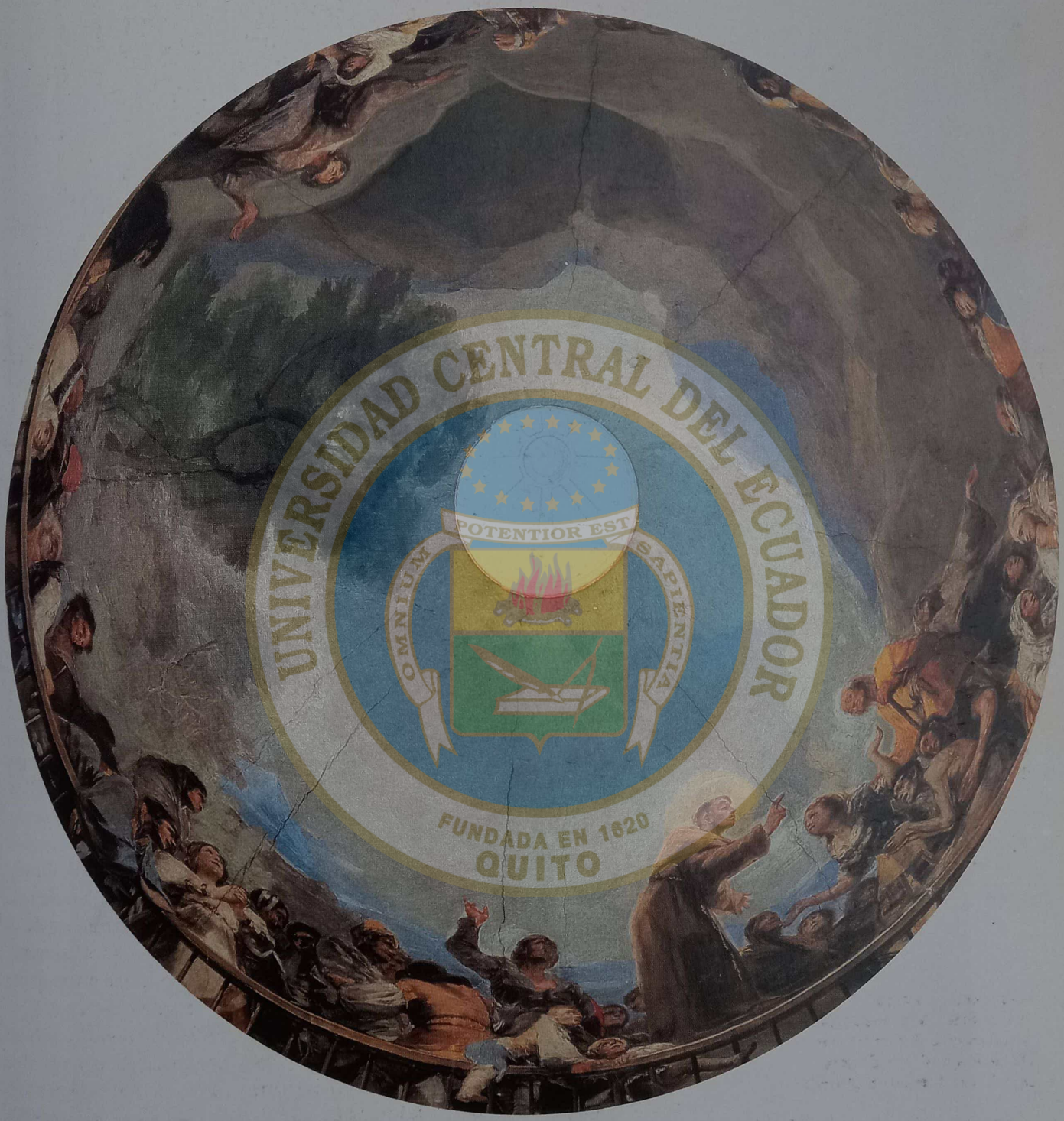
Frescos de San Antonio de la Florida, (detalle), 1798
Diámetro aproximado de 5,5 m
Madrid, San Antonio de la Florida

Los ángeles no se caen; pero los seres humanos necesitan una balaustrada. Al pintarla, Goya subraya que alza el mundo terreno a la cúpula, que suele estar ocupada por los motivos religiosos.

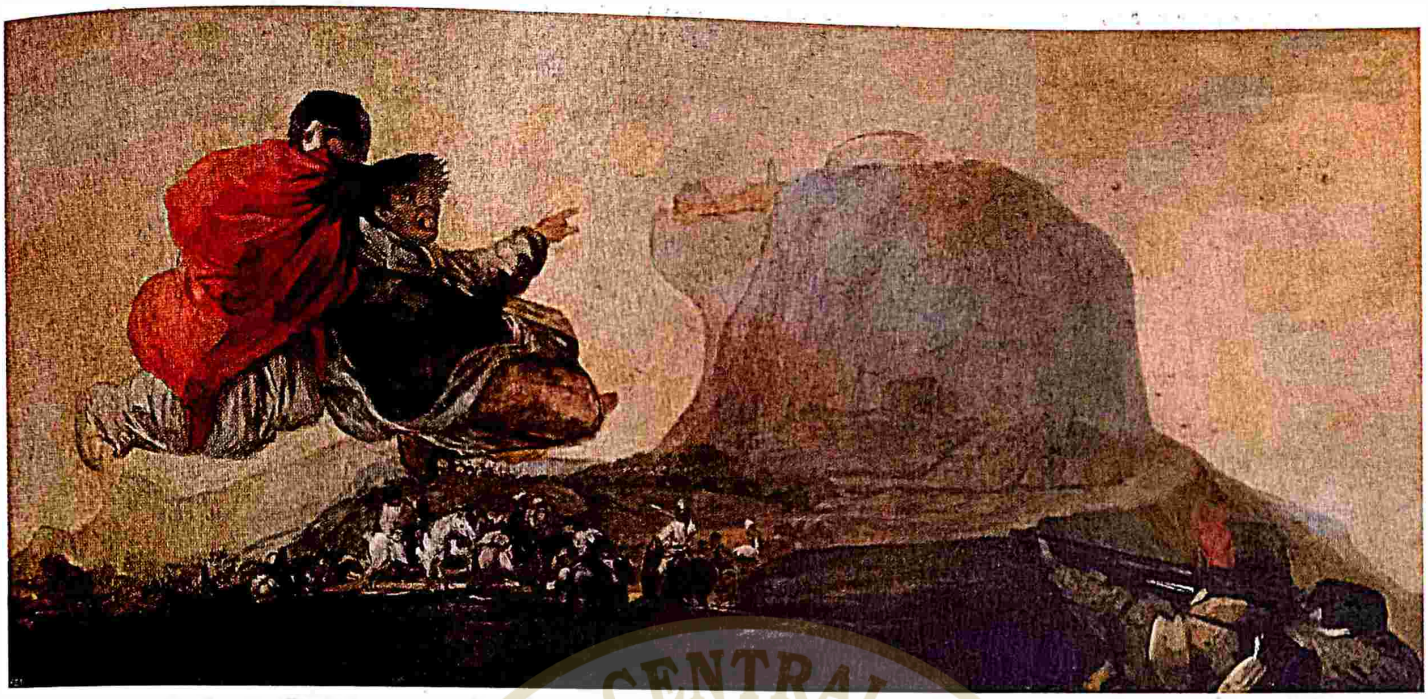
ILUSTRACIÓN PÁG. 71:
Frescos de San Antonio de la Florida,
(vista general de la cúpula), 1798
Diámetro aproximado de 5,5 m
Madrid, San Antonio de la Florida

Una decoración de tiempos felices. Para Carlos IV y María Luisa, Goya pudo decorar una capilla sin tener que seguir indicación alguna. En la cúpula dispuso un cielo sin figuras celestiales; en lugar de estas aparecen seres humanos devotos, alegres y entusiasmados. Pero no todos observan el milagro de san Antonio de Padua, que resucita a un muerto, para que revele quién lo mató.

Goya la decoración de la ermita de San Antoniode la Florida, recién construida. Como esta formaba parte del palacio, los proyectos de Goya no tenían que ser presentados ni a la Academia ni a la jerarquía eclesiástica y los monarcas le dejaron mano libre. Por primera vez, Goya pudo decorar una iglesia de acuerdo con sus ideas. Probablemente incluso eligiera él los temas. El asunto principal es el milagro de san Antonio: el padre de este había sido acusado erróneamente de asesinato y el santo resucita al asesinado para que este revele quién es el verdadero autor del crimen. Según la tradición, el milagro sucedió en un tribunal de justicia de Lisboa, en el siglo XIII. Goya coloca la resurrección en el extremo inferior de la cúpula, provee ese borde de una balaustrada para que no se caigan los espectadores, un grupo popular abigarrado, vestido más o menos a la moda de la época. Sobre ellos no se alza el techo de un juzgado, sino un cielo azul grisáceo. Si Goya hubiera seguido la tradición, habría llenado ese cielo de ángeles y santos; sin embargo, lo deja vacío. Pinta ángeles debajo, en la ermita, algunos con claras formas femeninas y con alas tan torpemente llevadas que parecen actores de un teatro de aficionados. Como figuras celestiales han perdido la realidad que les


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Goya agradecido á su amigo Arrieta por el acierto y esmero con q. le salvó la vida en su aguda y
peligrosa enfermedad padecida á fines del año 1819. á los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820.



Asmodea, 1820–1823
Óleo sobre lienzo, 123 x 265 cm
Madrid, Museo del Prado

Asmodi es un demonio que, en Madrid, alza los tejados de las casas para mostrar a su compañero la vida licenciosa de sus habitantes. Probablemente se trate de una alusión a su «relación ilícita» con Leocadia Weiss.

dieron los antiguos pintores y también el mismo Goya. Más radical es este con los santos y las figuras bíblicas, que suelen mirar benévolamente a los hombres desde lo alto y que Goya deja de lado. Nadie sabe si pretendía negar su existencia. Lo único que puede decirse es que no aceptaba las formas de representación que atentaban contra las leyes de la naturaleza.

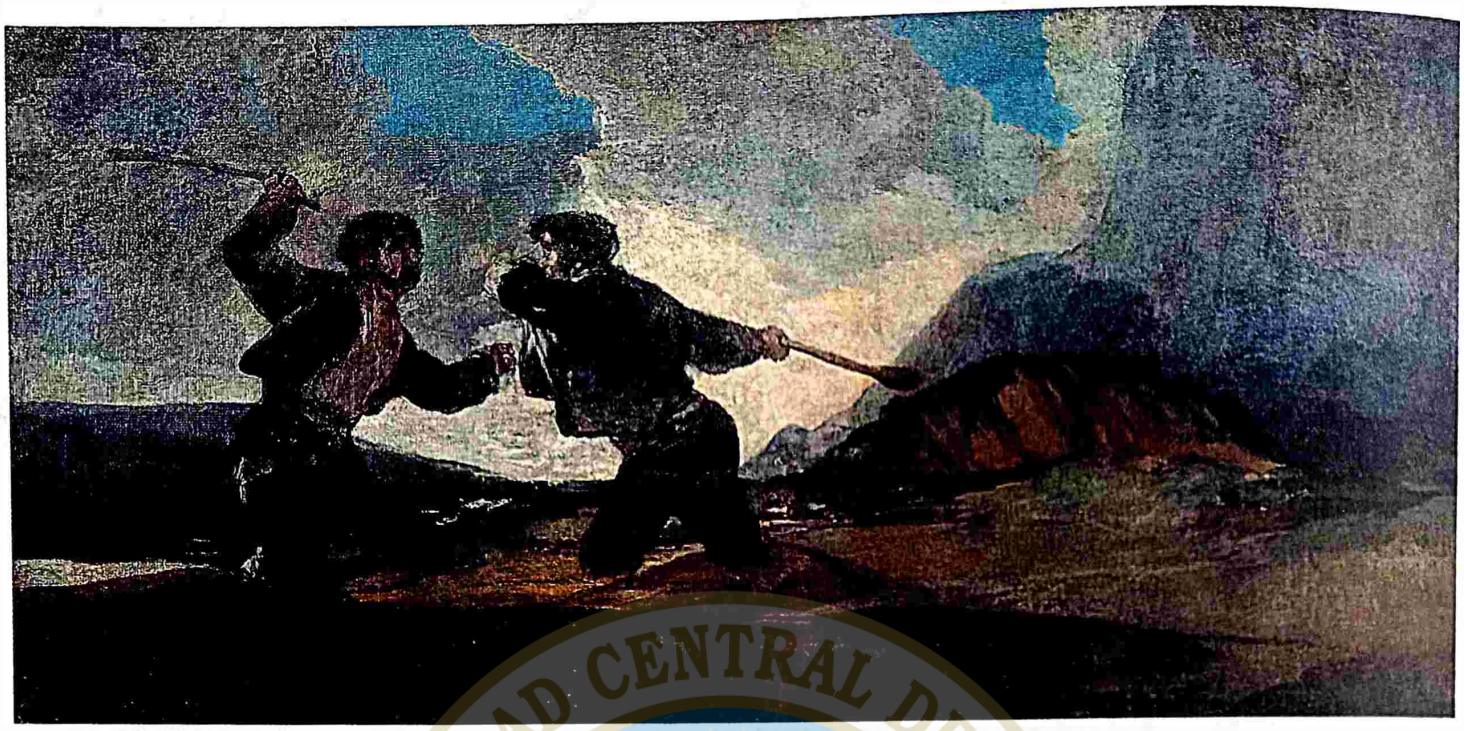
En su lugar brilla un cielo claro y, bajo este, personas alegres, sorprendidas, conmovidas o que conversan amigablemente. Dos jóvenes se suben a la balaustrada. Todos representan una defensa de la vida y de las personas sencillas, una existencia ajena a los dogmas de la Iglesia. San Antonio de la Florida fue consagrada en 1799; los cuadros para las Escuelas Pías los pintó dos décadas más tarde, en 1819. Las circunstancias de la vida de Goya han cambiado.

En 1819 Goya compra una casa en las afueras de Madrid, por encima del Manzanares, aproximadamente donde había pintado *La pradera de San Isidro* (*véanse* ilustraciones págs. 14 y 15). Se retira del mundo de la comunicación urbana, en el que no puede participar a causa de su sordera. Una razón más para el cambio de casa pudo ser Leocadia Weiss, la joven mujer casada con la que Goya, viudo, mantiene una «relación ilícita». En 1813 se trasladó a vivir con él, haciéndose pasar por «ama de llaves». Parece necesario distanciarse de los vecinos; la nueva casa se alza en un terreno de 10 hectáreas y se denominará «La Quinta del Sordo».

A finales del año 1819 Goya sufre, por segunda vez en su vida, una grave enfermedad, de la que sana gracias a los desvelos de su amigo, el doctor Arrieta. Goya se lo agradece con un doble retrato, del paciente y del médico, con la siguiente dedicatoria: «Por el acierto y esmero con los que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida a fines del año 1819, a los setenta y tres años de su edad». Después de su primera enfermedad grave, que le dejó sordo, Goya sufrió un cambio: comenzó a pintar cuadros sin encargo, con motivos que no podía plasmar en las obras por encargo. Ahora que vuelve a ver de cerca a la muerte, cubre dos salas de su nueva casa, pinta al óleo sobre revoque 14 cuadros visionarios, que no estaban destinados al público, y con los que Goya se recluye. Intenta, también en su obra, hallar la soledad.

ILUSTRACIÓN PÁG. 72:
Goya curado por el doctor Arrieta, 1820
Óleo sobre lienzo, 117 x 79 cm,
Minneapolis, Minnesota, Institute of Arts

En 1819 Goya contrae una enfermedad grave. Después de recuperarse se pinta como un paciente a disgusto, atendido por su médico, quien le administra una medicina con solícita violencia. Un cuadro de rara intimidad, un monumento a la amistad de quien le salvó la vida.



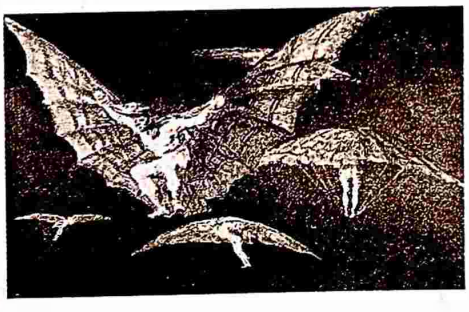
Duelo a garrotazos, 1820–1823
Óleo sobre lienzo, 123 x 266 cm
Madrid, Museo del Prado

Dos hombres que luchan a bastonazos. Enterrados hasta las rodillas, no pueden escapar; tampoco está claro si el que sobreviva de los dos podrá liberarse. Ningún espectador, ningún sentido: un enfrentamiento absurdo en un paisaje árido.

Para algunas de las figuras y situaciones se puede pensar en ocasiones actuales, por ejemplo para *Asmodea* (*véase* ilustración pág. 73), el espíritu malvado Asmodi del Antiguo Testamento, encarnación del amor prohibido, que en España era especialmente popular debido a una novela del siglo XVII. En esta se convierte en un demonio que alza los tejados de las casas de Madrid para mostrar a su compañero la vida licenciosa de sus habitantes. Goya utiliza los muros de su casa para mostrar cómo ve el mundo ahora y cómo el mundo le amenaza: este está vacío y carece de sentido. Dos hombres, con tierra hasta las rodillas, se golpean mutuamente a garrotazos; ni siquiera el que gane de los dos llegará muy lejos. ¿Adónde podría ir en este paisaje árido? (*Véase* ilustración pág. 74.) *El perro* (*véase* ilustración pág. 75), probablemente hundido en la arena, mira hacia arriba. En ninguna otra obra ha plasmado Goya el vacío de un modo tan radical y contra toda la tradición artística. Del perro solo se ve la cabeza, que ocupa únicamente el uno por ciento de la superficie del cuadro; el 99 por ciento restante son objetos inidentificables, si se exceptúa la elevación del terreno oscura, en el extremo inferior, que no se esclarece con más detalle. El perro mira hacia arriba, como si esperara algo, pero nadie le salva; ningun ser humano ni celestial se agacha hacia él.

Modo de volar
(de *Disparates*, *Proverbios n.° 13*), 1815–1820
Aguafuerte y aguatinta, 24,5 x 35 cm

Brujas sobre escobas, brujos, lechuzas y murciélagos son motivos recurrentes en las obra de Goya. Cuando puede trabajar libremente no ocupan el espacio ángeles protectores, sino demonios dañinos. Los hombres con alas artificiales adquieren asimismo un carácter lúgubre.



Unos diez años antes que Goya, en 1809, Caspar David Friedrich pintó en Alemania un cuadro de similarradicalidad: *Monje junto al mar.* También Friedrich reduce el mundo, no a una sola superficie de color, sino a tres capas dispuestas una encima de otra. Al igual que la cabeza de perro de Goya, también el monje de Friedrich apenas ocupa el uno por ciento de la superficie del cuadro. Ante él, el cielo y el mar, avasalladoramente grandes y extensos. El monje probablemente intente referir este lúgubre panorama a su fe cristiana, aunque el artista nada muestre de eso. Solo agua, cielo, tierra. Irremediablemente se alza la duda –ante tal naturaleza, a la que se ve expuesto y frente a la cual nada tiene que decir– de si no será absurdo buscar algún sentido. Goya da un paso más. Pero, con sus superficies de color y la expresión de duda y desesperanza, los dos pintores se adelantan sobremanera a la evolución artística de su época.

Caspar David Friedrich
Monje junto al mar, 1808–1810
Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm
Berlín, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Unos diez años antes que Goya, Caspar David Friedrich pintó en Alemania un cuadro de tema similar: un hombre diminuto ante una naturaleza que aparece en tres superficies de color, una obra fuera de lo corriente para Friedrich. Sin embargo, la comparación muestra que Goya rompe con las convenciones de un modo aún más radical.

El perro, 1820–1823
Óleo sobre lienzo, 134 x 80 cm
Madrid, Museo del Prado

La cabeza del perro solo ocupa un uno por ciento de la superficie del cuadro; el resto es color sin objetos, sin seres vivos. Nunca antes había osado un pintor hacer visible la soledad con una renuncia tan radical.

ILUSTRACIÓN PÁG. 77:
Saturno devorando a su hijo, 1820–1823
Óleo sobre lienzo, 146 x 83 cm
Madrid, Museo del Prado

Saturno temía que sus hijos le destronaran y por eso los devoró. Goya deja de lado todas las referencias al mito clásico; solo plasma un monstruo antropomorfo devorando, en delirio, un cadáver.

Peter Paul Rubens
Saturno devorando a su hijo, 1636–1638
Óleo sobre lienzo, 180 x 87 cm
Madrid, Museo del Prado

Una comparación con un cuadro procedente de una época en la que el arte era deudor sobre todo de la cultura cortesana. Rubens no muestra a Saturno como un monstruo velloso; al acompañarlo de nubes y de estrellas, sublima el acto de canibalismo al lejano mundo de la mitología.

Tiempo después, las *Pinturas Negras* fueron extraídas del muro y llevadas a lienzo; hoy se encuentran en el Museo del Prado. Una comparación de las figurasmuestra que varias de ellas comparten las mismas características mímicas: los ojos muy abiertos, que dejan ver el blanco por encima y por debajo de la pupila, y la boca abierta o comiendo. Así nos presenta Goya a Saturno devorando a sus hijos: un monstruo con figura humana, con un cadáver sangriento entre las garras. Rubens pintó el mismo motivo en 1636, pero ¡qué inofensivo parece en comparación con el de Goya! El cuerpo infantil está aún intacto: no hay sangre, todo está pintado con trazos finos y pulidos, con las nubes y las estrellas se eleva a lo mitológico, muy lejos de la realidad. Por el contrario, Goya no tiene consideración alguna, trabaja con pinceladas gruesas y presenta la acción en toda su brutalidad, como si sucediera en el campo de acción del observador. Una visión terrible.

Una impresión similar causa *La peregrinación a San Isidro* (*véanse* ilustraciones págs. 78 y 79), una versión tardía de *La pradera de San Isidro* (*véanse* ilustraciones págs. 14 y 15), de su época de los cartones para tapices. En aquel entonces se trataba de una tarde alegre; hoy, de una noche oscura con grupos de peregrinos cantando, que forman una torre amenazante. De nuevo, el blanco de los ojos, signo del horror o de la máxima tensión, y las bocas abiertas completamente: en ningún otro autor de la pintura occidental aparecen con tanta frecuencia como en Goya. La boca abierta estaba y está considerada como un tabú en la sociedad y durante mucho tiempo también en el arte, según se dice porque afea la boca. Pero, en realidad, más bien porque detrás de los labios comienza el tracto digestivo, esa parte del hombre que nada aporta al deseo de individualidad que se expresa por ejemplo en retratos, esa parte que tenemos común con los animales. La mirada a la garganta recuerda que nuestra actividad intelectual, que es la quenos interesa, depende de órganos e instintos que no dominamos, sino a merced de los cuales estamos.

Cuando Goya, en los lienzos y grabados que puede hacer siguiendo su propio criterio, muestra una y otra vez bocas abiertas, lo hace porque para él esa parte «incivilizada» forma parte de la existencia humana. Sin embargo, también es sinónimo de pérdida de control. Tanto la boca como los ojos muy abiertos suele presentarlos en momentos de sumo temor –como los que van a morir en *Los fusilamientos del 3 de mayo* (*véase* ilustración pág. 57)–, de furia voraz como en el *Saturno* o de éxtasis religioso como los peregrinos que gritan y cantan en la noche.

En la Quinta del Sordo, Goya diseña un mundo que parece vacío y sin sentido, en el que viven personas que, parafraseando el Antiguo Testamento, salieron del polvo de la tierra caído de la mano de Dios antes de que les insuflara el aliento de la vida. No suministra un programa filosófico, pero estas oscuras imágenes muestran su escepticismo frente a la doctrma de la salvación de la Iglesia, al igual que frente a las esperanzas de los ilustrados por conseguir mejores condiciones en la vida terrena. Pero no es solo escepticismo, sino también desesperación y quizá también temor por las brujas que vuelan y los demonios que han ocupado el cielo.

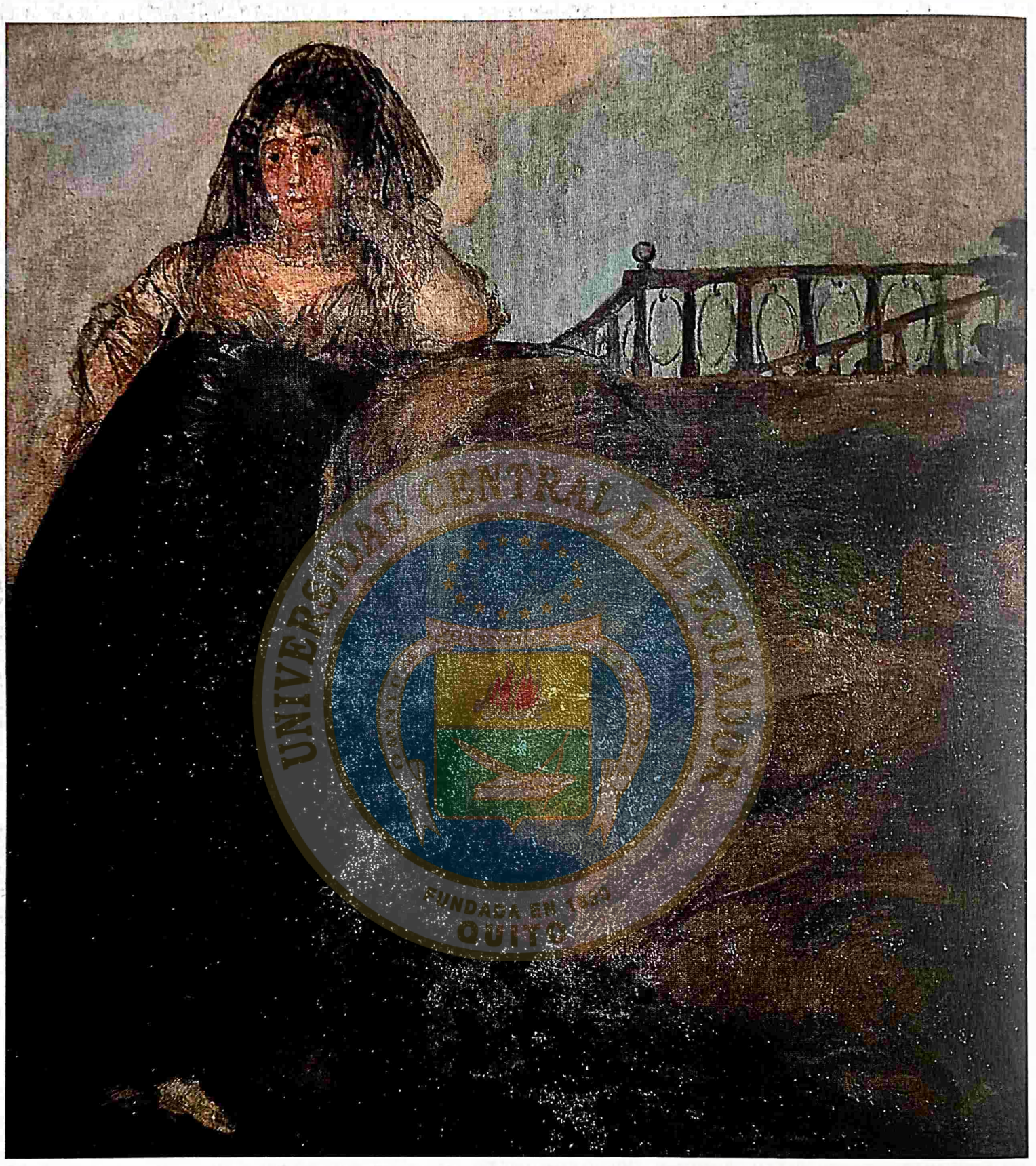
Junto a la puerta de entrada de su nueva casa, Goya pinta a una mujer que podría ser su compañera sentimental, Leocadia Weiss (*véase* ilustración pág. 80). Los ojos pensativos, la boca cerrada, la postura distendida. Lleva luto y se apoya en un montículo de tierra sobre el que esta insinuada una verja, como solían ser las tumbas españolas. Que una mujer bien vestida se abrace a un montículo de tierra, en lugar de llorar en la verja, parece poco realista. Solo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La peregrinación a San Isidro, 1820–1823
Óleo sobre lienzo, 140 x 438 cm
Madrid, Museo del Prado

Cuando todavía diseñaba escenas para tapices, Goya pintó la fiesta de San Isidro, para dos pequeñas princesas, como una alegre diversión (*véanse* ilustraciones págs. 14 y 15). Ahora, a una edad avanzada y en el lugar donde pinta solo para sí mismo, ve la romería a la ermita del santo como una lúgubre pesadilla.

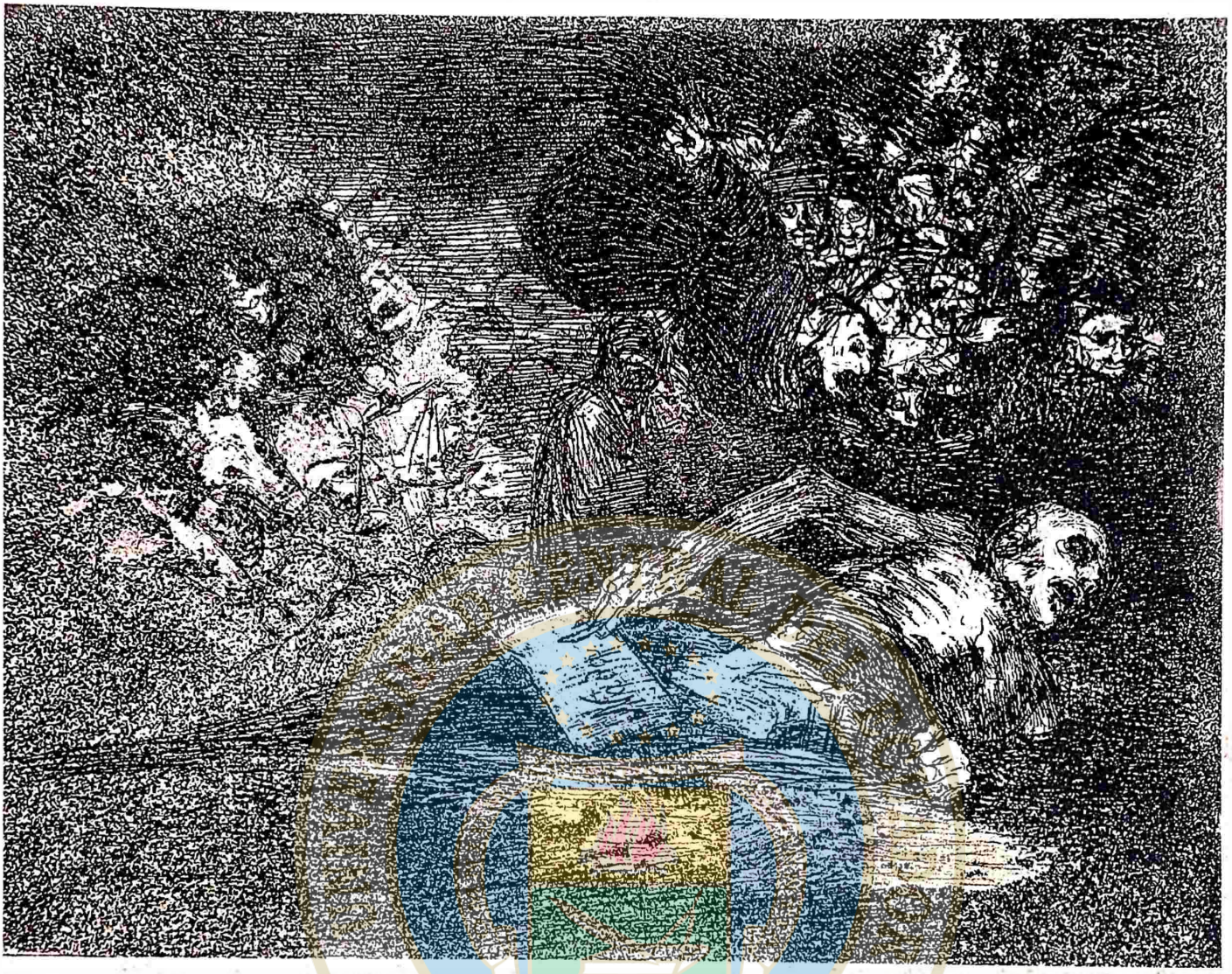
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



***La Leocadia*, 1820–1823**
Óleo sobre lienzo, 147 x 132 cm
Madrid, Museo del Prado

La mujer vestida de luto debe de ser Leocadia Weiss, quien tras la muerte de Josefa, la mujer de Goya, convivió con el pintor. Se apoya en un montículo en cuya parte superior se aprecia la verja de una tumba. El pintor no da ninguna explicación. Es posible que el ocupante de la tumba fuera el propio Goya y que sus *Pinturas Negras* fueran mensajes de ultratumba.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO



tiene sentido si se supone que quiere estar corporalmente cerca del muerto. Si la figura de luto es Leocadia, entonces en la tumba yace el pintor, su compañero; sus visiones negras se podrían interpretar como noticias del más allá, en el que el hombre está más cerca de la verdad que en la Tierra. Esta idea la transmitió Goya antes, en los *Desastres de la Guerra:* un cadáver se alza de la tumba y señala una hoja en la que solo se lee «*Nada*».

Nada. Ella dirá
(*Desastre de la guerra n.º 69*), hacia 1812–1820
Agu afuerte y aguatinta, 15,5 x 20 cm

Esta estampa alude a la esperanza de conocer por fin la verdad, después de la muerte. Goya muestra un cadáver que se alza de la tumba y que hace referencia a una hoja en la que se lee «*Nada*».

El placer que provoca el miedo: las corridas de toros

Mientras que Goya se rodea de sus lúgubres visiones, España se ve sumida cada vez más en una guerra civil. En 1822, políticos y militares liberales hacen prisionero al rey Fernando; en 1823 este es liberado por tropas francesas realistas. De nuevo vuelve a perseguir a los liberales, por lo que miles de personas huyen al extranjero. Según enuncia el secretario de la Embajada Prusiana en 1823, en Madrid la situación es peor que en una ciudad que se acaba de conquistar, pues en esta «todo vuelve a su cauce cuando ha quedado satisfecha la avidez de los soldados por el botín; pero aquí estamos expuestos día y noche a las bayonetas de una soldadesca que no posee ni huella de disciplina militar y que no conoce otra cosa que la venganza, el pillaje y el saqueo».

También Goya se siente inseguro en su Quinta del Sordo. Para que ninguna instancia estatal le pueda quitar la casa, se la regala a Mariano, su nieto de 17 años. Así lo hace en el otoño de 1823. A comienzos de 1824 se esconde durante tres meses en casa de un amigo; en junio emigra. No huye, sino que –para no perder la condición de Pintor de Cámara y la pensión correspondiente– solicita un permiso de seis meses al Rey, en toda forma, para curar los achaques de la edad. Hasta su muerte, ocurrida en 1828, vivirá en Burdeos.

Al llegar allí, a los 78 años, un amigo lo describe así: «Goya llegó sordo, viejo, torpe y débil y sin saber una palabra de francés, y tan contento y deseoso de ver mundo...». Continúa el viaje a París, donde permanece algún tiempo; pero no se le conoce ninguna relación con artistas. En Burdeos vive con Leocadia Weiss, el hijo y la hija de esta, que probablemente también sea hija de Goya. Ya no acepta encargos, pero retrata a algunos amigos, pinta miniaturas en planchas de marfil, sigue llenando incansable libros de bocetos y experimenta con la litografía. Este método de impresión, inventado en 1796, consiste en dibujar sobre piedra con un lápiz graso, lo que permite mucha espontaneidad. Goya utiliza esta nueva técnica para una serie de cuatro estampas, conocidas con el título de *Los toros de Burdeos* (*véanse* ilustraciones págs. 86 y 87).

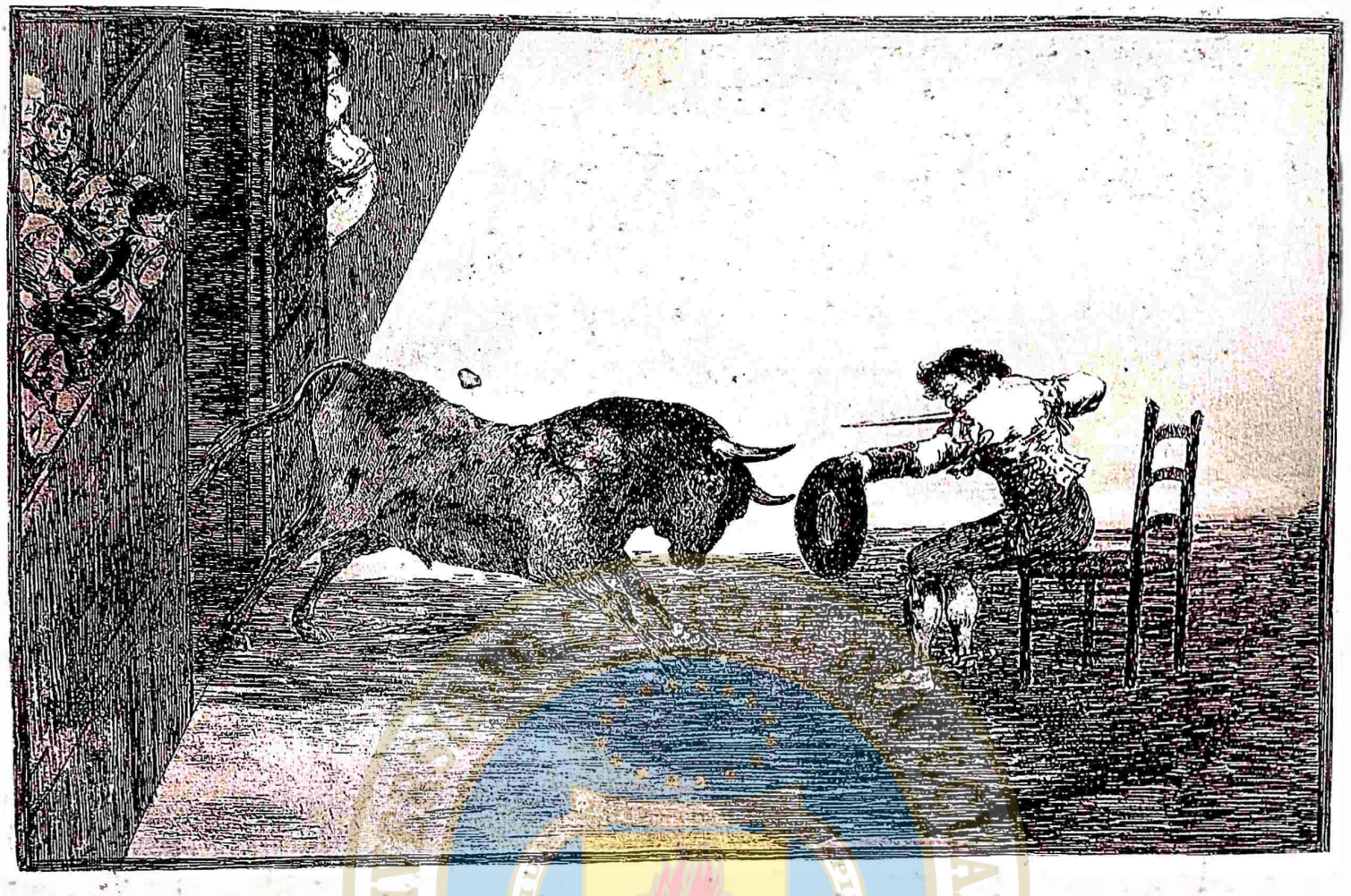
Con esta nueva técnica Goya vuelve, a los casi 80 años, a su viejo tema: los toros, que en vida del pintor los Reyes habían prohibido y vuelto a permitir una y otra vez. Prohibido porque –se decía– son dañinos para la ganadería y la imagen en el extranjero; permitido cuando se trataba de movilizar al pueblo, por ejemplo contra los franceses. El autor español León de Arroyal comparó en 1812 el «invento» de la corrida de toros con la tragedia ática: «Si los cultos griegos

Autorretrato de Goya (a los 78 años), 1824
Dibujo a la pluma y tinta marrón, 7 x 8,1 cm
Madrid, Museo del Prado

A los 78 años, Goya emigra a Francia. Pasa algunos meses en París antes de establecerse en Burdeos, donde vive con Leocadia Weiss y los hijos de esta.

ILUSTRACIÓN PÁG. 82:
Cogida de un picador, 1793
Óleo sobre cinc, 43 x 32 cm
Londres, British Rail Pension Trustee Co.

Durante toda su vida, Goya se mostró fascinado por el toreo, por lo que ya en uno de sus primeros cartones se autorretrató con un toro (*véase* ilustración pág. 9). En 1793 envió a la Academia Real ocho pequeños cuadros que muestran diversas escenas de la vida de un toro.



Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza
(*Tauromaquia n.º 18*), 1815–1816
Aguafuerte y aguatinta, 24,5 x 35,5 cm

Mientras trabaja en los *Desastres de la Guerra*, Goya graba 33 estampas con el título de *Tauromaquia*. Aquí muestra a un famoso torero que se dispone a matar sentado y con los pies atados: un momento de absoluta tensión. Para sacarle el máximo partido, Goya se desentiende de las leyes de la perspectiva.

ILUSTRACIÓN PÁG. 85:
Retrato de Mariano Goya, 1815
Óleo sobre lienzo, 59 x 47 cm
Madrid, Colección Duque de Albuquerque

Goya sentía predilección por su nieto Mariano, al que retrató en varias ocasiones. A Mariano regaló la Quinta del Sordo, la casa donde se hallaban las *Pinturas Negras*.

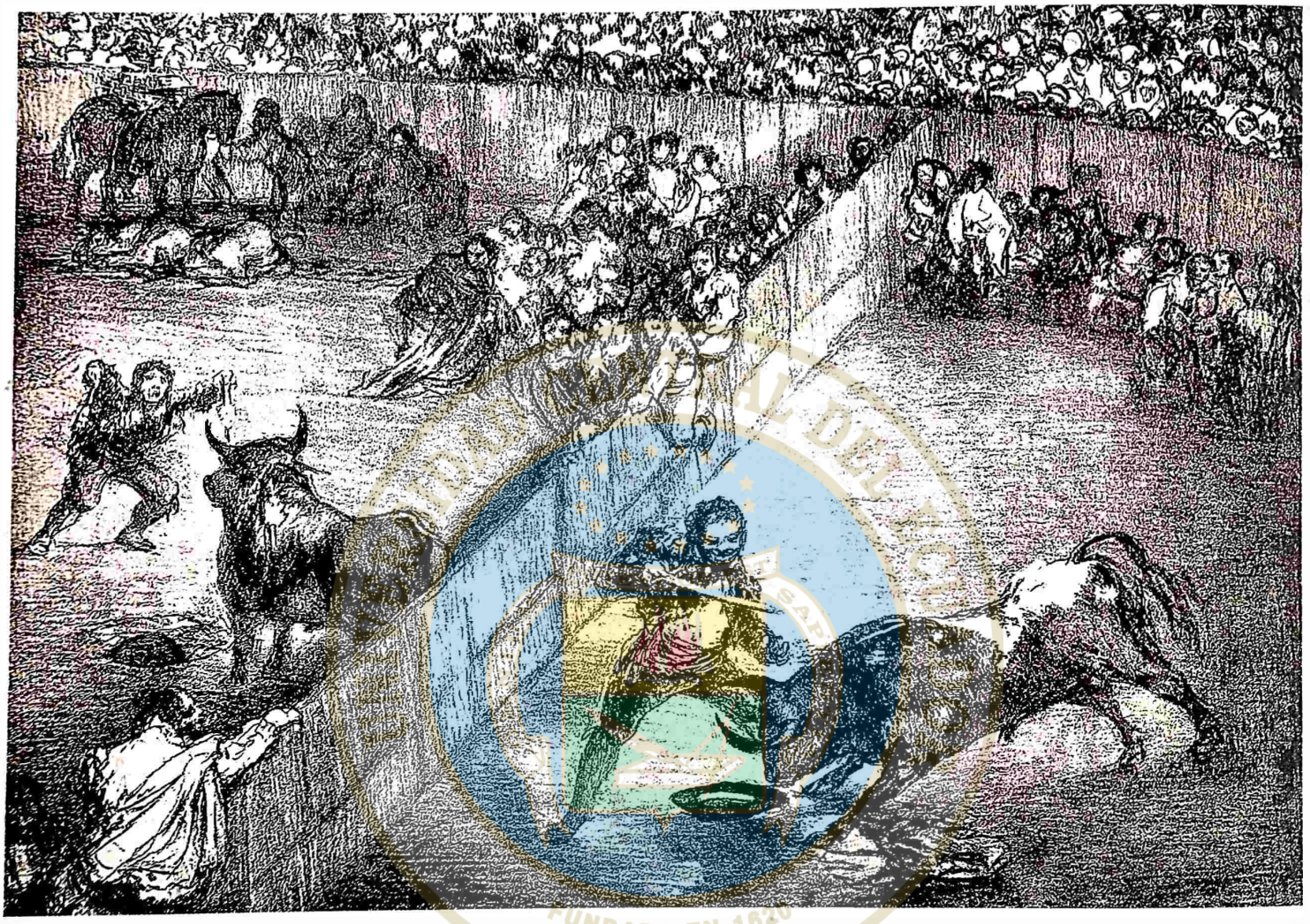
inventaron la tragedia para purgar el ánimo de las abatidas pasiones del terror y miedo, acostumbrando a los ciudadanos a ver y oír cosas espantosas, los cultos españoles han inventado las fiestas de toros, en que ven de hecho aun mas terrible lo que allí se representaba en fingido».

Los psicoanalistas preferirían hablar del placer que provoca el miedo, de la necesidad de sentir terror sin estar en peligro. Dicho terror estimula la sensación de estar vivo. El elevado número de obras de Goya que representan amenazas, torturas y asesinatos hace pensar que este tipo de placer era, para él, uno de los principales impulsos creadores, como su apasionado interés por las mujeres.

Durante toda su vida, Goya se sintió fascinado por las corridas de toros. Al comienzo de su carrera se presenta, en uno de los cartones para tapices, al lado de un novillo (*véase* ilustración pág. 9). Cuando, en 1793, envía a la Real Academia lienzos con temas que podía escoger libremente, hay ocho que muestran la vida de un toro de lidia: desde la crianza hasta el momento en que sale de la plaza, muerto y tirado por los caballos. En 1815 y 1816, es decir mientras trabaja en los *Desastres de la Guerra*, graba una serie de 33 estampas que presenta con el título de *Tauromaquia*. Espera conseguir altos ingresos, pero no los obtiene puesto que ofrece al público algo totalmente diferente a las sencillas imágenes a las que este estaba acostumbrado.

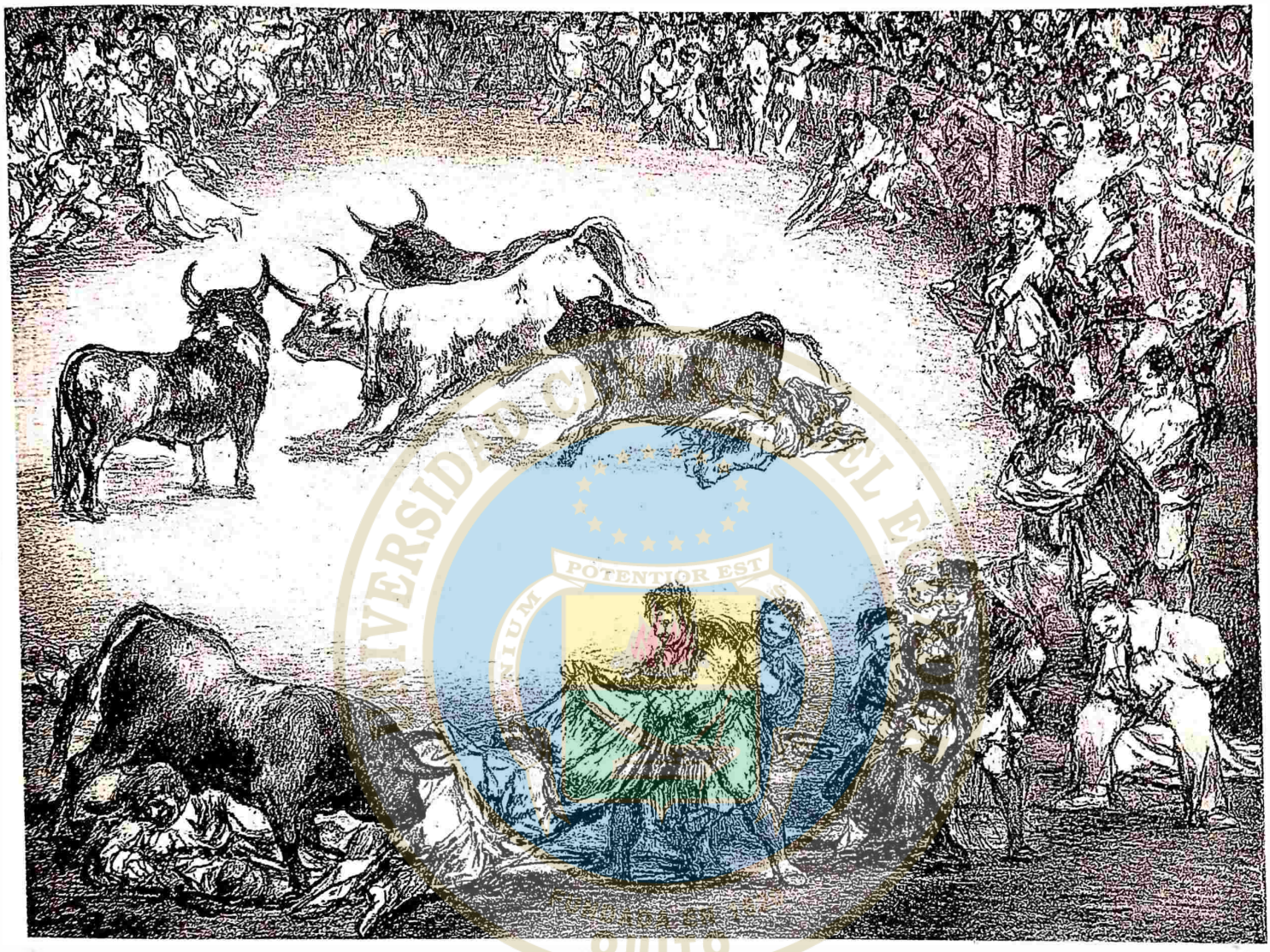
Por ejemplo, a diferencia de lo que es usual, presenta al famoso torero Martincho sentado sobre una silla con los pies atados cuando está entrando a matar (*véase* ilustración pág. 84). Para ese momento de gran valentía y de sumo peligro, Goya deja de lado las leyes de la perspectiva; muestra más a los espectadores de

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
NDADA EN 1620
QUITO



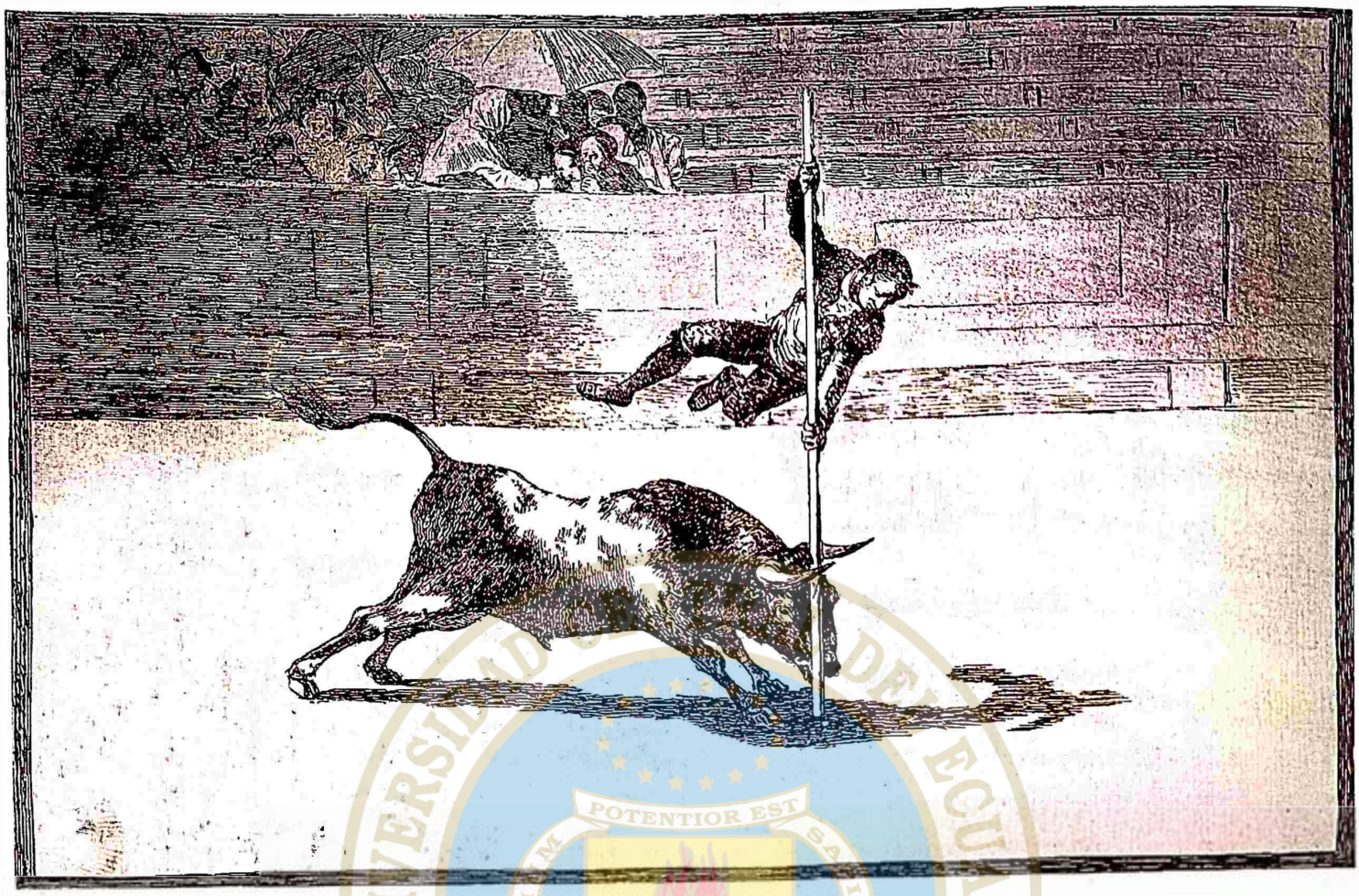
Plaza partida (*Los toros de Burdeos*), 1825
Litografía, 30 x 41,5 cm
Madrid, Biblioteca Nacional

Al final de su vida, tres años antes de morir, Goya vuelve a los toros. Para las cuatro estampas de la serie *Los toros de Burdeos* emplea la nueva técnica de la litografía.



Diversión de España (*Los toros de Burdeos*), 1825
Litografía, 30 x 41 cm
Madrid, Biblioteca Nacional

Como en sus primeras obras y a diferencia de la *Tauromaquia*, Goya vuelve a ganar distancia: la lucha por la supervivencia, que le fascina y que le ha inspirado nuevas formas plásticas, se convierte en una diversión popular. Quizá sintiera, en su condición de emigrante, nostalgia de la vida en España.



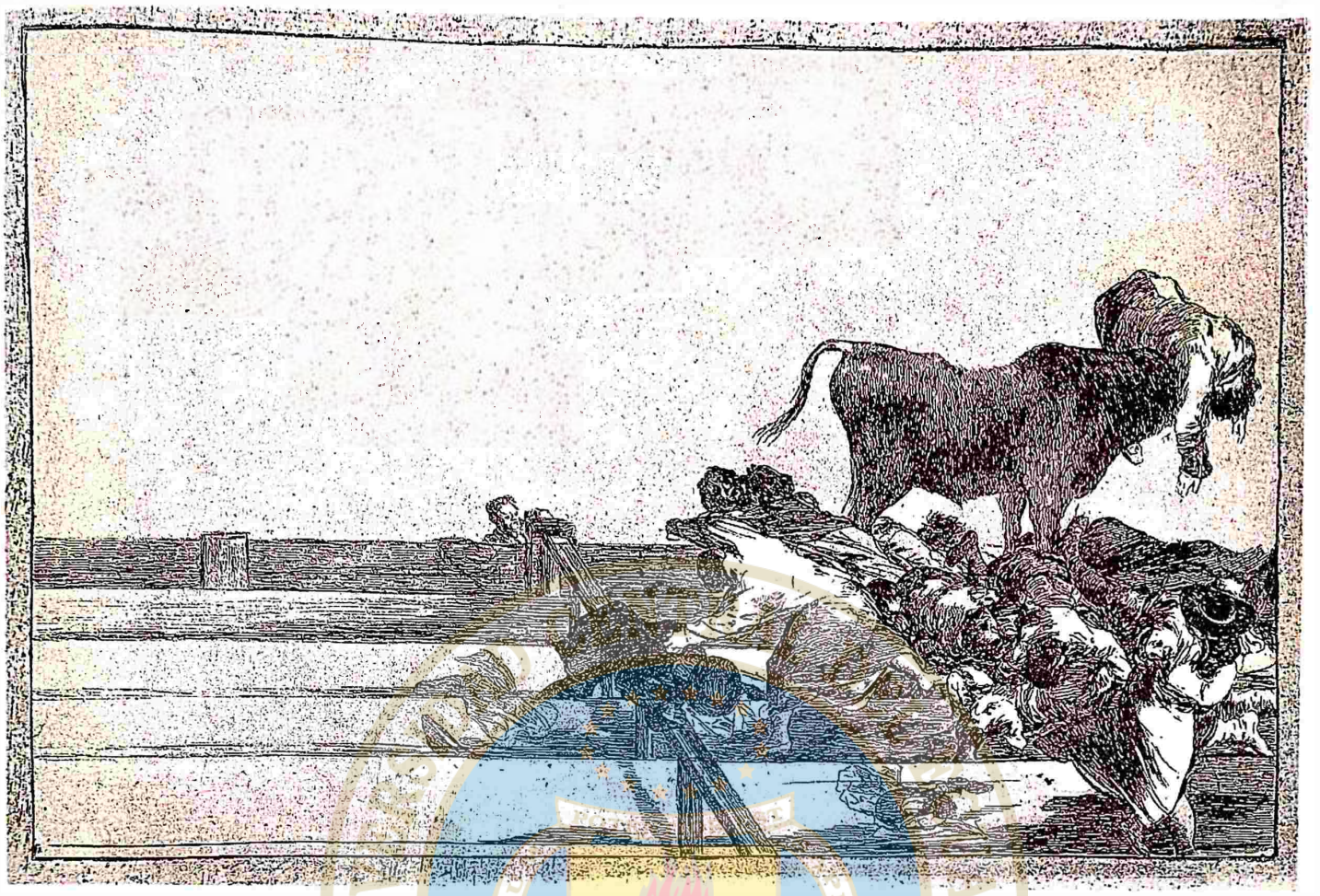
Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid
(*Tauromaquia n.° 20*), 1815–1816
Aguafuerte y aguatinta, 24,5 x 35,5 cm

A diferencia de sus lienzos, en la *Tauromaquia* Goya difumina la plaza y el público hasta casi hacerlos desaparecer, para concentrarse completamente en el enfrentamiento entre el hombre y la bestia.

las gradas que al torero y al toro, situados abajo. Reduce el suelo de la plaza a dos superficies: la de atrás, clara, parece como si la hubieran alzado y no tuviera en cuenta las costumbres visuales. Comprime la tribuna en una cuña; si uno se imagina el cuadro sin ella, se da cuenta de que es precisamente ese elemento lo que da dinamismo a la lámina. No se trata de un reportaje sobre el toreo, sino de una invención completamente nueva de la pintura.

Contra las leyes estéticas entonces vigentes atenta asimismo la versión que da Goya de un accidente ocurrido en Madrid en 1801 (*véase* ilustración pág. 89). Un toro saltó sobre el tendido, hirió a varios espectadores y mató a un alcalde. Goya bien pudo ser testigo de ello pero, cuando grabó el incidente, habían transcurrido 15 años. Aunque la estampa parezca reproducir una impresión reciente, es un producto completamente artístico. En el lado izquierdo de la imagen, Goya graba bancos vacíos; los sucesos ocurren en el lado derecho. Una composición desequilibrada, contra las habituales leyes de la armonía. Sin embargo, algunos espectadores se lanzan de derecha a izquierda: transforma la armonía estática en dinámica. Nadie antes que él la había llevado a un cuadro atentando en tal medida contra las costumbres visuales: el potente toro se detiene delante del borde de la estampa, mientras propicia una cornada al alcalde. Goya le hace un monumento: el animal sereno por encima de los seres humanos, atemorizados y precipitados.

En las estampas de *Tauromaquia*, Goya acerca al toro y al torero; en *Los toros de Burdeos* mantiene las distancias. La necesidad de satisfacer su placer mediante el miedo se ha mitigado; ahora goza sentado o de pie en medio de la multitud, observa más la diversión popular que el peligro; ha perdido su viejo escepticismo



Desgracias acaecidas en el tendido
(*Tauromaquia n.º 21*), 1815–1816
Aguafuerte y aguatinta, 24,5 x 35,5 cm

Un toro ha saltado por encima de la barrera, ha herido y matado a algunos espectadores. Goya deja el lado izquierdo vacío, rompiendo así con las usuales leyes de la armonía. Sin embargo, sus espectadores se lanzan hacia la izquierda, con lo que Goya transforma el equilibrio estático en dinámico.

frente a las personas. Ironiza también sobre sí mismo o sobre los viejos en general que se columpian y bailan, como si fueran jovencitos (*véase* ilustración pág. 90).

Entre las más bellas figuras de sus últimos años se cuenta la denominada *lechera de Burdeos* (*véase* ilustración pág. 91), con su misteriosa expresión en el rostro. Los perfiles redondeados de su cuerpo insinúan dulzura o sumisión; el tamaño de la figura hace pensar en que el pintor deseaba sublimara la mujer, ¿como si fuera una especie de virgen laica? En favor de esa asociación de ideas habla el color azul. Desde la Edad Media, la Virgen María aparece vestida de azul, como también la pintó Goya al comienzos de su carrera, en los frescos de las iglesias de Zaragoza. El azul tiene un carácter marcadamente positivo, por lo que no sorprende que desapareciera de la paleta de Goya durante tanto tiempo. Solo ahora, al final de su vida, vuelve a emplearlo; lo mezcla para obtener las más variadas tonalidades y lograr efectos que buscarían más tarde los impresionistas. Ahora ya solo puede pintar con lupa, por lo que quizá el especial carácter de esta obra sea consecuencia de que está perdiendo la vista.

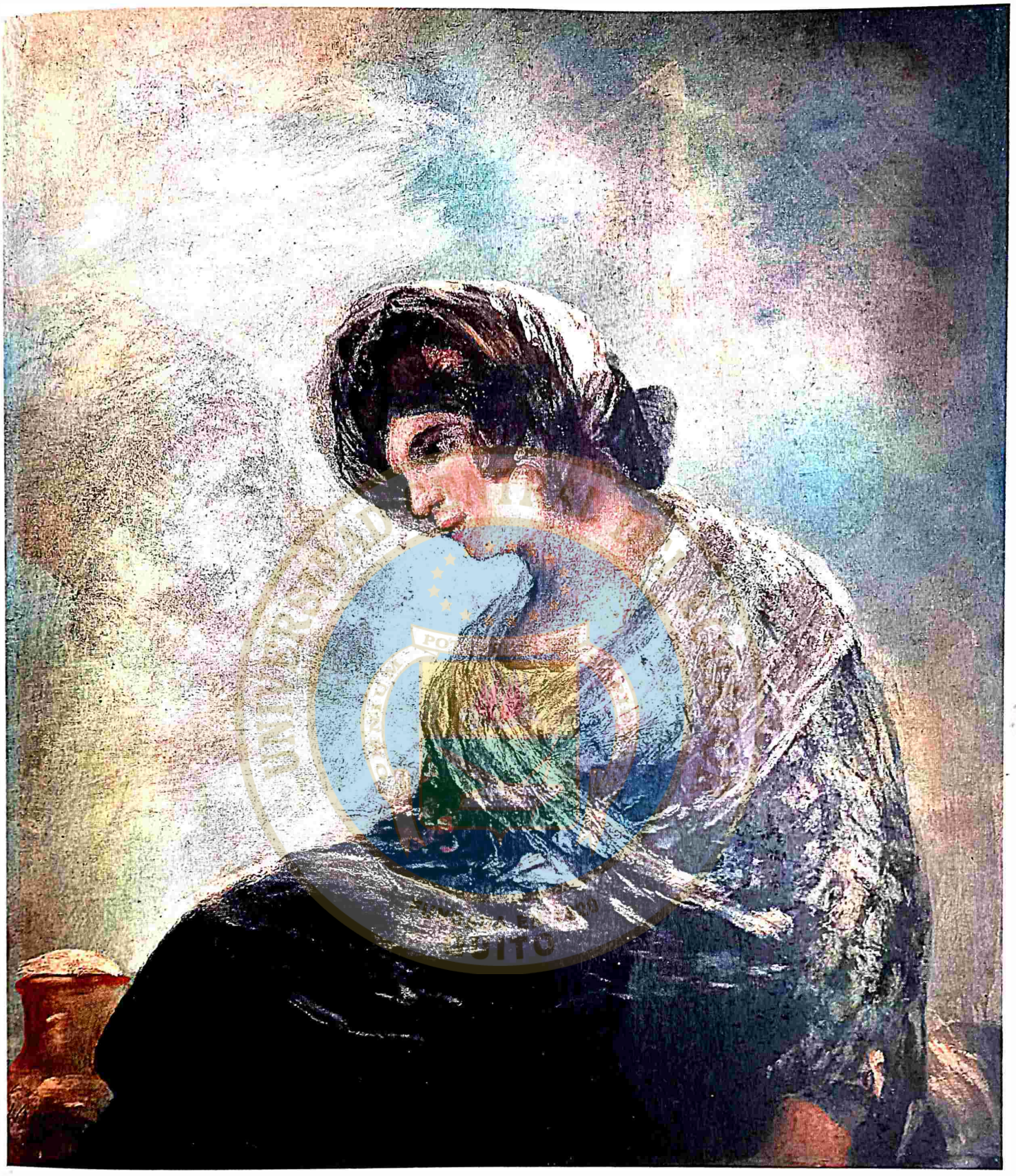
Goya muere el 16 de abril de 1828 a los 82 años, un patriota en el exilio. Tendrán que pasar varias décadas hasta que su obra comience a ejercer influencia en Europa, una obra que cuestiona las ideas tradicionales sobre la belleza en el arte porque sienta nuevos parámetros, una obra que revela los lúgubres temores y la fuerza bruta de la persona humana. Como ningún otro artista de su tiempo, Goya amplió decisivamente la imagen de la persona. Los románticos del siglo XIX fueron los primeros en apreciarlo; las terribles guerras del siglo XX confirmaron su imagen del hombre de un modo tremendo.

Un viejo en un columpio (del *Álbum H*),
1824–1828
Tiza negra, 19 x 15,1 cm
Nueva York, Hispanic Society

En su ultimo álbum de bocetos, Goya se ríe de los viejos que se comportan como si fueran todavia jóvenes. En ocasiones, también se contempla a sí mismo con distancia irónica.

Fantasma bailando
(del *Álbum H*), 1824–1828
Tiza negra, 18,9 x 13,9 cm
Madrid, Museo del Prado

El fantasma es un viejo que baila en camisón, dando tumbos.



La lechera de Burdeos, 1825–1827
Óleo sobre lienzo, 74 x 68 cm
Madrid, Museo del Prado

Una de las últimas figuras femeninas pintadas por Goya, en tonos azules.
Desde la Edad Media, el azul era el color de la Virgen, por lo
que tenía un carácter marcadamente positivo.
Goya lo empleó en contadas ocasiones.

Vida y obra

ILUSTRACIÓN PAG. 93:
La Duquesa de Alba, 1795
Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm
Madrid, Colección Duquesa de Alba

ABAJO IZQUIERDA:
Josefa Bayeu, 1805
Tinta negra, 11,1 x 8,1 cm
Madrid, Colección Marqués de Casa Torres

ABAJO:
La ermita de San Isidro, 1788
Boceto, óleo sobre lienzo, 42 x 44 cm
Madrid, Museo del Prado

1746 Francisco de Goya nace en Fuendetodos, provincia de Zaragoza. Su infanciatranscurre en la ciudad de Zaragoza, donde asiste a sus primeras clases de dibujo. En la década de 1760 participa,sin éxito, en concursos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1770 Viaje a Italia: mención especial en un concurso de la Academia de Parma.

1771 Vuelta aZaragoza y primeros encargos eclesiásticos.

1773 Goya se casa con Josefa Bayeu, la hermana del poderoso pintor Francisco Bayeu, pero sigue trabajando en Zaragoza, en los frescos de la iglesia de la Cartuja de Aula Dei.

1774 Traslado a Madrid, cuando la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara le encarga que pinte cartones para tapices.

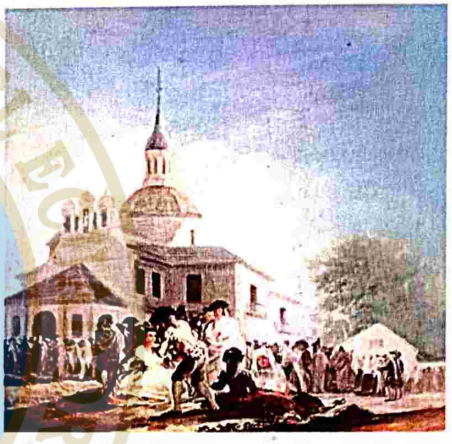
1775 Goya comienza una serie de cartones (suministrará 62 a lo largo de 17 años) con alegres escenas campestres, para los Palacios Reales. Gustan al futuro Rey Carlos IV y a su esposa, María Luisa. Comienza su ascenso profesional y social.

1780 Es nombrado unánimemente miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1783 El Conde de Floridablanca se hace retratar por él; le siguen otros miembros de la nobleza como Don Luis de Borbón y la familia de los Duques de Osuna. Goya se convierte en un retratista muy solicitado.

1784 Nace su hijo Francisco Javier, el único de los hermanos que sobrevivirá al padre.

1786 Es nombrado Pintor del Rey, con un salario anual de 15.000 reales.



1788 Tras la muerte de Carlos III, es proclamado Rey de España su hijo Carlos IV.

1789 Goya es nombrado Pintor de Cámara. En Francia estalla la Revolución, que exige libertad, igualdad y fraternidad, así como la abolición de la nobleza.

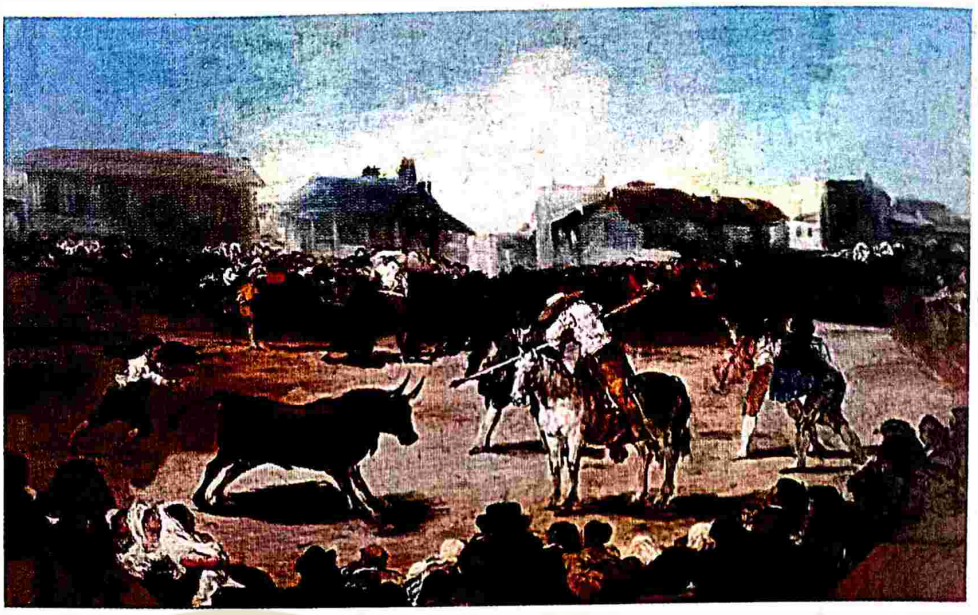
1792 Últimos cartones para tapices. Estancia en Andalucía, donde sufre una grave enfermedad a consecuencia de la cual queda sordo. Francia proclama la República; en Madrid es nombrado Primer Ministro Manuel Godoy, el amante de laReina.

1793 Goya vuelve a Madrid y comienza a trabajar de nuevo. En París, ejecución del rey Luis XVI y de María

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DERECHA:
Corrida de toros en el pueblo, hacia 1812–1819
Óleo sobre tabla, 45 x 72 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ABAJO:
El pequeño moro Gazul es el primero que pica a los toros con la lanza, de acuerdo con las reglas del arte
(*Tauromaquia n.° 5*), 1815–1816
Aguafuerte y aguatinta, 25 x 35 cm



Antonieta. España declara la guerra a Francia.

1795 Goya, Director de la Real Academia de Bellas Artes. Retrato de *La Duquesa de Alba* y del Duque, que muere un año más tarde. Godoy celebra una paz poco honrosa con Francia. Napoleón Bonaparte se convierte en comandante en jefe del ejército francés.

1796–1797 Estancia de Goya en Andalucía; pasa varios meses en la finca de la Duquesa de Alba, ahora viuda. Goya pinta su retrato, vestida de negro, dibuja el *Álbum de Sanlúcar* y comienza a trabajar en los *Caprichos*. España se alía con Francia contra Inglaterra.

1798 Goya retrata a Jovellanos, ministro liberal y pinta frescos para la ermita de San Antonio de la Florida.

1799 Publicación de la serie de grabados de los *Caprichos*. Goya es nombrado primer Pintor de Cámara, con un sueldo anual de 50.000 reales. En Francia toma el poder Napoleón.

1800 Después de muchos estudios previos, Goya pinta el retrato colectivo *La familia de Carlos IV*.

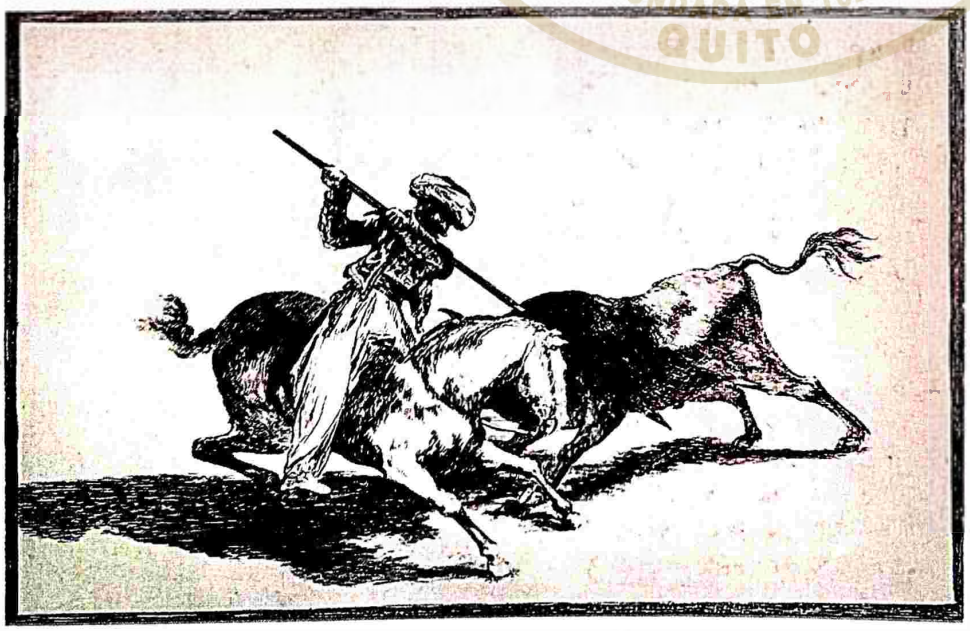
1802 La Duquesa de Alba muere repentina y misteriosamente.

1804 Napoleón se corona como Emperador de los franceses.

1806 Nace Mariano, nieto de Goya.

1807 A pesar del pacto de neutralidad, el ejército francés invade España.

1808 Godoy es derrocado; el rey Carlos IV abdica. También su sucesor, Fernando VII, hade ir al exilio. El 2 de mayo, el pueblo de Madrid se alza contra los franceses; el levantamiento es reprimido sangrientamente. Comienza la Guerra de la Independencia contra los invasores, que durará cinco años.

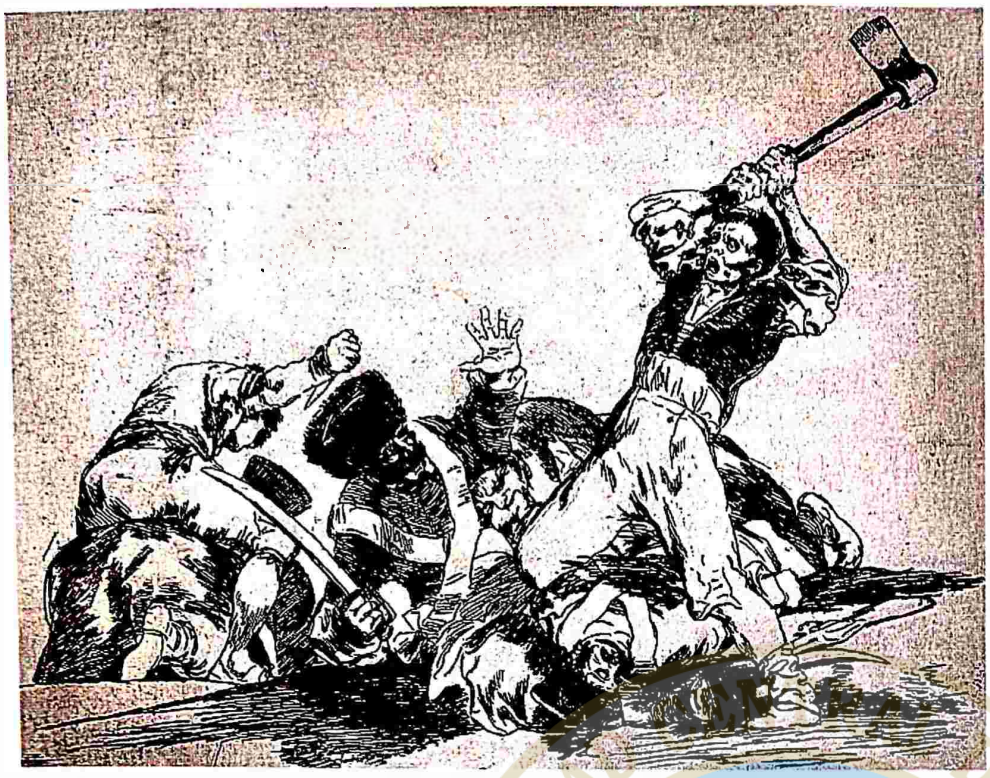


1810 Goya empieza a trabajar en los *Desastres de la Guerra* y pinta un retrato de José Bonaparte, el rey impuesto por Napoleón.

1812 Muerte de Josefa Bayeu, mujer de Goya; después inventario y distribución de bienes con su hijo Javier. Un año más tarde, Leocadia Weiss y los dos hijos de esta comienzan a convivir con él.

1814 Después de la derrota y de la abdicación de Napoleón vuelve a España el rey Fernando VII. Restauración del

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



IZQUIERDA:
Lo mismo
(*Desastre de la guerra n.°3*), hacia 1810–1815
Aguafuerte lavado, 16 x 22,1 cm

ABAJO:
¿Quién lo puede pensar? (del *Álbum C*), 1814–1823
Sepia lavada y tinta china, 20,5 x 14,2 cm
Madrid, Museo del Prado

absolutismo. Persecución de los liberales. Goya pinta *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Conserva su título y sus rentas, pero ha de responder ante la Inquisición por la «obscenidad» de *La maja desnuda*, que ha sido confiscada de la colección de Godoy, junto con *La maja vestida*.

1816 Publicación de una serie de 33 grabados al aguafuerte: *Tauromaquia*.

1819 Goya adquiere la Quinta del Sordo por 60.000 reales. Sufre una grave enfermedad.

1820–1823 Pinta los muros de dos salas de la Quinta del Sordo con las *Pinturas Negras;* dibuja y graba. Los reformadores españoles obligan al Rey a reconocer una constitución liberal, pero son vencidos y perseguidos con la ayuda de los franceses. Goya teme represiones y cede su casa a su nieto Mariano.

1824 Se oculta, pero se beneficia de una amnistía y recibe el permiso del Rey para viajar a Francia a tomar las aguas. Va al exilio acompañado de Leocadia Weiss, primero a París, después a Burdeos, donde viven muchos de sus amigos liberales.

1825 Goya publica *Los toros de Burdeos*.

1826 Vuelve a Madrid, para entregar su instancia para la jubilación como Pintor de Cámara. Generosamente, el Rey le concede una pensión anual de 50.000 reales

1827 Segunda visita a Madrid. Después de su regreso a Francia, Goya pinta *La lechera de Burdeos*.

1828 El 16 de abril Goya muere en Burdeos. En 1901 se trasladan sus restos mortales a Madrid y en 1929 se entierran las cenizas en San Antonio de la Florida, la ermita cuyos frescos pintó.

UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FUNDADA EN 1620
QUITO

Bibliografía

Catálogo del Museo Nacional del Prado: *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: 1988.

Catálogo del Museo Nacional del Prado: *Goya y la imagen de la Mujer*. Madrid: 2002.

Chastenet, Jacques. *La vie quotidienne en Espagne au temps de Goya*. París: 1966.

Feuchtwanger, Lion. *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis* (novela). Berlín-Weimar: 1968, Fráncfort del Meno: 1981.

Gassier, Pierre; Wilson, Juliet. *Vida y Obra de Francisco de Goya*. Barcelona: 1974 (edición original: *Goya*. Friburgo (Suiza): 1971).

Goya, Francisco de. *Cartas a Martín Zapater*. Madrid: 1982.

Gudiol, Josep. *Goya*. 4 vol. Barcelona: 1970.

Held, Jutta. *Goya*. Reinbek: 1980.

Hofmann, Werner (ed.). *Goya–Das Zeitalter der Revolutionen*. Hamburgo-Múnich: 1980.

Klingender, F. D. *Goya in the Democratic Tradition*. Londres: 1948.

Licht, Fred. *Goya, tradición y modernidad*. Madrid: 2001.

Nordström, Folke. *Goya, Saturno y Melancolía*. Madrid: 1989.

Matilla, José Manuel; Medrano, José Miguel. *El Libro de la Tauromaquia de Francisco de Goya*. Museo Nacional del Prado, Madrid: 2001.

Pérez Sánchez, Alfonso E.; Gállego, Julián. *Goya, grabador*, Madrid: 1994.

Tomlinson, Janis A. *Francisco Goya, The tapestry Cartoons and the early career at the Court of Madrid*. Nueva York: 1989.

Tomlinson, Janis A. *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*. Madrid: 1993 (edición original: *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven/Londres: 1992).

Tomlinson, Janis A. (ed.). *Goya, Images of Women*. National Gallery of Art, Washington D. C.: 2002.

Williams, Gwyn A. *Goya and the impossible Revolution*. Londres?: 1976.

Créditos fotográficos

Los derechos de las fotografías pertenecen a las instituciones, agencias y fotógrafos detallados a continuación:

© AKG, Berlín: págs. 9, 14, 27, 48 abajo, 50, 51, 57, 68, 72, 73, 74 abajo, 78, 94 arriba, 95 arriba
© Jörg P. Anders, Berlín: pág. 75 derecha
© Artothek, Weilheim: págs. 1, 2, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 28, 34, 35,36, 38, 39, 41, 42 derecha, 43, 46, 47, 48 arriba, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59 arriba, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 74 arriba, 75 izquierda, 76, 77, 80, 81, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 93 derecha, 94 abajo
© British Rail Pension Trustee Co., Londres: pág. 82
© Hamburger Kunsthalle/bpk/Elke Walford: pág. 44 izquierda
© Joseph Martin, Madrid: págs. 69, 71
© Museo nacional del Prado, Madrid: cubierta, págs. 6, 11, 49
© ORONOZ, Madrid: S. 7, 8, 20, 21, 22, 24, 30, 31, 32, 37, 40, 42 izquierda, 44 derecha, 45, 63, 70, 83, 86, 87, 90 derecha, 95 abajo
© The Paul Leroy Grigaut Memorial Collection: pág. 59 abajo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

En la misma serie se han publicado:

Giuseppe Arcimboldo
Werner Kriegeskorte

Francis Bacon
Luigi Ficacci

Balthus
Gilles Néret

Jean-Michel Basquiat
Leonhard Emmerling

Fernando Botero
Mariana Hanstein

Sandro Botticelli
Barbara Deimling

Pieter Bruegel
La obra completa – pintura
Rose-Marie y Rainer Hagen

Alexander Calder
Jacob Baal-Teshuva

Caravaggio
Gilles Lambert

Paul Cézanne
Ulrike Becks-Malorny

Marc Chagall
Ingo F. Walther

Salvador Dalí
Gilles Néret

Edgar Degas
Bernd Growe

Eugène Delacroix
Gilles Néret

Marcel Duchamp
Janis Mink

Alberto Durero
John Berger

El Bosco
La obra completa – pintura
Walter Bosing

James Ensor
Ulrike Becks-Malorny

Max Ernst
Ulrich Bischoff

M.C. Escher
Estampas y dibujos

Caspar David Friedrich
Norbert Wolf

Paul Gauguin
Ingo F. Walther

HR Giger ARH+

Vincent van Gogh
Ingo F. Walther

Francisco de Goya
Rose-Marie y Rainer Hagen

El Greco
Michael Scholz-Hänsel

Keith Haring
Alexandra Kolossa

Hans Holbein el Joven
Norbert Wolf

Edward Hopper
Rolf G. Renner

Hundertwasser
Pierre Restany

Frida Kahlo
Andrea Kettenmann

Wassily Kandinsky
Hajo Düchting

Ernst Ludwig Kirchner
Norbert Wolf

Paul Klee
Susanna Partsch

Yves Klein
Hannah Weitemeier

Gustav Klimt
Gilles Néret

Willem de Kooning
Barbara Hess

Tamara de Lempicka
Gilles Néret

Leonardo
Frank Zöllner

Roy Lichtenstein
Janis Hendrickson

August Macke
Anna Meseure

Franz Marc
Susanne Partsch

René Magritte
Marcel Paquet

Kasimir Malevich
Gilles Néret

Édouard Manet
Gilles Néret

Henri Matisse
Volkmar Essers

Miguel Ángel
Gilles Néret

Joan Miró
Janis Mink

Amedeo Modigliani
Doris Krystof

Piet Mondrian
Susanne Deicher

Claude Monet
Christoph Heinrich

Alfons Mucha
Renate Ulmer

Edvard Munch
Ulrich Bischoff

Georgia O'Keeffe
Britta Benke

Pablo Picasso
Ingo F. Walther

Jackson Pollock
Leonhard Emmerling

Rembrandt
Michael Bockemühl

Pierre-Auguste Renoir
Peter H. Feist

Diego Rivera
Andrea Kettenmann

Auguste Rodin
Esculturas y dibujos
Gilles Néret

Mark Rothko
Jacob Baal-Teshuva

Henri Rousseau
Cornelia Stabenow

Pedro Pablo Rubens
Gilles Néret

Egon Schiele
Reinhard Steiner

Georges Seurat
Hajo Düchting

Henri de Toulouse-Lautrec
Matthias Arnold

J. M. W. Turner
Michael Bockemühl

Diego Velázquez
Norbert Wolf

Vermeer
La obra completa – pintura
Norbert Schneider

Andy Warhol
Klaus Honnef

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Back to visual basics»

International Herald Tribune, París

www.taschen.com

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de **TASCHEN**, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a **TASCHEN**, C/ Víctor Hugo, 1,2° Dcha., E–28004 Madrid, España, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1020
QUITO

ISBN 3-8228-2296-5

www.taschen.com