

Loya en negro



una visión esperpéntica

NTOS, M. DOS

0

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARGARETH DOS SANTOS

Goya en negro: una visión esperpéntica

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Orientadora: Valéria De Marco

São Paulo
2000

Sabías que la vida consiste en levantarse,

Salir a por las calles en busca de argumentos;

Sabías que la vida es un asunto absurdo

Y que no es tan terrible haber vivido así.

Y porque lo sabías y lo sé yo, agradezco...

A Valeria... siempre tan divina

A la Capés, por la ayuda tan necesaria a los que insisten en estudiar

A Concha, por darme la oportunidad de hablar de arte por primera vez, en las clases de Cultura y Civilización Hispánicas, siempre los sábados

A Guga, por los consejos juiciosos y a la vez preciosos

A Antón y Graciela, por las lecturas imprescindibles

A Emanuele, *tutto il mio dentro che conosci, que tu sai...*

A Dña. Marta, siempre especial y presente

A Saulo, por la portada y tantas cosas más

A Ivan, ¡compañero!

Y, en general, a los que nunca quisieron salvarme de nada.

Resumen

El primer libro sobre Goya se publicó hace doscientos años. La teoría del esperpento fue formulada hace setenta y seis años. En épocas distintas, mucho se ha dicho sobre el pintor aragonés y el escritor gallego. Sin embargo, la vinculación de Goya con el esperpento de Valle-Inclán, hasta hoy, no ha rebasado los límites de la mera citación, ésta sin grandes explicaciones y/o aclaraciones.

Frente a eso, viene este trabajo buscar explicaciones escritas de signos iconográficos en lo que respecta al enigma de las *Pinturas negras*— que parecen resistir casi intactas al bombardeo crítico en el tiempo y espacio— y sus relaciones con el esperpento. En este, Goya y Valle-Inclán se unen por la visión de mundo, calcada en la distorsión y zanjada en el contexto cultural y social de sus épocas. La pintura de Goya y la literatura de Valle-Inclán se encuentran unidas por los monstruos de la razón que parecen capaces de invadir la realidad y crear mundos hipotéticos de pesadilla tan intensos a punto de integrarlos a la realidad. En esta, la pesadilla adquiere carácter universal, y en ella, el drama humano presenta varias caras, varios lados, y está repleto de ambigüedades. En él no caben códigos preestablecidos. En ambos, el esperpento llega como un elemento que supera la circunspección que caracteriza las obras de sus épocas y crean imágenes tan intensas que violan esos códigos y se alejan de cualquier didacticismo o fondo moral. Se forma un círculo concéntrico entre las “luces” de bohemia y de las *Pinturas Negras*. Dentro de este círculo no se encuentra una salida catártica posible para el espectador y tampoco para el que recurre ese infierno dantesco, sino una toma de conciencia de la realidad que rodea a ambos.

Resumo

O primeiro livro sobre Goya publicou-se há duzentos anos. A teoria do esperpento foi formulada há setenta e seis anos. Em épocas distintas, muito se disse sobre o pintor aragonês e o escritor galego. No entanto, a vinculação de Goya com o esperpento de Valle-Inclán, até hoje, não ultrapassou os limites da mera citação, esta sem grandes explicações e/ou esclarecimentos.

Frente a isso, vem este trabalho buscar explicações escritas de signos iconográficos no que se refere ao enigma das Pinturas Negras— que parecem resistir quase intactas ao bombardeio crítico no tempo e espaço— e suas relações com o esperpento. Neste, Goya e Valle-Inclán se unem pela visão de mundo, calcada na distorsão e localizada no contexto cultural e social de suas épocas. A pintura de Goya e a literatura de Valle-Inclán se encontram unidas pelos monstros da razão que parecem capazes de invadir a realidade e criar mundos hipotéticos de pesadelo tão intensos a ponto de integrá-los à realidade. Nesta, o pesadelo adquire caráter universal, e nele, o drama humano apresenta várias caras, vários lados, e está repleto de ambigüidades. Nele não cabem códigos pré-estabelecidos. Em ambos, o esperpento chega como um elemento que supera a circunscrição que caracteriza as obras de suas épocas e criam imagens tão intensas que violam esses códigos e se afastam de qualquer didatismo ou fundo moral. Forma-se um círculo concêntrico entre as “luces” de bohemia e as das *Pinturas Negras*. Dentro deste círculo não se encontra uma saída catártica possível para o espectador e tampouco para aquele que percorre esse inferno dantesco, senão uma conscientização da realidade que rodeia a ambos.

Índice

1. Introducción	p.8
2. Formulando cuestiones e hipótesis: imagen y esperpento	p.12
2.1 ¿Tragedia o realidades trágicas?	p.29
2.2 Arte e historia: la cara y la cruz...	p.37
3. Hombre e historia	p.45
4. Un problema concreto	p.62
5. Goya en negro: una visión esperpéntica	p.89
Duelo a garrotazos	p.94
Saturno devorando a uno de sus hijos	p.101
Las Parcas o Átropos	p.107
Aquelarre	p.113
Algunas extensiones del mito	p.113
Aquelarres en gradación	p.115
La Romería de San Isidro	p.122
Dos viejos comiendo	p.126
Asmodea	p.128
El Perro	p.135
6. Pausa y gesto	p.141

7. Índice de las láminas	p.146
8. Apéndice	p.148
<i>Discurso de Goya para la Academia de San Fernando sobre la enseñanza de las artes.</i>	p.148
<i>La casa de Goya: Charles Yriarte.</i>	p.151
<i>Diario de Madrid, ago/1798: Carta de un anónimo en defensa de Goya.</i>	p.160
<i>Le Présent: Charles Baudelaire.</i>	p.163
9. Cuadro sinóptico.	p.166
10. Bibliografía.	p.175

1. Introducción

El primer libro sobre Goya se publicó hace doscientos años. Desde entonces mucho se ha dicho sobre el pintor aragonés en profusión de teorías que muchas veces se contradicen y tejen una enmarañada madeja alrededor de la figura del pintor.

Esa búsqueda de explicaciones escritas de signos iconográficos tal vez no haya sido totalmente satisfactoria en lo que respecta al enigma de las *Pinturas Negras*, que parecen resistir casi intactas al bombardeo crítico en el tiempo y el espacio.

Este trabajo no se propone descifrar ese enigma, lo que sería un acto de vanidad frente a la inmensidad de textos altamente respetables de la ardua tarea de la crítica que, a pasos liliputienses, intenta dilucidar ese enigma.

Lo que se propone aquí es un intento de dar pistas, conexiones, alusiones y datos que puedan contribuir para transformar el enigma en un rompecabezas. Conscientes de que el enigma muchas veces no presenta soluciones, a lo sumo rompecabezas, pensamos que al unir debidamente las

piezas, sí se podría presentar una hipótesis de interpretación de lo que pueda haber sido la intención goyesca.

Para tanto se buscará rehacer el camino ilustrado de Goya, intentando cavar su gusto y convivencia literaria y aclarar hasta qué punto su inserción en el círculo de la ilustración española influyó en su madurez intelectual y técnica, puesto que ésta, como se verá, evolucionó constantemente en medio de ese ciclo.

Además de conjugar concomitantemente esos elementos con la posibilidad de desvendar la sociedad que cercaba al pintor durante su carrera, especialmente el período de 1799 a 1803 (algunos años antes del comienzo de la guerra contra los ejércitos de Napoleón hasta la muerte de Fernando VII), que llevaría a España, tras un largo proceso conturbado, a la decaída, que pasaría de ser un imperio poderoso a tener un rol secundario en el ámbito mundial, lo que sin duda, afectó no sólo el círculo intelectual, sino también a toda la población.

Al concluir ese período, el cuadro histórico se presenta tenebroso, pues los intentos liberales, que posibilitarían el desarrollo del país y un mayor peso político español en el mundo, fracasan y llevan al país, para decir lo mínimo, al congelamiento de su desarrollo y, en algunos contextos, al retroceso.

Sociedad distorsionada; pintura de pesadillas; decadencia y persecuciones; creencias arcaicas y supersticiones retratadas. El horror de las telas aparece

como espejo que refleja tortuosamente una sociedad perdida en el limbo del retroceso político, económico y religioso. En ese ambiente de retroceso, la distorsión es la que le da el tono clave a la sociedad, ésta capaz de traducir los matices de la mirada aguda y oblicua del pintor que viene de la grieta de sus cuadros.

Posicionar la mirada goyesca entre la oscuridad de la sociedad y los colores de plomo de sus *Pinturas Negras* supone otorgarle una función de vigilia, como si de alguna manera las miradas temibles de sus personajes distorsionados apuntasen hacia un ejercicio de equilibrio entre los monstruos de sanidad y locura, articulando elementos contemporáneos y futuros: primero, el clima de terror que acechaba al pintor en su Quinta del Sordo y luego, el esperpento, nominado en la literatura por Valle-Inclán en 1924, pero embrionario en la pintura de Goya, según el mismo Valle-Inclán.

En el esperpento, Goya y Valle-Inclán se unen por la visión de mundo, calcada en la distorsión, aferrados al contexto cultural y social de sus épocas. La pintura de Goya y la literatura de Valle-Inclán se encuentran unidas por las monturas de la razón que parecen capaces de invadir la realidad por la grieta de la vigilia goyesca, capaz de crear mundos hipotéticos de pesadilla tan intensos al punto de integrarlos a la realidad.

A esa realidad penetramos como en un duelo a garrotazos, armados con una estrategia de ataque previa de selección del conjunto de las *Pinturas Negras*, que son, a saber:

Duelo a garrotazos, Saturno devorando a uno de sus hijos, Aquelarre, Dos viejos comiendo, Romería de San Isidro, Las Parcas o Átropos, Asmodea y El Perro.

De las conexiones posibles entre el signo escrito y plástico estarán la teoría del esperpento y la noción de representación colectiva que, fusionadas, buscarán aproximarse al enemigo enigmático que sujeta la otra cachiporra en medio de la oscuridad y el terror de las pinturas de la *Quinta del Sordo*¹(ver p. 54).

*“El hombre honrado, desengañado de todas
las ilusiones es el hombre por excelencia...
Es un hombre que, desde un sitio iluminado,
ve en una habitación oscura los gestos
ridículos de los que se pasean por allí al azar”*
Sébastien R.N. Chamfort

2. Formulando cuestiones e hipótesis: imagen y esperpento

Hablar del arte no es fácil cuando no se es especialista en el tema y relacionarlo con la literatura tal vez sea aún más complicado, pues se trata de aproximar dos campos: el pictórico/iconográfico y las letras. Cuando se sabe que no siempre esas aproximaciones son felices.

Sin embargo, cuando se tiene una afirmación escrita que relaciona directamente letras a imágenes ajenas, uno puede arriesgarse.

Tomando la punta del hilo de la aserción de Valle-Inclán que dice que el esperpento nace con Goya, nos proponemos a tejer un texto que intente encontrar elementos que reflejen la veracidad de esa afirmación y sus consecuentes relaciones.

¹ Lámina núm.1 (aguafuerte que figura en *Goya* de Charles Yriarte)

*El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato(...) Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento.*²

Por lo tanto, el punto de partida será la teoría del esperpento, la manera como está aplicada a las letras, un paralelo del signo iconográfico. De este modo, este trabajo restringirá el uso del esperpento a su momento primero, en el cual Valle-Inclán lo nombró y lo formuló, es decir, en *Luces de bohemia*³, para de ahí expandir la discusión hacia sus relaciones con Goya.

A la teoría del esperpento se une la necesidad técnica de conceptualizar el término imagen. Como se verá, la denominación que se presentará viene pegada a la de representación colectiva, manejada desde el punto de vista factual de la historia del arte. Llevada al ámbito del arte por Durkheim y Roger Chartier, la representación colectiva nos servirá como hilo conductor.

Referirse a la cuestión de la imagen es siempre muy problemático cuando ésta se destina a un análisis histórico, pues un estudio de la historia social del arte lleva al rechazo de conceptos consagrados y muchas veces equivocados, como por ejemplo, el de la imagen como reflejo de realidades.

² VALLE-INCLÁN, Ramón del *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 168. (Las citas se marcarán en cursiva).

³ VALLE-INCLÁN, Ramón del *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (usaré para todas las citas dicha edición).

Si esta elección, por un lado, reduce las posibilidades de hipótesis demasiado simples, por otro, nos lanza hacia una infinidad de conceptos de imagen, dificultándonos inmensamente la decisión por uno u otro.

Frente a eso, quizás la mejor salida sea la conjunción de conceptos que articulen, en los documentos iconográficos, relaciones sociohistóricas.

Como fruto de esa necesidad, recurrimos a los planteamientos de Pierre Francastel y Roger Chartier, estudiosos que han proyectado sobre lo iconográfico una mirada que abarca esas relaciones.

Para ambos, hay una exigencia de abandonar la idea de imagen como reflejo, o sea, no basta ver en el cuadro el tema anecdótico, pues una obra de arte *es un medio de expresión y comunicación de los sentimientos o el pensamiento y no simplemente símbolos, sino verdaderos objetos necesarios a la vida de los grupos sociales*⁴.

Ante esa importancia, Francastel postula la existencia de un pensamiento plástico, así como existe un pensamiento matemático o político, es decir, cuando un artista crea, no actúa sólo como creador de objetos, sino también de esquemas de pensamiento. Y para entender tal esquema, *hay que escrutar el mecanismo individual y social que lo ha hecho legible y eficaz*⁵.

Por eso, es necesario adoptar abordajes específicos para el estudio del objeto figurativo y verlo en su totalidad, pues se debe tener en cuenta que la obra constituye en sí misma el medio que posibilita la comunicación, por

⁴ FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad*. Émece, Buenos Aires, 1969, p.12.

consiguiente *una obra de arte no es jamás el sustituto de otra cosa; ella es en sí la cosa significativa y significada(...)* ⁶.

Unida a esos abordajes específicos está la noción de representación colectiva. Llevada a la esfera de lo histórico por Chartier, que aplicó este concepto acuñado por los historiadores Emile Durkheim y Marcel Mauss.

El concepto es valioso para la comprensión del funcionamiento de una sociedad pues, trabajando sobre las representaciones colectivas, los grupos se modelan a sí mismos o les dan forma a los otros y hacen que la historia se vuelque hacia lo social, ya que hace *incidir su atención sobre las estrategias que determinan posiciones y relaciones que atribuyen a cada clase, grupo o medio un ser aprendido, constitutivo de su identidad*⁷.

Ver la obra de arte bajo esa perspectiva de elemento necesario para la vida social, transforma el documento figurativo en testigo de actividades cotidianas, pues él nos da más información sobre los modos de pensamiento de un grupo social y se configura como elemento de lo imaginario, introducido en el contexto histórico.

Pues bien, teniendo en cuenta estos rasgos, volveremos a la época de Goya, a un tiempo en que la crítica moral era común, o más, era norma intensa: el Siglo de las Luces en España no disociaba razón de moral, al contrario, esta conjunción daba el tono de la reforma ilustrada vigente.

⁵ Idem, *ibidem*, p.10

⁶ Idem, *ibidem*, p. 11.

⁷ CHARTIER, Roger. *Historia social*. Difel, Lisboa, 1980, p. 110.

De este ámbito no escapaba buena parte de la actividad cultural del momento: desde el entretenimiento, pasando por reflexiones y hasta ensayos. Entre los que se encontraban nombres como los de don Leandro Fernández de Moratín, Gracián y Jovellanos, intelectuales de peso en el medio ilustrado, todos esgrimían como suya la crítica reformista de la razón y moral de costumbres.

Señalar estos aspectos es trazar más que un paralelo externo pues, en el contexto ilustrado, la imagen de Goya sobresale no como un intelectual de cuna, sino como un intelectual que se hizo en el medio ilustrado y de ahí creó un sistema propio de pensamiento, que sí se nutrió de la crítica moralizadora, pero no la puso al servicio de la crítica reformista, ya que no sucumbió a ella; así como otro icono español, Quevedo, fue más allá de esta crítica.

Quevedo y Goya, no sucumben al afán moralista y reformador, no ponen su obra al servicio de la crítica de algo y, por tanto, al servicio de algo-otro, sino que, incluso utilizando como mimbres de su cesto buena parte de es material moralizante y crítico, van más allá, hacen otra cosa, que, sin excluirla, mucho difiere de la crítica⁸.

En Goya, veremos cómo eso pasó, y también se verá que ocurrió en un proceso colmado de contradicciones.

⁸ BOZAL, Valeriano. "Quevedo y Goya" en *Cuadernos hispanoamericanos* 361-362. Madrid, 1980, p.113.

Más que ningún otro pintor precedente, se aparta del dictamen del gusto de su época, del “buen gusto” imperante y desarrolla un mundo autónomo en el cual se mezclan imaginación temática, angustia y deseo de libertad política, expresados en la soledad de un testimonio sorprendentemente inflexible. En este contexto, las *Pinturas Negras* se sitúan como exponente máximo de este testimonio.

La modernidad de Goya reside *en esta renovación aventurada que le conduce hacia un universo desconocido, que le destina al afrontamiento horrorizado de lo posible y lo imposible; reside en la resolución, que hizo suya, de hacer frente al dolor del momento histórico con todos los recursos de su sensibilidad singular y su arte*⁹.

La libertad de “pincelada” goyesca comporta simultáneamente alejamiento y combate, plasmados en la originalidad de su lenguaje pictórico que no esquiva la crisis de su época, rodeada de fantasmas del oscurantismo y superstición.

En Goya se encuentra el sentimiento de individualidad como lugar de plasmación de los valores colectivos de un tiempo concreto.

En las *Pinturas Negras* de Goya, la vida no es sueño sino pesadilla y, valga la paradoja, esto no se ve como una antítesis, sino más bien como un ejercicio de exorcismo visionario frente a una realidad caótica, como se intentará mostrar.

⁹ STAROBINSKI, Jean. 1789, *los emblemas de la razón*. Madrid, Taurus, 1988, pp.101-102.

Compartir ese exorcismo visionario supone trazar algunas líneas explicativas sobre la originalidad de su lenguaje pictórico, lo que nos dará un perfil más preciso — o menos difuso — del dibujo que forma una de las posibles respuestas a las indagaciones que reverberan desde la oscuridad de las pinturas negras: el esperpento.

Aunque este trabajo no se propone un análisis sistemático de la obra de Valle-Inclán, pues lo que nos interesa es la teoría del esperpento, se hacen imperativas referencias a *Luces de bohemia*, obra en la cual Valle-Inclán usa por primera vez de forma ostensible y denominativa el esperpento.

Si recurrimos al diccionario, vemos que el término esperpento se refiere en su sentido primero a algo feo o a una persona ridícula o desagradable, notable por su fealdad, desaliño o mala traza. Por veces también designa lo disparatado o absurdo.

Sin duda, esta última aseveración se constituyó como elemento importante dentro de la literatura española, utilizada por varios escritores, entre los cuales, se destaca el nombre de Francisco de Quevedo, que utilizó largamente el esperpento como figura retórica.

Es de ese vocablo de uso retórico en Quevedo y coloquial entre el populacho que Valle-Inclán se vale para crear un nuevo género literario, lo aprovecha en sus aspectos esenciales, lo redimensiona y le da un sentido más amplio, concreto y sistemático, para de ahí construir una nueva estética: la estética del esperpento.

Sin embargo, antes de seguir, hay que hacer una aclaración sobre la diferencia de uso del esperpento en Quevedo y en Valle-Inclán. Si para el primero, el esperpento se presenta en su aspecto retórico, o sea, un elemento más dentro de su estilo, para Valle-Inclán, lo esperpéntico se plasma no como adorno o recurso estilístico, sino como estructura. No se trata de estilizar, exagerar y usarlo coloquialmente o retóricamente para componer un barroquismo, mucho más que eso, el esperpento en Valle-Inclán se presenta como elemento clave que propulsa esquemas de pensamiento, que a su vez se concatenan para formar una estructura compleja de visión de mundo.

En esta visión de mundo, arte e historia se cruzan y se imbrican, creando una fusión “matemática”, en la cual surge la visión del esperpento, *comparable a la metáfora de la hoja de papel: la estilización irrealista del grotesco es el anverso y la función histórica de ella es el reverso; no puede rasgarse una cara sin rasgar al mismo tiempo la otra*¹⁰.

Así, la visión del esperpento se sitúa como conexión entre ficción e historia, o más, se presenta como hilo conductor que nos lleva a una visión crítica del mundo social. *En este sentido, los irrealismos del esperpento sirven como una representación simbólica de las relaciones sociales*¹¹, es decir, el

¹⁰ ZAHAREAS, Anthony N. *El esperpento como proyecto estético en Ínsula 531*, marzo 1991, pp.32

¹¹ Idem, *ibidem*, p.32.

esperpento se presenta como *un medio de expresión y comunicación de los sentimientos o el pensamiento* ¹².

No obstante, dichas relaciones no siempre se perciben de forma inmediata, pero a medida que uno va penetrando en este mundo autónomo, las relaciones construidas en “matemática” fría y perfecta, empiezan a disipar la niebla que las recubre y a revelar el infierno dantesco que poco a poco nos va revelando el esperpento.

Insertarse en ese mundo claustrofóbico y cerrado supone rendirse a la lógica implacable que nos impone el esperpento: mirar el mundo desde arriba, como un demiurgo, que, lúcido, consigue plasmar su visión cáustica de un mundo caótico.

Sin embargo, cabe aquí aclarar que someterse a esta lógica implacable, no implica frialdad estética del espectador, aunque su visión demiúrgica es la que le da el tono. Y esto tal vez haya sido uno de los grandes logros de Valle-Inclán, pues con el esperpento consiguió expresar no sólo su voluntad estética, sino también sus juicios éticos.

Si así no fuera, la actitud artística renovadora no rebasaría las fronteras del esteticismo y tampoco nos daría un telón de fondo de una historia española más bien sentida e interpretada críticamente que contada .

Eso puesto, seguimos a Max Estrella en su peregrinación por la noche madrileña.

¹² FRANCASTEL, Pierre. *Op.cit.*. Émece, Buenos Aires, 1969, p.12

Una noche es lo que dura la acción de *Luces*, noche de una Madrid recién salida de las consecuencias Primera Guerra Mundial: sacudida por crisis políticas, manifestaciones obreras y largas huelgas, siempre reprimidas duramente por la policía. Junto con esa violencia callejera, estaba la vida bohemia de las barras y mesas de los bares, iluminados por farolas a gas, animados por interminables discusiones sobre política, religión, literatura, etc.

En medio a ese ambiente de aparente normalidad, cercado por fuerte represión, el andaluz Max Estrella, poeta decadente e hiperbólico, empieza su peregrinación nocturna, guiado por su alter ego, don Latino de Hispalis — una especie de Sancho Panza distorsionado— por varios lugares madrileños: librerías, tabernas, delegación de policía, cafés de renombre y casas donde el erotismo se expande.

A medida que este don Quijote anacrónico sigue por esas sendas, la realidad depresiva y agobiante va desvelando su faz oscura y las luces de la bohemia van revelándose cada vez menos brillantes, más decadentes y absurdas: esperpénticas.

Pues bien, afirmar que la peregrinación nocturna de Max Estrella desnuda un ambiente esperpéntico nos obliga a otra peregrinación: buscar elementos que nos muestren tal realidad .

Para mostrar esa realidad e intentar entenderla en el contexto literario, específicamente el del teatro español, espacio en el cual Valle-Inclán se

inserta, tenemos que remontarnos, muy brevemente y tal vez esquemáticamente, a algunas ideas claves del teatro español anterior a Valle-Inclán. Y con eso, intentar comprender de qué manera Valle-Inclán dialoga con la tradición española y de ella se vale para hacer que el esperpento evolucione como una nueva forma de hacer teatro, y se establezca como estructura innovadora, que abre nuevas sendas en la creación teatral.

En ese contexto, surgen como imperativos los nombres de Lope de Vega y Calderón de la Barca, figuras emblemáticas en lo que respecta a la popularización y éxito del teatro de su tiempo, denominado, no por casualidad, del Siglo de Oro.

Con Lope, España tendría su gran “comedia” (más tarde llamada por los críticos “comedia nacional”), denominación dada a cualquier pieza teatral, sin restricción de género.

En una época en la que el rey aún conservaba su figura de “padre protector del pueblo, señor absoluto, Dios en la tierra”, Lope supo plasmar en la escena teatral el tránsito del mundo, en el cual, ideas y sentimientos de la vida cotidiana se combinaban para formar la “comedia” en sus diversas faces, convirtiendo la realidad en “comedia” con sentido nacional.

Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, dice que el teatro debe ser espejo de la sociedad. Espejo éste que se materializa, enorme y diverso en

el escenario, reflejando la vida de los personajes y envolviendo al público, al pueblo, la sociedad.

La sociedad en cuestión era la del siglo XVII, fuertemente estratificada en estamentos estancos, en los cuales las funciones sociales estaban rígidamente reglamentadas.

En lo alto de esta estructura estaba el rey, cuyo carácter divino justificaba el uso absoluto del poder. Se trataba, como bien enuncia E. Forastieri, *de la teoría de la descendencia teocrática de toda virtualidad del poder, justicia y favor que eran transferidos al monarca en la unción*¹³. Al rey, seguía el estamento nobiliario que se dividía en tres grandes grupos: la nobleza alta (ricos hombres), la nobleza media (caballeros) y la nobleza menor (hidalgos) . Abajo, estaba la burguesía incipiente, que acumulaba riqueza con el comercio y la industria. En la base de la pirámide social menestrales y labradores viviendo en penosas condiciones, ya que sostenían tal estructura pagando pesados impuestos.

En medio a ese cuadro de movilidad social casi inexistente, cercado por intereses que buscaban mantenerlo de esa forma, el teatro cumplía, muchas veces, el papel de vehículo de propaganda oficial, aunque a veces (no muchas) también servía como instrumento para denunciar los abusos de poder. Pero sobre todo, era utilizado ampliamente como medio de

¹³ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español I*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p.142.

comunicación, ya que constituía el único espectáculo que conseguía reunir un público extenso.

Así, el teatro cumplía, por lo menos, dos importantes funciones, por un lado divertía al público, con su acción concentrada, diálogos ágiles y *versos cortos en los cuales reverbera la tradición del romancero*¹⁴, y por otro colaboraba en el mantenimiento del orden establecido, de fuerte estratificación social. Tal colaboración se plasmaba en un eje principal, ampliamente reconocido como primordial para la sociedad en su totalidad: el honor. En él se sostenía todo un ideario de ética y moral cristiana vehiculada no sólo por la iglesia, sino también por la monarquía absolutista.

Eso lo supo aprovechar muy bien Lope, pues en su visión abarcadora el punto de vista español le era radicalmente actual, lo que le dio una clara noción interpretativa de la realidad del universo español, y le permitió alcanzar un teatro predominantemente popular, o parafraseando a los críticos, “nacional”.

En esa época, los llamados temas de honor, los *mejores*, según Lope, *porque mueven con fuerza a toda gente*, eran todo un fenómeno de éxito.

La gente acudía a los teatros de forma masiva y allí aplaudía estas presentaciones que duraban dos horas, como mínimo, y tres como máximo.

¹⁴ DE MARCO, Valeria. “O teatro espanhol do século XVII: Lope de Vega, *Peribañez y el Comendador de Ocaña*; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*; Calderón de la Barca, *La vida es sueño*” (Apuntes para clase), p.5. Traducción mía.

En esos espectáculos, el honor se preservaba como eje definitorio, presentándose con toda su fuerza mobilizadora, honor como valor absoluto, es decir, que se equiparaba a la vida. Y para entenderlo y aceptarlo en su intensidad, exigía y exige aceptar “las premisas que el honor supone”.

Para Lope, el honor era el elemento catalizador que se encontraba en ambientes de toda clase, que vinculaba al hombre a su entorno, a su ascendencia y a sus usos y costumbres exactamente por eso, era la vía por la cual la sociedad se identificaba, especialmente el hombre simple del campo, que si por un lado no acumulaba riquezas, por otro, encontraba en el honor un valor que iba más allá del dinero y títulos de nobleza. Frente a eso el honor se equiparaba a la vida, y su contrario, la deshonra, significaba la muerte.

Si juntamos todas esas piezas que forman el concepto de honor en el siglo XVII, entendemos la razón por la que la venganza del honor se configuraba en la “comedia nacional” como momento catártico por excelencia. Éste se intensificaba por medio del reconocimiento por parte del rey de que el villano había procedido como correspondía a un cristiano viejo, de pura sangre y querido en su aldea por presentar justamente ese valor supremo: el honor. De esta manera, el rey afirma su carácter justo, su figura de detentador de la verdad y portador del orden divino.

De esa forma, se creaba la visión de una sociedad ideal, en la cual *reinaba la fidelidad, la rectitud de carácter, en la cual no había espacio para*

*traiciones religiosas, políticas o amorosas*¹⁵. Incluso cuando estas traiciones surgían en el seno de la nobleza, allí estaba la figura del rey justo y absoluto, dispuesto a avalar la práctica del honor y defenderla como valor mayor, cerrando así, un cerco didáctico y propagandístico de dichos ideales sociales, que colaboraban ampliamente para el mantenimiento tanto de la rigidez del estrato, como de la división desigual de los pesados impuestos. En manos de Calderón, los distintos procedimientos de expresión teatral, puestos en circulación por Lope y sus seguidores, se convierten en un mecanismo de extraordinaria precisión, en el cual se discutían no sólo la cuestión del honor, sino también todas las contradicciones que esta práctica traía consigo. Esto marcó el teatro calderoniano no sólo como una prolongación de sus predecesores, sino además como una profundización de temas y técnicas depuradas con una lógica precisa y rigurosa, en el cual surge el didacticismo, pero no de forma simplificada.

Es decir, aunque siguiera por las sendas del mantenimiento de la sociedad fuertemente estratificada y de la preservación del honor como elemento catártico, va más allá del esquema arquetípico de la lucha del bien contra el mal para alcanzar la vena trascendental del tema del honor.

Con Calderón, el teatro nacional llega a una etapa final, en la cual el tema del honor, tan conceptuado en la época, aunque preserve rasgos de la tragedia, se refina en el movimiento preciso del arte calderoniano de

¹⁵ DE MARCO, Valeria. Idem, *ibidem*, p.3. Traducción mía.

discusión de valores trascendentales como las contradicciones de la conciencia, de la ciencia , de la vida/sueño, vale decir, de la lucidez, de la fe y sus trampas.

Así, aunque no siempre contundente, el espacio del héroe desdichado seguía vigente y poderoso en el imaginario literario, pues la literatura practicada preservaba aún rasgos de la tragedia como elementos definitorios de un modelo.

Sin embargo, hay que destacar que tanto el teatro de Lope como el de Calderón no preservan la tragedia en su totalidad, sino que se disocian de ella al incluir al héroe en la acción. Es decir, ambos escritores no excluyen al héroe, sino que lo incluyen o “reincluyen” en el ámbito social y casi siempre por la senda del honor y de la sabiduría.

No cabe duda de que en este contexto la figura justa del rey aparece como elemento vital en lo que podríamos llamar “momento catártico incluyente”: al héroe no se lo expulsa ni se lo mata, sino que se lo perdona o reinserta en el medio social. Una vez aclarado el problema, la sociedad vuelve a componerse como ambiente armónico, en el cual reina la justicia, la lealtad y la sabiduría. El cerco propagandístico, sea maniqueísta o sea refinado, está cerrado.

Contemporánea al teatro del Siglo de Oro, frente a la realidad de una sociedad de nobles decadentes y pícaros intentando pasarse por nobles, surge la novela picaresca que refleja un mundo al revés: el parecer es ser.

Se borra el espacio de los héroes, se da lugar a los antihéroes, unos movidos por el deseo de mantenimiento de una jerarquía fallida y otros en la búsqueda de ascensión social.

*Un mundo en que la nobleza es antinobleza, en que los caballeros descienden a pícaros y en que los pícaros, renegando de su sangre, aspiran a nobleza, no parece reflejar sino el mundo al revés de la fiesta carnavalesca.*¹⁶

En ese mundo de carácter radicalmente cerrado, la esperanza se pierde en el vacío de posibilidad de cambio y/o ascensión, la verdad salta de forma grotesca, de descoyuntada parodia que ironiza una sociedad que perdió de vista sus valores. De esta forma, se camina a pasos largos hacia un alejamiento de la tragedia: se van extinguiendo la exaltación de ciertos valores nobles. Incluso porque en la sociedad ya no había posibilidad de nobleza y grandeza, propias del mundo de la tragedia.

¹⁶ MOLHO, Mauricio. *Cinco lecciones sobre el "Buscón"* en *Semántica y poética*. Barcelona, Crítica, 1977, p.115.

*Tres cosas son las que hacen ridículos
a los hombres: la primera, la nobleza; la
segunda, la honra; y la tercera, la valentía.*

Francisco de Quevedo

2.1. ¿Tragedia o realidades trágicas?

En la época misma de Valle-Inclán, cuando España se debatía entre el Ultraísmo—hecho de imágenes visionarias para el hombre contemporáneo y yuxtaposiciones— y el Modernismo — con sus modelos rubenianos, en los cuales proliferaban princesas idealizadas, cipreses, colores difusos y sueños— la imagen del héroe clásico desdichado ya no tenía su lugar.

El propio Valle-Inclán, en su fase modernista—en la cual no era visto como un escritor rebelde—“malgastó” durante algún tiempo su talento escribiendo sobre princesas..., y en este tiempo estaba lejos del atrevimiento e innovación, que le valdrían la proscripción escénica madrileña por años; tampoco se lo consideraba un autor de obras teatrales “hechas para leerse y no encenar”.

Al leer sus esperpentos, resulta difícil imaginar a ese mismo don Ramón corrosivo totalmente acomodado entre los autores aplaudidos de la época y recibiendo, consecuentemente, laureles por sus obras teatrales. No obstante, es así que lo vemos en el año 1911, como bien nos informa Dru Dougherty:

Puede sorprender el perfil de este Valle-Inclán de 1911 — integrado en la vida escénica del momento, cómodamente instalado en Madrid y viviendo de sus obras, elogiado por la prensa y claramente partidario de la opción política — pero lo más sorprendente sea que no siguiera por ese camino, que le prometía triunfos comerciales¹⁷.

Partidario del tradicionalismo carlista, obras como *Voces de Gesta*, le garantizaron no sólo el elogio de la familia real, sino también reseñas entusiasmadas de la crítica, como ésta del diario *ABC*:

El verbo vigoroso de la tragedia irradió anoche potente, augusto, fulmineo, en torno de la leyenda sin ventura de la zagala Ginebra, en el éxodo triste del errabundo rey Arquino, el rey bueno, el rey árcadico (...).

*Esta tragedia pastoril, fuerte, vibrante, de noble entonación, aunque sin énfasis primitivista, es, en cierto sentido de modalidad, dannunziana, y por su nervio y reciedumbre, tan admirable como **Romance de lobos**. El triunfo de Valle fue grandísimo, enorme¹⁸.*

No cabe duda de que estos elogios más bien hacen eco a los elogios que escritores costumbristas de la época, como Benavente, y más tarde Echeverría, recibirían, y están distantes de las críticas feroces que lo perseguirían por sus esperpentos.

¹⁷ DOUGHERT, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Fundamentos, 1983, p.10-13.

¹⁸ HORMIGÓN (ed.). *Valle-Inclán y su tiempo hoy—Catálogo de la Exposición*, 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Apud GOLDONI, Rubia Prates. *Quem tem medo de Valle-Inclán?. Forma e ideologia nos bastidores da cena espanhola contemporânea*. Tesis doctoral (inérita). São Paulo, 1997, p. 34-35.

Bien, uno se pregunta cómo el escritor corrosivo e irónico de los esperpentos podría estar en algún momento filiado a cualquier tipo de tradicionalismo. Sin duda, Valle-Inclán siempre se preocupó con el sentido ético de su obra, con su alcance popular sin resbalar en lo populista y claro está que la etapa *jaimista* de España para él se constituía como un fenómeno de masas, en el cual la población apoyaba incondicionalmente al rey. Por supuesto eso debe haber pesado en su inclinación, pero a esa explicación podemos, además, agregar la de un famoso personaje y alter-ego valleincliniano, el Marqués de Bradomín:

Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales y aun en los tiempos de la guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional¹⁹.

Del tema de la guerra surgiría el libro idealizador y heroificador de militares, *Las guerras carlistas*. Sin embargo, esta obra mitificadora no resistiría, algunos años después, a la evolución estético-ideológica de Valle-Inclán.

Frente a eso, nos preguntamos ¿qué podría haber generado en Valle-Inclán tal cambio? Sin duda, no podemos alcanzar todo lo que encierra la evolución estética que lo condujo al esperpento, pero tampoco podemos contentarnos con la respuesta de que Valle-Inclán era un espíritu rebelde y

¹⁹ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Sonata de primavera*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p.46.

artista independiente, aunque lo fuese también. Sin embargo, podemos, eso sí, señalar datos que contribuyeron directa e indirectamente para la gestación del esperpento.

El año 1913 marca el inicio de un período de silencio y elaboración estética de Valle-Inclán, tras haber roto con la prestigiosa Compañía Guerrero-Díaz Mendoza el año anterior, responsable por el montaje de dos de sus obras, en lo que se llamó “ el escándalo de *El embrujado*”, en el cual se vieron involucrados divas tiranuelas del teatro y directores de la compañía. Este incidente llevaría a Valle-Inclán a declararse públicamente como artista independiente.

Este período de silencio y gestación sólo se rompería con la publicación de *Divinas Palabras* en folletines del periódico *El Sol* en 1919.

Mientras no surge esta obra considerada por muchos críticos como auténtica precursora de los esperpentos, Valle-Inclán empieza a pasos largos su alejamiento del *carlismo*, lo que ocurre en un momento en que el mundo también empieza a pasar por grandes cambios. En 1914 estalla la Primera Guerra Mundial y Europa le dice adiós a la faz alegre de la Belle-époque para desfigurarse en batallas intestinas. En medio de este cuadro, Valle-Inclán da su contribución en 1915, cuando firma el “Manifiesto de los intelectuales” en apoyo a los aliados y va francamente contra el *carlismo*, marcadamente germanófilo. De esta forma, don Ramón reafirma

su posición de artista e intelectual independiente y se coloca como único carlista (famoso) que se pone a favor de los aliados.

Como observa Francisco Madrid:

Don Ramón es el único carlista que en España se coloca al lado de los países que luchan contra Alemania. Sus correligionarios le atacan. Él los desdeña. Y lanza la frase categórica: —En mi partido somos aliadófilos S.M. el rey don Jaime de Borbón que está preso y yo que estoy libre. Y es que el partido tradicionalista se divide en dos grandes grupos. En uno estamos el rey y yo, y en el otro, los demás tradicionalistas. Soy aliadófilo porque soy católico y Francia es el país más católico del mundo. Eso es lo que ignoran los católicos españoles que no son católicos aunque ellos creen que lo son²⁰.

A estos acontecimientos se une el que cambiará radicalmente concepciones anteriores de Valle-Inclán, alejándolo de una vez por todas del tradicionalismo carlista; en 1916, será corresponsal de *El Imparcial* en el frente francés. De esta experiencia, el escritor gallego publica una serie de crónicas bajo el título *La media noche. Visión estelar de un día de guerra*.

En sus páginas, Valle-Inclán además de demoler antiguos mitos y valores idealizadores presentes en *Las guerras carlistas* condena vehementemente el horror y la crueldad que le revelaba la realidad del campo de batalla.

²⁰ MADRID, Francisco. La vida activa de Valle-Inclán. Buenos Aires, Poseidón, 1943. Apud GOLDONI, Rubia Prates. *Quem tem medo de Valle-Inclán?. Forma e ideologia nos bastidores da cena espanhola contemporânea*. Tesis doctoral. São Paulo. 1997, p. 37.

En este texto, Valle-Inclán ensaya su visión corrosiva del mundo, desde el punto de vista narrativo de la “visión estelar”, que más tarde se constituiría uno de los fundamentos de sus esperpentos: la visión demiúrgica.

Empiezan a unirse, de forma distinta, historia y arte en Valle-Inclán, en un lento proceso de maduración que reviste su obra no sólo de elementos estéticos, sino también sociales :

*No debemos hacer arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr una justicia social*²¹.

En este largo proceso de toma de conciencia y cambio estético-ideológico, Valle-Inclán empieza a abrir nuevos caminos, nuevas sendas para formas renovadoras de teorización y práctica.

De esa búsqueda viene la transformación que se opera en la obra del escritor gallego, que lo lleva a una visión desgarrada y crítica de la realidad nacional, determinando una ruptura radical, en la cual el esperpento es su producto más acabado.

¿Cómo imaginar un carácter heroico en una sociedad en crisis, como la de Valle-Inclán (y como veremos adelante en la de Goya)?; cómo imaginar el honor presente en el texto (como en el teatro de Lope y Calderón) si le falta a esa sociedad un modelo moral-individual y colectivo histórico para encarnar ahí la tragedia. Lo que queda, entonces, son *realidades “trágicas”*

²¹ DOUGHERT, Dru. Un *Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Fundamentos, 1983, p.102-103.

—en el sentido lato del término—, pero éstas no tienen entidad necesaria para convertirse en material propio de la tragedia²².

De eso viene la inutilidad y consecuente imposibilidad del uso del lenguaje de la tragedia, pues inexisten las condiciones sociales e históricas que requiere la tragedia en el mundo actual, lo que hay en su lugar son realidades trágicas y a la vez grotescas, que ofrecen una imagen contorsionada de los hechos.

*La tragedia nuestra no es tragedia*²³

De hecho, la realidad “nuestra” no es tragedia porque es grotesca y lo grotesco es incompatible con la tragedia. Frente a eso, Valle-Inclán postula una forma dramática y embrionaria de teatro que recrea lo que “nos es semejante”, que lo exagera, lo distorsiona y lo abulta sistemáticamente:

*El esperpento descoyunta, si es que se puede decir así, la realidad; trastorna por completo la imagen aparente que tenemos de su estructura y de su dinámica, precisamente para mejor mostrarnos cómo son, cómo es la realidad*²⁴.

Se niega, entonces, y vehementemente, el naturalismo, se olvida lo anecdótico y se traslada la acción a un ambiente claustrofóbico e insólito en el espacio y tiempo para que el lector/espectador relacione este mundo insólito con su propia realidad.

²² Domenech, Ricardo. *Para una visión actual del teatro de los esperpentos* en *Cuadernos Hispanoamericanos 199-200*. Madrid, Jul/Ago de 1966, p.463.

²³ VALLE-INCLÁN, Ramón del *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Caple, 1991, p. 167.

²⁴ Domenech, Ricardo. *Para una visión actual del teatro de los esperpentos* en *Cuadernos Hispanoamericanos 199-200*. Madrid, Jul/Ago de 1966, p.464.

El esperpento trae a la luz el nuevo concepto del arte valleinclanesco, que *no se refiere a una supuesta copia fiel de la realidad sino a una visión subjetiva, antimimética*²⁵, en la cual los espejos se presentan como gran metáfora explicativa y plástica del nuevo género.

Por fin, lo que hace la imagen esperpéntica de la realidad es obligarnos a tomar conciencia y reconocer esta realidad trágica, ésta deformada sistemáticamente en el espejo cóncavo: *el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada*²⁶.

Como ya no hay espacio para la tragedia en su sentido clásico y/o de otros tiempos, como ya no hay nobleza y formas más dignas para representar los desastres humanos, lo heroico da lugar a la miseria, la tragedia a realidades trágicas. Surge, entonces, la estética del esperpento, que transforma con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Espejo éste que *nos deforma las caras y toda la vida miserable de España*²⁷. Y en esa deformación no hay espacio para la catarsis, el héroe es esperpéntico y no hay posibilidad para una inclusión social, como había en Lope y Calderón, y tampoco su muerte representa un sacrificio, como en la tragedia clásica, pues no recupera la integridad del héroe y tampoco la del mundo.

La concepción del héroe en *Luces* no se configura según un género establecido, tampoco la deformación goyesca en las *Pinturas Negras*

²⁵ LOUREIRO, Ángel G. "A vueltas con el esperpento" en *Estelas, laberintos, nuevas sendas*. Barcelona, Anthropos, 1988, p.221.

²⁶ Domenech, Ricardo. *Op. Cit.*, p. 168.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 169.

(como veremos más adelante), de ahí la necesidad de un nuevo género, de una nueva denominación, en la cual quepan los complejos rasgos presentados tanto por el escritor gallego como por el pintor aragonés. En este contexto, se configura el esperpento con toda su fuerza recreadora, más allá de lo didáctico, más cerca de lo absurdo y (también) por eso, muchas veces incomprendido.

2.2 Arte e historia: la cara y la cruz...

En una época en que ciencia y tecnología nos ilustran el mundo con explicaciones lógicas, vemos el arte desplazado a un plano periférico de nuestras necesidades, lo que elimina las posibilidades para lo mágico.

Sin embargo, frente a ese cuadro tenebroso que nos pinta el presente y predice el futuro, surge la imperativa idea de que aunque los trazos predichos sean lúgubres, el arte siempre ha conservado un vínculo implacable con la humanidad. Siempre ha sido un medio de dialogar con las fuerzas invisibles e inexplicables que nos rodean, *expresión pictórica contra la fugacidad de los hechos*²⁸.

²⁸ BIHALJI-MERIN, Oto. *Goya then and now*. London, Longman, 1981, p. 82.

Con la ampliación de los horizontes, el arte de nuestro tiempo casi ha perdido esta función, reduciéndose a un punto negro mínimo de difícil alcance en época de miopía.

Pero si expandimos nuestra visión a través de los lentes de la investigación detenida, la esperanza de vislumbrar ese punto negro en otras dimensiones se agranda y nos posibilita detectar la amplitud de la obra de un gran pintor: Goya, que como pocos nos ayudó a comprender la unidad entre acontecimiento y eternidad, plasmando su influjo en épocas presente y futuras.

En la punta del hilo futuro se proyecta la imagen de Valle-Inclán que forja sus marcas estéticas y críticas sociales sobre la deformación del fundamento histórico.

Pero no se trata de una simple deformación de la realidad contraponiéndola a hechos históricos para luego destacar sus aspectos negativos por la deformación. Si así fuera, estaríamos hablando de pintura y letras naturalistas. El proceso es más complejo y lo define lúcidamente el esperpento en la escena XII de *Luces de bohemia*: *Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas*²⁹, normas encerradas en un espacio corrosivo donde toman lugar privilegiado la animalización y deformación.

²⁹ VALLE-INCLÁN, Ramón del *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Caple, 1991, p. 169.

El espejo situado en el Callejón del Gato constituye un medio para percibir el entorno. En él vemos la realidad histórica deformada por el signo literario que saca a la luz su absurdo por una serie de elementos esperpénticos que nos conducen a la iconografía goyesca: deformación, desdibujamiento de la identidad y risa negativa se fusionan en una estética de alcance recreador.

Sin duda, no hay que tomarlo todo al pie de la letra y reconocer las palabras de Max Estrella y Valle-Inclán como verdades sagradas, pero tampoco creo que sea posible “enterrar el gato y romper los espejos”, pues la teorización del esperpento hecha por Valle-Inclán dentro y fuera de *Luces de bohemia*, constituye el punto de partida para cuestionamientos que nos lleven a una comprensión más profunda del esperpento y sus desdoblamientos.

En este contexto cobra vida lo que Mauricio Molho³⁰ ha denominado *intelectual esperpéntico*, sujeto desarraigado, aunque pertenezca a uno u otro estamento, se refugia en su lucidez, en la profunda conciencia de una situación imposible y radicalmente crítica. Aislado en el mundo de la lucidez, el intelectual esperpéntico se convierte en la conciencia radical de todos.

Sin embargo, para que la realidad convulsa pueda aparecer, ésta se niega como realidad transparente y didáctica: ya no existe el espacio anecdótico o costumbrista, sino un mundo cada vez menos restringido, más universal,

concentrado y expresivo, en donde lo descriptivo de la imagen da lugar a un dramatismo que capta la realidad con tensión avasalladora. Configurada en un horizonte esperpéntico, esta tensión se equilibra en una visión radicalmente antitradicional de ver y expresar el mundo social, ya sea por el signo escrito en Valle-Inclán, ya sea por el signo iconográfico en Goya, pero en ambos instaura la conciencia de una verdad reveladora, calcada en una desconcertante narración y en la reformación y adaptación del dato empírico.

Lo importante ya no es el carácter narrativo o ilustrativo, sino el sentido mismo que puedan presentar y representar y de ahí debilitar la realidad en su sentido tradicional y ubicarla en un mundo autónomo cercado por la noche y los monstruos producidos por el sueño de la razón.

En este mundo autónomo, efectos grotescos se funden con la crítica, lo que genera un necesario alejamiento del artista para que éste vea por el filtro de la deformación la realidad de manera más objetiva. Así, se establece la relación entre esperpento e historia:

Primero y por artificioso que sea, el estilo que deforma en caricatura grotesca lo humano y lo ibérico, surge de una circunstancia histórica; es decir, lo incongruente y lo grotesco, frutos de la fórmula puramente literaria del 'espejo cóncavo', son formas estéticas y míticas en las que yace lo verdadero: 'El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada'. Por consiguiente la

³⁰ MOLHO, Mauricio. *Cinco lecciones sobre el "Buscón" en Semántica y poética*. Barcelona, Crítica, 1977, p.115.

deformación literaria resulta ser también una grotesca situación histórica. Max Estrella indica claramente que para que un artificio grotesco sea válido y profundo no puede ser tan sólo estilo ni pura brillantez artística, sino que tiene que sobrepasar los límites de la ficción y rebasar la realidad histórica³¹.

Sobrepasar esos límites supone el abandono de la simplicidad didáctica de lo anecdótico para alcanzar una reflexión, ya sea plástica en Goya, ya sea literaria en Valle-Inclán, pero igualmente a favor de un intenso movimiento de universalización capaz de expresar sus crisis contemporáneas.

Así, se puede decir que la función primera del esperpento no es revivir la historia, sino comprenderla. Y eso sólo está posibilitado por la visión demiúrgica, basada en la “matemática precisa” del saber. Más que eso, la manera “alienadora” de presentar y analizar lo grotesco de la historia revela los contornos de los esquemas de pensamiento creados por el artista, en los cuales ficción e historia se yuxtaponen.

Como muy bien lo enunció el crítico Anthony Zahareas:

Esperpento debe significar la estricta (o, metafóricamente, “matemática”) aplicación de una manera “alienadora” de analizar el más grotesco de todos los tópicos históricos: las relaciones sociales y políticas entre los españoles en la época moderna y su afirmación, individual o de carácter nacional, de poseer una existencia idealizada o trágica³².

Pero, a diferencia de este crítico, no creo en la idea de que la estética esperpéntica se restrinja a sólo la sociedad española. Sin duda, es a ella que

³¹ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid, Castalia, 1987, p.30.

se remiten el escritor gallego y el pintor aragonés, pero el sentido y alcance del espectáculo grotesco que ambos presentan rebasan los límites de una estructura intrínseca para alcanzar una lectura histórica provocadora, en la cual se unen de forma complementaria el arte “puro” del distanciamiento y la realidad histórica, no sólo española, sino universal.

Para llegar a este punto, Goya ha tenido, primero, *que romper con el esquematismo neoclásico que veía el mundo en la perspectiva de un mundo bien hecho, racional e ilustrado, después, con el sujeto que alentaba bajo este esquematismo, como su soporte último, a fin de replantear su relación con el mundo*³³.

Valle-Inclán, a su vez, ha dejado un modernismo “puro” para partir en busca de un estilo propio, configurado entre dramatismo e historia, un estilo cada vez más depurado en su forma, encerrado en una visión de mundo cada vez más dura y sórdida.

Al recorrer las sendas que confluyen en el esperpento, ambos han planteado una nueva relación con el mundo, en términos de una experiencia en la que lo real descubre su significado profundo como significado de la experiencia misma y no al margen de ella.

La experiencia supera el carácter fantástico y lo que lo acerca al acontecimiento concreto, cuyo contenido dramático adquiere valor universal sin perder nunca su singularidad y la experiencia de esa

³² ZAHAREAS, Anthony N. *El esperpento como proyecto estético en Ínsula* 531, marzo 1991, p.31.

singularidad. En este cruce entre creación e historia, el esperpento se presenta con su poder de universalización.

Si eso es cierto, podemos decir que aproximar Goya y Valle-Inclán no supone un simple paralelismo estilístico, transposición plástica sobre lo literario. Las relaciones van más allá de la técnica deformante y distorsionada para señalar una forma de mirar el mundo, de introducirse en la historia y de recrearla; de hacerla visible, ya sea por los ojos de un ciego, ya sea por la pincelada negativa.

De esas relaciones creo que viene la naturaleza de la concepción goyesca y valleinclaniana, o, para precisar, del esperpento: se distinguen la idea y la idea como arte. Es decir, uno, mientras crea, genera esquemas de pensamiento —esquemas que nada tienen que ver con delirios, sino que resultan de una sociedad concreta en un momento histórico concreto— y esta creación no precede a la imagen o palabra, sino que evoluciona con ella, alcanzando, por fin, un carácter universal.

Esta misma evolución la vio Bajtín en la obra de Dostoievsky y la definió muy bien al decir *que como artista, Dostoievsky no creó sus ideas de la forma que lo hacen los filósofos o los eruditos: él creó las imágenes de las ideas que encontraba, oía y a veces adivinaba en la realidad misma, es decir, unas ideas que ya vivían o empezaban a vivir como ideas-fuerza. Dostoievsky poseía un don extraordinario para oír el diálogo de su época, o, más concretamente, para oír*

³³ BOZAL, Valeriano. *Imagen de Goya*. Barcelona, Lumen, 1983, p. 258.

*su época como un gran diálogo, para detectar en él no sólo las voces individuales, sino sobre todo la relación de diálogo entre distintas voces y su interacción. Dostoievsky escribió para sí: "La realidad en su totalidad no se agota con lo que hay cerca, con lo inmediato, porque una parte enorme de esta realidad tiene la forma de una Palabra futura, aún latente y sin pronunciar".*³⁴

Creo que esta *Palabra futura* se concreta en el esperpento tanto en Valle-Inclán como en Goya, pues la interacción de voces, o lenguajes, iconografía y grafía, se plasma en esa capacidad de dialogar con su época, de desvelar en imágenes y verbo crisis contemporáneas bajo el signo de "ideas-fuerza" que surgen para hacer frente a un mundo caótico y desordenado.

En este medio caótico, la bajada al infierno oscuro de las *Pinturas Negras* forma un paralelo de círculo concéntrico con el infierno nocturno madrileño que recorre Max Estrella en *Luces de bohemia*. En él, la tragedia española se configura en dimensiones, algunas veces, incontroladas.

³⁴ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievsky*. Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981,

*Una vida humana no es nunca una sarta de acontecimientos,
de cosas que pasan, sino que tiene una trayectoria con dinámica tensión,
como la que tiene un drama. Toda vida incluye un argumento.*

Ortega y Gasset.

3. Hombre e historia

Figura metamorfoseada de acuerdo con las ideas estéticas imperantes, Goya se transformó en un pintor de muchos movimientos y empuñó muchas banderas, no pocas veces contradictorias.

En una lista extensa, podríamos señalar que a lo largo del tiempo Goya ya fue modelo de románticos, impresionistas, expresionistas y para los surrealistas, un precursor de su movimiento. Además, inspiró a pintores como Delacroix, Paul Klee y Redon. Fue homenajeado y analizado por la escritura de Charles Baudelaire y André Malraux.

En épocas distintas, críticos comprometidos apuntaban que el pintor aragonés ofrecía compromiso político a las ideas que cultivaban, después, inspiró igualmente a caricaturistas y artistas comprometidos.

En el siglo XX, médicos y psiquiatras se interesaron por sus visiones y obsesiones, además del pintor haber sido estudiado bajo la perspectiva de los historiadores y críticos de arte.

De esa enmarañada madeja de visiones y concepciones de diferentes personas, en distintos espacios y épocas, pocos se atrevieron a desvincularlo del contexto histórico, casi siempre denominándolo como un pintor de su tiempo.

Sus ochenta y dos años poblados de visiones tétricas de una época agitada por radicales cambios políticos y sociales en España, abarcaron la mitad del siglo XVIII y un cuarto del XIX.

Durante ese tiempo, pudo ver cuestionado el despotismo ilustrado de los Borbones (el rey como padre del pueblo, imagen luego modificada por las Cortes de Cádiz). Presenció, en 1812, cómo la Monarquía constitucional, propuesta por las Cortes, era olvidada y abandonada por Fernando VII. Después del trienio constitucional de 1820 a 1823, cuando residió en Madrid en la denominada *Quinta del Sordo*, optó por marcharse a Francia, con la excusa de su salud, mientras Fernando VII volvía a adoptar una postura absolutista plasmada en una serie de decretos, que culminaron con el restablecimiento de la Inquisición y una intensa represión ideológica, que obligó a los liberales a elegir entre el exilio, la clandestinidad o la cárcel.

Con esa crisis de poderes jerárquicos y cambios políticos se relaciona un cambio social: la población había aumentado considerablemente a lo largo del siglo XVIII y, por lo tanto, el porcentaje de aristócratas había disminuido. Los poderes de la Iglesia y la Monarquía se vieron desafiados, aunque no derribados, formando un cuadro de sociedad inestable. Y fue en

medio a esa inestabilidad que Goya creció y constituyó su carrera de pintor.

La figura de un Goya con tantas amantes como D. Juan, matador en el toreo, con habilidades en el duelo e incluso para la escalada tuvo gran difusión entre los románticos, que trataron de propalar anécdotas que se extendieron y se repitieron durante varios años en innumerables obras críticas y biografías del artista aragonés³⁵. Sin duda, esa es la imagen más conocida y propalada de Goya, aunque no siempre verdadera.

Familiarmente venía de una mezcla de artesanos por vía paterna y de hidalgos rurales por vía materna. Aunque su padre no estuviera facultado a usar el título de "Don", Goya como artista lo utilizó y más tarde añadió, en 1779, el "de" a su apellido y pasó a firmar como más tarde sería conocido: Francisco de Goya.

Su padre ejercía un oficio "mecánico" y no podía usar el "Don". Aunque la madre de Goya procedía de una familia de hidalgos rurales, el artista no consiguió probar su hidalguía cuando intentó hacerlo. Goya ascendió por encima de su padre ejerciendo un "arte liberal" (...) ³⁶.

Cuarto hijo (segundo de los varones) de una familia de cinco, nació en 1746 en el pueblo de Fuendetodos para luego ser educado casi

³⁵ Son varios los textos que difundieron esa imagen "polifacética" de Goya: en SOMOZA, Vicente. *Obras completas*. Madrid, 1842, se hace referencia a su habilidad para el duelo y en la escalada; en su *Etude sur Goye*, M.G. Brunet sitúa Goya como un conquistador voraz (Como apunta Glendinning en *Goya y sus críticos*).

Pero hay que resaltar que todos esos libros deben algo al primero que se escribió sobre Goya, me refiero al de Laurencio Matherón, su *Goya*, 1890.

exclusivamente en la capital de la provincia: Zaragoza. Población rica e importante, entonces, considerada segunda ciudad de España por la nobleza. De esa importancia, se destacaba su gran tradición de artes y oficios, incluso el padre de Goya era dorador.

Se sabe que a lo largo del siglo XVI el dorado y la pintura se practicaron en conjunto, de ahí probablemente, vendría el reconocimiento y estímulo a las inclinaciones artísticas de su hijo, pues mientras los pintores eran considerados caballeros, los doradores eran simplemente artesanos, por lo tanto es probable que se considerara apropiada, o más, deseable, la carrera de pintor. El oficio ascendería el *status* familiar.

Después de una temporada pasada casi seguramente (no hay datos precisos) como alumno de los Padres Esculapios que dirigían uno de los colegios principales de Zaragoza, Goya comenzó a los trece años a estudiar pintura con José Luzán, artista aragonés de formación italiana. De esa fase heredaría el dominio de las técnicas tradicionales y su respeto por las convenciones académicas, implacables en esa época.

*Fue discípulo de don José Luzán en Zaragoza, con quien aprendió los principios de dibujo, haciéndole copiar las estampas mejores que tenía, estuvo con él cuatro años (...)*³⁷

³⁶ GLENDINNING, Nigel. *Arte e Ilustración en el círculo de Goya en Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1989, p.73.

³⁷ *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, Madrid, 1828, 67-68.

Más tarde se presentó a los premios por la Academia de San Fernando de Madrid, por primera vez en 1763 y una vez más en 1766, pero sin éxito: no consiguió ni un solo voto.

Pero su fracaso en el concurso de la Academia no modificó su determinación en proseguir la carrera elegida, llevándolo, eso sí, a intentar la suerte en Italia a fines de los años sesenta, *donde se condujo y existió a sus expensas*³⁸.

Durante la temporada en Roma se presentó al premio de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de Parma, en 1771, y salió finalista.

*El cuadro firmado con una línea de Virgilio—Jam tandem Italie fugientis premidus oras— obtuvo seis votos. El jurado vio con placer la habilidad del artista con el pincel, el calor de la expresión en el porte de Anibal, y la nobleza de carácter implícita en su actitud entera. Si su color hubiera sido más fiel a la realidad y a la composición hubiera seguido más de cerca el tema propuesto, hubiera puesto en duda los laureles concebidos al ganador del premio. El autor es el SR. Francesco Goja, de Roma, Discípulo del Sr. Francisco Vajeu, Pintor Ordinario de su Católica Majestad [El Rey de España]*³⁹.

Aunque no haya vencido el concurso, ese éxito parcial le proporcionó encargos importantes cuando, en el mismo año, volvió a Zaragoza. Entre ellos está un fresco para el techo del Coreto de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar.

³⁸ *Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de Goya*, Madrid, junio, 1946, núm. 69, pl. XXXI.

Su compatriota Francisco Bayeu de quien fue discípulo en una época anterior y con cuya hija se casaría en 1773, lo animó a trasladarse a Madrid.

En Madrid fue protegido de A. R. Mengs, que era en aquella época uno de los máximos exponentes del dominante principio del *Buen Gusto*, y con quien tuvo contacto en Roma⁴⁰.

Gracias a ese contacto, en 1775 recibió el encargo de pintar cartones para la Real Fábrica de Tapices, cuya producción se destinaba fundamentalmente a los palacios reales, muchos de los cuales habían sido reconstruidos en la primera mitad del siglo XVIII y necesitaban decoración.

En una época en que se empezaba, cada vez más, a combinar arte e industria, los tapices representaban un importante producto dentro de la categoría de objetos de lujo, lo que garantizaba su comerciabilidad local, a la vez que restringía la importación de artículos de esta categoría.

Es cierto que también había razones políticas para el estímulo de su producción, pues *el arte podía combinar realidad, símbolo y mito para realzar los valores que el Estado o los grupos que lo integraban creyeran importantes*⁴¹.

Además, la adquisición de obras de arte por particulares se debía por lo menos dos motivos: *status*, pues daba brillo a la posición social, y

³⁹ *The Burlington Magazine*, XCVII, núm. 630, 1955, p.259-60.

⁴⁰ SAMBRICIO, Valentín de. *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, documento núm.39.

⁴¹ GLENDINNING, Nigel. *Arte e Ilustración en el círculo de Goya en Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1989, p.74.

sensibilidad, ya que apreciar el arte era uno de los pilares de la Ilustración en el siglo XVIII.

Práctica común en el reinado de Carlos III, la pintura de los cartones se llevaba a cabo, muchas veces, en el mismo tamaño de los propios tapices, y constituían copias de grandes maestros del XVII, como Teniers, Luca Giordano y Wouvermans.

Sin embargo, Goya no se restringía a copias, sus cartones eran originales acompañados siempre por la firma " de ynvención mía"

Esa originalidad potenciaba su categoría social y económica, distinguiéndolo de los copistas, considerados simples artesanos, y pagándole más por el cartón original.

En 1778, Goya, sin abandonar los cartones para tapices, comienza una serie de grabados de cuadros de Velázquez que tuvo una acogida favorable. En estos, Goya capta no sólo el universo plástico de Velázquez, sino también uno de los grandes logros velazqueños: la ambigüedad del fondo moral, pues, distintamente de los grabadores de su época, el pintor/grabador reservaba para sí el juicio moral y dejaba a cargo del espectador la decisión por cualquiera que fuese el juicio. Eso más tarde se reflejaría en los *Caprichos* goyescos:

Repasando textos de la época y revisando los pies escritos por el propio Goya o por cualquiera de los amigos cuya ayuda reclutó para la presentación pública de los Caprichos, no nos puede caber duda de que la obra del artista está cargada a

*conciencia de intención moral, que pretende instruir (...) a todo el que vuelva sus páginas. La intensidad de visión de Goya, así como su confesión de participaren todos los aspectos de la existencia humana(...), aunque nacidos de una motivación didáctica, fueron mucho más allá de donde habían llegado otras sátiras anteriores o contemporáneas*⁴².

Sin duda, Goya reconocía las grietas oscuras presentes y persistentes incluso en la Ilustración y sus códigos preestablecidos; esa visión aguda sería, de alguna forma, el embrión de las obras de su última etapa, de las *Pinturas Negras*.

Con esos grabados, Goya inaugura una nueva fase de su pintura, pues consigue conciliar el gusto de los círculos cortesanos con su propia inclinación.

Ésta no sería la primera vez que Goya buscaría inspiración en Velázquez. Otro ejemplo nos viene de los años de 1780-90. En esa época, los aristócratas, impulsados por los ideales de la Ilustración, se dedicaban más y más a las artes y solicitaban que fueran retratados de manera que el arte figurara dentro de su contexto como elemento importante, una afición.

Un ejemplo, entre muchos otros, de esa afición y a la vez de la inspiración en Velázquez es el homenaje que Goya tributa a uno de esos aficionados al arte, la Marquesa de Villafranca⁴³(ver p.54). La escena del cuadro muestra a la marquesa con el pincel en una mano y la paleta en la otra y

⁴² LICHT, Fred. "El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época" en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1989, p.93.

⁴³ Lámina núm.2. *Marquesa de Villafranca*. Museo del Prado, Madrid, 1804.

parece estar pintando un retrato de su marido. Ella aparece mirando un punto en el espacio, a la izquierda, posiblemente, donde estaría posando el marqués.



Marquesa de Villafranca



La Quinta del Sordo

Seguramente, Goya se inspiró en Velázquez para componer este juego entre las figuras de la pintura y el exterior a ella, no sin dejar, por supuesto, de darle su particular contribución de *invención*.

Tras la acogida favorable de los grabados/reproducciones de Velázquez, vislumbramos una trayectoria ascendente en la carrera de Goya: recibe nuevos encargos para los frescos en la basílica del Pilar; en 1780 le hacen académico de San Fernando y vicedirector de la misma academia en 1785.

Al año siguiente lo encontramos formando parte de la nómina de la Real Casa como pintor de cámara y nueve años más tarde, director de la Academia de San Fernando.

A pesar de su grave enfermedad de 1792-93, cuya secuela fue la sordera que lo acompañó por el resto de sus días, la fama de Goya crecía a cada día y en el mismo ritmo, los encargos de los nobles, entre los cuales se destacan los de los duques de Osuna y los de sus grandes rivales en materia de mecenazgo artístico los duques de Alba, de cuya duquesa Goya sería amigo íntimo (incluso pasaron una temporada juntos en las fincas de los Alba en Sanlúcar de Barrameda).

Como fruto de ese éxito, Goya recibió el mayor honor para un artista: en octubre de 1799 se lo nombra Primer Pintor de Cámara en aprecio a *su talento y conocimiento... en el noble arte de la pintura*⁴⁴.

⁴⁴ SAMBRICIO, V. *Op.cit.*, documento núm. 194.

Desde su enfermedad de 1793, Goya había comenzado a desarrollar paralelamente a la gran profusión de encargos que recibía, un nuevo tipo de pintura que constituiría una parte muy significativa de su producción: obras pequeñas que describían asuntos reales o fantásticos, sus álbumes comienzan a estar repletos de dibujos que condujeron a los aguafuertes de la serie de los *Caprichos*, cargados de material explosivo relativo a esos temas, llenos de una carga moral compleja y ambigua, son una prueba capital de su madurez técnica e intelectual, plasmada desde los primeros grabados de 1778.

Más tarde sus dibujos recogerán temas políticos y sociales que le preocupaban pero que no podía expresar en obras de mayor difusión.

El éxito artístico de Goya se reflejó económica e intelectualmente. En las décadas de 1780 y 1790 sus ingresos fueron sustanciosos, lo que le permitió comprar una propiedad en las afueras de Madrid en 1819, conocida como Quinta del Sordo. Intelectualmente, por esa época, empezó a relacionarse más íntimamente con la Ilustración española: con intelectuales como el poeta y jurista Meléndez Valdés, el escritor y jurista Gaspar Melchor de Jovellanos⁴⁵ (ver p.59), quien vería años más tarde uno de sus versos satíricos como posible fuente de inspiración para el número 2 de los *Caprichos*.

⁴⁵ Lámina núm.3 (*El sueño de la razón produce monstruos*, Biblioteca Nacional)

Pero las amistades más duraderas serían las del dramaturgo Leandro Fernández Moratín, con quien Goya solía pasear por Madrid y Juan Cean Bermúdez, funcionario y miembro de la Real Academia de San Fernando que publicó el importante *Diccionario de Artistas Españoles*, en 1800. Goya, consciente de su importancia, acudía a él constantemente en busca de ayuda y consejo, lo que se expresa claramente en sus correspondencias. El contacto con la Ilustración le permitió a Goya expresar su oposición al fanatismo religioso y a la superstición, así como criticar a la Inquisición y a algunas órdenes monásticas.

Sin duda, Goya presenció las discusiones sobre la necesidad de leyes más justas, de distribución de la tierra, de derechos constitucionales y de un sistema educativo que fomentara las cualidades y posibilidades del individuo. Y en algunos de estos temas, adoptó posiciones claramente avanzadas. Un ejemplo lo encontramos en la necesidad de mejorar las condiciones de las cárceles, el respeto a la dignidad humana de los acusados y contra la tortura. Eso se puede ver en los aguafuertes de *Prisioneros*⁴⁶ (ver p.59) . Sin embargo, creía que el poder monárquico era legítimo y lo apoyaba.

Esa aparente contradicción se comprueba en parte por su conducta ante la crisis constitucional de 1808 y la intervención napoleónica, que culminó

⁴⁶ Lámina núm.4. *Tan bárbara la seguridad como el delito. Album F*, 1817-20, Museum of Fine Arts, Boston.

con la ocupación del trono español por José Bonaparte: por un lado aceptó la Orden de España (la famosa orden de la Berenjena de José I), y por otro lado, donó algunas telas para contribuir al esfuerzo bélico contra Francia, además de marcharse a Zaragoza para pintar los cuadros oficiales de la heroica resistencia de la ciudad contra el invasor, después del primer sitio⁴⁷.

Sus amigos también experimentarían esas profundas tensiones internas: Meléndez Valdés y Moratín aceptaron puestos oficiales; otros al contrario se mantuvieron resistentes a la ocupación francesa con la esperanza del advenimiento de la revolución española, y llegaron al punto de montar una base de resistencia en el estrecho de Gibraltar.

Jovellanos no vivió lo suficiente para ver la Constitución de Cádiz, en 1812, pues murió en 1811; otros amigos tuvieron que exiliarse por las persecuciones que sufrieron con la Restauración de Fernando VII. Todo esto inauguró un período de relativo aislamiento y amargura del artista, que viendo injusticias y represión por todos los lados, haría brotar su opinión en dibujos y aguafuertes.

⁴⁷ *Gaceta de Madrid*, 19 de marzo de 1811 y el 11 de octubre de 1808 (la primera noticia se refiere a la concesión de la Orden y la segunda a la donación de las 21 "varas" de lienzo).



El sueño de la razón produce monstruos



Tan bárbara la seguridad como el delito

Goya, cuya sordera y edad aumentaban, dependía del régimen para su manutención y se sometió al proceso de "purificación" que soportaron todos los que estaban bajo la sospecha de colaboración con José Bonaparte. Sin embargo, manifestó su desacuerdo con la política del reinado de Fernando VII en sus dibujos y los últimos aguafuertes de la serie de *Los Desastres de la Guerra*.

El año 1819 fue de gran actividad y también de crisis. Hizo sus primeras experiencias con litografía, compró la Quinta del Sordo, pero al año siguiente se enfermó gravemente y se temió por su vida. Sin embargo, se salvó milagrosamente en 1820 (con la ayuda y presteza de su médico, el Dr. Arrieta, de quien hablaremos posteriormente), cuando emprendió la pintura de catorce cuadros para decorar las dos habitaciones principales de su nueva casa y los terminó en 1823, cuando donó la finca con sus mejoras a su nieto Mariano Goya.

En esos tres años hubo una breve fase de liberalismo político, en la que el rey, después del pronunciamiento de Riego, tuvo que aceptar la Constitución de Cádiz. Pero debido a la presión monárquica de los países europeos y a la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, Fernando VII instauró otra vez el Absolutismo, que culminó en presiones políticas e ideológicas.

Goya y Leocadia Weiss, con quien mantenía una ambigua relación por aquel entonces, serían amenazados por esas presiones. Goya se vería obligado a refugiarse en casa de don José Duaso y Latre, un cura aragonés amigo suyo, donde permaneció de enero a abril de 1824.

Aprovechándose de la amnistía política anunciada en junio, Goya, con la excusa de su enfermedad, le solicitó al rey un permiso para ausentarse del país durante seis meses con la intención de tomar las aguas de Plombières, en Francia. Estancia que prolongó por otros seis meses tras recibir el permiso renovado del rey.

Una vez en Francia, hizo una breve visita a Moratín y otros amigos en Burdeos para enseguida ir a París. De vuelta a Burdeos siguió trabajando frenéticamente en litografías, en algunas pinturas, entre las cuales la impresionante *Lechera de Burdeos*⁴⁸(ver p.64) y se aventuró en la confección de miniaturas de marfil.

A mediados de 1826, aunque enfermo y ya muy viejo, decidió volver a España y algunos meses después pidió su retiro. Pero ese no fue el último viaje. Tras volver una vez más a Francia, en el verano de 1827 hizo su última visita a España.

Al año siguiente muere en Burdeos, a las dos de la madrugada del 16 de abril, dejando una huella inclasificable de muestras de talento, habilidad e imaginación, marcando el presente y futuro de generaciones de artistas.

⁴⁸ Lámina núm. 5 (*La Lechera de Burdeos*, Biblioteca Nacional)

*“El arte es un arma
cargada de futuro”⁴⁹.*

4. Un problema concreto

De las huellas dejadas por Goya, sin duda las *Pinturas Negras* se constituyeron y siguen representando un punto oscuro y de difícil sondeo en el conjunto de su obra, pero no por eso menos fascinantes.

Desde del primer comentario hecho sobre ellas, hace doscientos años, hasta hoy, poco se ha podido decir concretamente de esas catorce obras. La insubstancialidad de las obras (refiriéndonos técnicamente a los trazos) se vio tan metamorfoseada como la figura de su pintor: consideradas como simples esbozos por los críticos neoclásicos y románticos; precursoras del impresionismo por esa misma insubstancialidad.

Más adelante, el pintor aragonés sería visto como antecesor del expresionismo por los sentimientos íntimos traducidos por la deformación de las *Pinturas Negras*. Además, en un ensayo famoso (más bien, un estudio psicológico), André Malraux vería en estas realizaciones goyescas, un carácter fundamentalmente de estudio psicológico. También veremos a las *Pinturas* como exponente precursor del surrealismo y por fin, éstas

⁴⁹ Paráfrasis a la frase de Gabriel Celaya: “La poesía es un arma cargada de futuro”.

servirían como objeto de explicaciones patológicas, interpretación basada sobre todo en la sordera de Goya (su estado de salud debilitado y sordera le provocarían, según ciertos “médicos-críticos”, alucinaciones y de ahí provendrían sus *Pinturas Negras*).

De todas esas explicaciones, no pocas veces contradictorias, este trabajo pretende aportar como contribución al problema concreto de las *Pinturas Negras* una posición que pueda articular diferentes puntos de esas interpretaciones que ayuden a su comprensión, además de añadir el esperpento — en su configuración teórica— como un importante elemento en el perfil huidizo de esas composiciones.

El paso del tiempo, en su inexorable camino, es sin duda un elemento decisivo en la modificación de los tonos y colores de la superficie de las pinturas. Como si no fuera poco, las restauraciones muchas veces contribuyen radicalmente para ese cambio y algunas veces para siempre.

Goya muchas veces se preocupó por los efectos de la restauración de sus cuadros de la colección real en Madrid. Llegó a afirmar que esos procesos en algún caso habían *destruido enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original*⁵⁰.

Un ejemplo casi cómico de esas varias limpiezas es el cuadro de Goya *La Alegoría de la Villa de Madrid*⁵¹ (ver p. 64): tenía en principio un retrato de

⁵⁰ CEBALLOS, Pedro. *Colección de 449 reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Goya*, Madrid, 1924, p.63.

⁵¹ Lámina num.6 (sacado del catálogo *Goya and his times*, Londres, National Gallery, 1986, p. 32).



La Lechera de Burdeos



Alegoría de la Villa de Madrid

José Bonaparte donde hoy leemos las palabras *Dos de mayo*. Cuando los franceses dejaron Madrid en 1812, el retrato fue sustituido por la palabra *Constitución*, debido a la constitución liberal de las Cortes de Cádiz. Con el regreso del rey José, en noviembre del mismo año, se colocó su retrato una vez más. El retrato no perduró más de medio año y un discípulo de Goya tuvo que restablecer apresuradamente la palabra *Constitución* con la retirada definitiva del rey francés.

Cuando Fernando VII subió al trono, se tuvo que sustituir la anterior inscripción por su efigie, que sobrevivió por dieciocho años. En 1814, se repitió el homenaje a las Cortes de Cádiz con la frase *El libro de la Constitución* y finalmente, en 1872, prevaleció la leyenda *Dos de Mayo* a pesar de los intentos de resucitar el retrato original de José Bonaparte.

Otras obras de Goya cambiaron, aunque de manera menos rocambolesca, pero sin duda, en términos de conjunto de obras, las *Pinturas Negras* fueron las que sufrieron, de manera más significativa, transformaciones como resultado de la restauración.

Pintadas originalmente al óleo en las paredes de la Quinta del Sordo, ya se encontraban maltrechas aún antes de su traslado por doble transferencia, lo que se comprobó en la evaluación solicitada por el nieto de Goya, en 1855, para la venta de la Quinta.

El mal estado de las pinturas llevó incluso a algunos expertos, en los años sesenta de aquél siglo, a afirmar la imposibilidad del traslado.

*Sacar los esbozos sería materialmente imposible, cualquiera que fuese la cantidad gastada. Se trata de un asunto que hemos estudiado con hombres en la materia.*⁵²

No se puede afirmar con seguridad la extensión de las modificaciones de los cuadros. Como máximo, se puede traer a la luz los testimonios documentados de los que vieron las pinturas antes de su traslado y comentar el perfil del joven artista Salvador Martínez Cubells que llevó a cabo una restauración "personalista" de las obras⁵³.

La Manola (o Leocadia Weiss) es uno de los casos documentados por la fotografía de Jacques Laurent⁵⁴ (ver pp.67,67 y 69) tomada antes del traslado, que muestra el deterioro de algunas zonas. Como resultado de la restauración, perdió algunas líneas originales y fue repintada la bola que está en la esquina de las rejas, a la izquierda, lo quedó como resultado una falta de alineamiento con el poste vertical que está debajo; los pompones de las zapatillas que P. L. Imbert apuntó en su visita a la casa de Goya en 1873 han desaparecido por completo.

⁵² YRIARTE, Charles. Goya. Edición facsímil, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

⁵³ M.AGUILERA, Emiliano. *Las Pinturas Negras de Goya (Historia, interpretación y crítica)*. Madrid, 1935, pag.30.

⁵⁴ Lámina núm.7,8 y 9 (5:Fotografía de J.Laurent a partir del negativo de 1873 antes del traslado de la obra al lienzo y antes que la quitaran de las paredes de la Quinta del Sordo, Colección de 449..., 1924; 6: Fotografía de J.Laurent de una copia atribuida a Eugenio Lucas, llevada a cabo antes del traslado, Colección de 449..., 1924; 7: *La Manola* , Colección de 449..., 1924).







GOYA. 1799. La Maja (de la quinta de Goya près de Madrid).

Las *Pinturas Negras* sufrieron otras alteraciones sustanciales (éstas comentadas en detalle por el crítico Nigel Glendinning³⁵): *El Aquelarre*, por ejemplo, ha sido recortado en ambos lados, especialmente a la derecha, más allá de la joven sentada, donde había un espacio oscuro y sombrío más amplio del que se ve hoy. Según Charles Yriarte, la joven debería estar más cerca al centro del cuadro, ahora está en el extremo derecho.

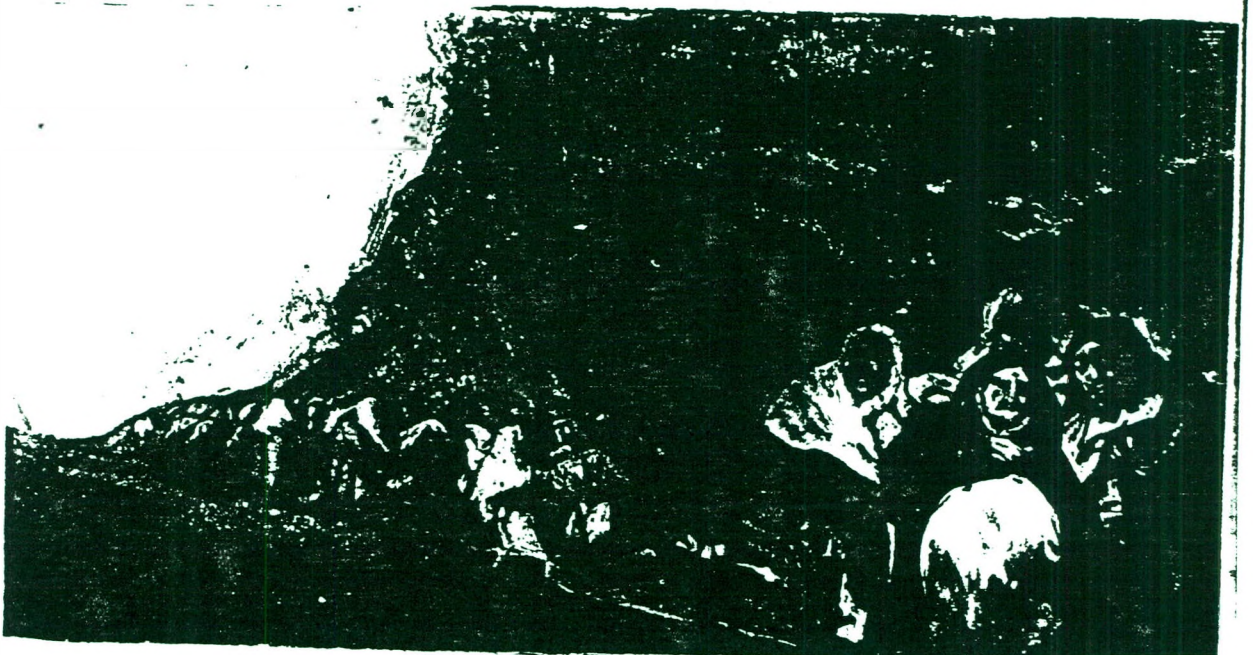
En la *El Santo Oficio*³⁶(ver pp.71 y 72) , el restaurador concentró unos árboles visibles en la parte central del cuadro, donde el mismo se había deteriorado, y tuvo que improvisar parte de esa área.

Ya en la enigmática pintura de *El Perro* (ver p.73), se perfilaba una amenazadora figura a la derecha del animal, lo que ha desaparecido casi por completo. En el caso de *Duelo a garrotazos*, en las primeras fotografías se veía un trozo mayor de pierna.

Antes de pasar al estudio de las obras seleccionadas, presentamos la disposición de todas las obras, para que se tenga una idea clara de la organización del conjunto.

³⁵ GLENDINNING, Nigel. "The strange translation os Goya's "Black Paintings", *The Burlington Magazine*, CXVII, núm. 868, 1975, p. 465-79.

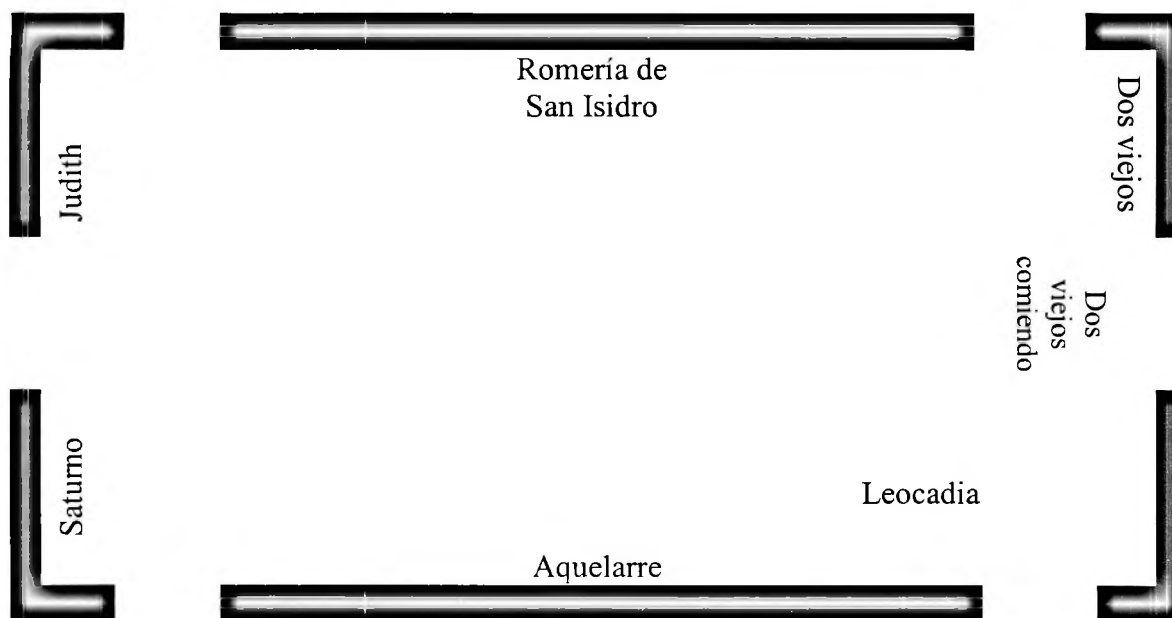
³⁶ Lámina núm. 10, 11, 12 y 13 (10: grabado en madera de *Santo Oficio*, fotografiado para el libro de Charles Yriarte, p. 212; 11: aguafuerte realizado por E. Gimeno en 1868, antes del traslado. Publicado por *El Arte de España*; 12: Fotografía de J. Laurent hacia 1873, antes del traslado de las obras, Biblioteca Nacional; 13: *Santo Oficio*, Colección de 449..., 1924); 14: *El Perro* España; 12: Fotografía de J. Laurent hacia 1873, antes del traslado de las obras, Biblioteca Nacional; 13: *Santo Oficio*, Colección de 449..., 1924); 14: *El Perro*.







Disposición de las *Pinturas Negras* en la sala de la segunda planta⁵⁷ (ver panorámicas en las páginas 76,77,78 y 79).



En esta sala surgen puntos contradictorios en la disposición de las *Pinturas Negras*. La que presentamos en esta sala sigue las indicaciones del inventario hecha por el joven amigo de Goya, A. Brugada y la descripción de Charles Yriarte, pero existe discordancia de criterios en lo relativo a la colocación de *Saturno* y *Judith* y *Holofernes*, así como respecto a *Dos viejos comiendo*.

Glendinning piensa que *Saturno* debía de estar frente a dos viejas, en el mismo lado que *La Romería de San Isidro*, según se entra, enfrente a la derecha. *Judith* y *Holofernes*, al otro lado de la puerta, haría juego con *Aquelarre* y *La Leocadia*.

Glendinning se funda en los efectos de luz, tal como se puede apreciar en los negativos fotográficos de cristal que hizo J. Laurent cuando las pinturas estaban en su emplazamiento original

La disposición de *Dos viejos comiendo* ha sido siempre polémica, en parte por la escasez de información de las fuentes. No se sabe con exactitud si estaba en la planta baja o en la alta, aunque la mayor parte de los autores se inclina por la primera, opción tanto en atención al tamaño como al tipo de marco y empapelado que las fotografías permiten apreciar. Sin embargo, la preparación pictórica es la misma que la de *El perro*, en la planta alta, lo que suscitó comentarios de posibles traslados después de pintado, pero eso no concuerda con el inventario de A. Brugada. Tampoco se sabe se estaba colocada sobre la puerta antes de entrar a la sala o después de haber entrado, dentro de ella.

⁵⁷ BOZAL, V. *Las Pinturas Negras de Goya*. Madrid, Lifel, 1997, p.10.

Disposición de las *Pinturas Negras* en la planta baja⁵⁸ (ver panorámicas en las páginas 80,81,82 y 83).

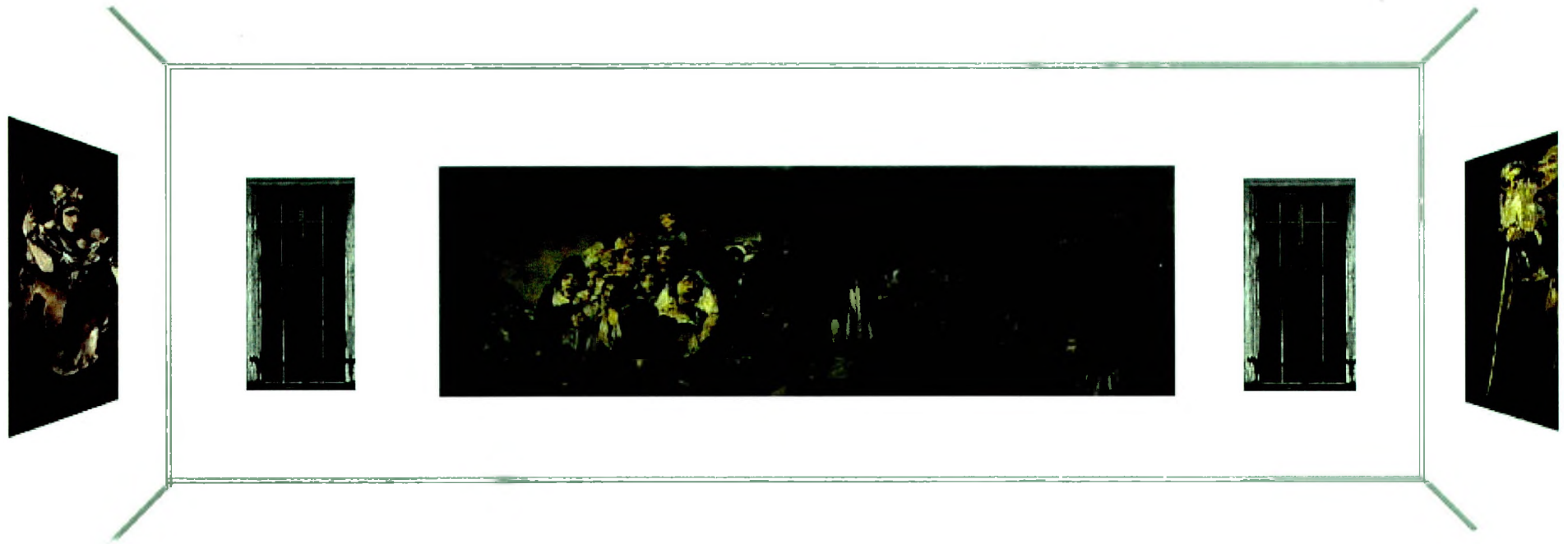


La colocación de las pinturas en esta sala depende de la situación de los huecos en las paredes laterales y también suscita contradicciones en la colocación de las *Pinturas Negras*. Existe un acuerdo general sobre esta disposición, la única duda que se mantiene, se refiere a la lateral izquierda de la puerta de entrada. Son tres las variantes que se manejan: no había ninguna pintura en este paño; ahí sería el lugar inicial de *Dos viejos comiendo*, cuya base pictórica coincide con la de El perro (lo que se contradice por el tamaño que no es adecuado y la información fotográfica sitúa esa pintura en la sala de la planta inferior), había una pintura de Goya que fue desprendida de la pared antes de 1866-1867, fecha en la que escribe Yriarte. Según esos autores, es la titulada *Cabezas en un paisaje*, que figuraba en el inventario de las pinturas del palacio de Vista Alegre realizado por Vicente López en 1846.

⁵⁸ 10Idem, ibidem, p.10 (Estoy de acuerdo con la disposición presentada por el crítico en su libro).



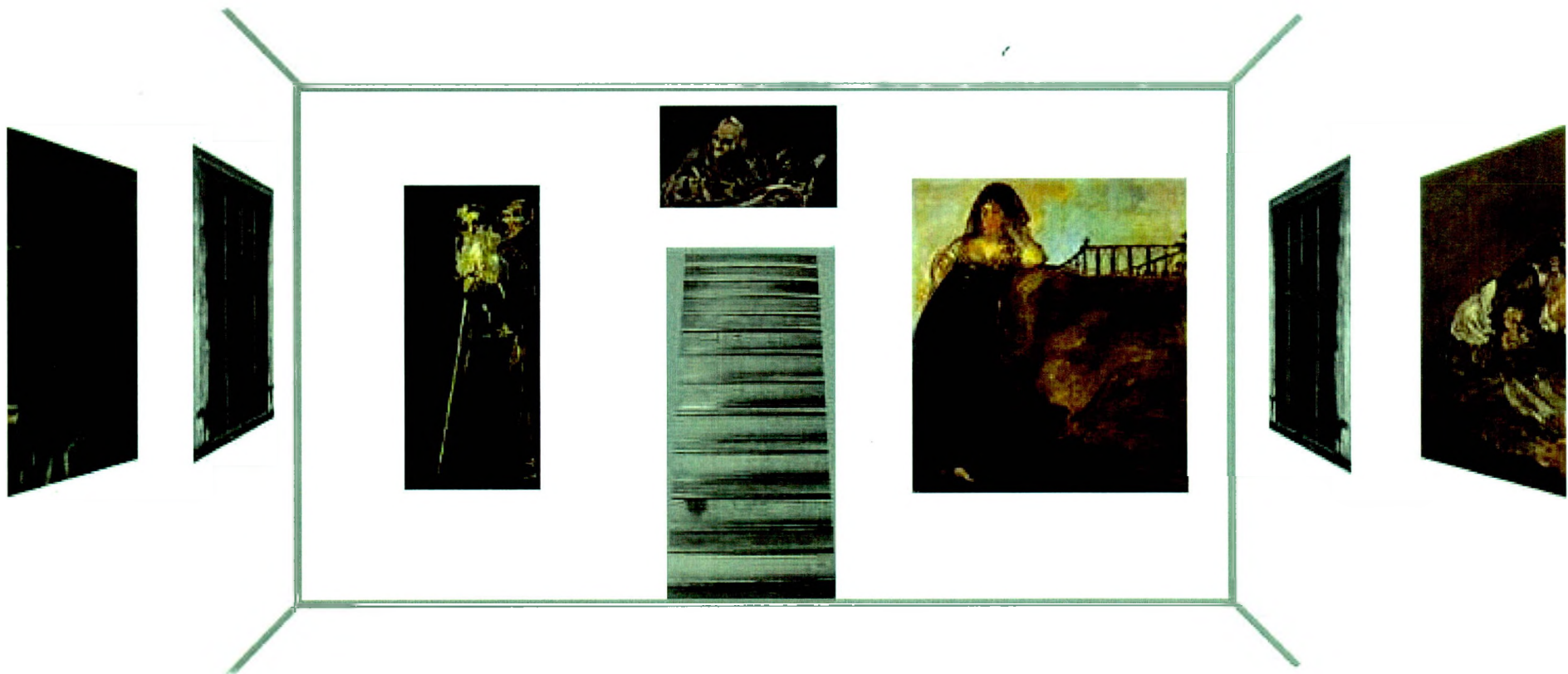
Visión 1 de la planta alta



Visión 2 de la planta alta



Visión 3 de la planta alta



Visión 4 de la planta alta



Visión 1 de la planta baja



Visión 2 de la planta baja



Visión 3 de la planta baja



Visión 4 de la planta baja

Desde 1863, cuando fueron por primera vez fotografiadas y comentadas hasta hoy, largo fue el camino para el reconocimiento de las *Pinturas Negras* como ejemplo de avance técnico y madurez intelectual.

El mismo Goya se curvó no pocas veces ante los cánones neoclásicos imperantes al principio de su carrera hasta el fin del siglo XVIII. Sin embargo, a medida que su reconocimiento y fama crecían, paralelamente crecía el número de personas que admiraban sus obras y no ahorraban elogios no sólo cuando su técnica respetaba dichos cánones, sino también cuando prevalecía su atrevimiento y sus cualidades innovadoras.

Prueba de ello es un artículo anónimo en el *Diario de Madrid*⁵⁹, del 17 de agosto de 1798, que lo clasifica como celoso defensor del Honor de la Nación y lo eleva al calibre de un artista internacional.

Pero claro está que no todos los críticos estaban consonantes con esa opinión y veían el atrevimiento e innovaciones de Goya como desprecio a las convenciones artísticas y falta de esmero en la ejecución de las obras, lo que en parte se quedaba en evidencia por la rapidez con que las pintaba.

Siempre dispuesto a seguir sus inclinaciones, Goya pagó frecuentemente por sus audacias, llegando incluso a perder algunos encargos como el de la catedral del Pilar, en 1780, en la época de las obras de modernización. Fue aprobada la cúpula, pero cuando le pidieron que preparara unos bocetos para las cuatro pechinas, empezaron los problemas que dieron como resulta

la total desaprobación de la Junta y finalmente el despido de Goya. El encargo lo terminaría su cuñado Bayeu:

Presentó D. Francisco Goya, en la Sala Capitular de este Santo Templo, los Bocetos para las quatro Pichinas de la Media Naranja que ha pintado sobre la Capilla de San Joaquín, cuios asuntos son las virtudes de Fe, Fortaleza, Caridad y Paciencia, que son las que corresponden a la pintura de la Media Naranja, por ser la de ésta, María Santísima como Reyna de los Mártires; y vistos por los señores de ella no merecieron la aprovación que se esperava, por algunos defectos que se notaron, y especialmente, en el que represente la Caridad, estando su figura menos decente de lo que corresponde: y los campos de las demás, sobre aparecer pobres, son más oscuros de lo que se desea, y no del gusto que se apetece: y así acordaron: Que el señor D. Mathias Allué haga saver a este Profesor, que haviendo oído la Junta lo poco satisfecho que ha quedado el público con la pintura de la Media Naranja, y que en éstos no se advierte más estudio ni gusto que en aquélla: temiendo igualmente exponerse a nueva censura, y que se les moteje de negligentes y descuidados, pone este asunto por la confianza que ha savido merecerse de ella, y de todo el cabildo, Don Francisco Bayeu, en su dirección y manos, esperando que éste quiera tomarse el trabajo de ver estos Bocetos, y examinar si son justos los reparos de la Junta, disponiendo que se hagan las Pichinas de modo que puedan manifestarse al público sin riesgo de censura⁶⁰.

⁵⁹ Reproducimos, en el apéndice, el artículo integralmente como marco público del reconocimiento del método innovador de Goya.

⁶⁰ Conde de la VIZAÑA. *Goya*, Madrid, 1887, p. 164-65.

En estado colérico, Goya contestó al Cabildo atacándolo, considerando que las críticas ponían en juego su reputación de pintor y que eran fruto de la ignorancia y de la moda, y que. Por fin, añadía la información de que ya había cambiado los bocetos originales y éstos ya habían sido aprobados por Bayeu.

Sin embargo, tras algunos meses bajo la supervisión de Bayeu, nuevos problemas surgieron y el fantasma de la desaprobación neoclásico que lo dejó años antes en segundo lugar en el concurso en Roma parecía flotar sobre sus obras bajo la forma de un despido:

Propuso el Sr. Administrador de Fábrica que Don Francisco Goya había estado a verle y decirle que estaba en ánimo de pasar a la corte, quanto antes pudiese ejecutarlo; que aquí no hacía otro perder su estimación, y así que viesse qué medio se tomaba para su despacho. Que el Sr. Administrador, después de haverle sufrido su conservación y razonamientos, poco atento y cortés le había respondido que inmediatamente daría cuenta en la Junta para se executar lo que en ella se mandase. Y oído por los señores que la componen quanto expuso, acordaron lo primero: Que a este Profesor se le satisfaga el trabajo de su pintura. Lo segundo, que por ningún título ni modo se le permita el continuar en el resto de pinturas de esta iglesia, ni se detenga el Sr. Administrador en regalar a su mujer algunas medallas, en atención a ser hermana de D. Francisco Vayeu,

*tan acreedor de ésta y otras atenciones de la Junta por el acierto de sus obras en esta iglesia*⁶¹.

Sin duda ese hecho constituyó un duro golpe al orgullo y audacia pictórica de Goya, sobre todo por haber perdido la pelea contra el colorido neoclásico de Bayeu, que además se encontraba en un estrato social elevado con relación al suyo.

Pero esas oscilaciones entre elogios y críticas siempre acompañarían a Goya que por veces aceptaba y seguía los cánones vigentes, es decir, los principios mengsianos, pero más que todo, los criticaba.

Prueba contundente y de extremo valor histórico para entender la posición de Goya ante esos principios, es su memoria para la Academia de San Fernando para la revisión del programa de enseñanza en 1792, en la cual valoriza, por encima de esas convenciones, el desarrollo del estilo artístico personal y como veremos será fundamental para el entendimiento de las *Pinturas Negras*:

Que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura (...).Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión y obligación servil de hacer estudiar o seguir a

⁶¹ Idem, ibidem, p.164-65.

*todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil(...)*⁶².

En esa carta dirigida al ministro de Estado (y ex officio protector de la Academia) revela la obsesión de Goya por la independencia del artista y la búsqueda de un estilo personal, que más de una vez defendería, sobre todo después del agudo período de su enfermedad.

Durante ese período plasmaría su capacidad de innovación y osadía pictórica en las paredes de la Quinta del Sordo, revistiéndolas de sentimientos como aislamiento y terror perfilados al avance técnico.

⁶² GOYA, Francisco de. F. *Discurso de Goya para la Academia de San Fernando sobre la enseñanza de*

(...) pinto a gritos, pinto cosas fuertes
y se entera hasta dios. Así se pinta.
Pinto como escupo⁶³.

5. Goya en negro: una visión esperpéntica

Goya, tras una violenta crisis de enfermedad, de la cual escapó milagrosamente, gracias a la ayuda y los cuidados de su médico y amigo, el doctor Arrieta, pinta un cuadro que señala lo que puede haber sido el origen de las *Pinturas Negras*, el ciclo monocromático que inicia en 1820, pintadas en las paredes de su casa de campo (conocida como *La Quinta del Sordo*).

En *Autorretrato con Dr. Arrieta*⁶⁴(ver p.99) vemos a Goya representado con una bata gris en su cama, las manos crispadas en las sábanas, sosteniéndolo por detrás está el Dr. Arrieta, que intenta pacientemente persuadirlo a tomar un vaso con medicina que sujeta en su mano derecha. Con la expresión extremadamente exhausta, Goya parece resistir a la solicitud del médico aunque eso implique la posibilidad de su rescate de la muerte.

las artes. Madrid, 17 de octubre de 1790.

⁶³ Paráfrasis del fragmento de un poema de Blas de Otero: (...) escribo a gritos, digo cosas fuerte/y se entera hasta dios. Así se habla. Escribo como escupo.

⁶⁴ Lámina núm. 15 (*Autorretrato con Dr. Arrieta*, Biblioteca Nacional).

La resistencia de Goya, cargada de impresionante aire dramático, se plasma no sólo en su expresión, sino también en los vigorosos trazos y rico juego cromático formado por las figuras del médico y paciente inmersos en la oscuridad de la habitación, pintados en consonancia con la luminosidad exteriorizada en las *Pinturas Negras*.

Detrás del artista enfermo vemos figuras en la oscuridad que anticipan los personajes masificados de las *Pinturas Negras*.

En el extremo inferior del cuadro vemos la inscripción que nos informa sobre el hecho: *Goya agradecido a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida a fines del año 1819 a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820.*

Algunos críticos de Goya⁶⁵, señalaron la posibilidad de relaciones de esa pintura con la evocación de una forma de pintura religiosa: La de ex voto.

Una vez salvado por el "milagro", el ex voto dedicaría en un momento de demostración de fe un voto como muestra de gratitud. Pero en el cuadro, Goya traslada al plano secular el elemento religioso, transformando la relación Dios-hombre en hombre-hombre, o mejor, amigo-amigo.

La amistad y cuidado del Dr. Arrieta sacan a Goya del oscuro espectral que lo envuelve en el cuadro, lo que le permite vivir nueve años más de producción, pero no le quita el peso de presiones internas ideológicas y la visión de una España en crisis, donde ya no hay lugar para los actos

⁶⁵ LICHT, Fred. *The origins of the modern temper in art*, London, Universe Books, 1979, p78.

heroicos del pueblo español, representados en la serie de *Los Desastres de la Guerra*, ahora el espacio, tiempo y personajes están marcados por un vasto repertorio de imágenes y alegorías enraizadas en la cultura popular española.

A partir de ese repertorio, Goya consigue reconstituir representaciones colectivas de una desgracia que sigue siendo colectiva, pero que ya ha perdido los rasgos míticos positivos, sólo quedando la idea de representación como *la idea que cada cual se hace de su mundo y a la par la actuación dramática del actor en una comedia*⁶⁶.

En ese mundo particular y huidizo, donde dominan criaturas irracionales y distorsionadas, perdemos el suelo firme de la explicación lógica posible, como que ciegos tanteamos en la honda oscuridad de las *Pinturas Negras* aproximaciones, conexiones, pistas, alusiones y posibles explicaciones que contribuyan para la solución de ese rompecabezas monocromático.

Rompecabezas marcado por un repertorio que reúne imágenes y alegorías enraizadas en la cultura popular española, tradiciones arcaicas y resonancias de ecos míticos que alcanzan, bajo la capa de aparente alienación de vínculos con la realidad histórica, la condición esperpéntica del español en una época de crisis.

Expuestas por primera vez en 1878 en la Exposición Internacional de París, realizada en Trocadero, las *Pinturas Negras* no tuvieron mucho éxito. Lo

⁶⁶ HELMAN. Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 159.

que se debe en parte al hecho de que no figuraban en los catálogos, ya que no constituían un envío oficial.

Sin embargo, como que reflejados en hechos pasados, comentarios entusiastas de su carácter innovador y moderno se mezclaron con críticas moderadas o a veces violentas, entre las cuales tal vez la más contundente sea la de Philip Gilbert Hamerton (como apuntó Glendinning):

Los llamados "frescos" no fueron composiciones apresuradas, destinadas a pasar fugazmente y a desaparecer de la vista del pintor hasta ser olvidadas por él, como algunas de las innumerables fantasías de Gustave Doré; constituían la decoración permanente de los cuartos principales de la casa de Goya — sus habitaciones de recibir que, a menudo, estaban atiborradas de visitantes de alto rango de la sociedad madrileña —. ¿Qué es lo que pintó Goya, en tales circunstancias, para solaz propio? ¿Formas bellas y graciosas? ¿Visiones del paraíso de un poeta o de un artista? ¿La realización de esos anhelos ideales que el mundo real sugiere pero que nunca puede satisfacer? Ninguna de esas cosas. Su mente no se elevó a pensamientos espirituales, sino que se mantuvo en un odioso infierno personal, una región repelente, aterradora, sin ninguna cualidad sublime, informe como el caos, de color horrible y "abandonada de la Luz", habitada por los abortos más viles que jamás pensara el cerebro de un pecador. Se rodeaba, digo, de esas abominaciones, encontrando en ellas no sé que satisfacción demoníaca, y alegrándose, de forma totalmente incomprensible para

*nosotros, de las audacias de un arte perfectamente adecuado a lo repelente de sus asuntos*⁶⁷

De esa crítica violenta podemos tomar el terror como elemento central del conjunto y no como razón de repudio basado en reglas del *buen gusto* imperante, sino como un elemento que nos dé una primera huella del camino rastreador que seguimos, identificando el terror mudo como una de las claves de las *Pinturas Negras*; terror que se transforma en un hondo miedo que cerca al hombre en un mundo vacío, regido por mecanismos que lo llevan a reaccionar solamente bajo los estímulos de ese terror.

Estímulos extrínsecos conjuran imágenes goyescas que se yuxtaponen, cegados por la oscuridad terrorífica, luchamos contra un enemigo invisible que muchas veces se transforma en su semejante, metiéndolo en un círculo vicioso, dantesco, que engendra más miedo y se plasma en cruda crueldad como podemos ver en *Duelo a garrotazos*⁶⁸ (ver p.99).

⁶⁷ GLENDINNING, Nigel. *Goya y sus críticos*. Madrid, Taurus, 1982, p.305.

⁶⁸ Lámina núm. 16.

*¡Quantas veces los hombres neciamente/
suelen unos a otros destrozarse,
y el imbécil, lo mismo que el valiente/
sin lo que causa su rencor quedarse!”*

Fábulas políticas

Duelo a garrotazos

Muchas fueron las interpretaciones de esta pintura. La más recurrente habla de la posible representación de la historia bíblica de los hermanos Caín y Abel, que trasladada a los días de Goya, sería una alusión a la Guerra de Independencia, desencadenada por la invasión napoleónica.

Creo que podemos quedarnos más cerca, no ir tan lejos en representaciones, pero alcanzar igualmente cuestiones simbólicas. Si nos reportamos a los *Caprichos* encontraremos un antecedente del *Duelo: Lucha a muerte*⁶⁹(ver p.100). En ese dibujo del Album F, vemos a dos campesinos enredados en una pelea, de la que no se sabe el motivo, pero seguramente sólo terminará con la muerte de uno de ellos.

La lucha presenta contornos abstractos: no hay paisaje y la luz cegadora que inunda la escena y blanquea los rostros es irreal, lo que sin duda,

⁶⁹ Lámina núm.17 en LAFUENTE FERRARI, E. *El mundo de Goya en sus dibujos*. Madrid, Ediciones Urbón, 1979, p.95.

intensifica el carácter dramático del combate y llama la atención sobre las sombras (que más parecen charcos) y los calzones oscuros de uno de ellos. Además, las manos blanquísimas del campesino de calzones oscuros son un punto extremo de unos brazos excesivamente largos; también la pierna derecha está torcida de una manera muy antinatural.

Ahora bien, este dibujo del Álbum F⁷⁰ es contemporáneo de la pintura del *Duelo*, tiempo en que era frecuente, en zonas rurales, que los campesinos se tomaran la justicia en sus manos.

En esa misma época, circulaba por España el libro *Sucesos campesinos*⁷¹, que trataba sobre los actos de violencia cometidos por campesinos. También Caro Baroja⁷² nos cuenta que, en algunos pueblos de Salamanca, luchas rituales entre los jóvenes de pueblos vecinos no terminaban hasta que alguno muriese.

A esas aportaciones literarias, se suma la idea de que hacia 1819, en el gobierno de Fernando VII (que había sido capaz de polarizar a la población en campos irreconciliables (liberales y conservadores)), el caos se había instaurado en el país de tal manera que en cada ciudad y *en cada pueblo las familias, grupos o individuos se entregaban sin freno a encarnizados feudos mediante la intriga o asesinato*⁷³

⁷⁰ Al Álbum F se lo sitúa hacia 1817-1820 y hoy día pertenecen a una colección particular en Estados Unidos.

⁷¹ MATEO GÓMEZ, Isabel. *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*. Madrid, 1979, pp.319-323. En estas páginas la crítica cita y comenta el libro y los sucesos por él narrados. (Debo esta información a Alejandra Caballero Gatica, gran lectora de arte)

⁷² CARO BAROJA, J. *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, 1992, p.228.

⁷³ KLINGENDER, F..D. Goya en la tradición democrática. p. 159.

Bien, si aceptamos que eso es lo que quieren decir tales escenas, ellas *contradicen marcadamente, incluso corrigen, esa glorificación de la vida rural que era uno de los rasgos característicos de los escritores ilustrados de la generación de Goya*⁷⁴.

Sin embargo, esto no representa ninguna incoherencia por parte del pintor aragonés, al contrario, se muestra como prueba cabal de que a través de las manos de Goya, se podía ver concretado un estado de incontrolada justicia, que tomaba innumerables regiones del país. Pero, al contrario de lo que narran Caro Baroja y *Sucesos campesinos*, en las dos obras de Goya, no se llega a una solución.

En el *Duelo*, los dos hombres que se golpean mutuamente con cachiporras, enterrados hasta la rodilla, incorporan la irracionalidad que sólo da lugar a actos crueles, sin dejar espacio a la razón. La humanidad se presenta desfigurada, movida por pasiones que no dejan salida a lo racional.

Más que figurarse como una pesadilla de contornos arcaizantes, podría representar la terrible realidad del pueblo español, como lo señaló desde su lecho de enfermo, Valle-Inclán en Madrid en 1932⁷⁵. El esperpento del tradicionalismo en su configuración bestial se plasmaba en un duelo irracional.

⁷⁴ REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, octubre/diciembre de 1989, p.428.

⁷⁵ Valle-Inclán Inclán apuntó esa posibilidad al crítico Oto Bihalji-Merin en una entrevista concedida en 1932, reproducida en su obra ya citada anteriormente.

De este duelo irracional, nos llega el deseo valleinclanesco de cargar la escena española de “temblor”, de una “violencia estética” que alcanzara lo grotesco de la “España negra”, en la cual prevaleciese el duelo chillado creado por Goya, que llena la escena de sonidos inarticulados y colores bruscos y vivos.

Se trata un “diálogo a gritos”⁷⁶, o mejor dicho, una “lucha a gritos”, entre los contendientes, en el diálogo/lucha, lo que se articula no es la voz, sino la fuerza bruta, que, estridente, mezcla la luz del albor con la sangre que corre.

De la visión de la preservación de esa lucha ritual o de la justicia incontrolada, viene la vislumbre de Max Estrella sobre la condición española: *una deformación grotesca de la civilización europea*⁷⁷

En una España de tanta miseria *la Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. (...) la vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza*⁷⁸.

Se van los ideales en Valle-Inclán, queda una España marcada por la violencia y el terror de la leyenda negra. Se alejan cada vez más de nuestro campo de visión los grabados de los *Desastres*, del pueblo heroico

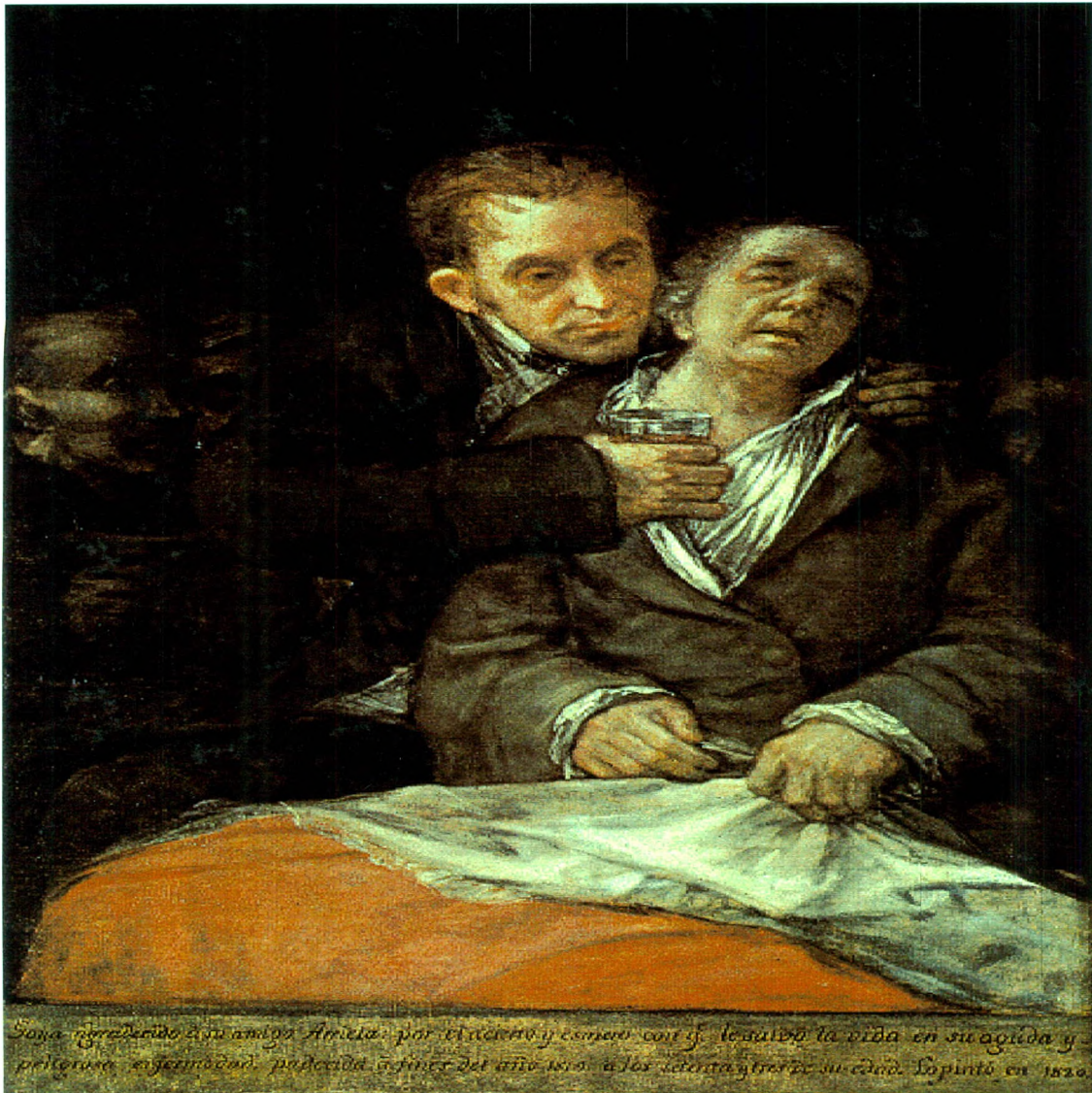
⁷⁶ SOBEJANO, Gonzalo. “Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos” in *Estelas, laberintos, nuevas sendas*. Barcelona, Anthropos, 1988, p. 111.

⁷⁷ VALLE-INCLÁN, Ramón del . Op. Cit., p. 168.

⁷⁸ VALLE-INCLÁN, Ramón del . Op. Cit., p. 164.

retratado por Goya. Ahora, la visión está completamente tomada por la oscuridad de las pinturas de la Quinta del Sordo.

En esa oscuridad no hay espacio para juicios de valor; lo más urgente es plasmar el terror y las acciones incontroladas, dejando al observador una grieta que le posibilite no sólo tomar consciencia de la realidad que lo rodea, sino también un juicio ético, más amplio y sin que esté, necesariamente, atado a moralidades. Está abierta la grieta de la universalidad del esperpento: estética e historia se unen para conjurar una visión abarcadora de la realidad, más allá del mito, más próxima a la realidad circundante.



Dr. Arrieta



Duelo a garrotazos



Saturno devorando a uno de sus hijos⁷⁹

En su aspecto de regidor de los planetas, Saturno se ubicaba como un personaje especialmente siniestro, un ejemplo de esto, es que seguimos usando la palabra “saturnino” para indicar un temperamento lento, sombrío, melancólico. Generalmente a Saturno, el más frío, seco y lento de los planetas se le asociaba la vejez, la pobreza vergonzante y la muerte . *De hecho la Muerte, como Saturno, era representada con una guadaña o una hoz desde épocas muy tempranas. Se hacía responsable a Saturno, de las inundaciones, hambres y toda clase de desastres.*⁸⁰

Cuadro clave en el conjunto de la Quinta del Sordo, *Saturno* (ver la p.106) tal vez sea la obra que más suscitó críticas, considerada la *más horrible* por Hamerton y la más fascinante por muchos otros críticos, presenta algunos problemas interesantes.

Se sabe que Goya no fue quien denominó a las *Pinturas Negras* como tal, sino sus críticos, después de su muerte. De esas denominaciones no siempre ellos se pusieron de acuerdo, lo que por veces generó distintos títulos que dieron lugar a interpretaciones discrepantes.

Un ejemplo que se puede cuestionar en algunos aspectos es el de denominar *Saturno* al cuadro, pues la configuración goyesca, a diferencia de otros artistas que ya lo habían retratado, guarda pocas semejanzas con

⁷⁹ Lámina núm 18 (*Saturno devorando a uno de sus hijos*, Goya, Museo del Prado)

el mito griego, en lo que respecta al fondo moral. *Saturno devorando a uno de sus hijos* cuenta la leyenda de que para salvar al mundo del caos, Saturno debería aniquilar a uno de sus hijos, siguiendo la predicción de una profecía que había hecho. Según ella, este hijo lo destruiría más tarde. Con su acto bestial, marcaría la transición del caos al orden universal. Si nos aproximamos al momento histórico de Goya, constatamos que el mito fue escasamente representado en el siglo XVIII, pero preserva, en el siglo XVII, el famoso y recurrente ejemplo de Peter Paul Rubens⁸¹(ver p.106), que recoge en su representación las premisas del mito. Cabe observar que el propio Goya retrataría un Saturno cercano al de Rubens en sus dibujos previos a los *Caprichos*.

En el cuadro de Rubens, identificamos el rechazo ante la imagen de un dios con rasgos humanos devorando a un niño. Sin embargo, a pesar de nuestro repudio, acción y expresión coinciden con la visión de fondo moral de la leyenda: el elemento bestial debe suplantar la catástrofe para que prevalezca, por encima de todo, el orden moral universal y no el caos, que en último momento representa el origen y fin de la vida.

⁸⁰ PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial, 1972, p.101.

La bestialidad en Rubens retiene el espíritu de la leyenda griega en su juicio moral, en el cual la bestialidad rescata la idea de un Saturno salvaje y a la vez heroico que mantiene el constante progreso universal. Pero en la versión goyesca la crueldad e irracionalidad del acto bestial no guardan el fondo moral del cuadro de Rubens. Lo que vemos es un terror mudo. No se sabe como reaccionar ante el monumental ogro devorando a una figura humana de formas irregulares e incluso andróginas (término moderno, pero bastante apropiado).

No se trata simplemente de la historia de Saturno matando, devorando niños, sino de una figura condensada en la oscuridad, como si de ella formara parte, imprecisión que culmina en hondo terror. Y en medio a esa oscuridad no hay posibilidad para juicio de valor como en Rubens. En éste, el juicio parece estar presente antes mismo de que se ponga en el lienzo la pintura, parece que ya tenía un punto de vista moral formulado. El pintor aragonés en cambio, conserva para sí el juicio y compone su Saturno con ambigüedades tan infinitas, que la elección de un juicio u otro, cuando así se decide, queda a cargo del espectador. Se trata de un terror mudo que nos remite una vez más al mundo donde la irracionalidad y el ataque feroz y bestial se imponen contra un enemigo invisible y se vuelve una deformación esperpéntica.

⁸¹ Lámina núm. 19.(*Saturno devorando a uno de sus hijos*, P.L. Rubens, Museo del Prado)

De los ojos vidriosos de Saturno, nos llega un chillido estridente, que nos hace recordar el *Duelo a garrotazos*, en el cual, la bestialidad no da lugar a la catarsis, imposible frente al acto monstruoso que obedece a una lógica propia, que no alcanza justificativa sino fin.

Esa deformación esperpéntica se vincula también, de forma metafórica, a la imagen del monarca absolutista, que, poseedor del pueblo, lo devora. Ésta fue una idea levantada por varios críticos, entre ellos, D. Manuel Silvela, que veía en Saturno la figura del monarca absoluto⁸².

Seguramente, en esta época, Goya veía el destino de España como un tema crucial y una prueba de eso es el recrudescido tratamiento que le dio a las *Pinturas Negras*, sin embargo, *la figura de Goya parece más amplia y menos específica en sus implicaciones, fundamentalmente ambiguas*⁸³.

Creo que no hay dudas de que incluso en esa fase final de su pintura, Goya siguió reflejando ideas concretas y adoptando imágenes más próximas a la realidad que al mito, pero esas mismas ideas se encontraban, ahora, revestidas de una carga de libertad de realización y distantes del fondo moral de los *Caprichos*, y eso, creo, es uno de los puntos que diferencia las *Pinturas Negras* de la obra anterior de Goya, más específicamente, de los *Caprichos*: mientras en éste el fondo moral se preserva, aunque no sea siempre tan evidente y el observador no pueda valerse de ese juicio

⁸² SILVELA, D. Manuel. *Obras póstumas*. Tomo I, Madrid, Museo del Prado, 1845, pp.275-283.

⁸³ GLENDINNING, Nigel. "Arte e Ilustración en el círculo de Goya" en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1989, p.87

fácilmente, en aquéllas, desaparece el fondo moral y se da lugar a una visión de mundo más dramática, expresiva y universal.

Es esa la palabra futura, la idea-fuerza de carácter abarcador, dramático y distorsionado. En ella reside la vigencia del esperpento, que aquí se destina al enfrentamiento horrorizado de lo posible y lo imposible, y en ese embate, se instaura la visión esperpéntica, radicalmente antitradicional de ver y expresar el mundo y de adaptar el dato empírico.

Desde las habitaciones de su *Quinta del sordo*, Goya nos habla en privado, o mejor, deja que su arte hable por él.



Saturno devorando a uno de sus hijos (Rubens)



Saturno devorando a uno de sus hijos

Las parcas o Átropos

Dentro del campo de los ecos míticos, *Las parcas*⁸⁴ (ver p.120) parecen conducir en sus pistas al mito ancestral del destino humano. Sin embargo, la incorporación de algunos elementos inesperados contradice el clásico mito.

El cuadro ya tuvo varios títulos, pero uno de los primeros fue dado por el crítico Charles Yriarte⁸⁵, que lo denominó *En las nubes*; al describirlo de manera fantástica le atribuyendo elementos del imaginario popular con imágenes míticas:

*El primer mural de la izquierda podría llamarse En las nubes. Para juzgar la composición. La tierra parece escapar y una nube opaca la domina, nube compacta y en primer plano en la cual cuatro brujas están en cuclillas, seres indeterminados y barrocos cuyo sexo es incierto, parecidos a los que el pintor ha evocado frecuentemente en los **Proverbios**. La primera bruja parece que arroja un embrión a la tierra, una existencia más, y su compañera observa con interés la salida de ese pequeño ser, que es la obra común, mirando con unas lentes; la tercera cruza los brazos escéptica dando la para el espectador y espera; la última, una Atropos, lleva las tijeras, dispuesta a cortar el hilo de la vida. Todo*

⁸⁴ Lámina núm. 20.(*Las Parcas o Átropos*, Goya, Museo del Prado)

⁸⁵ Yriarte, Charles. Reproducimos el artículo completo de Yriarte tanto por su importancia histórica como por la descripción que le hace de la disposición de las pinturas que utilizamos, además como prueba clara de lo que se debe al artículo de Charles Baudelaire sobre *Los Caprichos* en *Curiosidades estéticas*.

*es extraño, y las siluetas, a pesar del aspecto horrible y dada su amplitud, hacen pensar en los frescos de Miguel Ángel*⁸⁶.

Exceptuando lo fantástico de su descripción, Yriarte señala un importante elemento de las *Pinturas Negras*: el desdibujamiento de los rasgos sexuales. Ese trazo ambiguo e innovador trae muchas veces problemas de clasificación y descripción en el conjunto de la obra, como veremos más adelante, pero sobre todo revela el alcance moderno de sus concepciones andróginas (para usar un término actual) y borra los límites de los cánones que le eran contemporáneos. El mismo Valle-Inclán ya nos recordaría que toda obra de arte es un ser andrógino⁸⁷.

De manera menos fantástica vemos en el cuadro cuatro figuras flotando en el aire: una sujeta una lupa a fin de ver mejor, una segunda tiene agarrada lo que quizá sea una escultura de una figura humana, y una tercera lleva un par de tijeras con las cuales podría cortar el hilo de la vida.

Hasta aquí todo parece señalar al mito tradicional. Sin embargo, la incorporación de una cuarta figura destruye esa hipótesis y nos genera una “inquietante extrañeza”, como si algo que esperábamos, o algo que suponíamos familiar, repentinamente se volviera raro.

Además de indicar una intervención personal, esta cuarta figura indagadora, de ojos escrutadores, crea un movimiento que se aproxima a lo

⁸⁶ Yriarte, Charles. Op. Cit, p. 23.

⁸⁷ DOUGHERT, Dru. *Un Valle-Inclán Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Fundamentos, 1983, p.163.

que Freud denominó en alemán *Unheimlich*, lo que se ha traducido al español como “lo siniestro”, aunque yo prefiera la denominación dada por la psicoanalista brasileña Miriam Chnaiderman, “lo extrañamente familiar”. Según Freud, *Unheimlich* es aquella especie de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde hace mucho.

A esa conclusión llega Freud por medio de una búsqueda etimológica de la palabra, y nos muestra que *Unheimlich* viene de *Heimisch*, es decir, lo familiar, entonces *Unheimlich* sería una especie de negación de lo que nos es familiar.

Ahora bien, algunos críticos han sugerido que la figura podría ser del mismo Goya, mirando a sus espectadores. Esta idea me parece interesante al verla desde el punto de vista de un proceso dialéctico que se abre a una autorreferencialidad, elimina el mimetismo del mito de Las Parcas, para entablar una comunicación con el espectador, ya no son solamente la que teje la vida (Clotho), la que mide el hilo (Laquesis) y por fin lo corta (Átropos): hay un elemento inquietante que genera este movimiento “extrañamente familiar”, el mito que podría presentarse como solución tranquilizadora se establece como un obstáculo imposible de ser transponer. Lo familiar se vuelve raro.

Veamos si podemos señalar posibles caminos interpretativos que vayan un poco más allá de lo que se presentó hasta ahora.

Otros críticos sugirieron que la cuarta figura sería el mismo Goya (Yriarte, por ejemplo). Pero, eso no presenta ninguna solución interpretativa al problema, más bien, constituye una posibilidad más, un dato más. No obstante, creo que se puede aprovechar tal información, siempre que de ahí se pueda ir un poco más adelante.

Creo que la noción de *Unheimlich* se presenta interesante, pues la idea del mito es algo familiar, conocido y por lo tanto tranquilizador, pero la cuarta figura insta en el cuadro un movimiento de extrañamiento, como si el límite de la fantasía fuese amenazado y se insinuara la presencia de la realidad. Lo que era sumamente fantástico, asume contornos reales y lo que se había considerado como fantástico aparece frente a nosotros como real, o por lo menos, con elementos de lo real, es cuando el símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado.

*Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cada vez que se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico, aparece ante nosotros como realidad; cuando el símbolo adquiere la plaza y la importancia de lo que había simbolizado; y así sucesivamente*⁸⁸.

Los ojos escrutinadores rescatan el mito, pero a la vez lo modifican, lo superan por la reinterpretación, pues cuestionan la visión institucionalizada del mito griego de la vida y la muerte y le dan contornos que se imbrican entre lo real y ficcional. De este juego entre ficción y realidad, surge otro

⁸⁸ FREUD, Sigmund. "Lo siniestro" en *Obras psicológicas completas*. Tomo XVIII, 1966, p.220.

elemento: la imagen de la cuarta figura, posiblemente Goya mirando al espectador, nos remite a una obra que establece un juego similar— *Las meninas*, de Velázquez.

En la obra de Velázquez, el pintor también está en la escena y su mirada es ambigua y no parece dirigirse a quien pinta, sino al espectador. De alguna manera, su mirada nos convoca a analizar más detenidamente el cuadro, a percibir el juego de escenas que produce y a la vez marca su presencia como creador y renovador de la “metapintura”, en un juego de espejos y miradas *ad infinitum*, como lo definió Foucault.

*Dos olhos do pintor até ao que ele vê há uma linha imperiosa que não poderíamos evitar, nós, os que olhamos: ela atravessa o quadro real e sai da superfície do quadro para vir dar ao lugar onde nós vemos o pintor que nos observa; essa linha atinge-nos infalivelmente e liga-nos à representação do quadro*⁸⁹.

Goya también lo hace, si aceptamos la hipótesis de reinterpretación del mito y la inserción de su figura en el cuadro, un alter ego indagador, que marca su presencia e incita al espectador a dar también su testimonio e interpretación personal de la escena que se presenta.

El pintor, a la vez que crea un movimiento renovador del canon neoclásico, imprime su marca de creación, de invención. Tal invención podría señalar una intervención personalista, recubierta de enigmático simbolismo que remite, quizás, a la obsesión de Goya por la cuestión de la necesidad de

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. “Las Meninas” en *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1966, p.18.

expresión personal del artista, más allá de lo convencional, de la Naturaleza, sea esta real o mítica.

Podríamos incluso decir que pasa algo similar al caso de *Saturno*, pues allí el fondo moral del mito griego se pierde frente a la enorme figura del ogro devorando a un ser de contornos imprecisos, andrógino; el extrañamiento nos llena de terror. Sin embargo, no nos posibilita la catarsis, pues perdido el fondo moral, desaparece la “justificativa” del acto bestial y lo que nos queda son los ojos extáticos del ogro mirándonos, a medida que devora la figura humana.

Ya sólo nos resta oscuridad, terror y extrañamiento, que revelan la superación de convenciones no sólo técnicas sino también temática, por la *invención* peculiar, que esperpentina el mito, lo distorsiona y lo aproxima a una realidad “extrañamente familiar”.

Aquelarre

Más de una vez, Goya explotó la representación de las brujas, sea para buscar en su imagen el simbolismo de supersticiones insistentemente atrasadas, sea para simultáneamente inaugurar una figuración de las multitudes en su concepto moderno de masificación.

Buscar esos sentidos requiere remontarse, aunque brevemente a ese mito complejo y enigmático, que por muchos años se incrustó en el imaginario español, aunque fuese perseguido intensamente.

Algunas extensiones del mito

La creencia en las brujas que untan el cuerpo con ungüentos maléficos producidos con grasa de niños y otros ingredientes y vuelan bajo la forma de animales o montan en escobas para reunirse en asambleas nocturnas de banquetes, danzas, orgías sexuales y adoración del diablo, tiene origen misterioso y controvertido.

Por algún tiempo se creyó que se entroncaba con mitos de fertilidad antiquísimos. Se discutió, después, su existencia real o imaginaria y por fin hoy, las interpretaciones más rigurosas ven en los aquelarres de las brujas una

*construcción mítica, compleja y polifacética, madeja en que se enroscan diversos hilos culturales*⁹⁰.

A partir del intenso intercambio entre esos universos culturales y socialmente distintos, nacería el aquelarre: término de origen etimológico oscuro y polémico que designa, con las características citadas, dichos encuentros nocturnos y macabros.

Con esa designación, el aquelarre surgió en Europa alrededor del siglo XV, manifestándose de forma característica en algunas regiones de Francia y Alemania, pero bajo diversos nombres y con variaciones múltiples, y se extendería rápidamente por toda Europa.

Entre su difusión y enraizamiento en las culturas populares, a pesar de su persecución, transcurrirían los siglos XV, XVI y XVII, hasta que negado como hecho real, el aquelarre desaparecería definitivamente, en el siglo siguiente.

Sin embargo, esos tres siglos fueron más que suficientes para alimentar la imaginación de pintores y poetas, que incluso con la desaparición del aquelarre, cristalizarían en sus obras un estereotipo. Mezcla de la cultura folclórica y la erudita, ésta última presente sobre todo en los autos de fe del siglo XVII, entre los cuales se encuentra el famoso *Auto de Fe de Logroño*

⁹⁰ GUINZBURG, Carlo. *Sabbat nocturno*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p.92.

de 1642⁹¹, difundido a tal punto que los practicantes de magia negra llegaron a usarlo como manual de magia.

Es posible que Goya haya oído hablar de ese auto de fe, pues en una de sus ediciones, el *Auto* presenta las notas burlescas y críticas, elaboradas por su amigo Moratín. Pero, aunque no lo haya leído (pues hay un problema de fechas, el cuadro ya habría sido pintado y sólo algunos años después salió publicado con las notas de Moratín) , seguramente conocía ampliamente las comedias teatrales fantásticas y lecturas del tema, pues formaban parte del conjunto de lecturas de los ilustrados.

La Ilustración criticaba intensamente el tema, por un lado considerándolo una creencia propia del vulgo o de gente anticuada, y por otro, atacando a la Inquisición por los castigos, que aunque no tan frecuentes y severos, seguían vigentes.

Aquelarres en gradación

Si comparamos el *Aquelarre*⁹² (ver p.120) de las producciones de Goya para el palacio de los duques de Osuna, la pintura que forma parte del conjunto de las *Pinturas Negras* se presenta mucho más tétrica.

Aunque el tema sea el mismo, el tratamiento es otro. El cuadro de los duques de Osuna además de presentar una visión más satírica que una

⁹¹ HELMAN, Edith. Op.cit, p.198.

discusión intelectual sobre el tema, es agradable en su conjunto. La combinación de las montañas azuladas con el cielo matizado de gris y contra ese fondo un grupo de brujas que rodean a la inmensa figura del diablo con una corona de hojas en los cuernos, nos recuerda la iconografía de Baco, que bendice a una joven que se aproxima ofreciéndole su hijo, junto a viejas que hacen lo mismo con niños esqueléticos. El diablo muy contento y agradecido por la ofrenda, llena la escena de aire jocosos con una expresión que alcanza lo gracioso y que se une a los tonos suaves de rosa, amarillo y azul para dar una cierta característica leve a la escena.

La figura del macho cabrío como elemento central del aquelarre, la más importante ceremonia brujesca, se incorporó y se cristalizó de manera decisiva a la cultura cristiana, a lo largo de los años:

El macho cabrío es animal lascivo, imagen del demonio y de la impureza, y en la antigüedad servía de montura de Afrodita y de Dionisio... También los sátiros se representaban con cuernos y patas de macho cabrío, por lo que para los cristianos era imagen del demonio y el anticristo. En los Bestiarios moralizados, también aparece como imagen de la lujuria⁹³.

Aunque la corona de pámpanos usada por el macho cabrío nos remita a esa idea de lujuria, creo que Goya no limita esa idea a sus aspectos carnales, sino que la recubre de un carácter burlón e irónico, propio de las comedias

⁹² Lámina núm. 21 (*Aquelarre*, Goya, Museo Lázaro Galdino).

⁹³ MATEO GÓMEZ, Isabel. *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*. Madrid, 1979, pp.48-49.

fantásticas⁹⁴ del siglo XVII. Comedias éstas, que eran ampliamente interpretadas en el siglo XVII, como por ejemplo, el gran éxito de público de Antonio Zamora, *El hechizado por fuerza*⁹⁵, también, pintado por Goya para los duques de Osuna. Pero en la *Pintura Negra*⁹⁶ (ver p.121) la escena y los contornos son otros. Tal vez podamos decir más: la escena del cuadro de los Osuna recoge todos los tópicos de ese tema y los expone en primer plano, de tal forma que el espectador se siente impulsado a contemplarlos detenidamente. Es decir, el carácter narrativo del cuadro destaca la ilustración, lo que no se da en las *Pinturas Negras*. Si en el *Aquelarre* de la Alameda el tono descriptivo se sobrepone a cualquier otro, en la *Pintura Negra*, Goya debilitará su carácter narrativo para extraer de la imagen una idea más dramática y universal. En ese carácter se distingue la idea y la idea como arte y, en esa distinción, cae por tierra el carácter moral. No se trata más de poner en relieve la credulidad arcaica que termina por manifestar la ignorancia, se trata de alcanzar un sentido más complejo y universal de la situación, tal cual la misma se presentaba entonces.

En la *Pintura Negra* vemos, ataviado con un hábito de monje, al diablo en forma de macho cabrío —*que en vasco se designa por la palabra “akerra” cuyo doblete “akelarre” o aquelarre denomina el encuentro*⁹⁷—

⁹⁴ Debo aclarar que aquí el término fantástico se aplica simplemente a la idea de concreción de lo fantástico y no al empleo moderno, dado por la bibliografía reciente, tal y cual en Todorov, por ejemplo.

⁹⁵ ZAMORA, Antonio. *El hechizado por fuerza* en *Biblioteca de Autores Españoles: dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Tomo II, Madrid, 1859

⁹⁶ Lámina núm. 22. (*Aquelarre*, Goya, Museo del Prado)

⁹⁷ BAROJA, Caro. *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

que predica a sus ayudantes femeninas reunidas a la cenicienta luz de la luna. Tiene una pata delantera alzada en bendición. Las mujeres espantosas y agachadas se sientan apiñadas en torno a él con sus bocas entreabiertas y los rostros oscuros y sombríos, formando una amalgama monstruosa y caótica de rostros despersonalizados, entre los cuales sólo se diferencia una chica que actualmente se ve en el extremo derecho (hoy se sabe, estaría más al centro, pero después de la restauración quedó donde hoy la vemos), quizá, presente como una iniciada.

Una escena parecida a la de la *Pintura Negra*, podemos ver en el *Disparate ridículo*⁹⁸ (ver p.121). En el disparate, vemos una figura misteriosa, de rostro cubierto y envuelta en un manto que se dirige a un grupo de personas, todos están en una rama de un árbol, sin contacto con la tierra.

Entre las personas a quien se dirige, se destacan tres, los que de hecho lo escuchan: en el centro un personaje que parece vestido como un eclesiástico, un hombre viejo y una dama que calienta sus manos en un manguito — tal cual en el *Aquelarre*— y sonríe dulcemente para sí misma. Los otros son criaturas disformes, que se amontonan al lado o detrás de estas tres figuras.

El hecho de estar en una rama, les da a estos personajes un aspecto un tanto parasitario, a la vez que los une, pues se sabe que uno de los significados

⁹⁸ Lámina núm.23. Disparate ridículo, Museo del Prado.

del término *rama* se refiere a la parte de una familia, como si de alguna manera, estuvieran unidos por las predicciones de la figura misteriosa.

Casi ausente en las dos obras, la luminosidad, vista en su carácter simbólico es insuficiente para indicar una salida racional a los personajes, que inmersos en la oscuridad de la asamblea nocturna, se hunden en la hipnótica contemplación de un probable ritual.

Desaparecen los detalles del segundo plano; cabezas y cuerpos se unen y confunden, pierden su singularidad (sobre todo en el *Aquelarre*), en gran medida por el juego de luz y sombra extremadamente bien cuidado y queda una masa sombría que destaca y concentra las figuras del primer plano: se quita el costumbrismo descriptivo presente en el cuadro de los Osuna, la mirada ya no se distrae en detalles secundarios, sino que se dirige a la escena principal, ahora única, pues el fondo abstracto concentra la composición, se pierde el dato empírico anecdótico y se valoriza su carácter arquetípico.

Todo eso, sin perder de vista el largo camino trazado por Goya desde el casi costumbrismo de la Alameda a la concentración dramática de las *Pinturas Negras*, en las cuales se pierde el fondo moral y dicho costumbrismo, para alcanzar una gran complejidad plástica y temática.



Las Parcas o Átropos



Aquelarre (Osuna)



Aquelarre



Disparate ridículo

La Romería de San Isidro

Deformación y masificación también se fusionan en *La Romería de San Isidro*⁹⁹(ver p.124), que guarda similitudes con *El Santo oficio* (ver p.124).

En ellas, figuras espectrales fantásticas recorren colinas serpenteándolas: en la primera pintura, al sonido de la guitarra del grupo que va en primer plano, a la izquierda del cuadro; en la segunda, de manera silenciosa . La mirada perdida a lo lejos de los romeros plasma la enajenación provocada por la emoción religiosa, paralela al propio carácter festivo de la procesión. Detrás del grupo que se destaca con su extático guitarrista, se concentra un aglomerado de personas que forma una masa despersonalizada.

La emoción colectiva arrebatada la voluntad individual; los posibles rasgos que podrían viabilizar la razón, son sustituidos por la embriaguez de la muchedumbre deformada. El cuadro se llena de una visión crítica que se encuentra equidistante de otras pinturas de Goya que también trataron el mismo tema. Como el *Aquelarre*, la fiesta de San Isidro también fue tema de otros dos cuadros de Goya: *La pradera de San Isidro* y *La ermita de San Isidro en día de fiesta*¹⁰⁰(ver p.125). Una vez más el tema se repite pero no el tratamiento, es decir, no el lenguaje plástico. En estos dos cuadros pintados para los duques de Osuna, los colores recuerdan mucho los matices de los tapices elaborados por Goya para la Real Fábrica de Santa

⁹⁹ Lámina núm.24 (*La Romería de San Isidro*, Goya, Museo del Prado) y Lámina núm. 25 (*El Santo Oficio*, Museo del Prado)

¹⁰⁰ Láminas núm. 26 y 27 (*La Pradera de San Isidro* y *La ermita de San Isidro en día de fiesta*, Goya, Museo del Prado).

Bárbara: gris, verde y blanco resplandecen una amenidad recreativa que contrasta violentamente con la escena de la *Romería*.

Se sustituye el humor ameno por la deformación, la risa jocosa o recreativa de las supersticiones y embriaguez por la emoción religiosa, por el eco de una risa nerviosa de rasgos grotescos, esperpénticos de estas creencias y supersticiones desenfrenadas. Aquí, la deformación nos parece venir del “fondo del vaso” citado por Max en *Luces*, o la del mismo espejo cóncavo, las imágenes se aglutinan y empequeñecen, a la vez que engruesan sus tamaños.

Tal procedimiento, visto en el contexto de la pintura no nos remite solamente a un medio óptico de deformación y masificación, sino también a su cualificación, es decir, no sólo tiene un alcance estético sino, sobre todo, ético, dimensión que es el objetivo crítico en el esperpento. La emoción religiosa colectiva, captada en su momento álgido, nos da un resultado metamórfico, en el cual, las imágenes humanas se aproximan a una masa asustadizamente animalesca, de la cual se destacan cantantes que parecen estar en transe. Los humanos se convierten en fantoches, guiados por la embriaguez multitudinaria, sin espacio para una visión crítica propia, son “enanos y patizambos” que serpentean en una procesión fantasmagórica y agobiante.



La romería de San Isidro



Santo Oficio



La Ermita de San Isidro en día de fiesta



La Pradera de San Isidro

Dos viejos comiendo

Para tocar una vez más, pero brevemente, la cuestión del desdibujamiento de identidades, nos remetemos a *Dos viejos comiendo*¹⁰¹ (ver p.133). En este cuadro vemos misteriosas figuras integradas a la oscuridad casi total como si estuvieran engendradas por esa misma oscuridad, la única luminosidad que del cuadro emana, se presenta de manera difusa en las figuras.

Identificado en el *Catálogo del Museo del Prado* como siendo hombres, definidas por el crítico José Guidol como brujas y por otros expertos, como mujeres, el desacuerdo de definiciones ya en sí revela la pérdida de identidad por el desdibujamiento de rasgos físicos sexuales.

La escena que se ve parece ser la de una cena, una imagen que en un primer momento debería ser común. Sin embargo el desdibujamiento de las figuras y la oscuridad que las envuelve, transforman una escena de tema costumbrista en algo aterrador. La distorsión nos recuerdan los temas de brujería de los *Caprichos*, pero ahora sin el fondo moral que éstos guardaban. La figura humana distorsionada que tiene cerca algo que se parece a un esqueleto, recoge algunos iconos brujescos que nos remiten a un repertorio temático derivado de Quevedo (y otros escritores/pensadores del siglo XVII y XVIII).

¹⁰¹ Lámina núm. 28 (*Dos viejos comiendo*, Goya, Museo del Prado).

Pero, a diferencia del escritor y de los *Caprichos*, en *Dos viejos comiendo*, no conseguimos ubicar el desprecio a la superstición y la brujería, tan característico de la Ilustración. La obsesiva imagen revela a Goya como un *hombre capaz de penetrar con su mirada hasta los rincones más oscuros de su ser, sabía que la superstición y los rituales(...) no eran sino las manifestaciones exteriores de un miedo radical que nos habita a todos y que desafía su traducción al discurso racional*¹⁰².

Y con esa capacidad escudriñadora, Goya, sin dejar de lado su profundo respeto por la Ilustración, pudo revelarse, a veces, un compañero incómodo, capaz de señalar vías, caminos limítrofes entre la razón y los sueños de la razón, fecundos creadores de monstruos tan reales como esas figuras integradas a la oscuridad y con rasgos desdibujados. Extrañas y deformadas figuras que se integran a la deformación depersonalizadora del trazo insubstancial del juego monocromático, desde donde resuena una misteriosa risa negativa¹⁰³.

¹⁰² LICHT, Fred. "El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época" en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1989, p.96.

¹⁰³ No hay duda de que le debemos a Baudelaire la idea de risa negativa en Goya, acuñado en su texto sobre *Los Caprichos*, por eso, reproducimos, aunque en inglés, en el apéndice.

Asmodea

Del Reinado de Fernando VII nos llega otra reminiscencia en forma de imagen de contornos fantásticos, aparentemente desvinculada del contexto histórico.

La denominó por primera vez *Asmodea*¹⁰⁴ (ver p.133) Antonio Brugada— un joven amigo del pintor— en un inventario de los bienes de Goya que preparó en 1828. La pintura, por el nombre, podría aludir al demonio Aeshmadaeva de la mitología persa, personaje de una de las innumerables comedias fantásticas del siglo XVII, como por ejemplo *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Velez de Guevara.

Esas comedias extendieron y ampliaron su importancia en el siglo siguiente. De éxito incontestable, la magia permitía romper las barreras sociales: los teatros se llenaban y plebe, ilustración y nobleza aplaudían frenéticamente las escenas mágicas, las apariciones y los personajes volantes en escenarios que se abrían a la alienación de sus temas. Goya frecuentaba asiduamente esas presentaciones aun cuando la sordera ya lo había tomado.

El cuadro más colorido del conjunto de la Quinta del Sordo parece recordar una de esas escenas fantásticas. Vemos dos figuras que flotan en un cielo

¹⁰⁴ Lámina núm.29 (*Asmodea*, Goya, Museo del Prado).

color tabaco hacia una fortaleza rocosa. Una lleva una capa color roja y la otra está vestida de azul y negro. A la distancia, en la llanura montañosa, gente diminuta marcha hacia la fortaleza a pie y a caballo. Al lado derecho de la obra, dos soldados están con sus fusiles alzados para disparar contra las dos figuras volantes. La de azul ha extendido su brazo para señalar el castillo sobre la montaña.

La escena descrita muestra el cuadro final de Goya, aunque una primera versión, llamada *Visión*¹⁰⁵ (ver p.134), nos muestra las mismas figuras mucho más desesperadas y menos misteriosas que en la versión final.

Aunque en esa escena final predomine el carácter fantástico, la presencia concreta y precisa de los soldados abre una grieta inquietante en la anécdota fabulosa, apuntando la posibilidad de que Goya podría estar refiriéndose a un tema mucho más real de lo parecería en un primer momento.

La escena del fondo tal como se ve con la fortaleza rocosa, presenta una analogía con varios grabados españoles de fines del siglo XVIII que se refieren al ataque al fuerte inglés en el estrecho de Gibraltar por las fuerzas aliadas franco españolas, en 1872¹⁰⁶. El mismo Goya volvería a este peñón más de una vez en sus obras, como por ejemplo en la obra *La casa en la*

¹⁰⁵ Lámina núm 30 (*Visión*, Goya, colección particular).

¹⁰⁶ Debo esa información a la crítica Jeannine Baticle en "Goya". *Coloquio*. Artes, núm.48, 1981, págs.50-59.

*montaña*¹⁰⁷ (ver p. 134), en la cual, la roca aparece cercada por hadas, creando una visión idílica del lugar.

Esa analogía y la similitud del peñón de Gibraltar recuerdan otro hecho histórico relacionado al agitado y disputado estrecho: los ingleses, en posesión del estrecho, se niegan a devolverlo en 1704. Con el advenimiento de la guerra de independencia, España estableció una alianza con los ingleses y Gibraltar se transformó en sitio de refugio para los proscritos españoles. Allí se formó una especie de conjuración de proscritos y fugitivos de la cárcel que duraría hasta la salida del invasor y la instauración de las Cortes de Cádiz y con ella de la Constitución. Años después, cuando regresó al poder Fernando VII y restableció el absolutismo, una vez más Gibraltar sería ocupado por proscritos perseguidos por aquél que sería el rey redentor. Pero ahora los liberales perseguidos ya no estaban solos, pues otros constitucionalistas habían formado un comité que ayudaba a la manutención de los revolucionarios, como lo confirma la carta a Talaru (embajador de Francia en Madrid) del embajador de Francia en Tánger:

*Que hay en Gibraltar una administración organizada para suplir las necesidades del cuerpo revolucionario, es decir que hay un proveedor pagador*¹⁰⁸.

Considerado sitio de resistencia revolucionaria frente a la opresión francesa y liberal ante el absolutismo, Gibraltar sería considerado para los liberales

¹⁰⁷ Lámina núm. 31. *Casa en la montaña*. Minneapolis, New York.

símbolo contra la opresión y de lucha contra la persecución ideológica y política de Fernando VII.

El mismo Goya temía por su seguridad debido a sus ideas y posiciones políticas, lo que lo llevó a donar la Quinta en 1823 a su nieto y partir a Francia al año siguiente. Su contacto con la Ilustración, cada vez más escaso en época de represión, sin duda lo ponía a par de los movimientos de los revolucionarios y consecuentemente de la importancia de Gibraltar para todos los que estaban en desacuerdo con el actual régimen.

Entonces, si la hipótesis es válida, se puede afirmar que la escena fantástica en el vuelo, se remonta a un hecho de guerra ya por la propia presencia de los soldados, constituyendo una alusión a un suceso muy particular e importante en el contexto de la lucha revolucionaria española contra la opresión y persecución política y no como un delirio de un viejo hombre enfermo y solitario.

Se trata de ver la guerra ideológica desde lejos, de pintarla desde una estrella. *La guerra no se puede ver como unas cuantas granadas que caen aquí o allá, ni como unos cuantos muertos y heridos que se cuentan luego en estadísticas; hay que verla desde una estrella, amigo mío, fuera del tiempo y del espacio*¹⁰⁹.

Hay que distanciarse para luego conseguir forjarla en toda su concepción emblemática. Lo trágico y desesperante de una situación radicalmente amenazadora se ilustra no de cerca, sino en una alegoría política plasmada

¹⁰⁸ BATICLE, Jeannine. "Goya". *Coloquio Artes*, nº 48. Madrid, 1981, pp.50-59.

en una imaginación desbordante en *ynvención* y estilo personal. Partiendo de su *ynvención*, Goya dispara desde su imaginación creciente y agrieta, con sus terribles acometidas, el orden establecido.

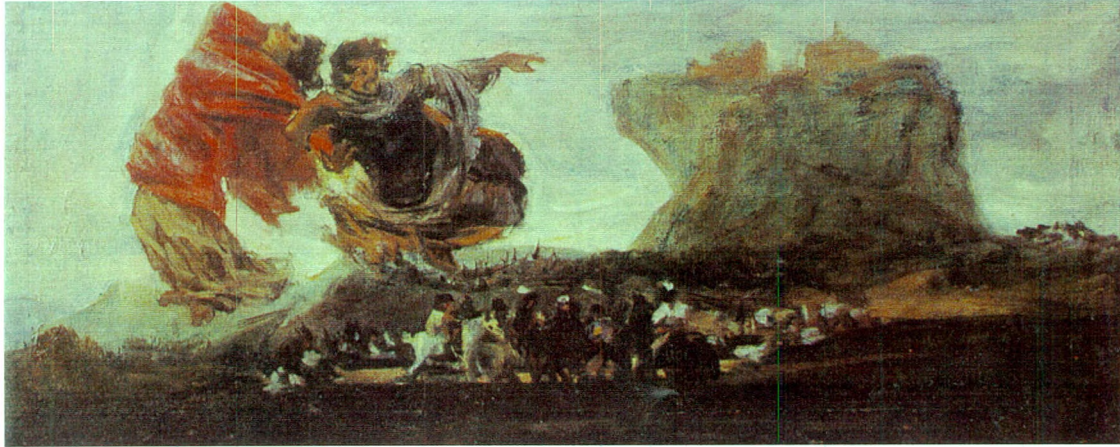
¹⁰⁹ DOUGHERTY, Dru. *Op.cit*, p.82.



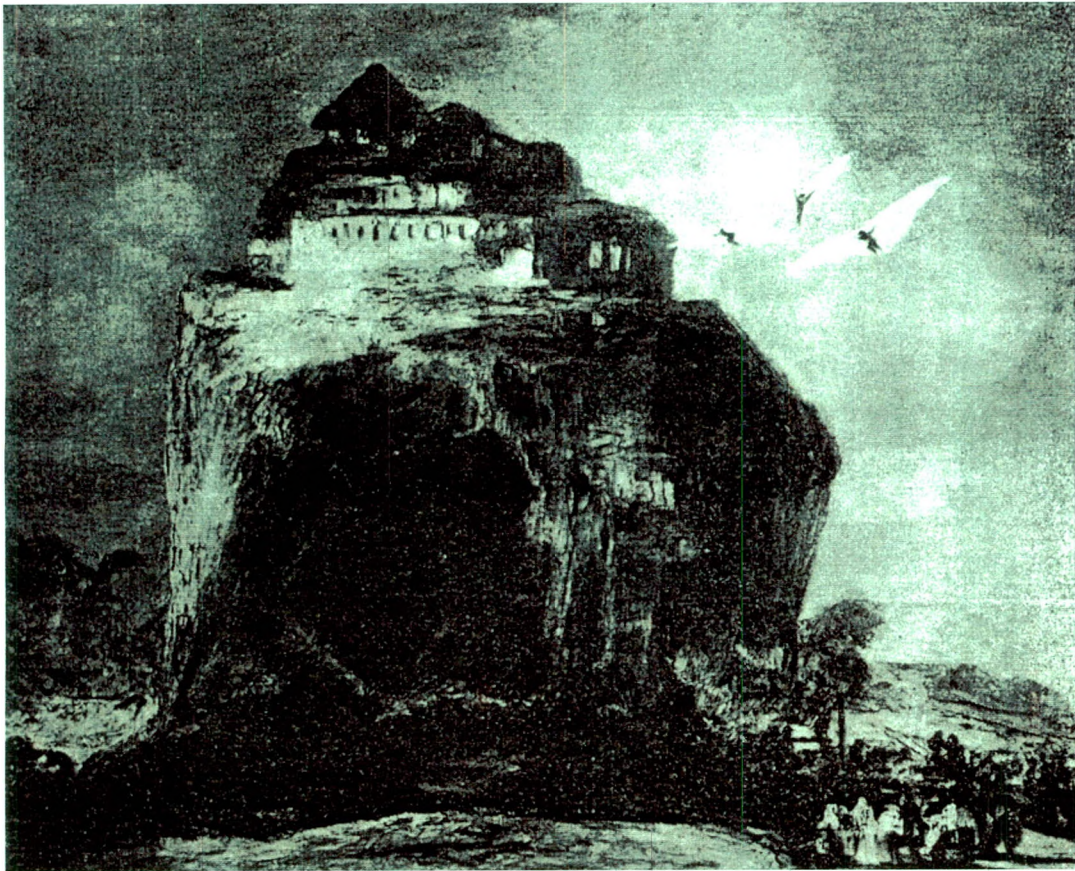
Dos viejos comiendo



Asmodea



Visión



Casa en la montaña

El Perro

Para finalizar la selección propuesta del estudio de las *Pinturas Negras*, comentamos *El Perro*¹¹⁰ (ver p.139), tal vez la más misteriosa del conjunto.

Su combinación de misterio y terror mudo ha fascinado a muchos artistas.

Entre los españoles está Antonio Saura que llegó a situar el *Perro de Goya*¹¹¹ (valga el doble sentido) en el centro de su obra para de ahí rescatar una figura abstracta acorralada en lo pictórico, monstruosamente acorralada como está el *Perro de Goya* (ver p.140).

En ella apenas vemos la cabeza del perro que parece hundirse lentamente en lo que podría ser una ciénaga o arenas movedizas y que mira a una figura amenazadora a la derecha casi desdibujada. La mayor parte del cuadro está tomada por la imagen del cielo que con la combinación de gris y amarillo evoca un aire vago de fría fosforescencia, involucrando al perro en una insubstancialidad de ensueño, como si viéramos una ilusión de óptica.

No es la primera vez que la imagen peculiar de un perro estirándose hacia arriba aparece en Goya. Semejante posición se ve en *La cocina de las*

¹¹⁰ Lámina núm. 35 (*El Perro de Goya*, Antonio Saura, Catálogo de la Exposición del Museo Reina Sofía, 1979)

¹¹¹ Lámina núm 32 (*El Perro*, Madrid, Museo del Prado).

*brujas*¹¹² (ver p.139), uno de los seis cuadros pintados para los duques de Osuna, en que recoge elementos populares del mundo de las brujas.

La escena muestra un perro estirándose hacia arriba, casi flotando hipnotizado por una luz resplandeciente y como que queriendo alcanzarla. Cerca, a la izquierda hay una figura desnuda de espaldas y otra cadavérica que parece reírse de los intentos del animal. A la derecha una figura de rasgos sexuales desdibujados mueve lo que podría ser la comida o poción mágica. Arriba flota una escoba y a sus pies se ven calaveras.

Tipológicamente, el perro de las *Pinturas Negras* se asemeja al perro de *La cocina de las brujas*: la dirección en que se inclina y las características de la cabeza se corresponden.

En el capricho *Aguarda qué te unten*¹¹³ (ver p.140), otro animal, el chivo, reproduce hacia la izquierda el mismo movimiento de cabeza del perro de la *Pintura Negra* y similar a la *Cocina de las brujas*, el chivo, está rodeado por brujas.

El manuscrito del Museo del Prado dice lo siguiente sobre el capricho: *le embian à un recado de importancia y quiere irse à medio untar. Entre los brujos los hay tambien troneras, precipitados, botarates, sin pizca de Juicio: todo el mundo es pais*¹¹⁴ y en el de la Biblioteca Nacional: *con la untura de la*

¹¹² Lámina núm.33 (*La cocina de las brujas*, colección Paní, México) .

¹¹³ Lámina núm., 34 *Aguarda qué te unten*. Museo del Prado.

¹¹⁴ GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. Goya. *Los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p.67.

ignorancia, y la torpeza, se convierten al fin los hombres en cabrones. (La extrema unción)¹¹⁵.

Pero, mientras en el cuadro del Palacio de la Alameda y el capricho reconstituyen explícitamente imágenes del imaginario popular, con sus signos convencionales, a *El Perro* lo circunda en un espacio misterioso con notas de terror distinto: no sabemos qué espera o ve materializarse, o qué es lo que lo aterroriza. Es como un enemigo casi invisible y amenazador pero a la vez hipnótico que no se puede identificar totalmente. Sin embargo se siente como un peligro inminente, como todo lo que rodeaba a Goya en sus años en la Quinta del Sordo.

La visión del perro nos da, de manera contundente, la amplitud de libertad de realización goyesca y del alcance de adaptación del dato empírico; ya no es el perro de *La cocina de las brujas*, dentro de un contexto fácilmente identificable. Lo anecdótico aquí dio lugar al terror y la insubstancialidad que, a su vez, rescatan de manera autónoma todo un universo de inseguridad, miedo y terror vigentes.

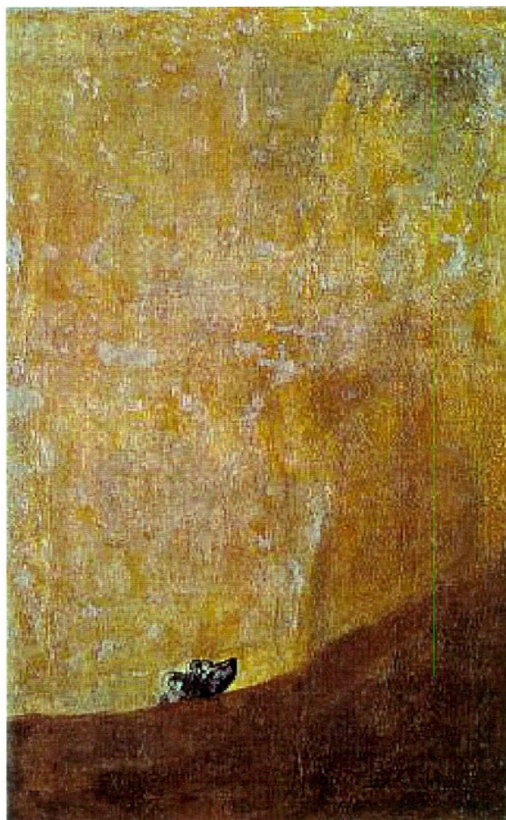
Aunque en *El Perro* la insubstancialidad le da el tono a la pintura, el terror y el clima de acecho nos aproxima al mismo carácter vigente en España por esa época. Una vez más estamos frente a la mencionada adaptación del dato empírico, Goya ya no necesita brujas untando perros, ni chivos mensajeros, pues la dimensión de su pintura ya alcanzó su punto, sin que para eso

¹¹⁵ Idem ibidem, p.67.

utilizara lo anecdótico, sino un lenguaje concentrado, autónomo y expresivo, en última instancia, esperpéntico.

Esa misma adaptación del dato empírico la captó Antonio Saura, pues el espacio abstracto en el cual se encierra el *Perro de Goya*, trata, a su manera, de instaurar el ambiente encerrado y agobiante que involucra al *Perro*.

Lo asustador no tiene contornos precisos, aunque se sepa de donde viene, no se sabe qué pasará, ni cómo o cuándo y esa expectativa se da de ambos lados, pues el acecho alcanza su terror dentro y fuera de la tela.



El Perro



Cocina de las brujas



Aguarda qué te unten



El Perro de Goya (Saura)

*Exponer á los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora
en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración
ó acalorada con el desenfreno de las pasiones.*

Goya

6. Pausa y gesto

Cuando Beethoven estaba trabajando en la música para *Egmont* señaló que la muerte puede expresarse mediante una pausa¹¹⁶.

En Goya, la idea de la pausa se da en el tiempo y espacio de la *Pinturas Negras*, en medio al ambiente de terror, miedo, chillido, muerte y por fin, silencio, la mudez terrorífica de los cuadros de la *Quinta del Sordo* parecen congelar, espacial y temporalmente, evocaciones metafóricas de acontecimientos ora generales, ora específicos de esos años.

Silencio atormentado, como el que vemos en el *Sueño de la razón produce monstruos*, en el cual el artista, adormecido es atormentado por figuras fantásticas y a la vez reales, que invaden sus sueños monocromáticos, guiado por el lince que lo mira, intenta seguir el hilo de luz tenue que invade la oscuridad colmada de murciélagos y lechuzas.

Lo monocromático parece plasmarse como una sombra oscura y tenebrosa en la escena del color local. Color local colmado de impulsos circunstanciales que mueven la pintura rumbo a una intención emocional cada vez más profunda y sombría, que *proviene de una sensibilidad cada vez más*

*exacerbada por las fuerzas demoníacas que se desgarran y que van transformando sus percepciones intensas en visiones infernales*¹¹⁷.

Sin embargo, esas visiones aparentemente fantásticas no se desvinculan de la realidad concreta; al contrario, se ilustran en alegorías que remiten a circunstancias cercadas de innumerables elementos mudos que acechan al artista. Circunstancias que revelan el drama humano, simbolizado *por el hombre desterrado de un mundo estructuralmente coherente, y su intento de hacerse oír*¹¹⁸ en un universo que ignora su drama.

Y ese drama, de carácter universal, tiene varias caras, varios lados, está repleto de ambigüedades y en él no cabe códigos preestablecidos, sea el del modernismo para Valle-Inclán, sea el de la Ilustración para Goya. En ambos, el esperpento llega como un elemento que supera la circunspección que caracteriza las obras de sus épocas y crean imágenes tan intensas que violan esos códigos y se alejan de cualquier didacticismo o fondo moral.

El círculo concéntrico formado por las “luces” de bohemia y de la Ilustración se revela más bien oscuro, sin ninguna salida catártica posible para el espectador y tampoco para el que recurre ese infierno dantesco, pues con el esperpento, uno se da cuenta que las semillas de la superstición, crueldad y falsedad germinan en cualquiera, nadie está libre de su propia capacidad para el mal.

¹¹⁶ Interesante imagen apuntada por el crítico Oto Bihalji-Merin, aunque la utilicemos de distinta manera.

¹¹⁷ HELMAN, Edith. Op.cit, p. 272.

¹¹⁸ LICHT, Fred. “El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época” en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1989, p.92.

En ese momento, los códigos preestablecidos de nada le valen a uno, hay que crear una nueva manera de ver esos mismo códigos, de ver el mundo en su dimensión ambigua, de adaptar el dato empírico, de esperpentizar para revelar.

4 No se trata de una simple transposición deformada de la realidad, mucho más que eso, se trata de una crítica metafórica, de distorsión matemática de la realidad reflejada en espejo cóncavo: la configuración de un pensamiento plástico que supera la idea de delirio para alcanzar una profunda visión de la realidad histórica que lo rodeaba.

5 De la realidad histórica deformada se saca a la luz una realidad concreta absurda que nos permite percibir la tragedia española en sus dimensiones desbordantes, enmascaradas por sombrías visiones y sueños atormentados que desvelan una visión nueva y trágicamente creativa del mundo en su conjunto. Conjunto construido por esquemas de pensamiento plástico que muestran una mirada capaz de interpretar la realidad, pues la puesta pictórica reflexiona en el modo como presenta las escenas y personajes, suscitando posturas y convicciones de ambos lados: pintor y espectador reclaman su participación en el intento de entender la realidad que los encierra, sea la literaria para aquél, sea la plástica para éste, pero de crisis para ambos.

En esa realidad *el tono no lo da nunca la palabra, lo da el color que representa la emoción por la visión plástica*¹¹⁹.

Reunidos esos elementos, se pasa de la tragedia individual a la plural, o, lo mejor, a realidades trágicas que se desarrollan en amplitudes ensordecedoras, asentadas en una nueva manera artística de ocuparse de la realidad histórica, sin que se tenga que obedecer a ningún tipo de mimetismo.

Estética e historia se unen a favor de una visión de mundo abarcadora, en la cual quedan fuera moralidades; se conserva una ética, mucho más amplia, abstracta y universalizante. Ya no basta con mostrar la debilidad humana (la superstición, la crueldad, la bestialidad) y su drama; hay que entenderla de forma más profunda y en todos sus aspectos, sean ellos racionales, emocionales, nobles o innobles y de ahí sacar alguna comprensión, aunque ésta se revele terriblemente desgarrada.

Es lo que podemos llamar la “unidad de contrarios” del esperpento. En él, la estructura intrínseca se une a la lectura histórica, la composición a la transmisión, pues el demiurgo no es un cronista de la historia; su función no es la de narrarla, sino comprenderla e interpretarla.

Una vez dentro del proceso de comprensión, el demiurgo crea esquemas de pensamientos que le posibilitan establecer un mundo autónomo, en el cual,

¹¹⁹ DOUGHERTY, Dru. Op.cit, p.86.

estética e historia no están separados de manera dicotómica, sino que se complementan dialécticamente, la cara y la cruz de la misma moneda.

En este mundo autónomo, obsesiones individuales alcanzan valores universales para plasmarse en representaciones colectivas que rescatan el espacio humano de un mundo convulsionado, causando estremecimientos de emoción en su crudeza, internándose en un espacio que recrea el mundo no como referente, sino como un ambiente autónomo, en el cual el distanciamiento sentimental no supone frialdad estética, sino toma de conciencia del espectador/lector.

Láminas en orden de aparición:

Lámina núm. 1 Quinta del Sordo

Lámina núm. 2 La Marquesa de Villafranca

Lámina núm. 3 El sueño de la razón produce monstruos

Lámina núm. 4 Tan bárbara la seguridad como el delito

Lámina núm. 5 La Lechera de Burdeos

Lámina núm. 6 Alegoría de la Villa de Madrid

Lámina núm. 7 La Manola

Lámina núm. 8 La Manola

Lámina núm. 9 La Manola

Lámina núm. 10 El Santo Oficio

Lámina núm. 9 El Santo Oficio

Lámina núm. 11 El Santo Oficio

Lámina núm. 13 El Santo Oficio

Lámina núm. 14 Autorretrato con Dr. Arrieta

Lámina núm. 15 El Perro

Lámina núm. 16 Duelo a Garrotazos

Lámina núm. 17 Lucha a muerte

Lámina núm. 18 Saturno devorando a uno de sus hijos (Rubens)

Lámina núm. 19 Saturno devorando a uno de sus hijos

Lámina núm. 20 Las Parcas o Átropos

Lámina núm. 21 Aquelarre (Osuna)

Lámina núm. 22 Aquelarre

Lámina núm. 23 Disparate ridículo

Lámina núm. 24 La Romería de San Isidro

Lámina núm. 25 Santo Oficio

Lámina núm. 26 La ermita de San Isidro en día de fiesta

Lámina núm. 27 La Pradera de San Isidro

- Lámina núm. 28 Dos viejos comiendo
- Lámina núm. 29 Asmodea
- Lámina núm. 30 Visión
- Lámina núm. 31 Casa en la montaña
- Lámina núm. 32 El Perro
- Lámina núm. 33 La Cocina de las Brujas
- Lámina núm. 34 Aguarda qué te unten
- Lámina núm. 35 El Perro de Goya (Saura)

Apéndice

Discurso de Goya para la Academia de San Fernando sobre la enseñanza de las artes¹²⁰.

Que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sugestión servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento, y quanto más adelantados en él, más fácilmente consiguen la ciencia en las demás Artes, como tenemos los exemplares de los que más fácilmente consiguen la ciencia en las demás Artes, como tenemos los exemplares de los que más han subido en este punto, que no lo cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión y obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar quanto Dios ha criado; el que más se haya acercado podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero; ¡qué profundo, e impenetrable arcano se encierra

¹²⁰ Reproduzco este documento integralmente, pues creo que constituye un documento de extremada importancia para entender varios aspectos e intenciones del arte goyesco.

en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada es bueno, no solo en la Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias! Anibal Carracci, resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulo, y mejores que quantos Profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método, poniendo sólo aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad, y así se ven los diferentes estilos, de Guido, Guarchino, Andrea, Saqui, Lafranco, Albano, etc.

No puedo dejar de dar otra prueba más clara. De los Pintores que hemos conocido de más habilidad, y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender) ¿Quántos discípulos han sacado? ¿en dónde están esos progresos? ¿estas reglas? ¿este método? De lo que han escrito ¿se ha conseguido otro adelantam.to más que interesar a los que no son, ni han podido ser Profesores, con el objeto de que realzasen más sus obras, y darles amplias facultades para decidir aun a presencia de los inteligentes de una tan sagrada Ciencia que tanto estudio exige (aun de los que han nacido para ella) para entender y discernir lo mejor?

Me es imposible expresar el dolor que me causa el ver correr tal vez la licenciosa, o eloquente pluma (que tanto arrastra al no profesor) e incurrir en la debilidad de no conocer a fondo la materia que está tratanto ¡qué escándalo no causará, el oír despreciar a la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender qe ¡la más pequeña parte de la naturaleza confunde, y admira a los que más han sabido! ¿Qué Estatua ni forma de ella habrá, que no sea copiada de la Divina Naturaleza? ¿Por más excelente Profesor que sea el que la haya copiado, dejará de decir a gritos puesta a su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? ¿El que quiera apartarse,

y enmendarla sin buscar lo mejor de ella; dejará de incurrir en una manera reprehensible monótona de Pinturas, de modelos de Yeso, como ha sucedido a todos los que puntualm.te lo han hecho? Parece que me aparto del fin primero, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes sino que se sepa que no deben ser arrastradas del Poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias, y sí gobernadas del mérito de ellas, como siempre ha sucedido quando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar más su ingenio, ayudándolos con el mayor esfuerzo a producir todo quanto su disposición promete; ésta es la verdadera protección de las Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por último S.or yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en plena libertad correr el genio de los Discípulos que quieran aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiesten, a este, o aquel sitio, en la Pintura.

He dicho mi parecer, cumpliendo con el encargo de V.E., mas si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar a entender lo que comprendo, espero que V.E. la disculpará, pues la he tenido toda mi vida deseando conseguir el fruto de lo que estoy tratando.

Madrid, 14 de octubre de 1792

Ex.mo S.or

*Fran.co de Goya*¹²¹

La casa de Goya¹²²

Allende el puente de Segovia, en las orillas del Manzanares, a media hora de Madrid, se encuentra el pueblo de San Isidro. La iglesia del santo reverenciado por los Madrileños alza su campanario en medio de árboles, el paisaje es risueño y contra las áridas llanuras que se extienden del otro lado de Madrid. Allí es donde había hecho construir su casa de campo (su quinta). Desde la ventana se podía ver Madrid en el horizonte, con las grandes terrazas de los palacios, las cúpulas de los monumentos, la silueta gris de la ciudad y no perder de vista a los grupos que venían a la fiesta de la Verbena, yendo por las orillas del Manzanares. Ante sus ojos, a sus pies, a la sombra de los árboles, venían a sentarse los paseantes que el día de la Romería se van de Madrid de madrugada y sólo vuelven al atardecer y comen en la hierba riendo a carcajadas; después tenía lugar la danza y las coplas acompañadas del sonido de las guitarras. Era una residencia que debía gustar a Goya. Ha demostrado que amaba ese lugar decorándolo con pinturas sumamente sorprendentes y que muestran en sumo grado el carácter fogoso que domina la obra. Los vecinos de Goya la llamaban la *Huerta del Sordo*. Se sabe que Goya estaba aquejado de sordera, veinte veces los guardias de la *Casa de campo* se quejaron de sus violencias cuando quería gozar del privilegio de cazar donde y cuando le placía.

¹²¹ El documento fue reproducido por Jutta Held en su libro *Goya*, Hamburgo, 1980, p.214 –15.

La casa perteneció más tarde a su hijo Mariano Goya y después a su nieto. Todavía hoy lleva escrita encima de la verja de entrada la cifra M E con la corona de marqués, porque el título de marqués del Espinar le fue acordado al hijo de Goya. Todavía se compensaba a la descendencia el talento de un hombre de quien España debe sentirse orgullosa. Hoy esta propiedad pertenece a Rodolphe Coumont, quien aprecia el tesoro que posee y conserva los frescos de Goya con el esmero de un aficionado. Coumont incluso ha hecho fotografiar esta obra totalmente desconocida y nos lo ha comunicado. Desde hace algún tiempo se habla de la posible destrucción de la casa con el pretexto de una especulación. Efectivamente, creemos que no será posible salvar esos sorprendentes esbozos. Goya ha pintado en los mismos muros, al óleo y no al fresco, y esas paredes están construidas en ladrillo crudo secado al sol; se agrietan a pesar de los puntales. Sacar la capa pintada y conservar los esbozos sería materialmente imposible, cualquiera que fuese la cantidad gastada. Se trata de un asunto que hemos estudiado con hombres entendidos en la materia. D. José de Salamanca ha logrado, a costa de dinero, sacar de las pinturas, que no sería de Goya sino de su hijo. Ha elegido la mejor conservada y no la más importante.

La casa de Goya, con las pinturas, está condenada a muerte. Por lo menos se encontrará aquí la huella de esas inexplicables fantasías, y preparamos un librito especial que dará no una idea o una descripción sucinta de esta obra sino de cada de las partes. Hay once temas.

¹²² Reproduzco este documento porque se trata de la primera crítica exclusiva de las *Pinturas Negras* publicada.

La casa es de dimensiones muy modestas, pero la huerta es bastante grande. Consta de veintiséis hectáreas, con aguas magníficas, una hermosa vista y una exposición propicia al cultivo. La casa ha sido construida, o al menos dispuesta, según las indicaciones de Goya, quien hizo reservar en la planta baja y en el primer piso, dos grandes salas cuyas paredes fueron divididas en murales. Más tarde, su hijo que se alargara la parte a la derecha de la verja que forma una casa más confortable. Su grabado figura al principio del capítulo.

La sala de la planta baja comprende seis composiciones, de las cuales dos ocupan todo el ancho de los dos lados más amplios, los que se encuentran a la derecha y a la izquierda según entra. A cada lado de la puerta y enfrente de ésta se encuentran dos murales, es decir, cuatro en los dos lados más pequeños. El primero, el de la izquierda, representa el retrato de una mujer cuya mantilla le cae sobre el rostro. Se trata de un retrato hecho evidentemente del natural; debido a la postura, el personaje se encuentra en el rincón del mural, cuyo fondo representa un cerro, y encima del cerro hay una verja (ver letra inicial ilustrada del capítulo de Los Tapices). Ese primer mural es conocido equívocadamente con el nombre de *La duquesa de Alba*, perjuicio que combatiremos una vez más. En la obra de Goya se ha abusado demasiado de este nombre. Por lo demás, hay que decir que la condesa de Benavente y la duquesa de Alba ocupan un gran lugar en la vida del pintor. Supincel fue fiel a su recuerdo. Se conocen más de diez retratos auténticos de la duquesa de la mano del pintor, sin contar los famosos álbumes de los croquis del viaje a San Lucar de Barrameda, en los que dicha fisionomía aparece en cada página. Informaciones seguras nos hacen designar el retrato de la

Quinta como el de doña Leocadia, cuyas relaciones con Goya la hicieron célebre.

La pareja de este retrato es un personaje de larga barba blanca, vestido de manera extraña, que escucha con terror dominado las sugerencias que un ser horrible le murmura al oído.

Los murales enfrente, en el otro extremo de la sala, representa a *Saturno devorando a sus hijo y Judit degollando a Holofeno*.

El *Saturno* es terrible (ver la viñeta final del capítulo). Come con toda la boca, tritura la carne, la sangre mana, las dos manos crispadas agarran al niño por la cintura. Es una escena de canibalismo que no tiene nada que ver con la mitología. El asesino no es un dios, es un ser terrible con cara de pordiosero, y el colgajo de carne que representa a la víctima es espantoso. Se vuelve la cara de horror pero hay que admirar la energía de Goya, quien transporta a la vida real una de las más ingeniosas creaciones de la fábula despojándola del aspecto histórico. Esa figura de párpados ardientes os persigue como una pesadilla. Después, haciendo juego. *Judit* que tiende a la vieja la cabeza de Holofones. Tampoco hay nada épico. El mismo realismo, la misma idea preconcebida. La hija de Betulia es una modelo conocida, Ramera Morena, que parece una maritornes. Es una de las modelos habituales de Goya, de quien la tradición ha conservado el nombre. En cuanto a la vieja, se parece a las dueñas españolas que aparecen en los aguafuertes y acompañan a las muchachas al Prado dándoles impúdicas lecciones.

Los dos grandes murales laterales están reservados a las grandes composiciones.

La de la izquierda puede llamarse *Aquelarre*, porque no existe catálogo y cada

aficionado tiene que dar a dichas obras el nombre que más le conviene. El *Aquelarre* se vincula al tipo de obra saturnal que tanto gustaba a Goya. Un diablo gigantesco (el gran *cabrón* de los Españoles) preside esta reunión de seres híbridos que van a recibir a una bruja. La recipiendaría está en el centro, en una cloaca imunda. El colorido es tan fantástico como el tema. Es horrible y extraño. El esfuerzo para dar a un rostro humano una expresión tan repelente es inmenso; por lo demás, en la serie de aguafuertes conocidos, los *Caprichos* y los *Proverbios*, se vuelven a encontrar las fisionomías diabólicas que componen esta escena.

El mural de la derecha, de idénticas dimensiones, representa la *Romería de San Isidro*. Es la fiesta popular de la que ya hemos hablado, escena que se encontraba ante los ojos del pintor puesto que cuando abría las ventanas Goya podía asistir a la *Verbena* y estudiar sus modelos. Acabamos de ver como Goya, en la Alameda del duque de Osuna, trabajó la misma escena con pincel minucioso que hace moverse, en un panorama inmenso, miles de bonitas figuritas extraordinariamente indicadas.

En el centro se encuentran Goya y sus amigos, completamente en la sombra, acompañados de sus amantes. Un grupo de mendigos haraposos que se acercan al pintor constituye la parte principal de esta composición, en la cual la fiesta no es más que el fondo que seguramente ha sido elegido para justificar el deseo de pintar a los mendigos españoles ostentando la llagas horribles y tocando mal la guitarra. Sólo se puede reconocer a Goya gracias al sombrero que él mismo ha inmortalizado en el encabezamiento de lo *Caprichos*.

La disposición de la sala del primer piso es la misma que en la planta baja, excepto que las dos laterales en vez de representar un solo mural están divididos en dos partes separadas por una ventana. Entremos por la puerta del centro. A la derecha de dicha puerta hay dos composiciones; la de la izquierda ya no existe. Ha sido vendida al Marqués de Salamanca, quien la ha hecho transportar a Vista Alegre. La de la derecha no está terminada. La superficie es gris; se ve una cabeza de perro que parece luchar contra la corriente; pero no hay ninguna explicación y el esbozo está apenas preparado.

El primer mural de la izquierda podría llamarse *En las nubes*. Para juzgar la composición. La tierra parece escapar y una nube opaca la domina, nube compacta y en primer plano en la cual cuatro brujas están en cuclillas, seres indeterminados y barrocos cuyo sexo es incierto, parecidos a los que el pintor ha evocado frecuentemente en los *Proverbios*. La primera bruja parece que arroja un embrión a la tierra, una existencia más, y su compañera observa con interés la salida de ese pequeño ser, que es la obra común, mirando con unas lentes; la tercera cruza los brazos escéptica dando la cara al espectador y espera; la última, una Atropos, lleva las tijeras, dispuesta a cortar el hilo de la vida. Todo es extraño, y las siluetas, a pesar del aspecto horrible y dada su amplitud, hacen pensar en los frescos de Miguel Ángel.

La composición que hace juego con la precedente representa a dos hombre mal vestidos, dos boyeros que se golpean con furor, armados con terribles garrotes. La escena tiene lugar en un paisaje de gran colorido; los animales son manchas de tono acertado y bien expuestas, que pasan a lo largo de la llanura. La lucha es

salvaje y los golpes son dados, por ambas partes, con una rabia sin piedad. Eses duelo sin testigos, en un lugar siniestro, es emocionante y de gran efecto. La tradición dice que los luchadores son *gallegos*.

Los dos murales del fondo son figuras sin acción determinada. El grupo de hombres que está leyendo un fragmento de periódico es la parte más acabada. Las siniestras cabezas son de gran fisionomía y están ejecutadas con esmero. A esa reunión de rostros diabólicos se la llama *los políticos* (ver la ilustración inicial del capítulo). Un grupo de mujeres que se echan a reír hace juego con esos lectores.

El lado derecho está dividido, como el que se encuentra enfrente, en dos partes. Una es un bello paisaje con un camino que bordea un peñasco. En ese peñasco, abetos oscuros y un desfile de viejas y monjes. El primer plano es muy extraño. Totalmente en la esquina del cuadro, un monje encapuchado habla con uno de los grandes inquisidores que lleva el jubón negro y la cadena de oro. Las fisionomías son muy precisas y aunque esté concebido en una gama oscura se comprende la intención (ver el grabado fuera del texto).

Evidentemente, la última composición es una alusión. En el infinito espacio se encuentran dos figuras: una cubierta hasta la frente, la otra con los ojos extraviados, el aspecto lívido, se aprieta con terror a la primera, quien señala con el dedo una ciudad fortificada construida sobre un peñasco de forma extraordinaria. En la llanura, al pie del peñasco, unos jinetes van a entrechocarse. Completamente en el primer plano, unas figuras de medio cuerpo, apenas indicadas, parecen apuntar sus fusiles contra los jinetes. Esta pintura es de bello

efecto, la que tiene más colorido. Las figuras que flotan en el aire van vestidas con una tela rosa cuyos pliegues están concebidos grandiosamente. Resaltan sobre un fondo amarillo claro muy fino y brillante. Esta composición se puede llamar *Asmodeo*.

Esta es la descripción de las pinturas que decoran la casa de Goya. Están concebidas en proporciones que podrían ser de tamaño medio.

No son obras, son esbozos furibundos, de los que los dibujos más atrevidos de Eugène Delacroix no dan una idea. Lo terrible y lo extravagante son los principales aspectos de este trabajo. Goya, cuando pintó de encargo, hizo concesiones y a veces acabó los lienzos con esmero, pero se concibe que cuando pintaba en su casa se dejara llevar por lo deshilvanando y la vaguedad, por lo que dio una total libertad a su pensamiento. Sin embargo, el espectador prevenido acepta esa idea preconcebida brutal, y sólo tiene en cuenta la fogosidad del pincel, la delicadeza del tono y la energía de las expresiones. Aquellos que adoran lo acabado, acostumbrados al esmero de las obras de los grandes maestros de algunas escuelas, retroceden de horror ante la vista de esos derroches de color. Admito que Goya no debió coger una sola vez el pincel para ejecutar dichos lienzos, y que seguramente empleó la espátula y los dedos animar los monstruos evocados por una imaginación malsana, que debe ser una gran excepción pictórica, siempre fuera de lo que se llama escuela, y peligrosa para lo que podría influenciar. Lo que interesa poner en evidencia y que es crucial para el estudio fisiológico es que Goya haya podido vivir ese infierno, en medio de monstruos creados por un espíritu inquieto. Los que visitan la Quinta se echan

atrás con horror o se sienten impresionados por las desvergüenzas de una invención apasionada por lo fantástico. Goya, él, vivió allí en su elemento y pintó por placer esas horribles fantasías.

Digamos que si miramos únicamente esas pinturas como esbozos brutales, los pintores no piensan exigir más al artista que hace flotar tan bien las figuras en el aire, las muestra en las actitudes que convienen y en un plano tan exacto que el cuadro está allí y la mirada se siente satisfecha.

¿Es necesario añadir que ese abandono de la ejecución, que es preciso censurar y procribir, tiene la ventaja de no fijar el pensamiento que divaga y sigue en los espacios imaginarios el genio fantástico del maestro inquieto y exasperado?

Diario de Madrid¹²³

Del viernes 17 de agosto de 1798.

Señor Diarista

He estado esperando bastante tiempo á ver si los profesores de las tres nobles Artes decian algo al público con motivo de la exposición de los modelos de la Academia, ya que nada han executado que pudiera presentar á un ente moral tan respetable. Digo que *no han executado nada*, porque ¿quién ha de persuadirse á que el hombre desprecie una ocasión de adquirirse gloria y reputación quando la tiene en su mano, y no la debe sino á su á su sudor y á su ingenio? Pero no hay que darle vueltas, nuestros Profesores nos escasean sus palabras como sus obras; y como Vmd. Yo ú otro aficionado no hagamos á las nobles artes el honor de repetir su nombre y de recomendar sus utilidades en orden á la Sociedad, bien seguro es que se estarian las pobre Señoras encerradas, olvidadas, obscurecidas, tristes, lágrimas, y en un olvido y desprecio bien poco merecido.

Con que en resolución, dirá Vmd, Vmd. Se manifiesta desazonado y mohino, porque los Profesores de las nobles artes no han presentado quadros, estatuas, ni planes de arquitectura: y ademas porque ya no presentan nada, no hablan siquiera y recomiendan al publico la utilidad de sus profesiones?.... Cabalito.... Pues amigo en quanto á lo primero hay mucho que decir: este año no es año de

¹²³ Reproduzco este documento porque se trata de una defensa anónima al arte de Goya, en contraposición a de un crítico famoso.

premio; las obras de los Profesores no se hacen para el Público, sino para quien las paga; los Críticos critican y vituperan y nadie lleva á bien que no alaben su trabajo: el escribir es propio de los que estudian los principios de hablar bien, no de quien aprende á tirar líneas y colocar colores y sombras. Sobre todo no es verdad que no se haya presentado algo al público, pues habia un retrato por Goya unas copias de Ticiano y Murillo por la Excm. Señora Marquesa de Santa Cruz, varias estampas de Discipulos de Cármona, y algunas copias de Rubens. Esto sin contar una cafila de quadros antiguos originales que se han presentado al publico, y este ha aplaudido y apreciado como era justo.

No puedo negar Señor Diarista que quanto Vmd. Dice es verdad: y aún digo mas que solamente el retrato de Don Andres del Peral executado por el incomparable Goya bastaria para acreditar á toda una Academia, á toda una Nación, á toda la edad presente respecto de la posteridad: tal es el exacto diseño, el gusto de colorido, la franqueza, la inteligencia de claro y obscuro, en una palabra tal es la sabiduria con que este Profesor hace sus obras. Tambien confieso que las dos copias de Ticiano y Murillo hechas en miniatura por la dicha Señora Excm. Tienen un mérito muy singular y mas la de este último que del primero por causa de las tintas; que en los contornos y dibuxo son igualmente perfectas, y dignas de las hermosas manos que las han formado. En las estampas hay tambien uno ú otro vestigio por donde se llega á columbrar el Maestro; y digo *columbrar* porque la ciencia maestra, y firmeza con que tira sus líneas Carmona, se ve en pocas y muy contadas estampas de nuestros Grabadores.

Todo esto hace honor á la Academia, y á la Nacion; pero podremos decir lo mismo de todo lo demás? Una triste copia de un miserable chiénelo de Rubens: otra copia de una carita Romana dura sin consuelo, descorrecta, y sin pizca de gusto en el colorido, y nada Señor, el publico busca con ansia las obras de los Academicos; de los grandes Profesores, sabe que en otro tiempo la sola casa de un celebre Profesor presentaba inumeros, y muy aventajados discipulos, y estos con una manera cierta, con un gusto decidido, con un carácter propio y determinado, y ahora espera y con razón, ver mas con motivo de haber una Academia como la que tenemos. En fin Señor Diarista yo le confieso á Vmd. Que sino hubiera sido por el grande pensamiento de presentarnos los quadros de nuestros Profesores antiguos de Cano, el Archimedes de Ribera, y la Volateria de Salvador Rosa, se suspende el alma y no admite mas impresiones que la de admiración. De los demas quadros no hablo porque no me parecieron cosa particular. Lo que Vmd dice de que no es año de premios, que critican &e acaso dará materia para otra carta, y entretanto mande Vmd. &e = *El Zeloso del honor nacional.*

Goya¹²⁴

Goya is always a great artist, and often frightening. To the fundamentally gay and jocose spirit of Spanish satire, with its hey-day in Cervantes' time, Goya has added something very much more modern, or rather a quality which has been particularly sought after in modern times, namely, a love of the indefinable, a feeling for violent contrasts, for what is terrifying in nature, and for human features which have acquired animal-like qualities as a result of their environment. It is curious to note that this spirit has manifested itself in the train of the great critical and satirical movement of the eighteenth century. Voltaire would have been grateful simply for the idea of all Goya's caricatures of monks...monks yawning, monks gorging, monks with square murderous heads preparing for matins, monks with cunning, hypocritical, sly and deceitful heads, like birds of prey in profile. It is strange that this monk-hater has dreamed so frequently of witches, sabbaths, devilry, children cooking on a spit, and I know not what else: all the orgies of the dream-world, all the exaggerations of hallucinatory images, and, in addition, all those slim, white Spanish girls, whom the inevitable old hags wash and make ready for their covens, or for the evening's prostitution—the sabbath of civilization!

Light and darkness, reason and the irrational are played against each other in all these grotesque horrors. What an extraordinary sense of the comic!

I recall particularly two incredible plates. One shows a fantastic landscape, a mixture of rocks and cloud. Some lost and uninhabited corner of the sierras, perhaps, or a patch of primordial chaos?. In the centre of this stage, a violent battle is in progress between two witches flying through the air. One sits astride the other; lambasting and overpowering

¹²⁴ Desafortunadamente, no he conseguido la versión al español, por eso reproduzco la del inglés.

her. These two monsters roll through a darkened atmosphere. All the ugliness, all the moral degradation, all the vices which the mind can imagine are written on their two faces which seem half best, half human, as is common in Goya— though the technique he uses to achieve the effect is inexplicable.

The other plate shows an unfortunate being— a solitary, desperate human atom, trying his hardest to escape from his tomb. Maleficent devils, hundreds of loathsome Lilliputian gnomes unite their efforts to keep down the lid of the half-open grave. These vigilant watchmen of death join forces against the recalcitrant soul which wears itself out in the impossible struggle. This nightmare scene is enacted against the full horror of an indescribable and featureless background.

At the end of this life, Goya's eyesight had grown so feeble that they say his pencils had to be sharpened for him. Nevertheless, even at that stage he produced some large lithographs of considerable importance, including bullfights full of massing figures. These wonderful plates— miniature versions of huge canvases— give new evidence of the force of the law which rules the destinies of great artists, and which decrees that their life runs in some inverse proportion to their intelligence. They gain on the other, and grow younger all the time, gaining in strength, vigour and daring, until they reach the very edge of the tomb itself.

In the foreground of one of these lithographs, in which an admirable sense of tumult and confusion reigns, a maddened bull— one of those vengeful creatures which attack the dead with unprecedented violence— has ripped the seat of the trousers of one of the combatants, who, wounded but not killed, drags himself heavily along on his knees. The formidable beast, which has already torn the unfortunate man's shirts to shreds with its horns, and exposed his naked posterior, now lowers his head again in a menacing way. And yet the crowd is hardly moved at all by this scene of blatant carnage.

The chief merit of Goya lies in his ability to create credible monstrosities. His monsters are viable, harmoniously proportioned. No one has dared to go further than he in the direction of grotesque reality. All these contortions, bestial faces, and diabolical grimaces, are profoundly human. Even from the technical point of view of natural history, it would be hard to fault them, every inch of them is so well-knit and so carefully integrated into the whole. In a word, it is difficult to say precisely at what point reality and fantasy are knitted together and joined. The border-line between the two is so skilfully crossed that the subtlest analysis cannot trace it; the art behind it is so natural, yet so transcendental also.

Charles Baudelaire
Le Présent, 1857

CUADRO SINÓPTICO

Fechas	Vida de Goya	Acontecimientos históricos en España
1746	30 de marzo. Francisco de Goya nace a cuarenta kilómetros al sudeste de Zaragoza, en Fuendetodos. Fue uno de los seis hijos de José Goya, maestro dorador y Gracia Lucientes, de familia de hijosdalgo aragoneses.	Muere Felipe V. Se inicia el reinado de Fernando VI. Ensenada inicia la construcción del arsenal de El Ferrol. Nace Ramón Bayeu.
1749		Reformas económicas y administrativas en España por Carvajal y Ensenada.
1750	En esta década, Goya asiste las Escuelas Pías de Zaragoza, compañero allí de Martín Zapater, que será amigo suyo durante toda su vida.	Tratado de límites entre España y Portugal.
1752		Tratado de Aranjuez entre España y Austria. Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
1753		C. Gianquinto, pintor de cámara del rey de España.
1754		Caída del Ministerio del marqués de la Ensenada. Ventura Rodríguez: Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza.
1758		Padre Isla: <i>Fray Gerundio de Campazas</i>
1759		Muere el rey Fernando VI. Se inicia el reinado de Carlos III, hasta entonces rey de las Dos Sicilias. Carlos III funda la Manufactura Real de Porcelana del Buen Retiro. P. Feijoo: <i>Cartas eruditas</i>
1760	A los 14 años Goya ingresa en el taller de José Luzán, artista modesto, con el que permanece cuatro años.	
1761		Tercer pacto de familia Guerra hispano-británica Antón Rafael Mengs llega a Madrid, como pintor de cámara.
1762		Tiépolfo y sus hijos en Madrid
1763/1764	Primer viaje de Goya a Madrid. Trata de obtener, sin éxito, uno de los premios de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El pintor Francisco Bayeu, originario de Zaragoza, establece su taller en Madrid con su hermano Ramón. Goya trabajó con él.	Paz de París, entre España, Francia e Inglaterra. Grimaldi y Esquilache, ministros de Carlos III. Fundación de la primera Sociedad Económica de Amigos del País. Viaje de Beaumarchais a España. Muere P. Feijoo.
1765		Llega a España Mar
1766	Goya vuelve a competir, sin éxito, en el concurso de la Academia de San Fernando.	Motín de Esquilache en Madrid: revuelta popular por el precio de los alimentos y las nuevas normas sobre vestido y policía.
1767		Expulsión de los jesuitas de España.

		Bayeu, pintor de cámara del rey.
		Comienzan las reformas del Paseo del Prado en Madrid, bajo la dirección de Ventura Rodríguez.
1768		Carlos III promulga las ordenanzas militares.
		Creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia.
1770	Goya marcha a Italia. El itinerario exacto no es conocido, pero se piensa que visitó Nápoles y Lombardía, además de su estancia documentada en Roma.	Creación de los Estudios de San Isidro de Madrid (primer centro español de enseñanza dotado de plan moderno).
		Muere Tiépolo, en Madrid.
1771/1772	Viviendo aún en Italia, Goya se presenta al premio de pintura de la Academia de Parma. El jurado se refiere a él como "romano", y Goya se dice discípulo de Francisco Bayeu; recibe una mención especial (abril). Goya regresa a Zaragoza al final de junio. Goya, en Zaragoza, recibe su primer encargo importante: la decoración de la bóveda de una de las capillas de la Basílica del Pilar (octubre).	Jorge Juan publica el Examen marítimo.
		Se inicia la publicación del <i>Viaje a España</i> , de Ponz.
		Nace Vicente López.
		Cadalso: <i>Los eruditos a la violeta</i> .
1773	Goya se casa con Josefa Bayeu, hermana de Francisco.	Supresión de la Compañía de Jesús por Clemente XIV.
		Ventura Rodríguez construye el Palacio de Liria.
		Villanueva: Casitas de arriba y abajo en El Escorial.
		Jovellanos: <i>El delincuente honrado</i> .
		Campomanes: <i>Discurso sobre el fomento de la industria popular</i> .
1774	Realiza decoraciones al fresco de la Cartuja de Aula Dei en Zaragoza.	
1775	Nacimiento del primer hijo de Goya, Eusebio Ramón. De acuerdo con el certificado de nacimiento, la familia vivía en la casa de Bayeu.	Campomanes: <i>Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento</i> .
1776	Goya recibe al año un salario de 8.000 reales por sus trabajos en la Fábrica de Tapices. Se le encarga una Segunda serie de cartones para diez tapices que habían de decorar el comedor del príncipe de Asturias en el Palacio del Pardo.	Floridablanca, primer ministro.
1777	En carta a su amigo Martín Zapater, Goya anuncia el nacimiento de su hijo Vicente Anastasio, en su casa. Goya sufre una grave enfermedad.	Muere José I de Portugal. Paz con España.
		Manuel Salvador Carmona, director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
1778	Goya entrega los últimos cartones para los tapices del comedor de El Pardo. El Príncipe, el futuro Carlos IV, encarga otra nueva escena para la antecámara, que Goya entrega en abril de 1778. Un anuncio en la Gaceta de Madrid anuncia la publicación de "nueve estampas dibujadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya", que copian cuadros de Velázquez en la	Se autoriza el libre comercio con América.

- Colección Real. Dos estampas más se anuncian el 22 de diciembre de 1778.
- 1779 Goya escribe a Zapater para decir que se le había concedido el honor de presentar personalmente al rey, al príncipe y a la princesa de Asturias sus bocetos para los tapices de la antecámara y dormitorio de El Pardo. El primero de los cartones para la antecámara fue entregado el 20 de julio de 1779 y el último el 24 de enero de 1780.
- 1780 Goya unánimemente elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; el *Cristo en la Cruz* (Museo del Prado), es la obra de recepción del artista. En ese mismo año conoce a Gaspar Melchor de Jovellanos, amigo de Goya hasta su muerte en 1811.
Junto a Francisco y Ramón Bayeu, Goya recibe el encargo de las decoraciones de las bóvedas de la Basílica del Pilar de Zaragoza.
Goya se enfrenta con su cuñado Francisco por cuestiones artísticas, pero el 11 de febrero de 1781 concluye la cúpula dedicada a Santa María Reina de los Mártires.
Nacimiento del hijo de Goya, Francisco de Paula Antonio Benito.
- 1781 Por orden de Carlos III, Goya recibe el encargo de un cuadro para uno de los altares de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Los bocetos para esta composición, con *San Bernardino de Siena rezando ante Alfonso V de Aragón*, fueron realizados durante el verano; concluido el lienzo se presentó públicamente en noviembre de 1784.
- 1782 Goya vive en la calle del Desengaño, nº 1
- 1783 Regresa a Madrid, después de una larga estancia con el infante Don Luis de Borbón en su Palacio de Arenas de San Pedro.
- 1784 Vuelve a pasar una temporada con el infante D. Luis en Arenas de San Pedro y probablemente pinta en esta ocasión, el gran lienzo de la familia. A la muerte del infante, el año siguiente de 1785, pierde Goya uno de sus primeros y más importantes mecenas.
Termina cuatro grandes lienzos para el Colegio de Calatrava en Salamanca, destruidos durante la invasión francesa.
Nacimiento de Francisco Javier Goya, único de sus hijos que le sobrevivirá.
- Sitio de Gibraltar.
- Muere Mengs, en Roma.
- Se publica por primera vez el *Cantar del Mio Cid*.
- Puesta en circulación del papel moneda en España.
- Mure Luis Menéndez.
- Muere Nicolás Fernández de Moratín.
- Samaniego: Fábulas morales.
- Muere José Cadalso.
- Yriarte: Fábulas literarias.
- Fundación del Banco de San Carlos, por Floridablanca y Cabarrús.
- Jovellanos y Cean Bermúdez figuran entre las primeras personas a él vinculados y Goya figura también entre los accionistas.
- Tratado de Versalles, entre Inglaterra, Francia y España.
- Proyecto de Aranda para constituir reinos independientes en América.
- Muere el escultor Francisco Salzillo.
- Nace el infante Fernando, futuro Fernando VII.
- P. Montegón: Eusebio, imitación española del Emilio de Rosseau.

- 1785 Es nombrado subdirector de Pintura de la Academia de San Fernando Muere Ventura Rodríguez.
Villanueva: Primeros planos del edificio que luego será Museo del Prado.
- 1786 Goya y Ramón son nombrados pintores del rey. El Canal Imperial llega a Zaragoza.
Goya presenta a Carlos III, en el Escorial, los bocetos para los tapices del comedor de El Pardo. El 29 de abril de 1799 vendió los bocetos al duque de Osuna
- 1787 Carlos III encarga tres cuadros de altar para la iglesia del Convento de Santa Ana de Valladolid. Creación de la Suprema de Estado en Madrid.
Se funda el Colegio de Cirugía de San Carlos, de Madrid.
Jovellanos: *Sátira Segunda a Arnesto sobre la mala educación de la nobleza.*
- 1788 Goya solicita al duque de Osuna el pago de los dos cuadros hechos para la capilla de la catedral de Valencia, dedicada a San Francisco de Borja, antepasado de los Osuna. Muere Carlos III. Se inicia el reinado de Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma.
Francisco Bayeu, director de Pintura de la Academia de San Fernando.
La manufactura de Porcelana del Buen recibe la autorización de comercializar sus productos.
- 1789 Recibe nuevo encargo de cartones para tapices, que interrumpe y sustituye a los encargos en 1778. Revolución francesa. Toma de la Bastilla (14 de junio)
Goya es nombrado pintor de cámara de Carlos IV. Realiza el primero de los retratos reales encargados con motivo de la coronación. Las Cortes españolas abrogan a la ley sálica.
Cada vez integrado a la vida de la corte, Goya describe en una carta a Zapater un concierto, al que fue invitado por el rey.
- 1790 Carlos IV precisa que los tapices para la pieza del despacho del rey de El Escorial, han de ser temas "campestres y alegres". Goya retrasa el trabajo hasta mayo de 1791. Aún estaban sin terminar el 30 de junio de 1792. Campaña de Floridablanca contra la propaganda francesa.
Obtiene permiso para acompañar a su esposa a Valencia, para tomar las aguas. Es elegido miembro de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Prohibición de la Enciclopedia y de cursar estudios en el extranjero a los ciudadanos españoles.
En Zaragoza, con ocasión de la fiesta de la Virgen del Pilar, Goya es elegido socio mérito de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Su hijo mayor Eusebio Ramón muere de viruela y Goya cae enfermo. Caída de Cabarrús y Jovellanos.
Leandro Fernández de Moratín: *El viejo y la niña.*
- 1792 Goya envía un importante informe a la Academia de San Fernando sobre la enseñanza de la pintura. El conde de Aranda sustituye a Floridablanca.
Goya cae gravemente enfermo en Sevilla. Godoy sustituye al conde de Aranda.
Llega a Cádiz a casa de Sebastián Martínez "en muy mal estado"; la enfermedad le dejaría sordo. Está aún en Cádiz en marzo de 1793. La escuela de dibujo de Zaragoza es promovida a rango de academia por el rey: Academia de San Luis.
Villanueva, director general de la Academia de San

- 1793 Martínez escribe a Zapater que “los ruidos en el cabeza (de Goya) y la sordera no ha mejorado, pero su vista está mucho mejor y no sufre de los desórdenes que le hacían perder el equilibrio.
Goya regresa a Madrid y comienza de nuevo a pintar.
- 1794 Envía a Bernardo de Yriarte, viceprotector de la Academia de San Fernando, una serie de cuadros de gabinete, “en los que (Goya) ha logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, en que el capricho y la invención no tienen ensanche”.
Goya escribe a Zapater sobre la duquesa de Alba. La amistad del artista con la duquesa data posiblemente de esta época. En la misma carta menciona un retrato ecuestre de Godoy, que no concluyó nunca.
- 1795 Goya realiza un famoso retrato de la duquesa de Alba, conservado aún en familia.
Goya solicita, y le es concedida, la plaza de director de Pintura de la Academia de San Fernando.
- 1796 Estancia en Sevilla con Cean Bermúdez.
Muerte del duque de Alba.
Goya marcha a Andalucía durante 10 meses. Permanece en Sanlúcar de Barrameda con la duquesa de Alba, durante el verano, regresando de allí de nuevo a principio de febrero de 1797.
Durante su estancia en Sanlúcar, Goya realiza un álbum de dibujos (conocido como *Album A*), con escenas de la vida cotidiana, en las que es posible identificar en ocasiones a la duquesa de Alba.
Goya comienza los dibujos del *Album B* en el que trabaja a lo largo del año de 1797. Entre 1796 y 1798, el artista realizaría los dibujos preparatorios de los aguafuertes de los *Caprichos*.
- 1797 Durante la Segunda estancia de Goya en Sanlúcar de Barrameda, la duquesa de Alba firma un testamento en el que deja al hijo del artista, Javier, una suma de 10 reales al día por vida. Goya fecha su segundo retrato de la duquesa en 1797.
De regreso a Madrid, Goya dimite como director de Pintura de las clases de la Academia de San Fernando, aduciendo su sordera.
El *Retrato de Yriarte* por Goya se exhibe en la Academia de San Fernando.
Godoy pretende apaciguar a los progresistas nombrando ministros a Jovellanos y Francisco de Saavedra.
Goya pinta el retrato de Juan Meléndez
- Fernando.
- Ejecución de Luis XVI y María Antonieta. Solemnes funerales en Madrid.
- Comienza la guerra con Francia.
- Muere Ramón Bayeu.
- Primera edición de las *Cartas Marruecas* de Cadalso.
- Muere Don Ramón de la Cruz.
- Quintana: *Oda a la Paz*.
- Paz de Basilea, que pone fin a la guerra con Francia con condiciones nada favorables para España.
- Godoy es nombrado Príncipe de la Paz.
- Jovellanos: *Informe sobre la Ley Agraria*.
- Tratado de San Ildefonso: Alianza franco-española y declaración de guerra a Inglaterra.
- Jovellanos, ministro de Justicia.
- Menéndez Valdés, fiscal de la Corona.

Valdés, después de su nombramiento de fiscal de la Corona.

- 1798 Reconociendo el fracaso de la política de acercamiento de Godoy a Francia, Carlos IV le aparta del gobierno, poniendo a la cabeza del mismo a Jovellanos y Saavedra, a lo que, sin embargo, reemplazará al año siguiente. Goya concluye el retrato de Jovellanos, de Saavedra, del general Urrutia, y del embajador francés en Madrid, Ferdinand Guillemardet. Todos fechados en 1798.
Goya presenta un memorándum al rey, en el que afirma que "hace seis años que me falló de todo punto la salud y especialmente el oído, hallándome tan sordo que no usando de las cifras de la mano no puedo atender cosa alguna, por lo que no he podido ocuparme en cosas de mi profesión".
Recibe el encargo de decorar el fresco de la Ermita de San Antonio de la Florida en Madrid. Comienza el trabajo en agosto, y la obra se concluye dentro del año.
- 1799 El *Diario de Madrid* publica el anuncio de la serie de ochenta aguafuertes de Goya, *Los Caprichos*. La duquesa de Osuna adquirió cuatro ejemplares el 10 de enero. El 19 de febrero la, la *Gaceta de Madrid*, presenta un anuncio semejante. Las estampas se vendían en una perfumería en la calle donde vivía Goya. En una carta a Soler, fechada en 1803, Goya explica que después que se vendieran 27 ejemplares en dos días, el resto fue retirado de la venta, por el propio Goya.
Consagración de la Ermita de San Antonio de la Florida.
La reina María Luisa escribe a Godoy desde la Cartuja, que "me retrate Goya de mantilla, de cuerpo entero; dicen sale muy bien y en yendo a El Escorial lo hará a caballo pues quiero retrate al Marcial" (su caballo favorito, regalo de Godoy).
Goya escribe a Zapater: "Los reyes están locos con tu amigo".
María Luisa, desde El Escorial escribe a Godoy, sobre sus sesiones de posar para el gran retrato ecuestre": El retrato a caballo, en tres sesiones ha acabado conmigo, y dice se parece más que el de mantilla".
El primer ministro, Mariano Luis de Urquijo, nombra a Goya primer pintor de cámara, con un sueldo anual de 50.000 reales, más 500 ducados para gastos de mantenimiento.
- 1800 Goya, teniendo como intermediario al tesorero general, Antonio Noriega, vende su piso de la calle del Desengaño a Godoy, y compra una casa en la calle Valverde nº 15. Godoy regala el piso a su amante, Pepita Tudó.
Godoy encarga a Goya un retrato de su mujer, la condesa de Chichón. Goya pinta un retrato de Noriega en 1801.
Goya pinta en Aranjuez diez bocetos, del natural, para el retrato de la familia de Carlos IV, encargado por el rey. Goya completa el gran lienzo en 1801.
- Dimisión de Godoy; Saavedra en la Secretaría de Estado.
- Saavedra sustituido por Urquijo.
Muerte de Luis Paret y Alcázar.
- Nuevo ministerio de Godoy.
Caída de Urquijo.
Agustín Esteve nombrado pintor de cámara del rey.

1801		Destierro de Jovellanos a Mallorca. Guerra de las Naranjas. Francia apoya a España contra Portugal. Vicente López, director de la Academia de San Carlos de Valencia.
1802	Muerte repentina de la duquesa de Alba	Paz de Amiens entre España, Francia, Inglaterra y Holanda. Napoleón, violando el tratado de San Ildefonso, vende Luisiana a los Estados Unidos.
1803	Goya compra una casa en la calle de los Reyes, nº 7. Consigue, donando al rey las plantas originales de cobre de los <i>Caprichos</i> y las 240 series no vendidas, una pensión vitalicia para su hijo. En este año muere en Zaragoza Martín Zapater.	Se firma en París el convenio de neutralidad.
1804		España entra en guerra contra Inglaterra.
1805	Javier, el hijo de Goya, casa con Gumercinda Goicochea, hija de una rica familia de comerciantes. En la boda, Goya conoce a Leocadia Zorrilla de Weiss, que será luego su amante. A lo largo del año siguiente, los recién casados vivirán con Goya en la calle de los Reyes.	Nelson derrota a la flota franco-española en Trafalgar. <i>Novísima recopilación</i> de las leyes de España. Quintana: <i>Poesías</i> .
1806	Bautismo del nieto de Goya, Mariano, en la iglesia de San Martín de Madrid.	Bloqueo a Inglaterra. Leandro Fernández de Moratín: <i>El sí de las niñas</i> .
1807		Tratado de Fontanebleau. Godoy nombrado Príncipe de los Algarves. En 17 de octubre, las tropas francesas, bajo la dirección del mariscal Junot, atraviesan España para atacar Portugal, donde los reyes habían ya huido a Brasil. El ejército de Junot permanece en España. Godoy descubre que Fernando, príncipe de Asturias, había entrado secretamente en contacto con él cuando de Napoleón, Eugenio Beauharnais. Fernando deseaba minar el gobierno de Godoy, pero éste denunció la acción del heredero como un complot para destronar a Carlos IV. Fernando fue arrestado, pero perdonado poco después.
1808	La Academia encarga a Goya el retrato de Fernando VII (28 de marzo). Goya sale para Zaragoza llamado por Plafox (2 de octubre) Regreso de Jovellanos t Ceán Bermúdez a Madrid	Motines de Aranjuez (17 de mar.) Abdicación de Carlos IV y arresto de Godoy (19 de marzo). Entrada de Murat en Madrid (22 mar.) Partida de Fernando VII para Bayona (10 de abril) El 2 de mayo en Madrid José, rey de España (6 de junio) Primer sitio de Zaragoza (junio-agosto)

1810	<p><i>Alegoría de la Villa de Madrid</i> <i>General Goye, Victor Goye</i> Primeras planchas de los <i>Desastres de la Guerra</i></p>	<p>Rendición de Bailén (22 de julio) Napoleón en España (5 nov.) Segundo sitio de Zaragoza (diciembre-febrero) Insurrección general de las colonias españolas</p>
1811	<p>Goya recibe la Orden Real de España Ruptura entre Isidoro Weiss y su mujer Leocadia (23 años)</p>	<p>Muerte de Jovellanos (67 años)</p>
1812	<p>Muerte de Josefa Bayeu Inventario y reparto de los bienes entre Goya y su hijo Javier Retratos de Wellington</p>	<p>Moratín nombrado director general de Bibliotecas Constitución de Cádiz (18 mar.)</p>
1813		<p>Batalla de Arapiles (22 julio) Wellington en Madrid (agosto) Regreso de los franceses (3 de nov.) José Bonaparte sale de Madrid (17 marzo) Batalla de Vitoria (21 junio) Tratado de Valençay (11 diciembre) Fernando VII a España</p>
1814	<p>Goya pinta las escenas del 2 y 3 de mayo de 1808</p> <p>Retratos de Fernando VII El general Palafox Nacimiento de María del Rosario Weiss (2 octubre, † 1843) Las dos <i>Majas</i>, denunciadas a la Inquisición</p>	<p>Decreto contra los liberales Abolición de la Constitución (4 de mayo) Entrada de Fernando VII en Madrid (7 mayo) Restauración de la Inquisición (21 julio)</p>
1815	<p>Goya, citado a comparecer ante la Inquisición <i>Autorretratos</i> <i>Duque de San Carlos</i> Miguel de Ladrizábal</p> <p>Ignacio Omulryan</p> <p><i>José Luis Munárriz</i> <i>Rafael Esteve</i> Primeras planchas de la <i>Tauromaquia</i> (publicadas en 1816)</p>	<p>Los jesuitas son llamados de nuevo (mayo)</p>
1817	<p>Estancia en Sevilla <i>Santas Justa y Rufina</i></p>	<p>Muerte de Meléndez Valdés en Montpellier (63 años)</p>
1818		<p>Muerte de Urquijo en París Destitución del Ministro de Hacienda Garay: España cae en la anarquía</p>
1819	<p>Goya compra la "Quinta del Sordo" (27 feb.) Primeras litografías <i>La primera comunión de San José de Calsanz</i> <i>Juan Antonio Cuervo</i> Grave enfermedad de Goya, curado por su amigo, el doctor Arrieta.</p>	<p>Muerte en Roma de María Luisa y de Carlos IV</p> <p>Los Estados Unidos compran Florida a España Apertura del Museo del Prado</p>
1820	<p>Goya asiste por última vez, a una sección de la Academia de San Fernando. Jura lealtad a la Constitución y al rey. Goya trabaja en la decoración de su casa en la que continuará posiblemente hasta su partida para Burdeos. Entre 1820 y 1823 Goya trabaja en los llamados <i>Caprichos enfáticos</i>, entre las láminas 62 y 82 de <i>Los Desastres de la Guerra</i></p>	<p>Se funda el Ateneo en Madrid. Enero: Revolución de 1820. Alzamiento del coronel Rafael Riego para derribar el gobierno absolutista de Fernando VII. Marzo: se restaura la Constitución liberal de 1812, a la que forzado, jura acatamiento Fernando VII. El rey sería controlado hasta 1823, por los sectores liberales del ejército y del pueblo.</p>
1821		<p>Meléndez Valdés: <i>Discursos forenses</i></p>
1823	<p>Captura por las tropas francesas del Trocadero, en Cádiz. Goya cede a su nieto Mariano la casa de su propiedad, conocida como la <i>Quinta del Sordo</i>.</p>	<p>Abril: Luis XVIII de Francia envía tropas a España bajo el mando del duque de Angulema, para derrocar el gobierno liberal y restaurar el poder absoluto. Fue el ejército conocido como los Cien Mil Hijos de San Luis. Septiembre: rendición de las Cortes españolas al duque de</p>

- Angulema en Cádiz. Fernando VIII vuelve a ejercer el poder absoluto y recomienda la representación. Se inicia un periodo de terror y represión, en que numerosos oficiales liberales son enviados a prisión y otros fusilados.
 Noviembre: Ejecución pública de Riego, en Madrid.
 Fernando VII entra en triunfo en Madrid.
 Ministerio moderado de Ceán Bermúdez.
- 1824 Enero-abril: Goya vive, al parecer, escondido, en la casa de un amigo jesuita, el padre José Dualso y Latre. En agradecimiento pinta su retrato.
 Se declara amnistía general. Goya aprovecha ese momento para solicitar del rey un permiso de seis meses, con el pretexto de ir a tomar las aguas de Pombières, en Francia.
 Mayo. El rey personalmente concede el permiso a Goya.
 Junio: en su camino a París, Goya se aloja en Burdeos en casa de su amigo Moratín, ya en el exilio.
 Junio: llevando consigo una carta de presentación de Moratín, Goya llega a París a casa de Vicente González Arnao. Durante su estancia, el artista se relaciona con algunos de sus amigos mecenas y patronos, ahora en el exilio de los cuales reciben encargos.
 Septiembre: Goya abandona París y se dirige a Burdeos. Llegan en esta época, Leocadia Weiss con sus hijos Guillermo y Rosario.
 Entre su llegada a Burdeos en 1824 y su muerte en 1828, realizaría la sorprendente serie de dibujos de los *Albumes G y H*.
- 1825 Enero: Fernando VII concede otros seis meses de permiso a Goya.
 Durante la primavera Goya se encuentra gravemente enfermo.
 Julio: Martín Miguel de Goicochea, suegro de Goya, muere en Burdeos.
 Se piensa que el estado de Goya es irreversible. El rey le concede un año más de permiso.
 Noviembre: Goya se recupera.
 Noviembre-diciembre: Edición de un juego de cien ejemplares de las cuatro litografías de los *Toros de Burdeos*.
 En una carta a Joaquín María de Ferrer (uno de sus mecenas en el exilio), Goya menciona que en el invierno anterior había realizado cerca de cuarenta miniaturas sobre marfil.
- 1826 Mayo: Goya viaja a Madrid para presentar personalmente su petición de retiro. El 17 de junio el rey le concede una pensión anual de 50.000 reales y Goya regresa a Burdeos.
- 1827 Durante el verano Goya visita Madrid y probablemente retrata entonces a su nieto Mariano, de 19 años de edad.
 Septiembre: Goya recibe su pasaporte y puede abandonar Madrid.
- 1828 Arzo: su nuera y su nieto Mariano llegan a Burdeos, donde encuentran a Goya casi en agonía.
 16 de abril: muere en Burdeos hacia las 2 de la madrugada. Se le enterra en Burdeos junto a Goicochea, su consuegro. En 1901 sus restos son exhumados y trasladados a Madrid. En 1929, sus cenizas son enterradas en la Ermita de San Antonio de la Florida.
- Sublevación en Cataluña (*Malcontents*).
 Ejecución de Mariana Pineda, acusada de liberal.

Bibliografía de y sobre Valle-Inclán

BERMEJO, Manuel M. *Valle-Inclán: introducción a su obra*. Madrid, Anaya, 1971

CARDONA, Rodolfo. “El esperpento como género” en *Ínsula* 531, marzo de 1991.

CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid, Castalia, 1987.

DOMENECH, Ricardo. “Para una visión actual del teatro de los esperpentos” en *Cuadernos Hispanoamericanos 199-200*. Madrid, jul/ago de 1966.

DOUGHERT, Dru. *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Fundamentos, 1983.

GOLDONI, Rubia Prates. *Quem tem medo de Valle-Inclán?. Forma e ideologia nos bastidores da cena espanhola contemporânea*. Tesis doctoral (inérita). São Paulo. 1997.

GÓMEZ MARIN, Jose A. “Valle: estética y compromiso” en *Cuadernos Hispanoamericanos 199-200*. Madrid, jul/ago de 1966.

LOUREIRO, Ángel G. “A vueltas con el esperpento” en *Estelas, laberintos, nuevas sendas*. Barcelona, Anthropos, 1988.

RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1977.

SOBEJANO, Gonzalo. “Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos” en *Estelas, laberintos, nuevas sendas*. Barcelona, 1988.

TORRES NEBRERA, Gregorio. "La matemática perfecta del espejo cóncavo: acerca de la composición de *Luces de bohemia*" en *Anthropos*, 158-159, jul/ago de 1994, pp.79-89.

VALLE INCLAN, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

ZAHAREAS, Anthony N. "El esperpento como proyecto estético" en *Ínsula* 531, marzo de 1991.

Bibliografía sobre Goya

BAUDELAIRE, Charles. "Goya" (reproducción de la traducción al inglés) en

BATICLE, Jeannine. *Goya: painter of terror and splendour*. London. New Horizons, 1994, pp.130-132.

BOZAL, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza Forma, 1994.

_____. *Las Pinturas Negras de Goya*. Madrid, Lifel, 1997.

_____. "Quevedo y Goya" en *Cuadernos hispanoamericanos* 361-362. Madrid, 1980.

CEBALLOS, Pedro. *Colección de 449 reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Goya*, Madrid, 1924.

Conde de la VIZAÑA. *Goya*, Madrid, 1887

GLENDINNING, Nigel. *Goya y sus críticos*. Madrid, Taurus, 1982.

_____. "Arte e Ilustración en el círculo de Goya" en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid, Museo del Prado, 1989.

_____. "The strange translation of Goya's "Black Paintings". *The Burlington Magazine* CXVIII, nº 868, 1975.

HELD, Jutta *Goya*. Reinbek bei Hamburg, Hamburgo, 1980.

HELMAN, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza, s/f.

LAFUENTE FERRARI, E. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947.

LICHT, Fred. *The origins of the modern temper in art*, London, Universe Books, 1979

M. AGUILERA, Emiliano. *Las Pinturas Negras de Goya (Historia, interpretación y crítica)*, Madrid, 1935.

MATHERON, Laurencio. *Goya*. Madrid, Biblioteca Universal, 1890.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. *Política religiosa de los liberales en el siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1973.

SAMBRICIO, Valentín. *Tapices de Goya*. Madrid, 1946.

YRIARTE, Charles. *Goya*. Edición facsímile, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995

Bibliografía general

ANÓNIMO. *Fábulas políticas*. Londres, 1813 en Biblioteca Nacional, Madrid R62076.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Ars Poética, 1992

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievsky*. Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Lom ediciones, Santiago de Chile. 1997.

BLAS DE OTERO. *Expresión y reunión*. Alianza editorial, Madrid, 1997.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo, Papirus, 1993.

CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza editorial, 1986.

_____. *El carnaval*. Madrid, Alianza editorial, 1992.

CARRETER, Lázaro. “*Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII*” en *Revista de Occidente* 107, 1971, pag 250-286.

CASALDUERO, Joaquín. *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos, 1981.

CELAYA, Gabriel. *Poesía*. Madrid, Alianza editorial, 1997.

CHARTIER, Roger. *História cultural*. Lisboa, Difel, 1987.

CHNAIDERMAN, Miriam. *O hiato e o convexo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

DE MARCO, Valéria. “O teatro espanhol do século XVII: Lope de Vega, Peribañez y el Comendador de Ocaña; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* y

convidado de piedra; Calderón de la Barca, *La vida es sueño*” (Fotocopia), p.1-9.

São Paulo, 2000.

FOUCAULT, Michel.”Las meninas” en *As palavras e as coisas*. São Paulo,

Martins Fontes, 1966, pp.17-33.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad*. Buenos Aires, Emecé, 1969.

_____. *La realidad figurativa*. Buenos Aires, Emecé, 1973.

FREUD, Sigmund. “Lo siniestro” en *Obras psicológicas completas*. Tomo XVIII, 1966, pp.186-232.

GUINZBURG, Carlo. *Sabbat nocturno*. Madrid, Alianza Editorial, 1981

MATEO GÓMEZ, Isabel. *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro narrados*. Madrid, 1979.

MOLHO, Mauricio. *Cinco lecciones sobre el “Buscón”* en *Semántica y poética*.

Barcelona, Crítica, 1977.

PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial, 1972

QUEVEDO, Francisco de. *Sueños y discursos*. Madrid, ed.Felipe C.R.

Maldonado, 1990.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español I*. Madrid, Alianza editorial, 1967.

_____. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid,

Cátedra, 1995.

STAROBINSKI, Jean. *1789, los emblemas de la razón*. Madrid, Taurus, 1988

VIRALLONGA, Jordi. *Crónicas de usura*. Barcelona, Plaza&Janés, 1999.

WHITE, Hayden. *Meta-historia. A imaginação histórica no século dezanove na Europa*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

ZAMORA, Antonio. *El hechizado por fuerza en Biblioteca de Autores Españoles: dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Tomo II, Madrid, 1859.

Periódicos:

Gaceta de Madrid

Catálogos

Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey (1828).

Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de Goya. Madrid, Museo del Prado, junio, 1946.

Catálogo Goya and his times. London, National Gallery, s/f.

Revistas

Coloquio. Artes. núm 48, Madrid, 1981.

The Burlington Magazine, XCVII, núm.630, London,1955.

_____ CXVII, núm. 868, London,1975.