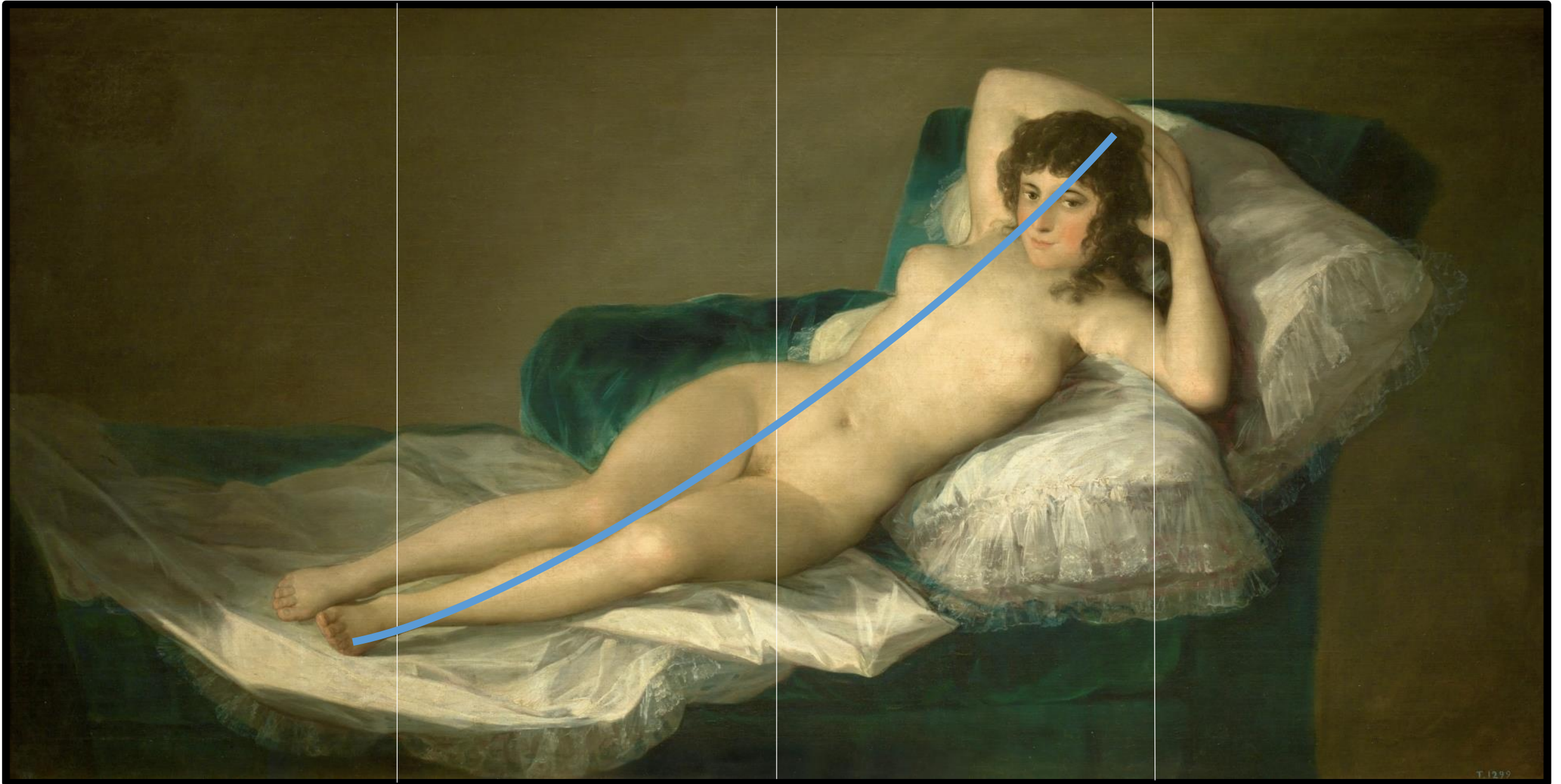


**DOCUMENTACIÓN
COMENTARIOS
OBRAS
DE GOYA**

LA MAJA DESNUDA 1795. *ESTILO NEOCLÁSICO.*

Goza de gran popularidad, en parte favorecida por la polémica generada en torno a la identidad si es (la duquesa o quién, tampoco parece la amante de Godoy Pepita Tudó) las radiografía desvela que tenía una máscara y su rostro fue repintado.



LA MAJA VESTIDA. 1802. *ESTILO ROMÁNTICO*

Se dice que fue un encargo de Godoy, que al comprar la desnuda para hacer pediría a Goya que le hiciera una vestida para formar pareja en un doble marco superpuesto. Por la Maja desnuda Goya tuvo que testificar ante la Inquisición que lo consideraba obsceno.





TÍTULO: *LA MAJA DESNUDA.*

AUTOR: *FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.*

CRONOLOGÍA: *1795- 1800*

TÉCNICA: *ÓLEO SOBRE LIENZO.*

GÉNERO: *RETRATO DESNUDO*

ESTILO: *INCLASIFICABLE. Por su cronología podemos situarla en el neoclasicismo, pero Goya introduce importantes novedades en el tratamiento de la obra.*

TEMA: *RETRATO DE CUERPO ENTERO DE UNA MUJER DESNUDA (aunque no se sabe de quien)*

DIMENSIONES: *97 cm. x 191cm.*

ICONICIDAD: *ALTA.*

LOCALIZACIÓN: *MUSEO DEL PRADO*

DATOS

La obra aparece citada en 1800 como parte de las pinturas que se hallaban en el gabinete del valido (primer ministro) del rey Carlos IV, **Manuel Godoy**, emparejada con otra semejante: "**La maja vestida**", realizada posteriormente. Se desconoce **quién las encargó**, aunque todo hace suponer que ambas majas fueron encargadas por el propio **Godoy** para decorar su despacho, junto a la "**Venus del espejo**" de **Velázquez** y otro desnudo de la escuela veneciana, ya que era aficionado a las pinturas de desnudos femeninos. El coleccionismo de este tipo de pinturas era una forma de exhibir su poder, ya que la posesión de obras de este género era perseguida por la Inquisición por su carácter "obsceno". En esa fecha se habla de "*La Venus que pintó (Goya) para el príncipe de la Paz*".

La obra sigue la **tipología** tradicional de representación de *la diosa Venus tendida sobre un lecho*, aunque desde la particular mirada de Goya que, en este género, como en otros, romperá con la tradición.

Sobre la **identidad** de la mujer representada no tenemos noticias, aunque existen diferentes **hipótesis**: la legendaria, que señala que la maja sería la **Duquesa de Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo**, a quien **Goya** estaba unido desde que ésta enviudó y se trasladaron juntos a San Lucar de Barrameda (Cádiz), aunque su rostro no coincide con el de la maja (podría tratarse de un rostro estereotipado, para evitar descubrir su auténtica identidad, como ocurría en los cartones para tapices); otra hipótesis señala que, por la postura, podría ser una prostituta de alto postín que se ofrece al mejor postor. Se ha propuesto también que la retratada fuera **Pepita Tudó**, entonces amante y más tarde, esposa de **Godoy**.

Se ha pensado, que las dos majas podrían haber formado un **díptico**, de modo que la vestida pudiese descubrir, como al volver una página, mediante un mecanismo secreto, a la desnuda. Es una hipótesis muy verosímil, pues semejantes "*picardías*" eran frecuentes en Francia y entre el ambiente de los ilustrados. Fuere quien fuere la mujer, **Goya** fue llamado en 1815 por la **Inquisición** para conocer la identidad de la dama y quién la había encargado. No conocemos su respuesta, si es que dio alguna, pero el asunto fue sobreseído. Parece ser que altas instancias (el **Valido Godoy**, el **Cardenal Luis de Borbón**, o el propio monarca **Fernando VII**) pararon la instrucción. No era la primera vez, en todo caso, que **Goya** debía de hacer frente a este tribunal que encarnaba la España más retrógrada.

Durante mucho tiempo este desnudo fue conocido popularmente como "*La gitana*", quizás por su cabello negro y mirada penetrante y porque vestida, se correspondía con los tipos populares a los que tan aficionada era la frívola aristocracia española de la época.

La *Maja desnuda* es un **retrato de cuerpo entero** de una joven **mujer desnuda** recostada en un diván o canapé de terciopelo verde con almohadas y colcha, que mira directamente al espectador. En **formato horizontal**, descriptivo muy pronunciado, pintada por Goya entre 1795 y 1800 **al óleo**. De **estilo inclasificable, iconicidad alta** que se encuentra en el **Museo del Prado**.

El diván y la mujer se sitúan en un lugar oscuro e indefinido, neutro, que carece de cualquier referencia espacial. La mujer se dispone con los brazos entrecruzados por debajo de la cabeza, postura que recuerda a la "*Ariadna dormida*", de las colecciones reales, lo que hace que sus senos se separen y recoge ligeramente sus piernas para marcar la flexión curvilínea de la cadera y los muslos, cerrándolas con elegancia.

La figura de la mujer atraviesa el lienzo en **diagonal**, lo que obliga al observador a recorrer el cuerpo de izquierda a derecha desde los pies hasta el rostro, pasando por el vientre y el ombligo, que se convierten en **el centro visual del cuadro** gracias a que **Goya** ha pintado, por primera vez en la historia de la pintura, **el vello púbico de la mujer**. El **rostro** de la joven presenta unas mejillas sonrosadas y una media sonrisa que, junto con su descarada mirada, producen un efecto de provocación en quien la observa. La posición de la cabeza parece algo forzada en relación al cuerpo, como si el cuello no presentara una posición relajada, como sí sucede con el resto. La **expresión** resultante es la de una mujer pícara, audaz, que sonríe y mira satisfecha y orgullosa, sin pudor, al mostrar sus encantos femeninos.

Desde el punto de vista formal, en la obra destaca la precisión del **dibujo** con el que Goya modela la figura femenina y el predominio de **una gama cromática fría**, en la que destacan los tonos verdes, en **contraste** con los blancos nacarados y los rosas, que dan mayor **calidez**; ambos son rasgos propios de la pintura neoclásica. El resultado es un desnudo pulido y bien torneado, que recuerda a **Tiziano** o a **Velázquez**.

La pincelada es precisa, aunque no es tan larga como es habitual en el estilo del artista, salvo en los volantes de los almohadones y las sábanas, en la que ésta es mucho más suelta y abocetada. La figura, situada en primer plano, está realizada de forma minuciosa, con una gran **perfección académica**. Las **carnaduras y los sombreados** han sido tratados con mimo, para destacar las formas voluptuosas de la mujer.

El foco de luz, procedente del exterior, incide sobre el cuerpo de la mujer y contribuye a hacer vibrar y brillar la piel del pecho y del vientre, subrayando el erotismo de la pose y el gesto femenino, contrastando con la atmósfera tenebrista, neutra, de la estancia, que hace resaltar aún más el cuerpo desnudo perfectamente iluminado. No hay nada que pueda distraer al observador, más allá de la maja y del diván o canapé; la mirada se concentra en el pubis de la mujer y en la línea que forma con su ombligo, espacio de una gran sensualidad gracias a la suave luz que modela los dintornos de la figura.

Por su perfección y academicismo, este desnudo es lo menos "*goyesco*" de toda la producción del pintor, el más deciochesco, anterior al gran cambio que se produce en su estilo a finales de siglo.

Aunque el **punto de partida** de **Goya** sea el de la **tipología tradicional** de *Venus recostada sobre un lecho*, fijada en el Renacimiento por los pintores de la escuela veneciana (**Giorgione, Tiziano...**), el pintor zaragozano va mucho más allá. La figura representada no se corresponde con ninguna imagen divina o mitológica que, como en épocas pasadas, pudiera justificar el desnudo (como se cita en uno de los textos de referencia de la prueba) sino con la de **una mujer real, de carne y hueso**. El pintor ha prescindido de cualquier aditamento mitológico, como Cupido, tradicional acompañante de la diosa (*Venus del espejo*, de **Velázquez**); sitúa a la mujer provocativamente sobre un canapé o diván moderno y no sobre un lecho clásico, mirando al espectador y sonriendo con desparpajo, lo que la aleja del tradicional recato de otras épocas. Tampoco se sirve de la justificación moralizante que caracteriza la pintura neoclásica en su tratamiento del desnudo femenino (J.L. David, por ejemplo, en *El rapto de las sabinas*). Es, además, el primer desnudo femenino del que se tenga noticia que muestra el vello púbico (no correspondería a la clasificación de **venus púdica**) lo que la convierte en **una imagen moderna y perturbadora**.

Goya rompe con la tradición iniciada en el Renacimiento, aunque parta de las referencias históricas: **Velázquez, Tiziano, Rubens...** nos ofrece **una mirada moderna sobre una mujer de su tiempo**, sin idealización, llena de sensualidad y erotismo; **Goya** pinta, el deseo, para solaz de quien le encargó la pintura, pues era un encargo privado y peligroso, aunque hoy cuelgue en las paredes del Prado.

También es audaz su composición, ya que sitúa la mayor carga de peso en el lado derecho, dándole mayor tensión y misterio al cuadro, que equilibra hábilmente con una diagonal ascendente, estructura aurea y una suave forma en t.

La influencia de esta obra es enorme **en los pintores posteriores**; **Eduard Manet**, precursor del Impresionismo, pintará su *Olimpia*, teniendo como referencia **La maja de Goya**, como se aprecia en el descaro con el que la mujer observa al espectador.

OLIMPIA





TÍTULO:

La Familia de Carlos IV.

AUTOR:

Francisco de Goya y Lucientes.

CRONOLOGÍA: *1800 /1801.*

GENERO: *RETRATO COLECTIVO,
PINTURA HISTÓRICA*

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

ESTILO: *neoclásico, romántico.*

TEMA: *retrato de grupo de la
familia real.*

ICONICIDAD: *ALTA. REALISTA*

LOCALIZACIÓN:

Museo del Prado

Retrato familiar real de modo moderno, como si fuese una instantánea fotográfica.

Futura esposa de Fernando
(a la que no se le ve el rostro,
porque no se sabía
quien iba a ser).

Antonio Pascual
Hermano de Carlos IV

La infanta Carlota Joaquina

Goya

María Josefa
hermana del rey

María Luisa de Parma

Carlos IV

María Isabel

Carlos María Isidro
(de rojo)

Fernando (futuro Fernando VII)

Infante Francisco de Paula
(de rojo)

Los Príncipes de Parma:
Luís de Borbón y María Luisa
con su hijo Carlos

Goya realiza un retrato de grupo de la familia real española. Los dividió en tres grupos de cuatro personas.

Los pintó como individuos con personalidad. Como una familia a la que conocía.

El grupo central dominado por los reyes.
El de la izquierda, con el futuro rey **Fernando VII** en primer término. El de la derecha con los Príncipes de Parma. Al fondo, en la penumbra, **Goya** pintando.

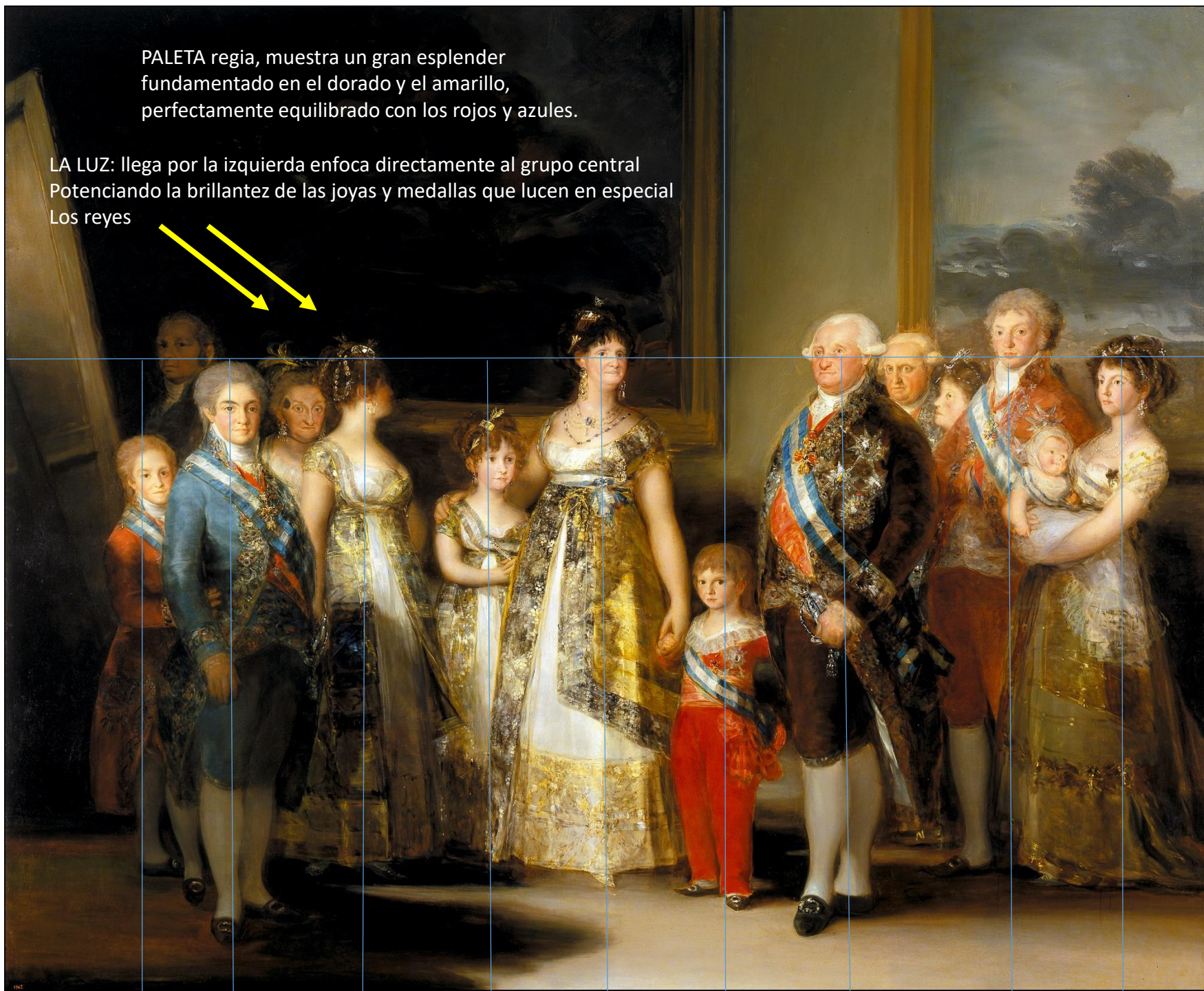
Capacidad psicológica de los retratados
Individualizados: muestra la arrogancia y vanidad de la reina y el rey carente de autoridad.

Según las últimos estudios Goya no quiso caricaturizar a la familia real pero tampoco tuvo intención de idealizarlos.

Goya aparece al fondo, puede ser influencia de Velázquez, como una firma más autenticada, pero lo que pinta Goya y lo que ve la familia real es lo mismo.

PALETA regia, muestra un gran esplendor fundamentado en el dorado y el amarillo, perfectamente equilibrado con los rojos y azules.

LA LUZ: llega por la izquierda enfoca directamente al grupo central Potenciando la brillantez de las joyas y medallas que lucen en especial Los reyes



FORMATO horizontal: descriptivo.

COMPOSICIÓN:

Escena anodina, desposeída de ricas escenografías efectistas, el pintor *concibe las figuras como un friso paralelo al plano del cuadro con alineación columnaria de influencia Neoclásica apartada de falsas posturas teatrales.*

PINCELADA:

densa, vigorosa pero segura, deja en un segundo plano la línea y el dibujo aunque no por eso abandona la perfección en el detalle.



ANTECEDENTES:

GOYA siempre admitió que tuviera tres maestros: **Velázquez**, **Rembrandt** y la naturaleza. Del primero vemos aquí la influencia de su célebre cuadro de **Las Meninas** no solo por la naturalidad escénica sino por la aparición del autorretrato mirando al espectador, de **Goya**.

De **Rembrandt** aunque su influencia estuvo principalmente presente en el grabado, recoge a la perfección en el juego de claroscuro.



La familia de Carlos IV de **Goya** es un **retrato de grupo y pintura histórica** de toda la familia real **de enormes dimensiones** (más de tres metros de ancho por otras casi tres de alto) en **formato horizontal de paisaje** (*descriptivo*) al **oleo**. Goya sitúa a catorce personajes de pie, erguidos, **con alineación columnaria de influencia Neoclásica como si fuese un friso clásico** creando un ritmo vertical **paralelo al plano del cuadro**. **Los reúne** en tres grupos de cuatro delante de una pared. En el del centro destaca la reina.

El estilo es **neoclásico y romántico**, la **representación es realista**. **La escena es anodina, sin falsas posturas teatrales** desposeída de ricas escenografías efectistas: **prescinde de lo accesorio y se queda con lo fundamental**. La obra se aleja así de las representaciones más oficiales, pues el rey y su familia no portan símbolos de poder ni Goya utiliza el recurso de **Van Loo** en **La familia de Felipe V** (su antecedente más directo) de situarla entre cortinajes a modo de palio. (ver diapositiva siguiente). El cuadro es una obra llena de humanidad y franqueza y por eso tal vez fuera finalmente bien acogido, porque la familia se vio asimismo como era.

Destaca la luz que llega por la izquierda, diáfana y que enfoca directamente al grupo central potenciando la brillantez de las joyas y medallas que lucen en especial los reyes, baña a toda la familia en su conjunto y deja en sombra en segundo plano el autorretrato del propio pintor, que se representó como hizo **Velázquez** en sus Meninas, pero en este caso de forma más discreta. La luz, envuelve el cuadro en una atmósfera cálida y brillante que dignifica el retrato de todo el grupo y envuelve la escena en un ambiente tan real, que consigue que los personajes resulten mucho más cercanos. El juego de claroscuro nos recuerda a **Rembrandt**.

La paleta es regia, muestra un gran esplendor fundamentado en el dorado y amarillo, perfectamente equilibrado con los rojos y azules ubicados de forma estratégica para compensar pesos que, sin estridencias, agrandan la brillantez del cuadro y destacan a los personajes sobre el fondo neutro.

Destaca la pincelada, empastada, densa, muy suelta y vibrante (casi presagia el impresionismo) vigorosa y segura que le permite aplicar destellos para crear una ilusión bien delineada de la calidad de las vestiduras, condecoraciones y joyas (recuerda a **Rembrandt y Velázquez**, sus reconocidos maestros). La pincelada enriquece la misma sensación de luminosidad con la pastosidad de sus trazos que deja en un segundo plano la línea y el dibujo aunque no por eso abandona la perfección en el detalle, sino que contribuye, como tantas veces en sus obras a la fuerza expresiva del retrato y es capaz de reproducir en la distancia los más precisos detalles. **Goya** revela su maestría en cada fragmento, tanto por el dominio de la luz como por la sutil definición de las personalidades, acentuada por la reducción de las referencias espaciales, subrayando de este modo, la capacidad del artista aragonés para analizar a sus retratados.

Rinde homenaje a **Velázquez** y sus **Meninas**: muestra a los miembros de la familia real, como en **Las Meninas**. En el del centro, destaca la reina **María Luisa**, auténtica dominadora en la familia (al rey lo representa a un lado, poco regio y con cierta pose bonachona). Goya se autorretrata en el cuadro como **Velázquez**, los viste con lujosos ropajes de seda y abundantes joyas y condecoraciones poniendo en estos detalles todos los recursos de su maestría a fin de representar a la familia en toda su dignidad. Como en **Las Meninas**, la familia real aparece representada en una estancia y son también dos los lienzos que **Goya** pinta como fondo en la sala: un paisaje a la derecha y un tema mitológico a la izquierda.

A diferencia del lienzo velazqueño, **Goya** no concibió un juego de perspectivas y luces tan complejo como el que se percibe en **Las Meninas** sino que redujo el espacio de fondo. Eliminó también los elementos barrocos que tenía el cuadro velazqueño, con el juego de alusiones y adivinanzas creado por el reflejo de los reyes en el espejo y el motivo del cuadro en el que el pintor trabaja. La mayoría de los personajes, nueve, quedan en un completo primer plano, mientras que los otros cuatro personajes quedan en un segundo plano muy próximo al anterior, aunque en todos los casos podemos apreciar sus rostros con todo detalle.

La obra supone la culminación de todos los retratos pintados por **Goya** en esta época.

Gracias a las cartas de la reina **María Luisa de Parma** a **Godoy** conocemos paso a paso la concepción del cuadro. **Goya** lo comenzó en la primavera de 1800 cuando la familia real pasaba una temporada en el Palacio de Aranjuez. Entre mayo y julio realizó los bocetos del natural (de los que el Museo del Prado conserva cinco) de cada uno de los miembros por separado, lo que evitó que debieran posar todos juntos durante largas y tediosas sesiones. La entrega definitiva del cuadro se hizo en 1801.

Alrededor de esta obra existe mucha literatura: algunos han considerado que Goya ridiculiza a los personajes regios, más existen documentos en los que la reina comenta que están quedando todos muy propios y que ella estaba muy satisfecha. Se sabe que **Carlos IV** aludía a él castizamente como el retrato "*de todos juntos*", por otro lado, de ser eso cierto el cuadro hubiese sido destruido y **Goya** hubiese caído en desgracia, lo que no ocurrió. **Goya** no los idealizó: sus protagonistas se vieron fielmente representados y quedaron complacidos, como muchos de los personajes retratados por él con sinceridad y verismo, pues el pintor les dotaba de una apariencia vívida, un aire de dignidad y decoro como pocos pintores de la época podían alcanzar. Así, si se comparan sus retratos con otros contemporáneos, se puede observar que **Goya** los pintó notablemente favorecidos, tratando de "servir a sus señores del mejor modo posible". Pese a ello, en el pasado se vio en el cuadro una crítica de **Goya** a la monarquía, con alusiones al aspecto *aburguesado* de los protagonistas (en ese sentido se cuenta que **Pierre-Auguste Renoir**, al visitar el cuadro en el Museo del Prado, exclamó: "*El rey parece un tabernero, y la reina una mesonera...o algo peor, ¡pero qué diamantes los pintó Goya!*").

Como gran retratista y conocedor del alma humana, los gestos de los personajes de **Goya** revelan unos rasgos muy humanos en el comportamiento íntimo y familiar de los retratados: la infanta Isabel sostiene a su niño muy cerca del pecho, evocación de la lactancia, el infante **don Carlos** se abraza tiernamente a su hermano **Fernando**, denotando cierta timidez y miedo. Con respecto al boceto, la imagen de **Carlos María Isidro** presenta algunas diferencias. La imagen es más difusa y el rostro congelado, distinto del carácter alegre y sincero del infante. Tampoco ahonda en la complicada psicología del infante, quien parece arrojarse bajo la figura de su hermano **Fernando**, futuro rey de España. Esa sinceridad de **Goya** en sus retratados hace que la reina aparezca altiva, con el rostro desagradable y gesto de amargura, mientras nos presenta al rey con cara roja, insulso, presuntuoso y lleno de condecoraciones, captando su carácter abúlico y ausente. La obra es, por tanto, un documento humano sin parangón, así como el retrato de unos personajes y de una época.

Al fondo se encuentran dos cuadros de autor y tema desconocidos, sobre los que se han formulado numerosas hipótesis, ya que no se puede saber cuáles son. Se ha hablado que uno es de tema mitológico, probablemente relacionado con Hércules y Ónfale y de este modo, con el origen extraordinario de la dinastía francesa. Entre las hipótesis está las de **Hagen**, quién considera que uno de esos cuadros podría aludir a *Lot y sus hijas*, en referencia al libertinaje que se vivía en la corte. Pero estas hipótesis, que tienden a ver una crítica caricaturesca en el retrato grupal, chocan con la posición de **Goya** en la corte y los sobrados motivos de agradecimiento que podía tener en particular hacia el rey.

A diferencia de los países nórdicos, en España el retrato colectivo fue escasamente practicado, como antecedentes de esta obra tenemos **Las Meninas**, de **Velázquez** y **La familia de Felipe V** de **Van Loo**, en esta última destaca una soberbia escultura, un pomposo mobiliario y las actitudes idealizadas de los miembros de la Familia Real, a fin de legitimarlos y aproximarlos a un ideal de raza y belleza. Todas estas características son desechadas por **Goya**, quien muestra a los reyes de un modo más humano. Fuese idea suya o sugerida por los monarcas, al incluir su retrato en el de **La familia de Carlos IV**, **Goya** buscó una mayor aproximación a **Las Meninas**, sintiéndose más cercano ahora a **Velázquez** desde su nuevo cargo de primer pintor de cámara, el mismo que **Velázquez** había ostentado al servicio de **Felipe IV**. Pero **Goya** volvía en esta ocasión a saber guardar las distancias, colocándose con su lienzo en el fondo y a la sombra y sin duda una de los ejemplos más recientes de su influencia lo es el retrato de la familia hiperrealista de los actuales reyes eméritos **La familia de Juan Carlos I** de **Antonio López**.

La obra fue pintada en un momento clave para España, donde tenía que dar una imagen de fuerza y continuidad frente a Francia napoleónica y podemos considerar esta obra como una de las obras maestras de toda la Historia de la pintura. La composición cuidada y con una técnica avanzada. La vistosidad y el lujo de los atuendos, tratados en sus detalles en forma pastosa y abocetada son demostración de la maestría del autor y su dominio del color y asimismo como retratista en la cercanía y el perfil psicológico de los personajes.

LA FAMILIA DE FELIPE V



LA FAMILIA DE JUAN CARLOS I
Antonio López





TÍTULO:

El 2 de Mayo en Madrid
(también conocido como *La carga de los Mamelucos*).

AUTOR:

Francisco de Goya y Lucientes.

CRONOLOGÍA: **1814.**

GENERO : *pintura histórica,*
alegoría patriótica.

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

ESTILO: **romanticismo.**

TEMA: *el levantamiento de*
los madrileños contra las tropas
de Napoleón y sus aliados
los mamelucos (soldados egipcios).

ICONICIDAD: **alta. Naturalista.**

LOCALIZACIÓN:

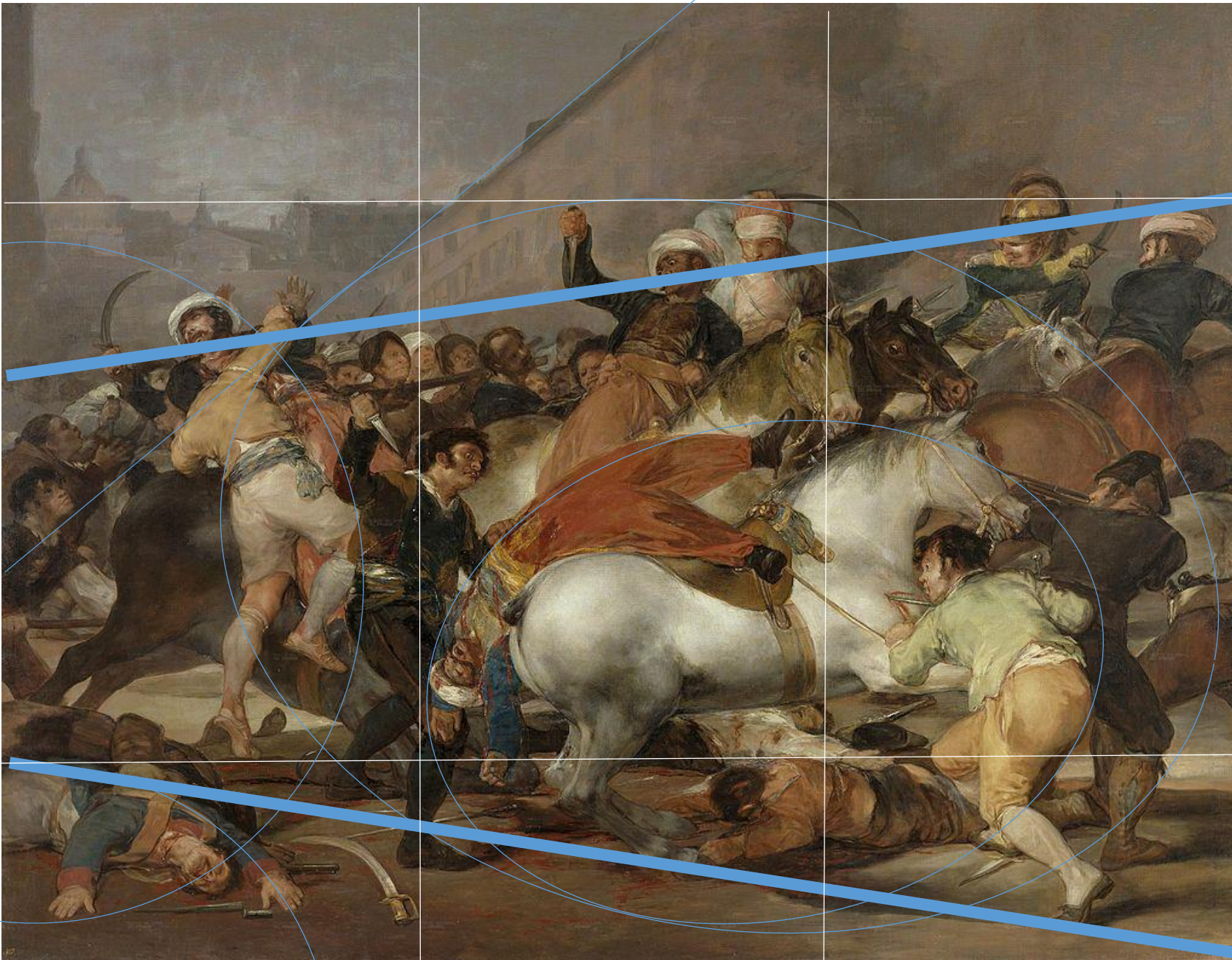
Museo del Prado.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

LA CARGA DE LOS MAMELUCOS O EL DOS DE MAYO DE 1808, 1814



En los últimos meses de la guerra, en 1814, pide permiso a la Regencia para celebrar los hechos heroicos del **2 y del 3 de mayo de 1808** en grandes lienzos.



Plasma toda la violencia del estallido del 2 de mayo en respuesta a la llamada popular contra el invasor.

Lo más destacado del lienzo es el movimiento y la expresividad de las figuras sorprendentes e impactantes, la composición es abierta y unitaria con dos líneas diagonales.

En el centro, un mameluco, soldado egipcio a las órdenes del régimen francés cae muerto mientras un hombre continúa apuñalando y otro hiera mortalmente a su caballo. Al fondo: los madrileños con los ojos llenos de rabia dominados por la ira y la indignación, acuchillan con sus armas a jinetes y caballos mientras los franceses resisten el ataque e intentan huir.

La paleta es vibrante, existen libertades como la cabeza de un caballo de verde por efecto de la sombra.

La carga de los Mamelucos o El dos de mayo de 1808 es un **óleo** sobre lienzo coloreado de grandes dimensiones de género **histórico alegórico**, y estilo **romántico**, pintado por Goya en 1814

FORMATO: horizontal, de paisaje, descriptivo.

TEMA: representa el levantamiento espontáneo del pueblo de Madrid el 2 de mayo de 1808, mal armado con cuchillos frente a una caballería francesa y sus aliados los mamelucos “ soldados egipcios “ a su servicio, militarmente preparados.

Más que patriotismo lo que se refleja es la violencia ciega e irracional: la furia del pueblo madrileño contra el ejército invasor en una escena de gran dinamismo en la que los paisanos atacan al enemigo cuando intenta atravesar la Puerta del Sol en su camino hacia Palacio Real. Al fondo, las figuras de los madrileños, con los ojos llenos de rabia acuchillan con sus armas blancas a jinetes y caballos mientras los franceses rechazan el ataque e intentan huir con los ojos desorbitados incluidos los de los propios caballos. los únicos ojos que denotan algo de “humanidad” son precisamente los de los caballos, siendo los hombres, los que muestran una “bestialidad” más desatada. En el centro, un mameluco cae muerto del caballo pero el patriota sigue apuñalándole y otro hiere con rabia irracional al caballo que no es enemigo de nadie. De esta forma **Goya** manifiesta la irracionalidad de la guerra.

Sobre el suelo yacen soldados o patriotas con los brazos abiertos, composición que luego recogerá en **Los Fusilamientos del 3 de mayo**.

ICONICIDAD: alta, naturalista donde predomina el color sobre el dibujo.

COMPOSICIÓN: es abierta, compleja (subdividida en secciones más pequeñas) y unitaria, estructurada en dos líneas diagonales, que trazan perspectiva y conducen hacia atrás (como en un embudo) entrecruzadas por curvas, contra curvas y escorzos. El cuadro está realizado de una forma que contribuye a crear sensación de acción, fuerza, ritmo y violencia, como si estuviera impregnado de rabia.

DINAMISMO: las curvas, diagonales y grandes pinceladas contribuyen a generar esta impresión de gran dinamismo, movimiento.

PROFUNDIDAD: vienen dada por las casas del fondo, la composición en V y el traslape de los personajes.

LUZ: viene de la izquierda superior, es una luz poco natural cuya función es la de construir los volúmenes y reforzar la composición.

EL COLOR: sobre un fondo coloreado, la paleta está constituida por tonos neutros, pardos y grises frente a blancos, azules y rojos en recuerdo a la bandera francesa. Se ejecuta con fuertes contrastes aplicando un colorido en el que se permite libertades como *la cabeza verde del caballo que es un efecto de la sombra. También llama la atención la distribución del rojo de la sangre para acentuar el dramatismo y violencia.* **Goya** revela su maestría y su dominio del color.

PINCELADA: es suelta, fluida, rápida y precisa en algunos puntos, emplea muchos recursos y matices. Con grandes manchas.

Terminada la **Guerra de la Independencia**, **Goya** recibió por parte del *Gobernador de la Regencia* (aún no regresara **Fernando VII**) el encargo de representar los episodios más significativos de la heroica insurrección popular contra las tropas de **Napoleón**.

El resultado de esta iniciativa fueron dos obras fundamentales para el género de la pintura de la historia que de forma prácticamente unánime, fueron consideradas lo mejor de su producción: **El lienzo del Dos de mayo** conocido también como la **Carga de los Mamelucos** en *la Puerta del Sol* de Madrid y **los Fusilamientos del Tres de mayo** en *la montaña del Príncipe Pio* de Madrid. Ambos cuadros forman pareja y son los que quedan de una serie de cuatro.

Se desconoce cual era su función. Algunas hipótesis sugieren que debieron servir como decoración de un arco de triunfo levantado con motivo del regreso de **Fernando VII** al trono de España o bien para conmemorar el dos de mayo.

Probablemente se exhibieron al aire libre con motivo del retorno de **Fernando VII** y luego se almacenaron por largo tiempo. Se sabe que hacia 1850, se guardaban en el *Museo del Prado*, pero no se exhibían. Fue, décadas después, con el auge del Romanticismo y el Impresionismo, cuando estas pinturas cobraron fama mundial.

La **Guerra Civil Española** provocó daños en el lienzo al ser transportado desde Valencia a Barcelona siguiendo ordenes del gobernador de la Republica para proteger los cuadros del *Museo del Prado*, el transporte que los llevaba sufrió un accidente: la caja que los protegía se rompió estropeando el lienzo en la parte de la izquierda. Los responsables de la restauración decidieron no tocar el fragmento para perpetuar los reveses sufridos.

El concepto y la técnica de este lienzo dejo huella en toda la pintura patriótica del Romanticismo anticipándose a **Eugene Delacroix** con **La libertad guiando al pueblo** de 1830.

Algunos años más tarde **Joaquín Sorolla** perpetuó el recuerdo en **Defensa del parque de artillería**



LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO
Delacroix.



*DEFENSA DEL PARQUE DE
ARTILLERÍA DE MONTELEÓN.
De Joaquín Sorolla.*

**LOS FUSILAMIENTOS
DEL 3 DE MAYO DE 1808**



TITULO :
Los fusilamientos del tres de mayo en Madrid.

AUTOR:
Francisco de Goya y Lucientes.

GENERO: *histórico, alegoría patriótica*

CRONOLOGÍA: **1814**

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

ESTILO: *neoclásico/romántico.*

TEMA: *asesinato.*

ICONICIDAD: *alta, naturalista.*

LOCALIZACIÓN:
Museo del Prado.



En plena noche, a la luz de un farol un pelotón de soldados franceses va a ejecutar a unos civiles españoles.

Cada grupo está descrito de una forma bien diferente: los soldados franceses, en formación que se presenta en diagonal, dan la espalda al espectador y no se les ve el rostro. Parecen autómatas, figuras humanas que representan como máquinas de matar.

Por el contrario, el grupo de los españoles del lado opuesto si están de frente al espectador, que puede apreciar distintas actitudes ante la muerte. Se ve la expresividad de los personajes, escorzos violentos descripción de sus actitudes: miedo, terror, heroísmo resignación... Las diferentes diagonales que dibujan los personajes de la izquierda contrasta con el orden de la derecha.

La escena se sitúa bajo la montaña del Príncipe Pío. Y al fondo, se ve un edificio perteneciente a la ciudad de Madrid y la noche.



La **composición** está dominada por dos grandes diagonales: la de la montaña y la del pelotón de fusilamiento.

La luz ilumina a los personajes de la izquierda y deja en penumbra a los soldados. Es el foco principal de la obra alrededor del cual se distribuyen las figuras. Proviene de la lámpara.

Sin duda debió influir en la obra **la escuela tenebrista**. En todo el cuadro son bien perceptibles los contrastes entre luces y sombras. La escena transcurre de noche y se ilumina mediante un foco de luz artificial que emana de un farol situado entre los dos grupos de personajes. Pero la luz no los enfoca por igual: ilumina con mayor claridad al grupo de los españoles, mientras deja casi en la penumbra al de los franceses.

Aunque la preocupación por la profundidad no es la principal del artista, se consigue cierta profundidad con escorzos, como el del hombre que yace con los brazos extendidos, juegos de luces y sombras y fondos oscuros.

Línea alta del horizonte, convierte al espectador en un protagonista más y potencia el realismo del tema representado.

Los contornos están perfilados en negro en algunos casos. En otros, el dibujo casi desaparece. Cuerpos y rostros están deformados con una técnica expresionista.

Resulta difícil clasificar esta obra en un estilo determinado. En buena parte Goya se muestra aquí precursor del romanticismo por su visión subjetiva de la realidad, la representación de temas cargados de sentimientos, el ideal de la libertad. Es en buena medida un triunfo del color, de los sentimientos, de la libertad e imaginación del artista.

La paleta es restringida, negros, blancos tostados y amarillos.

La pincelada es amplia, larga, con grandes manchas



Se abandona el heroísmo del neoclasicismo para ocupar otro puesto con luz propia, se aparta de las convicciones pictóricas vigentes y se vincula a la iconografía tradicional del martirio en la pintura del S. de Oro español.

El historiador KENNETH CLARK dice sobre el cuadro. Es la primera pintura que se puede llamar grande y revolucionaria en toda la extensión de la palabra, en su temática, en su género, en su intención.

El cuadro pertenece al género del llamado *pintura histórica*, como alegoría patriótica de exaltación del pueblo frente a las tropas enemigas. Este tipo de pintura llegó a constituir la ocupación más importante para un pintor de la corte.

El 24 de febrero de 1814, seis años después de los hechos representados, **Goya** escribe al regente el **Cardenal Luís de Borbón** para ofrecerse a perpetuar mediante el pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa, refiriéndose a **Napoleón Bonaparte**.

El tres de Mayo también conocido como *Los Fusilamientos del tres de mayo de 1808* o *Los Fusilamientos* forma parte de una *serie de cuatro* de las cuales sólo conservamos dos: *El Tres de mayo y el Dos de mayo* y o *La Carga de los Mamelucos*.

Es una pintura de tipo histórico, alegórico (este tipo de pintura llegó a constituir la ocupación más importante para un pintor de la corte).

Representa un hecho *real* (del que quizá **Goya** fuera testigo) el fusilamiento de civiles patriotas sublevados madrileños, al día siguiente del levantamiento, tras su implacable persecución, *llevados a cabo en distintos puntos de Madrid* como castigo a la insurrección a la invasión Napoleónica del dos de mayo de 1808. El protagonista es la masa anónima. La acción se sitúa en este caso en la *Montaña del Príncipe Pío* desde donde es visible, presumiblemente, el cuartel del Conde-Duque, cuya arquitectura se dibuja al fondo de la composición.

Pertenece al estilo neoclásico/romántico. Con ambos acontecimientos se inicia la **Guerra de la Independencia**.

Goya pintó ambos cuadros por encargo del cardenal don **Luis de Borbón**, regente en ausencia de **Fernando VII**, a propuesta del propio pintor, con un fin patriótico para "*perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa*". **Goya** tenía miedo de ser tachado de afrancesado por ser un ilustrado.

Goya pinta esta obra en 1814, cuando la Guerra de Independencia acaba de concluir. El artista fue acusado de afrancesado por haber mantenido su posición de pintor de cámara durante el periodo de reinado de **José I Bonaparte**. Por ello el autor realiza los cuadros del 2 y 3 de mayo de 1808; quiere dejar bien claros su oposición a la invasión francesa y su patriotismo, justo en el momento en que da comienzo el reinado de **Fernando VII**.

Ese mismo año, este rey declaró abolida la obra de las Cortes de Cádiz y retornó a los principios absolutistas que habían caracterizado a la monarquía española hasta 1808. Por todo ello, hemos de considerar este cuadro como uno de los mejores documentos visuales para la comprensión de lo que supuso en España el largo y complejo periodo de transición del Antiguo al Nuevo Régimen.

Algunas hipótesis sugieren que debieron servir como decoración de un arco de triunfo levantado con motivo del regreso de **Fernando VII** al trono de España o bien para conmemorar el dos de mayo, así que se exhibieron al aire libre y luego se almacenaron por largo tiempo.

Se sabe que hacia 1850, se guardaban en el Museo del Prado, pero no se mostraban. Décadas después, con el auge del Romanticismo y el Impresionismo, fue cuando estas pinturas cobraron fama mundial.

Es un cuadro de gran formato pintado al óleo sobre lienzo.

El cuadro se divide en dos partes. A la izquierda, destacan sobre el fondo de la montaña de Príncipe Pío y las casas que se recortan en el cielo nocturno, el grupo de hombres que van a ser fusilados, mientras otros esperan su castigo. Los cadáveres de los que acaban de ser ejecutados yacen amontonados en el suelo ensangrentado.

Al fondo aparece también una mujer sentada con un niño en los brazos. Son civiles, de clase humilde como indican sus ropas vulgares. La inclusión de una mujer y de un fraile en la escena es un trazo de verosimilitud en la construcción de la escena porque las mujeres se unieron a la lucha y fueron también víctimas de la represión y porque aquella noche fue fusilado un clérigo: **Francisco Gallego y Dávila**. Los condenados muestran diversas actitudes ante su inminente muerte: rezan, se tapan el rostro, se muerden los puños, se desesperan... están horrorizados. El personaje principal, con camisa blanca, valiente y digno, mira a los franceses y levanta los brazos en cruz. La figura del hombre de los brazos abiertos se relaciona con la crucifixión de Jesús, mientras que los colores amarillos y blancos, divisas heráldicas del Papa, simbolizan a la iglesia, y la luz es una metáfora de la asistencia divina a los condenados por la muerte.

A la derecha, los soldados napoleónicos, anónimos, sin rostro, colocados en fila, levantan los fusiles para disparar. Un farol colocado en el suelo ilumina la oscuridad de la noche. Es una escena brutal y patética.

FORMATO: horizontal descriptivo.

COMPOSICIÓN: Está dominada por dos grandes diagonales que confluyen en el farol colocado en el suelo: la de la montaña y la del pelotón de fusilamiento, que da profundidad a la escena enmarcados en una v. A la izquierda, los cadáveres colocados en primer plano presentan violentos *escorzos*. La combinación de líneas verticales -condenados-, horizontales - fusiles- y curvas- sables, brazos- dan movimiento a la escena, que parece real.

La figura con la camisa blanca es el punto de atracción de la composición.

LUZ: Hay bruscos contrastes lumínicos. Goya utiliza el *tenebrismo* para conseguir un efecto dramático. Sobre un fondo oscuro, el foco de luz único proviene del farol, que ilumina fuertemente la zona de los patriotas, mientras los soldados franceses aparecen en penumbra, dibujándose sus sombras en el suelo. La luz separa simbólicamente las dos zonas.

DIBUJO: los contornos están perfilados en negro, pero Goya no respeta las formas del modelado gradual tradicional. El dibujo casi desaparece. Cuerpos y rostros están deformados, con una técnica expresionista. La pincelada es amplia, larga, quebrada, con grandes manchas.

COLOR: Goya emplea el fondo coloreado. La paleta es arbitraria y muy expresiva. Predominan los tonos oscuros (ocres, negro, gris) en fuerte contraste con el blanco, el amarillo y el rojo, en variada gama de matices. Hay también algún toque rosa. La mancha roja de la sangre destaca dramáticamente, para expresar la violencia de la acción descrita, así como el blanco de la camisa potenciado por el amarillo del pantalón.

PINCELADA: y la pincelada suelta y fluida o precisa, emplea muchos recursos y matices.

ESTILO: Responde claramente a la personalidad de Goya, un artista inclasificable, que siempre experimentó para conseguir un estilo muy personal, sin reglas fijas, al margen de los cánones, usando su desbordante imaginación para realizar obras originales. **Aquí se muestra precursor del Romanticismo:** visión subjetiva de la realidad, sin idealizarla, incluso ofreciendo los aspectos menos gratos de la misma; triunfo del color y de los sentimientos, libertad e imaginación del artista.

PROFUNDIDAD: Aunque la preocupación por la profundidad no es la principal del artista, se consigue cierta profundidad con escorzos, como el del hombre que yace con los brazos extendidos, juegos de luces y sombras y fondos oscuros.

Línea alta del horizonte, convierte al espectador en un protagonista más y potencia el realismo del tema representado.

CONTENIDO SIMBÓLICO: los militares franceses son máquinas de matar, están despersonalizados porque no tienen rostro, todos en la misma actitud, En cambio, los patriotas están individualizados.

El contraste entre zona iluminada y zona oscura sirve para señalar simbólicamente la diferencia entre el bien- la luz- y el mal- la oscuridad.

La postura del personaje de la camisa blanca- color de inocencia- recuerda a Cristo; es el héroe- mártir, que muere por defender la libertad. Goya, como buen ilustrado, denuncia en esta tela la crueldad y la sinrazón de la guerra, en especial la muerte de civiles inocentes. Es un hecho universal, válido para los hombres de cualquier país y época. El lienzo, es un grito contra la irracionalidad y la atrocidad de la guerra y una obra maestra de la pintura.

INFLUENCIA: Goya abre caminos inexplorados en arte, su obra es de una extraordinaria modernidad. En este lienzo introduce una nueva concepción de la pintura de historia, alejada de la visión heroica y gloriosa tradicional; la pintura se convierte en una forma de "protesta social", de criticar una realidad histórica que genera sufrimiento humano. Goya se acerca al espíritu de denuncia de la guerra y del invasor francés que ya se tratara en la serie de *grabados Los Desastre de la Guerra*.

Para su representación recoge la herencia de crueldad de los martirios de los santos propia de la tradición barroca y hace uso dramático del claroscuro de la pintura española e italiana del S. XVII.

Al mismo tiempo convierte la imagen heroica característica del neoclasicismo *El Juramento de los Horacios* de *David* en un icono romántico de quien lucha por la libertad.

REPERCUSIÓN:

Desde un punto de vista plástico, **Goya** se muestra en esta tela precursor de movimientos pictóricos contemporáneos: del **Romanticismo**, en el uso violento del color y el movimiento; del **Cubismo**, en los volúmenes geometrizados de los soldados franceses; del **Expresionismo**, en el dramatismo y deformación de los gestos y la expresividad del color para mostrar la emoción y los sentimientos.

El historiador KENNETH CLARK dice sobre el cuadro. Es la primera pintura que se puede llamar grande y revolucionaria en toda la extensión de la palabra, en su temática, en su género, en su intención.

La crítica social implícita en la obra es un referente fundamental en el trabajo desarrollado por **Renau o Heartfield** en el S. XX, artistas que usaron el fotomontaje para mostrar su rechazo al régimen nazi, al franquismo o al consumo salvaje del capitalismo en América. (Mirar en google fotomontajes de ambos)

Desde el punto de vista compositivo y temático este cuadro influyó sobre *El Fusilamiento de Maximiliano* de **Manet** y la *Matanza de Corea* de **Picasso**, artista que también denunció los horrores de la guerra en *el Guernica*.

El Juramento de los Horacios. David





El Fusilamiento de Maximiliano. Manet



La Matanza de Corea. Picasso



TITULO : El Coloso

AUTOR: Francisco de Goya y Lucientes.

GÉNERO: alegoría

CRONOLOGÍA: 1808-12

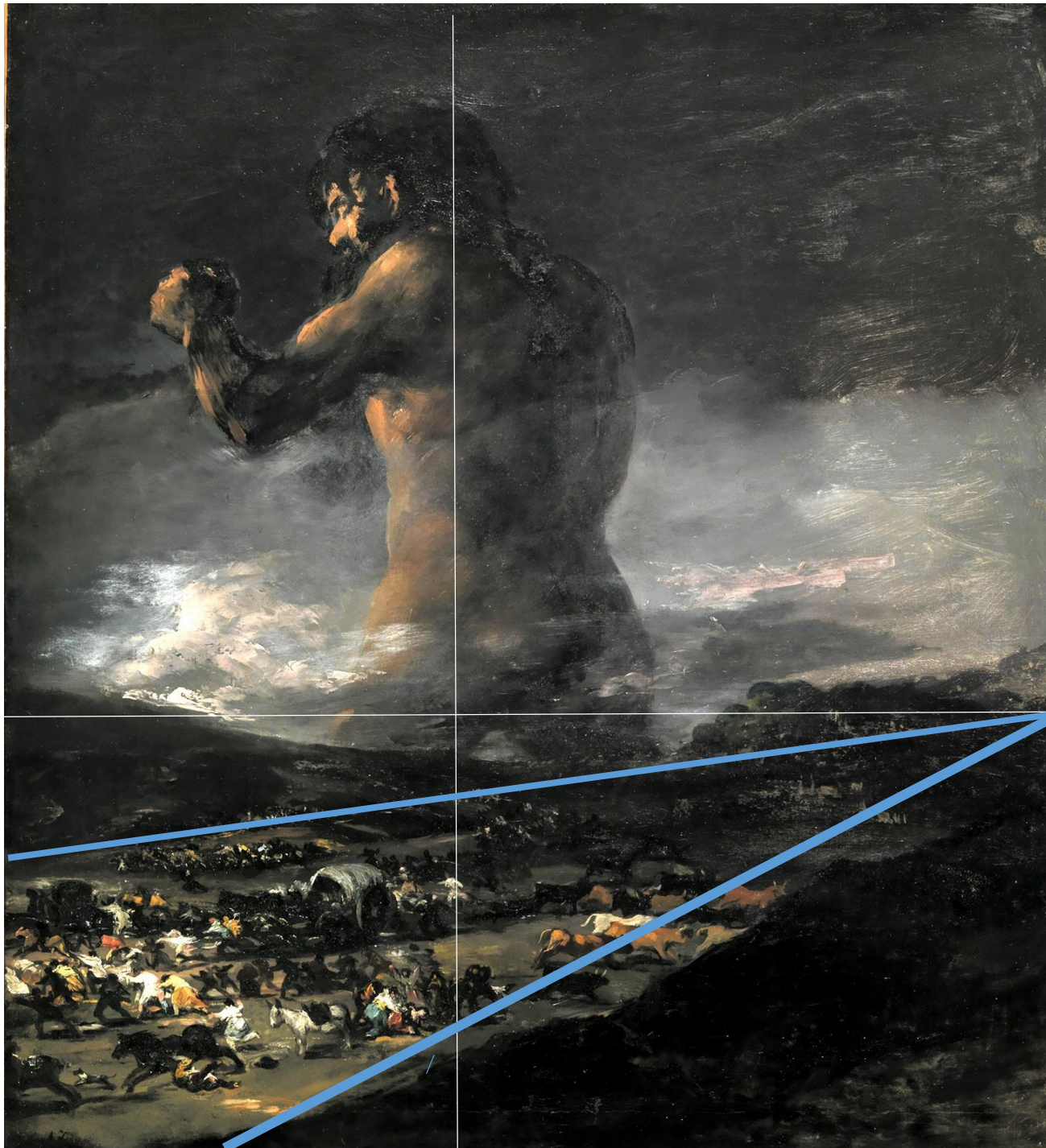
TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

ESTILO: *romántico.*

ICONICIDAD: *naturalismo con abstracción.*

FORMATO: *(116 X 15cm).*

LOCALIZACIÓN: *Museo del Prado.*



LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

La **Guerra de la Independencia** entre 1808 y 1814 es un momento en que el arte tiene que ponerse al servicio de la patria. Como síntesis de las consecuencias de la Guerra, **Goya** en los últimos meses o a primeros de la paz pinta *el Coloso*, donde los hombres y animales huyen despavoridos por el pánico. Sólo el héroe, sin ser imaginación personificado en un asno, permanece impávido. Puede que la escena sea una alegoría de los Pirineos como protectores de los españoles, pero el pueblo aterrorizado representa aquí la cara antitética de la idílica Pradera de san Isidro.

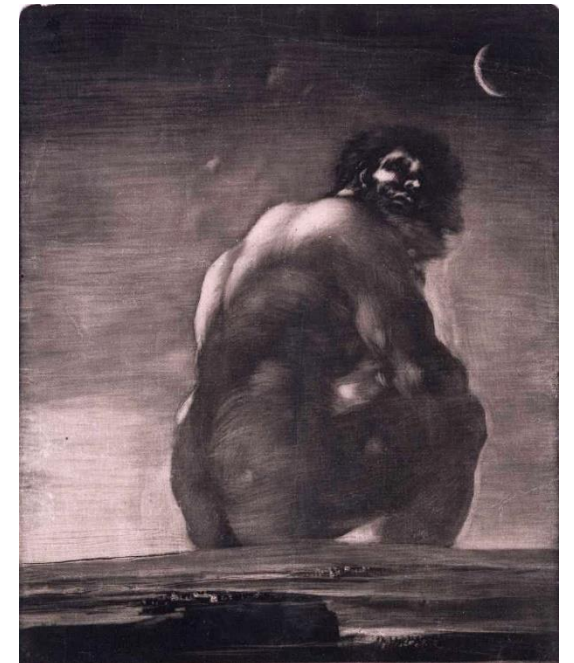
Aquí llega casi a la abstracción, también es representado en una de las consideradas más bellas estampas de pintor: el gigante hecho en aguatinta y buril.

Goya había tomado testimonio de todos los hechos.

Durante la guerra, en 1812, muere su esposa *Josefa*, y se suele fechar desde entonces su relación con **Leocadia Zorrilla**, de veintitrés años y casada con **Isidoro Weiss** (una pariente de su nuera).

Algunos opinan que **Rosario Weiss** (1814) podría ser hija del pintor, pero es imposible demostrarlo.

EL COLOSO 1808 1812.



"El Coloso" fue pintado por Goya (el momento de realización puede oscilar entre **el comienzo de la Guerra de la Independencia 1808** y **el momento previo a la elaboración del catálogo de las pinturas familiares**, reparto de bienes del propio **Goya** y su hijo **Javier** a la muerte de su esposa **Josefa Bayeu 1812**).

La obra es de **estilo romántico. Género alegórico. Iconicidad naturalista con abstracción**. Es un **óleo sobre lienzo de pequeño formato** (116 X 15cm). Actualmente se encuentra en el Museo del Prado, en Madrid.

Se trata de **un tema dramático que deja de ser descriptivo**, concretamente muestra a un ser superior sobre las tierras españolas un inmenso cuerpo de un gigante que se yergue luchador por detrás de las colinas, envuelto en nubes, mientras una multitud huye despavorida y el ganado se escapa aterrorizado, contrastando con la inmovilidad de un asno y unos toros, símbolo quizá de la ignorancia de la tragedia que no comprenden. La ambigüedad de la imagen y su disposición detrás de colinas no permite conocer si camina o si está quieto, incluso enterrado hasta por encima de las rodillas, como aparecerán los protagonistas del ***Duelo a garrotazos***, de la Quinta del Sordo.

Emplea una **gama tonal riquísima, que resalta sobre los abundantes negros**, y aparece **dada con espátula y excepcionales toques de pincel**, llenos de vigor, rápidos y nerviosos pero plenos de precisión y energía. **Predomina el color sobre el dibujo y destacan las tonalidades oscuras** que producen un contraste con las claras.

La luz es una característica muy importante ya que enfoca al desastre causado por este ser superior. Es una luz ciega que intuimos que proviene de la parte izquierda y que deja oscurecido el fondo y el cuerpo del personaje dando así mayor sensación de dramatismo y produciendo un juego de luces y sombras.

La composición gira entorno a un primer plano en el que se sitúa el desastre causado por el personaje principal que se encuentra en uno posterior pero a una gran escala. La **diferencia de planos** y un **punto de vista elevado** dan **sensación de perspectiva**. Los caballos trotando y vacas y personas huyendo reflejan un movimiento violento así como las nubes que envuelven a la figura central las direcciones contrapuestas que determinan son los **elementos dinámicos** de la composición.

El simbolismo de este cuadro ha sido objeto de discusión. Se ha querido ver en él la representación de **Napoleón**, de los efectos devastadores de sus conquistas, la imagen temible de la guerra. Se ha relacionado con unos poemas patrióticos de **Juan Bautista Arriaza**, publicados en 1808, ***Profecía de los Pirineos*** que describen cómo, de las montañas fronterizas entre España y Francia, surgiría un gigante, genio protector del reino hispano, que se opondría victorioso a los ejércitos del tirano **Napoleón**.

En cuanto a otras interpretaciones, **Moreno de las Heras** reúne un grupo de propuestas de índole múltiple que conviene resaltar, según críticos e historiadores: **"López Vázquez y González de Zárate** han realizado la lectura del lienzo tratando de interpretar el significado simbólico de los elementos que en él aparecen de acuerdo con la literatura emblemática. Según ésta, el gigante es imagen del príncipe ignorante y soberbio, por lo que lo han identificado con **Fernando VII**; las montañas subrayarían el mismo significado al asociarse éstas con los poderosos y el asno, inmóvil en medio de la confusión, que **Sánchez Cantón** consideró clave de la lectura de esta obra, aludiría, según **González de Zárate**, a la nobleza inmovilista partidaria del absolutismo. Además de este estudio emblemático, la interpretación de ***El coloso*** se ha abordado casi siempre recurriendo a fuentes contemporáneas de **Goya**, tanto literarias como gráficas, al mismo tiempo que situándolo dentro del contexto de la propia obra del artista, la de sus contemporáneos y la época histórica en general. A este respecto, el estudio de Chan quizá sea el más rico en ejemplos sobre la utilización de la imagen del coloso en distintas manifestaciones artísticas durante los años de la **Guerra de la Independencia** y su relación con **Napoleón** en la sátira y caricatura política, sin olvidar tampoco el posible vínculo con la figura literaria **de Gulliver**. Sin embargo, tras la detallada presentación de estas posibles fuentes, es curioso cómo **Chan** llega a la conclusión de que el personaje mitológico de **Hércules**, tradicionalmente asociado a la monarquía española, es el punto de partida del coloso goyesco, que se levanta aquí contra **Napoleón** para imponer justicia.

Es una de las obras más inquietantes, dramáticas, poéticas y misteriosas de **Goya**. Premonición de la guerra, o confirmación de la misma, augura tanto grandes desastres, como espantosas catástrofes. Se considera como un **precedente de las Pinturas Negras**. El universo de **Goya** se va ennegreciendo y aparecen los temas sombríos y estremecedores, muchos de los cuales han debido perseguirle acrecentados por la sordera y su visión pesimista del mundo que le rodea.

PINTURA NEGRAS

La serie completa de las *Pinturas Negras*, de catorce obras, conservada en la misma sala de *El Prado*, ocupaba dos habitaciones de la antigua *Quinta del Sordo*, una casa de campo comprada por el artista en 1819, en las afueras de Madrid al otro lado del Manzanares en una zona elevada con hermosas vistas, terreno para cultivar y posibilidades de ensanche que aprovecha el artista septuagenario.

El título de las obras se debe al uso de pigmentos oscuros y a lo sombrío de los temas representados. A partir de 1873, los murales de la casa, comprada por un banquero parisino, barón belga de ascendencia alemana **Frédéric Émile d'Erlanger**, que las hizo pasar del revoco de la pared a lienzo mediante la técnica del strappo a manos de **Salvador Martínez Cubells** (restaurador del **Museo del Prado**) y que tras no encontrar compradores en el mercado del arte, las regaló al **Museo del Prado** en 1881. Goya las pintó directamente sobre la pared seca, no al fresco, en la mezcla de los pigmentos empleó el óleo. Las obras que están en el Prado son pinturas al óleo sobre un lienzo.

Goya fue testigo de excepción de la barbarie de los hombres, está sordo, viejo, cansado y sufre otra grave enfermedad, cuando recobra la salud, *llena las paredes de las dos salas principales de la Quinta* con tremendas escenas llamadas *Pinturas negras*, con temas de tiempo y muerte, destino y maldad humana. Ya piensa en el futuro de su nieto, **Mariano**, al que regala cuadros y en 1823, la Quinta misma.

Al finalizar por entonces, el *Trienio Constitucional* solicitará permiso para ir a tomar las aguas a Francia, y dos años después, en 1826, pedirá su jubilación desde el país vecino. Vivirá sus *últimos años en Burdeos* (sería perseguido por haber apoyado a **José Bonaparte** abiertamente) entre exiliados liberales, acompañado por **Leocadia** y los dos hijos de ésta, haciendo nuevos proyectos y creando *novedades en sus litografías y miniaturas sobre marfil*.

La disposición original de las pinturas se ha reconstruido gracias a la información suministrada por diferentes documentos, sin embargo, no existe consenso pleno sobre la disposición original en ambas salas. Se supone que en la sala de la planta baja estaban: *Saturno devorando a un hijo, Judit y Holofernes, Una manola: Leocadia Zorrilla, Dos viejos, Dos viejos comiendo, El aquelarre o El gran cabrón y La romería de San Isidro*. Sala de la planta alta: *Dos mujeres y un hombre, La lectura, Duelo a garrotazos, El Santo Oficio, Las Parcas (Átropos), Asmodea y Perro semihundido*.

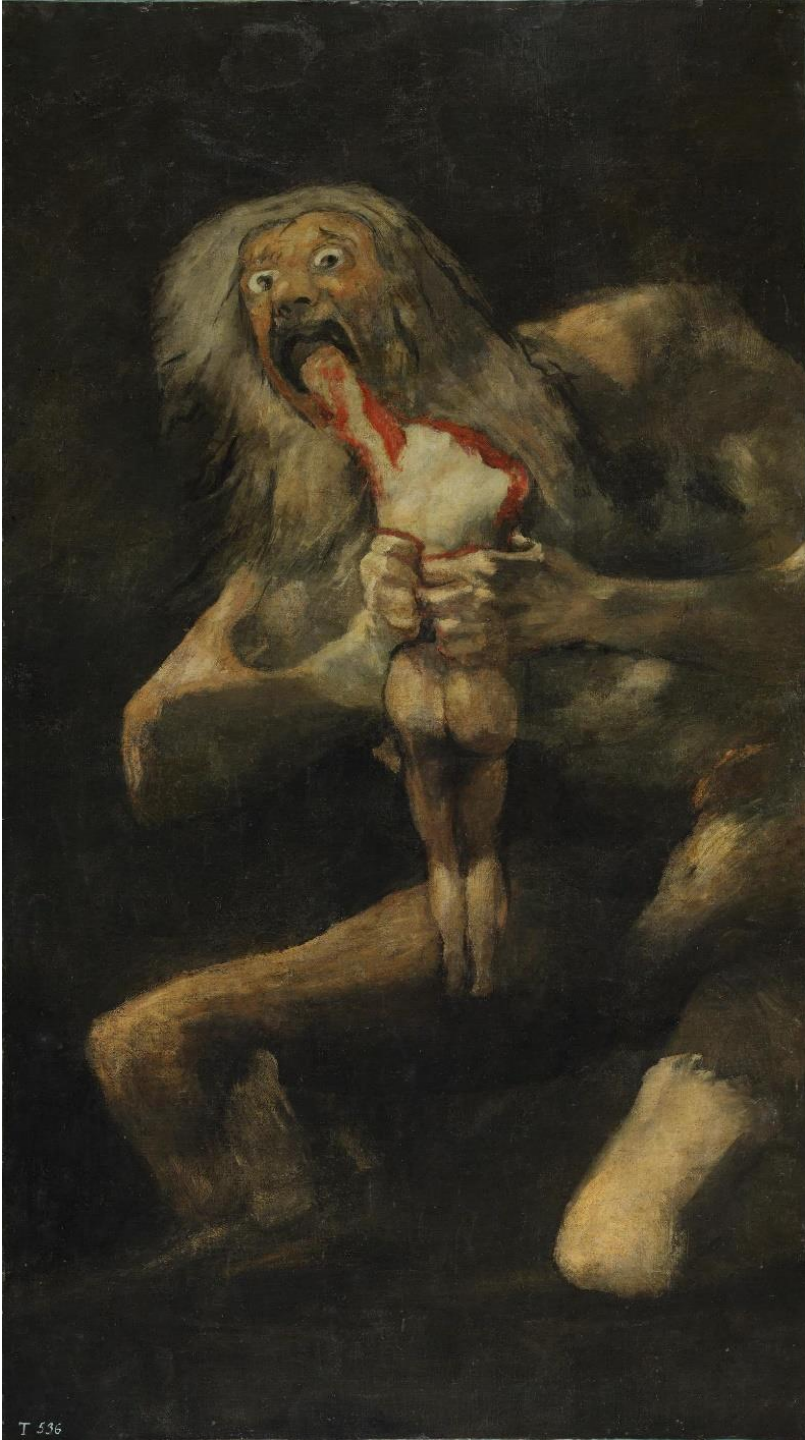
Los estudios radiográficos de las pinturas han permitido conocer que debajo de éstas había otras, de distintos motivos y estilo diverso, parcialmente reutilizadas por **Goya** y tapadas. Podemos ver muestras de esas pinturas en los paisajes de las actuales, en especial, por ejemplo, en *Duelo a garrotazos*. El hecho de que **Goya** las reutilizase, sus rasgos estilísticos y la calidad de las pinturas sugieren que fue el propio artista el que las realizó.

En todas estas pinturas desarrolla aspectos de un lenguaje que ha evolucionado considerablemente. No solo *huye de cualquier pauta académica* -rasgo tanto más notable cuanto que en estos años es estrella ascendente el academicismo neoclásico de **Vicente López**-, sino que dota a su *pincelada de una marcada libertad*. Las *miradas espantadas, la distorsión de rostros, gestos y actitudes* se han pintado con *brochazos enérgicos, visibles a primera vista y acusados contrastes de blancos, ocre y grises*.

Los efectos de luz valoran las carnes y las telas, también las oscuridades de los fondos sobre los que destacan las figuras. Cuando se trata de grupos numerosos, no solo produce **Goya** una *fuerte sensación unitaria*, sino que dota a la multitud de una entidad específica. La acción metamorfosea la figura.

El dramático *pathos* de **Saturno**, la violencia de **Judit**, la melancolía serena de la manola, la sosegada atención del viejo barbado, el perverso susurro..., son manifestaciones de esa metamorfosis que el mundo de la noche propicia. Encuentra su máxima expresión en el colectivo de brujos y brujas del **Aquelarre**: se han trastocado las edades y los sexos y los personajes adquieren una fisonomía bestial.

En las Pinturas Negras Goya plasma «Escenas de lo cotidiano»: la sexualidad, el debate político, la violencia, la religión y el clericalismo- Y además *Las Parcas y Asmodea (la muerte y el viaje, lo mitológico y lo religioso) y Perro semihundido*.



TÍTULO: *Saturno devorando a su hijo.*

AUTOR: *Francisco de Goya y Lucientes.*

CRONOLOGÍA: *1820-1823.*

GÉNERO: *histórico mitológico*

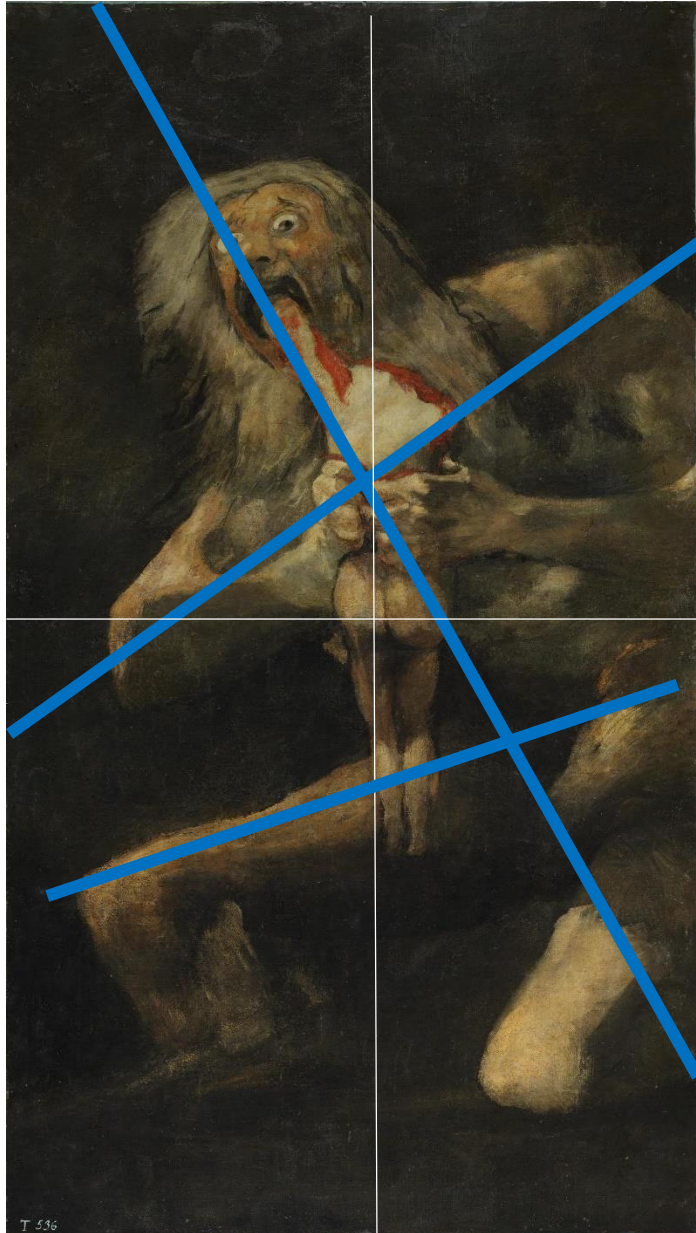
TÉCNICA: *mixta.*

ESTILO: *romanticismo.*

TEMA: *Saturno comiendo a uno de sus hijos.*

ICONICIDAD: *naturalismo con abstracción.*

LOCALIZACIÓN: *Museo del Prado.*



SATURNO DEVORANDO A SU HIJO 1823

Es una de las pinturas negras más dolorosas y trágicas realizadas por Goya.

Escena de fuerte violencia, se aprecia el cuerpo mutilado y ensangrentado de su hijo, víctima del canibalismo.

Es una pintura muy simple, casi raya la abstracción en la que destaca su expresionismo en la cabeza de Saturno.

Destaca la figura sobre un fondo totalmente oscuro que rodea la cabeza del dios, resaltando su deformidad.

El cromatismo es tenebrista. Dominan los tonos oscuros en contraste con los claros y ocres de la piel como partes ligeramente iluminadas que acentúan el horror del acto.

P.L.Imbert describe la obra como repugnante y sin mucho arte en su libro sobre pintura española de S. XVIII.

Obra perteneciente a la serie de **Pinturas Negras. Pintada entre 1720-23 por Goya**. Es una de más dolorosas y trágicas, quizás sea **la más terrorífica. De género mitológico**. Representa a Chronos (dios del tiempo de la mitología griega) (Saturno en la Romana) dotado con el poder de controlar el tiempo devorando a uno de sus hijos por miedo a ser destronado. **Goya** plasma en esta obra el momento en el que dios desgarró su cuerpo (con todo Júpiter, en la historia mitológica, conseguiría escapar ayudado por su madre y reina Gea y más tarde, acabó con su tiranía convirtiéndose en el principal dios de la mitología, padre de dioses y hombres).

La pintó durante su cuarta etapa (Goya desencantado) en la pared de su quinta del Sordo durante el *Trienio Liberal* (1820-1823). Es una obra perteneciente al **estilo romántico**, aunque también se adelanta **al expresionismo**.

La figura de Saturno abarca todo el cuadro en un **formato vertical** que constriñe el espacio acentuando la impresión de opresión, este destaca sobre un fondo oscuro. En el centro el cuerpo mutilado y ensangrentado de su hijo (o hija) víctima del canibalismo es representado/a en una escala mucho menor. La composición gira en torno a un único plano en el que se sitúa Saturno devorando a la víctima. Es una **composición abierta, simple, en la que predominan las diagonales**, lo que refuerza la inestabilidad y violencia.

La **representación es figurativa con poca iconicidad casi raya la abstracción en la que destaca la deformación del cuerpo y expresionismo de la cabeza de Saturno y en ella sus ojos desencajados** (que aunque siguen siendo muy expresivos perdieron parte de su fuerza con su traslado al lienzo).

El cromatismo o paleta es tenebrista. En la paleta dominan los tonos oscuros en contraste con los claros y ocres de la piel como partes ligeramente iluminadas que acentúan el horror del acto. **La pinceladas son libres y vigorosas**, esconden un dibujo perfecto.

La técnica de las Pinturas Negras se pintaron directamente sobre la pared seca, no al fresco, en la mezcla de los pigmentos se empleó el óleo. En el año 1874 se trasladaron a lienzo. La obra que está en el Prado es una **pintura al óleo sobre un lienzo de pequeño formato**.

La luz es una característica muy importante ya que enfoca directamente a la cara de Saturno y al cuerpo de su hijo. Es una luz ciega que deja oscurecido el fondo dando así una sensación de tenebrismo.

La sensación de profundidad viene marcada por lo oscuro del fondo. Apreciamos un **movimiento violento** tanto en la postura que adopta Saturno, como en su boca. Su rostro refleja una expresión de drama y tenebrismo.

La referencia literaria que plasma esta obra quedó transformada bajo la paleta del artista en una pesadilla visionaria: un monstruo horrendo y gigantesco se abalanza sobre unos trozos humanos destrozados y sanguinolentos. Según **Sigmund Freud** este tema se relaciona con la destrucción, identificada en las **Pinturas Negras** ya que en la decoración del conjunto primaba especialmente la melancolía y la tristeza por un tiempo pasado.

Saturno no solo es como inmutable alrededor del tiempo, sino que también está considerado como el patrón de los septuagenarios como era **Goya**. Plasma el estado anímico del autor (en esta época **Francisco de Goya** atravesaba una etapa depresiva causada por la **Guerra de la Independencia**, la vejez, la enfermedad, sordera, entrando en un conflicto interno).

Una de las teorías sobre su interpretación es que bajo una capa mitológica, alude a la famosa frase de **Vergniaud** poco antes de ser guillotinado: «La Revolución devora a sus propios hijos».

Verniaud fue abogado, político y revolucionario francés, orador de la Revolución Francesa, presidente de la Asamblea legislativa y de la Convención nacional que pronunció la suspensión del rey el 10 de agosto de 1792 y también el veredicto por el que se condenaba a muerte a Luis XVI.

Otros autores apuntan a que también podría simbolizar al rey absolutista **Fernando VII**, terminando con su pueblo o apuntar en dirección al miedo de las últimas etapas de la vida (anciano, sordo, enfermo, atormentado por su visión desolada del mundo abocado a la muerte plasmaría con dolor el absurdo paso del tiempo) por lo que, “Saturno” se interpretaría en querer recuperar la juventud alimentándose de la de su hijo.

Si se acepta su ubicación en la sala de la planta baja y se interpreta en relación a la que podría hacer juego: **Judith decapitando a Holofernes** como no devora a un niño de corta edad, sino que la figura devorada es de un joven, o incluso de una joven, por la forma de su cuerpo. En este caso el paralelismo con Judit estaría marcado por una doble contraposición: si la joven y bella **Judit** mata a un maduro y poderoso **Holofernes**, el viejo **Saturno** devora a una mujer joven. Una historia mitológica y otra religiosa. En ambas pinturas, como es propio de toda la serie, **Goya** prescinde de las notas anecdóticas que permiten establecer una conexión directa entre las escenas y sus fuentes mitológicas o históricas y destaca la acción y emociones de los personajes: mediante sus gestos y actitudes, en lo desencajado de su expresión y la actitud general y también mediante la luz.

Fueron adquiridas en 1873 por el barón belga de ascendencia alemana **Émile d’Erlanger**, que las hizo pasar del revoco de la pared a lienzo por manos de **Salvador Martínez Cubells** y que tras no encontrar compradores en el mercado del arte, las regaló al Museo del Prado en 1881. Bajo **Saturno** originalmente había un bailarín y destaca en la sala de la planta baja.

La obra fue comparada con la que pintó **Rubens** de idéntico tema, para la torre de la parada en 1636, aunque la violencia de la del maestro aragonés se centra más bien en lo cruel.

Más allá de la historia mitológica el expresionismo que **Goya** formuló en esta pintura sirvió de inspiración a artistas contemporáneos. La manera de deformar los cuerpos y los gestos de las figuras como si fuesen bestias influyó en pintores del S. XX. Como **José Gutiérrez Solana** y **Francis Bacon**.

JOSÉ GUTIERREZ SOLANA



FRANCIS BACON



ÁTROPOS O LAS PARCAS



TÍTULO: **Átropos o Las Parcas.**

AUTOR: **Francisco de Goya y Lucientes.**

CRONOLOGÍA: **1820-1823.**

GÉNERO: **mitológico, alegoría.**

TÉCNICA: **mixta.**

ESTILO: **inicios romanticismo.**

TEMA: **las parcas con otro personaje volando**

ICONICIDAD: **naturalismo con abstracción.**

LOCALIZACIÓN: **Museo del Prado.**

DIMENSIONES: **123 X 226 cm**



Atropos o las Parcas



Se encontraba en la primera planta de la Quinta, en la pared de la izquierda según se entraba a la habitación. De gran tamaño.

TEMA: representarían a las Parcas, las hijas de la Noche, que determinan el curso de la vida humana y aparecen flotando en una nube y acompañadas de un hombre, torturado, que aparece con los brazos sujetos a la espalda. Se reconoce a **Átropos** con las tijeras, a la derecha, a **Cloto**, que generalmente hila el hilo de la vida, en este caso tiene entre las manos un muñeco, quizás a modo de exvoto, unido por un hilo a su otra mano a la derecha; y **Láquesis** al fondo, quien normalmente se caracteriza por sostener ese hilo de la vida. Tiene un objeto entre las manos.

FORMATO: el formato es horizontal y muy alargado por tanto descriptivo.

COMPOSICIÓN: los personajes prácticamente centran la escena, al aparecer el grupo un poco desviado hacia la derecha crea tensión. Los personajes forman un óvalo que fluye como algo vivo y oscuro.

LUZ: la escena parece desarrollarse de noche, parece bañada por la luz de la luna, lo que refuerza la oscuridad del hecho. Es una luz poco natural pero más protagonista en la pintura original que en la copia de Martínez Cubells.

ICONICIDAD: como es frecuente en las Pinturas Negras las figuras aparecen representadas con naturalismo y bastante abstracción, son seres horribles, deformes lo que los vincula más con lo lóbrego, aparecen superpuestas al paisaje primitivo mucho más definido en la pintura original de Goya.

LÍNEA, COLOR y PINCELADA. Como en la mayoría de sus Pinturas Negras, Goya, utiliza una paleta sucia (varios colores mezclados con negro). Es una paleta monocromática que da un aspecto sombrío y turbio. La pincelada es suelta, aplicada a base de manchas de color, más en el paisaje original de Goya, no en el lienzo que hoy está en el Prado Goya lo pinta con cuidado, lo que representa un contraste entre la naturaleza y lo que expresan los cuatro personajes.

PUNTO DE VISTA, PROFUNDIDAD: el punto de vista está a la altura de las Parcas y el condenado lo que sugiere que el espectador puede estar en la misma condición del condenado o que podemos tener en nuestras manos el destino de otras personas. Vuelan sobre un río que podría significar la vida.

SIMBOLOGÍA: El título viene de la identificación de Átropos en la escena por parte Brugada e Yriarte, aunque no está muy clara encontrar una explicación global de la escena. Átropos con las tijeras, a la derecha según Arnáiz, con sus dedos hace un corte de mangas, podría ser una burla del pintor a la muerte. Cloto, tiene entre las manos un muñeco, a modo de exvoto, unido por un hilo a su otra mano a la derecha; y Láquesis al fondo, quien normalmente se caracteriza por sostener ese hilo de la vida. Tiene un objeto entre las manos que despierta diferentes interpretaciones; una lente con la que mirar el hilo de la vida, un espejo que simboliza el tiempo y lo transitorio o una serpiente mordiéndose la cola, símbolo de la eternidad.

Hay hipótesis que apuntan a que Goya deseando poner de relieve, las derivas del enfrentamiento en las brutales represalias que sufrieron los liberales tras su derrota en el otoño de 1823, muestra en su pintura los efectos de la «tortura» en Las Parcas. Durante la primera mitad de 1824 Fernando VII intensificó la represión a través de diversos decretos mediante los que organizó a la policía (establecida el 8 de enero) y a las comisiones militares ejecutivas (creadas el 13 de enero) destinadas a llevar a cabo feroces persecuciones (Fontana, 1988: 244) y Goya corría un serio peligro. Por este motivo el pintor se vio obligado a ocultarse en casa de un buen amigo oscense, el capellán José Duaso y Latre, redactor en aquel momento y posteriormente director de la Gaceta de Madrid (órgano oficial del gobierno de Fernando VII).

En esta escena Goya nos muestra el cuerpo de un «torturado» preso y maniatado por las Parcas, sobre el que ofrece detalles sutiles de dichas prácticas que hasta ahora habían pasado inadvertidos. Lamentablemente el restaurador Martínez Cubells difuminó los detalles comprometedores tanto en esta como en otras obras de la serie, pero el atento análisis en la fotografía de Laurent de la figura central retenida por las Parcas, nos revela claramente el inmenso hematoma causado por los golpes que mantiene su ojo izquierdo completamente cerrado; algo que ha desaparecido en la versión restaurada que se conserva en el Museo del Prado, puesto que dicho ojo fue repintado por su restaurador en disposición abierta, tal y como se ha comentado anteriormente. La fotografía de Laurent nos muestra además los labios del protagonista con fisuras, y la comisura derecha de su boca probablemente está cosida con hilos que adivinamos sobre su piel. Es evidente que se trata de un cuerpo magullado y que su aspecto nos indica que ha sido objeto de torturas por parte de quienes lo mantienen apresado. Por consiguiente, dicha figura central en este contexto representa claramente el fruto de la venganza, ejercida por los órganos represivos del gobierno de Fernando VII entre los liberales constitucionalistas derrotados por los absolutistas en 1823.

Átropos significa inevitable. Átropos elegía el mecanismo de la muerte y terminaba con la vida de cada mortal cortando su hebra con sus tijeras. Trabajaba junto con Cloto, quien hilaba la hebra, y Láquesis, quien medía su longitud. Las tres eran hijas de Zeus y Temis, diosa del orden, o de Nix, la de la noche. En Átropos, Goya altera la narración de Hesíodo que le sirve de fuente. Explica Hesíodo en la Teogonía el nacimiento de las hijas de la Noche, Cloto, Láquesis y Átropos, que conceden a los mortales la posesión del bien y del mal, persiguen sus delitos y los delitos de los dioses.



TÍTULO:
EL AQUELARRE o EL GRAN CABRÓN

AUTOR:
Francisco de Goya y Lucientes.

GÉNERO: *costumbrista*

CRONOLOGÍA: *1820-1823.*

TÉCNICA: *Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo.*

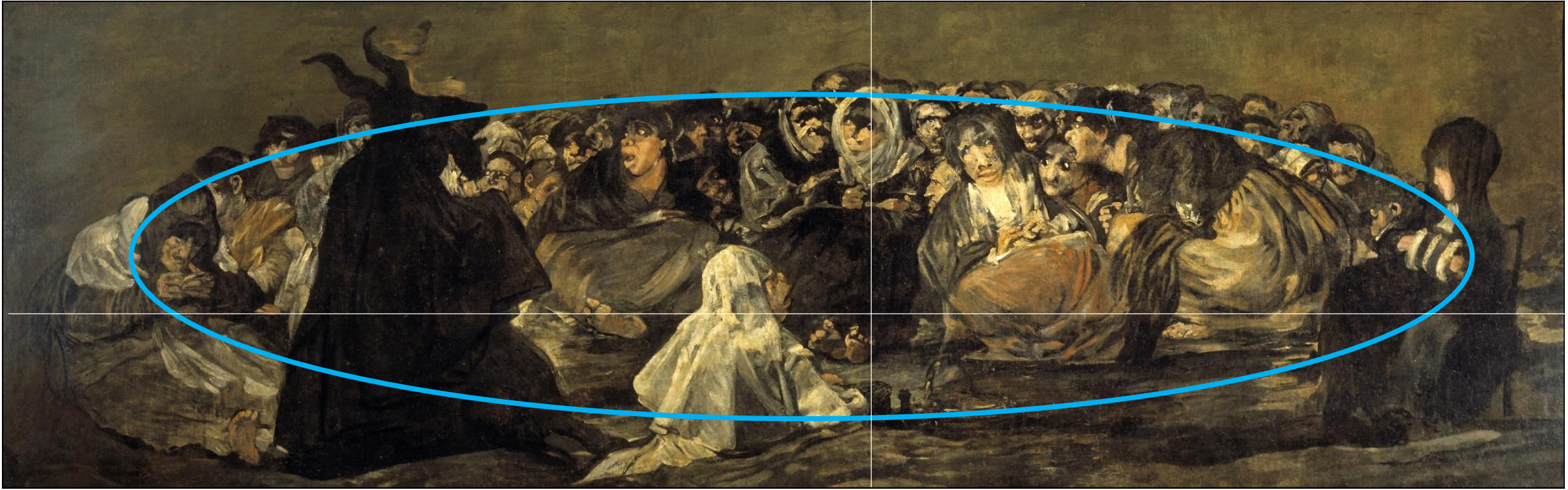
ESTILO: *romanticismo incipiente.*

DIMENSIONES: *140,5 x 435,7cm*

TEMA: *un aquelarre.*

ICONICIDAD: *naturalista con abstracción*

LOCALIZACIÓN: *Museo del Prado.*



COMPOSICIÓN. Composición cerrada formando un ovalo lo que aumenta la sensación de claustrofobia de la imagen.

Equilibrada por compensación de masas. La poderosa mancha negra de satán y su ayudante con un velo blanco se equilibra por la mujer sentada en la silla.

El conjunto de catorce escenas al que pertenece esta obra se ha popularizado con el título de Pinturas Negras por el uso que en ellas se hizo de pigmentos oscuros y negros y asimismo, por lo sombrío de los temas. Decoraron dos habitaciones, en las plantas baja y alta, de la conocida como Quinta del Sordo, casa de campo a las afueras de Madrid, junto al río Manzanares, conocida por ese nombre antes de su adquisición por Goya en 1819. Se conocen fotos del conjunto in situ, realizadas hacia 1873 por el fotógrafo francés Jean Laurent (1816-1886) y se incluyeron por primera vez en el catálogo del Museo del Prado de 1900. La casa fue derribada hacia 1909. Las Pinturas Negras se pintaron directamente sobre la pared seca, no al fresco, y en la mezcla de los pigmentos se utilizó el óleo. Con anterioridad, en algunos de los paños de los muros, en ambos pisos, hubo otras escenas de difícil interpretación, posiblemente paisajes de colorido claro con pequeñas figuras, puestas de manifiesto por las imágenes radiográficas tomadas en el Museo del Prado en 1983.

Esta escena se tituló como El gran cabrón en el inventario de las obras en propiedad del hijo de Goya, redactado en fecha indeterminada, a mediados del siglo XIX, por el pintor **Antonio Brugada** (1804-1863), que regresó a Madrid en 1832 del exilio en Burdeos. También recibió, a partir del catálogo del Prado de 1900, en que se incluyó por primera vez, el título más moderno de El aquelarre, al presentar la reunión nocturna de las brujas en presencia del demonio, que aparece como la figura tradicional de un gran macho cabrío. Se describió por primera vez en la monografía de Charles Yriarte sobre el artista, de 1867, como parte de la decoración de uno de los muros principales de la planta baja de la Quinta del Sordo. Descrita por P. L. Imbert en su libro *Espagne. Splendeurs et misères. Voyages artistique et pittoresque*, de 1876, vista por él en 1873 antes de la adquisición de la casa por el barón Émile d' Erlanger. Esta escena fue cortada en su parte derecha, en más de 1.40 m, en el proceso de arrancamiento del muro y posterior restauración, que efectuó el restaurador Salvador Martínez Cubells entre 1874 y 1876. (Sacado del Museo del Prado).|

TEMA: representa un aquelarre (reunión o invocación al demonio) una reunión de brujas y brujos frente a satán que aparece como un macho cabrío de gran tamaño.

FORMATO Y COMPOSICIÓN: el formato es horizontal, descriptivo, muy alargado lo que acentúa la sensación de claustrofobia y junto a la composición cerrada formando un ovalo aumenta la impresión de algo que bulle, de algo sombrío que se realiza a escondidas. Las figuras están muy juntas y no hay espacio visible entre ellas, por eso nos da la sensación de que son bastantes personas observando el espectáculo, crear un efecto de masa, no de figuras juntas, típico de Goya, lo cual es una novedad. Goya elimina todos los elementos ambientales para recortar el gentío sobre un fondo pardo. En ella no diferenciamos a los individuos que la componen, destacando sus gestos y sus horribles rostros.

ICONICIDAD: es una obra naturalista con poca iconicidad, los rostros de las brujas están deformados como algo monstruoso y malévolos lo que acrecienta la impresión de algo tenebroso.

LUZ. Es expresiva, no es natural, da fuerza y energía a la imagen y se centra en las figuras de adelante, donde tiene mayor movimiento la escena. Emplea fuertes claroscuros que aumentan la sensación de perversión.

PUNTO DE VISTA, PERSPECTIVA: es un punto de vista alto que crea cierta profundidad, el rostro de las brujas que están situadas más lejos no se puede distinguir del todo bien. Delante la sensación de espacio viene creada por las tres figuras principales, el macho cabrío, su ayudante y la figura de la derecha sentada en una silla.

LÍNEA, COLOR y PINCELADA. Como en la mayoría de sus Pinturas Negras, Goya, utiliza una paleta sucia (varios colores mezclados con negro). La pincelada es violenta muy suelta, aplicada a base de manchas de color, refuerza la sensación macabra y de terror que inspira la composición, pero en algunas figuras Goya realiza el contorno con líneas bastante finas, por ejemplo la figura de la izquierda, que contrasta con el resto.

SIMBOLOGÍA: es difícil saber lo que quiere transmitir esta reunión de viejas mujeres con rostros bestiales que rodean al diablo. Podría ser el momento de invocar a el diablo (en la penumbra) para presentarle a una neófita, la joven que aparece sentada en la zona derecha, en una silla y con las manos en los manguitos. Pero también podría mostrar la imagen de la mente de Goya, con sus fantasmas en esa época (brujas y monstruos) recibiendo, tranquilidad de su compañera sentimental, Leocadia Zorrilla, representada por la joven de la derecha.

Los temas de supersticiones populares fueron heredadas a lo largo de los siglos. Esta visión de lo terrible, del mundo de las emociones y los miedos, la heredarán los pintores románticos.



TÍTULO: ***PERRO SEMIHUNDIDO***

TÉCNICA : ***técnica mixta sobre pintura mural transferida a lienzo.***

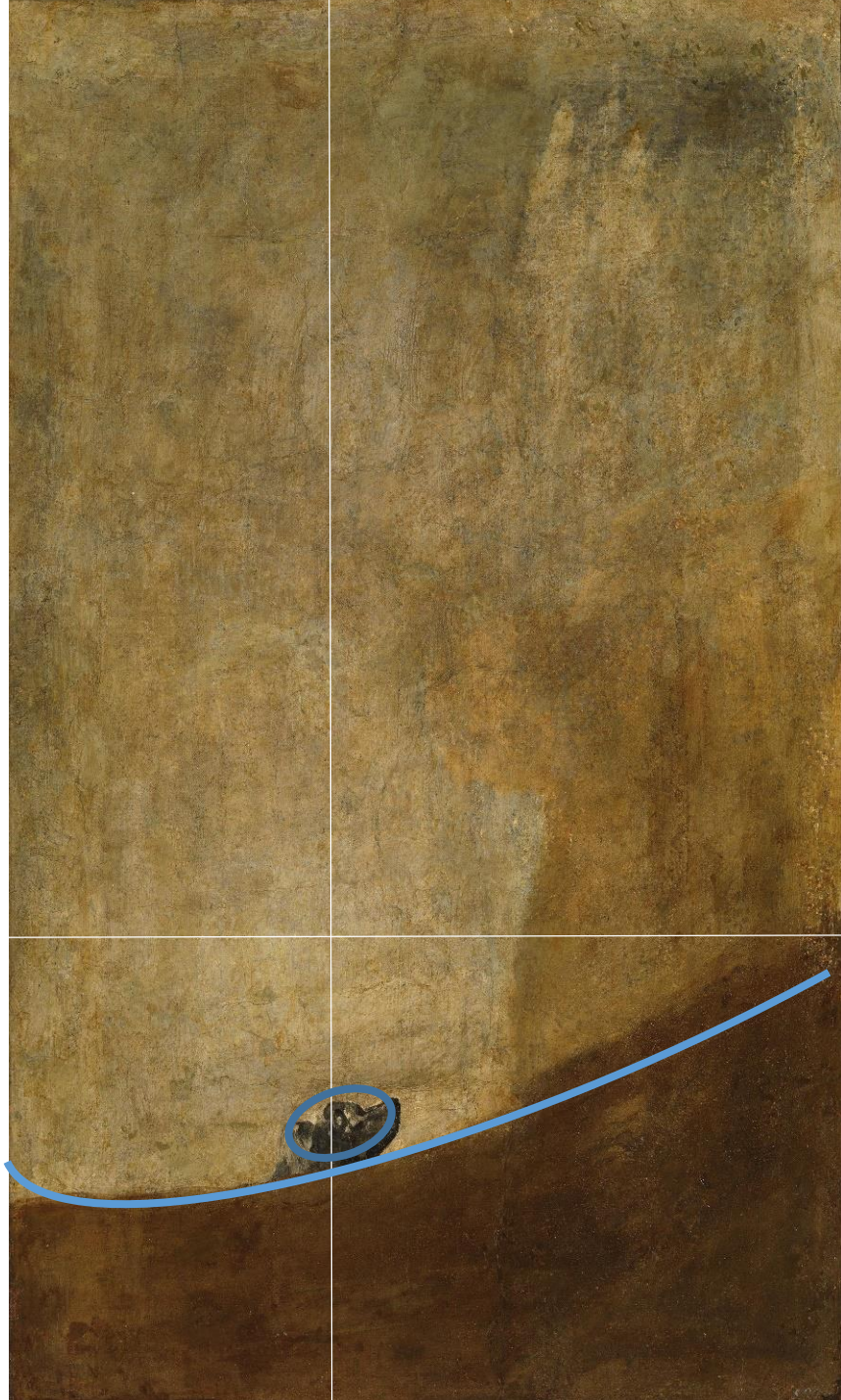
CRONOLOGÍA: ***1819-23***

DIMENSIONES: ***131 x 79 cm***

ICONICIDAD: ***naturalismo con abstracción***

GÉNERO: ***alegórico***

LOCALIZACIÓN ACTUAL: ***MUSEO DEL PRADO.***



Perro semihundido es un cuadro de concepción y ejecución terriblemente moderna y el más atrevido y asombroso de los cuadros de la serie de las Pinturas Negras realizado entre 1819 y 1823, conservada en la misma sala de El Prado, que posteriormente se transfirió a lienzo. Se cree que la pintura contó, originalmente, con otros elementos, como una roca en la parte derecha con dos pájaros: uno descansando en la piedra y el otro volando.

No está claro el motivo de la pintura: un perro atrapado (quizás) por que mira hacia arriba, que se está hundiendo por un alud de arena movediza y no se ve más que la cabeza que angustiadamente intenta mantener fuera, en un marco enorme desnudo y abstracto donde se difumina un espacio amarillo-ocre que ocupa gran parte del espacio y aumenta la sensación de angustia del espectador.

De no ser por la cabeza del perro, que asoma su mirada sobre un promontorio de arena o tapia (no está claro) la pintura podría ser atmósfera pura, abstracta. **A la manera de Turner**, Goya nos señala tempranamente los caminos que tomaría la pintura a lo largo del XIX: la búsqueda de la disolución de la realidad (y con ella, la aniquilación de la representación veraz del mundo) en un hecho pictórico, autónomo.

EL FORMATO vertical comprime el espacio a lo ancho aumentando la sensación de angustia.

COMPOSICIÓN: es abierta, agudizada, y en diagonal, un enorme espacio vacío abstracto y un único elemento figurativo, la cabeza de un perro situada a la izquierda, abajo y descentrada. Elementos tan discordantes que invitan a observarla con detenimiento y encontrar la idea que encierra su (aparente) sencillez.

COLOR: pardos y ocreos densos que recuerdan ligeramente el fondo de algún autorretrato de **Rembrandt** y transmiten sequedad y carga, volumen que impregna el cuadro ante la inmovilidad y la quietud del animal atrapado.

PINCELADA: sorprende el fondo matérico, pastoso, casi informalista, de posguerra, cuando el polvo, ese que flotaba por encima de las ciudades destruidas por los bombardeos en la II Guerra Mundial, se convertiría en insumo y signo distintivo del arte nuevo.

DINAMISMO: en esta pintura no tenemos la dinámica de los mozos que pelean, ni la sangre y violencia visual del dios carnívoro; no nos “violenta” como otras *Pinturas Negras* de Goya: baste recordar el *Duelo a garrotazos*(1821-23) *Saturno devorando a uno de sus hijos* (1821-23) o los mismos *Caprichos*. Todo se resume en la tensión del tema, el vacío y la arena que le caen encima al perro, en la clara desesperación y el miedo “casi humano” que la mirada del canino transmite a través de un perfil estático, en la curva de la arena.

SIMBOLOGÍA: se pueden aventurar algunas hipótesis: Algunos afirman que está inacabada, **Araujo** ve en el cuadro una alusión al proverbio “nadar contra corriente”, lo que tantas veces le ocurrió a Goya. Otros ven una metáfora desesperanzadora del destino del reino. En la obra, el perro, mascota imperial por excelencia, podría encarnar la nobleza (como cualidad humana y clase social) mientras contempla con su mirada extraviada un futuro incierto, que se le echa encima (efecto negativo de la diagonal compositiva). En cuadros más tempranos de Goya (como en su *Retrato de Carlos IV como cazador*, de 1799) cuando el futuro de España parecía más promisorio, la figura del perro es representada altiva y vigorosa, con su pelaje impecable, en escenas coloridas y luminosas, suavizando las composiciones, comúnmente acompañando a los monarcas en sesiones de caza. En ***Perro semihundido*** hay una transformación en la representación del animal, que parece hacer parte de otro universo de sentido, catastrófico, imprevisto, haciendo una denuncia potente y poética sobre la realidad de su época, tan vigente en su tiempo como en el nuestro: el mayor manifiesto crítico de su generación. La quietud del animal parece ser consonante con la falta de esperanza, mientras el vacío anuncia una muerte lánguida.

Este cuadro forma parte del advenimiento del arte moderno que utiliza la imagen como pensamiento que reflexiona sobre el mundo, interpretándolo. **Todorov** apunta en su trabajo ***Goya a la sombra de las luces***, que estos principios de arte moderno no crearon tradición ni en España ni en Europa. Sin embargo, claramente **Goya** exploró niveles de abstracción (presentes en este cuadro) que otros artistas consolidarían.



LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO



TÍTULO: **LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO**

TÉCNICA : **ÓLEO MURO REVOCADO (DESPUÉS TRASLADADO AL LIENZO)**

CRONOLOGÍA: **1819-23**

DIMENSIONES: **138 x 436 cm**

LOCALIZACIÓN ACTUAL: **MUSEO DEL PRADO.**

GÉNERO: **COSTUMBRISTA**

ICONICIDAD: **NATURALISMO CON ABSTRACCIÓN**

Esta pintura se situaba en el muro largo del lado de la derecha en la planta baja de la Quinta del Sordo, frente a El Aquelarre o El Gran Cabrón.

La escena está ligada a la romería que se celebraba con motivo de la fiesta de San Isidro en Madrid, que Goya ya había pintado en un cartón para tapiz, La pradera de San Isidro. Aquella mostraba un alegre paisaje de vivos colores, pero en este caso nos encontramos con una oscura pintura y unos siniestros romeros que no parecen estar de celebración sino embargados por la desesperación y el espanto.

La procesión está encabezada por un grupo en primer término, compuesto por un amasijo de cuerpos y cabezas cuyas expresiones y gestos son muecas macabras. Están liderados por la figura de un cantor que toca la guitarra y otro personaje que porta un báculo o bastón. Detrás de ellos, a la derecha de la composición, la procesión continúa en un largo grupo de figuras esbozadas, como simples manchas de pintura. No se identifican los personajes, tan solo se puede averiguar alguna mantilla que se pierde entre la lóbrega multitud.

El paisaje en el que se desarrolla la procesión poco tiene que ver con el del cartón para el tapiz que hizo para La pradera de San Isidro. Es un lugar dominado por las sombras y la oscuridad. La luz se centra en el primer grupo y se pierde en la lejanía, creándose, de este modo, un efecto de perspectiva. A pesar de la oscuridad imperante, aún se consigue distinguir un castillo y unas murallas al fondo.

Según Norström, este cuadro, como otros de la planta baja, también está relacionado con Saturno ya que lo vincula con las saturnalias, fiesta romana en honor a Saturno, patrono, al igual que San Isidro, de los labradores.

En un **formato horizontal**: descriptivo, de **dimensiones medias** originariamente realizado en **óleo sobre muro revocado y trasladado posteriormente a lienzo** y perteneciente al conjunto de las **Pinturas Negras** Goya presenta una visión de la romería hacia la *ermita de San Isidro de Madrid*, una **pintura costumbrista y estilo romántico** de forma espantosa **antecediendo al expresionismo**, totalmente opuesta a la que plasmó más de veinte años atrás en *La pradera de San Isidro*. Si entonces se trataba de reflejar las costumbres de un día festivo de los madrileños y proporcionar una vista bastante fiel de la ciudad, ahora la escena refleja un grupo de personajes en la noche, que parecen ebrios cantando con rostro desencajado. El optimismo inocente y las alegorías vitales del artista adolescente ensoñado, quedaron convertidas, en la pintura final, posterior a los conflictos, en un canto a la desesperanza. Todos los personajes parecen emitir gritos inaudibles, sordos, como animales salvajes, gesticulando de forma exagerada, maldecidos por la vida, miserables.

Lo más destacado es que la cadena de rostros en romería se va diluyendo en el fondo hasta convertirse en una **masa amorfa que se funde con el paisaje**, con las montañas, una suerte de **tierra maldita por la muerte**. Los cuerpos errantes del fondo son sólo **ligeras pinceladas, grises y blancas, superpuestas sobre el negro** muerte de las cordilleras. Contraste con las del primer término, enérgicas y violentas, cargada mucho más de pintura. La gama cromática es oscura, a base de colores terrosos, grises y negros, a los que se le añade algún toque de carmín.

La composición abierta, asimétrica, forma diferentes arcos que refuerzan el dinamismo y su movimiento descendente parecen languidecer la imagen. Equilibra usando la proporción aurea, aunque es una obra figurativa es poca la iconicidad.

En esta obra aparecen **personajes de diversos ámbitos sociales**. En primer término aparece un grupo de extracción social humilde; más al fondo, sin embargo, se ven sombreros de copa y tocados de monja.

Es recurrente en Goya presentar una muchedumbre en la lejanía, que se va perdiendo poco a poco en la distancia. Ya estaba presente en la mencionada *Pradera de San Isidro* y más tarde lo llevará a cabo habitualmente en la serie de estampas de **Los desastres de la guerra**. En último término de este cuadro la silueta de las elevaciones rocosas y la de la multitud que desfila acaban coincidiendo; así, el espacio abierto destaca todo el resto de **la masa sólida y compacta, deshumanizando a los individuos en un grupo informe**; con una excepción: a la derecha, un personaje del que solo vemos el busto parece gemir o quizás cantar.

"ASMODEA"



TÍTULO: *ASMODEA*

TÉCNICA : *ÓLEO MURO REVOCADO (DESPUÉS TRASLADADO AL LIENZO)*

CRONOLOGÍA: *1819-23*

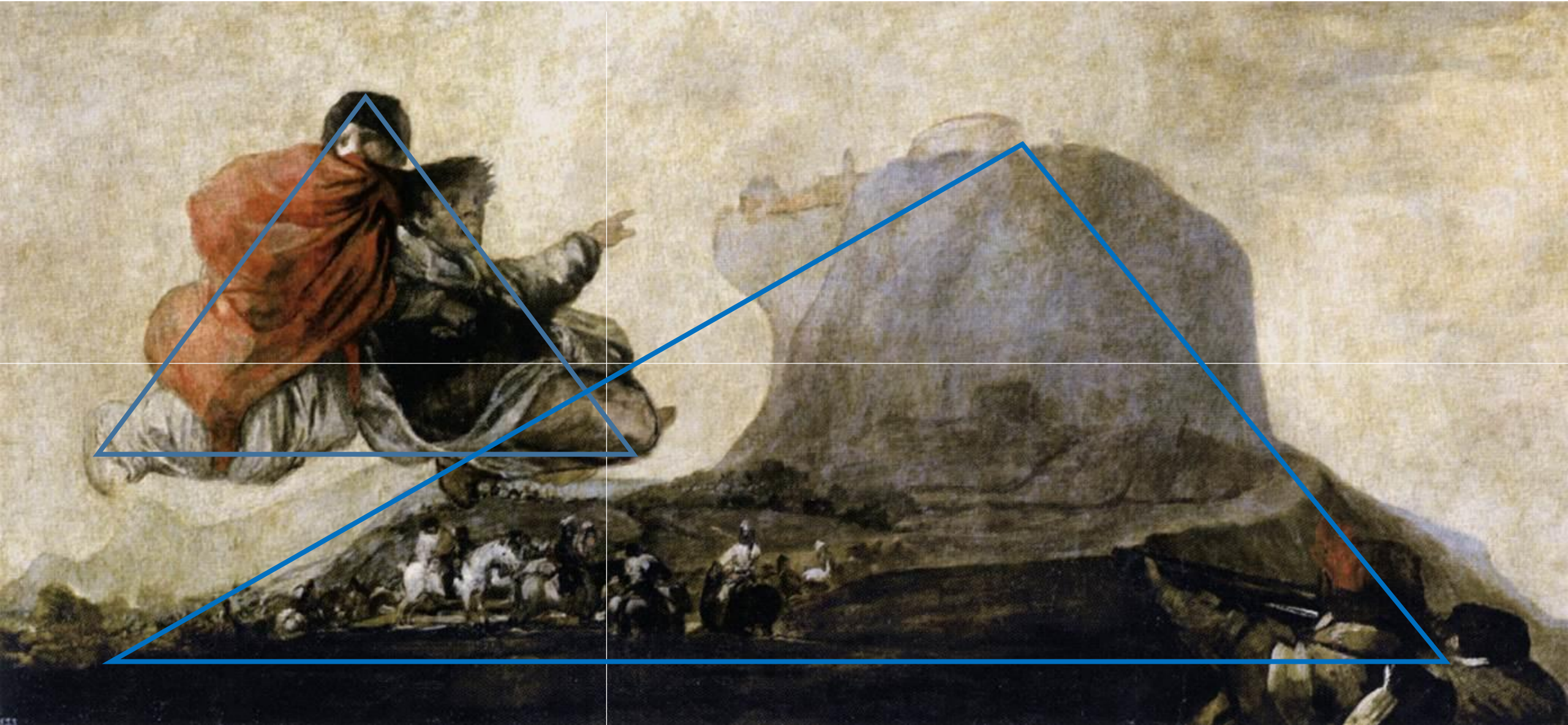
DIMENSIONES: *123 x 265 cm*

LOCALIZACIÓN ACTUAL: *MUSEO DEL PRADO.*

GÉNERO: *MITOLÓGICO*

ICONICIDAD: *NATURALISMO CON ABSTRACCIÓN*

“Asmodea”





802 H

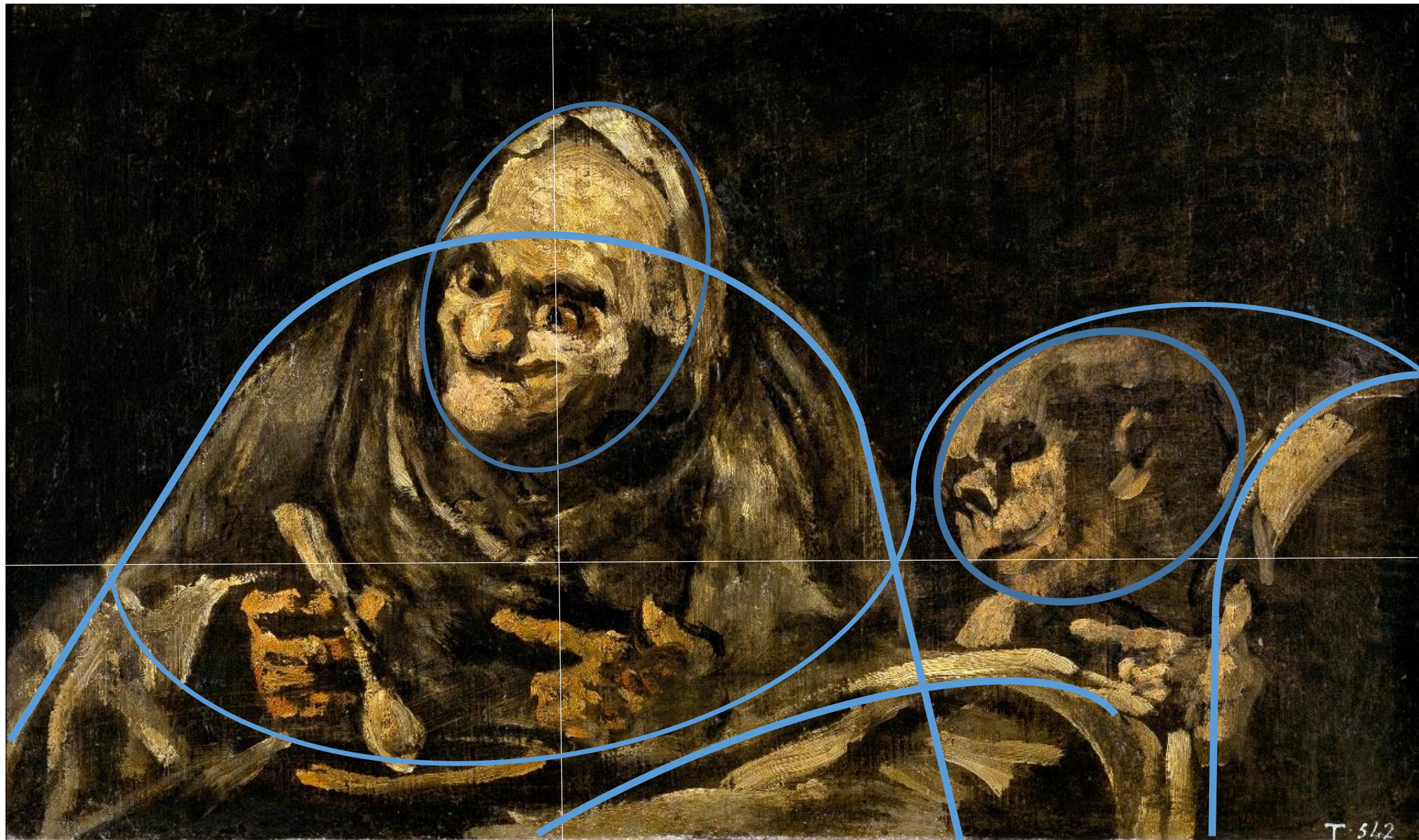
F. GOYA.—2569.—Sorciers en route pour le Sabbat. (au Musée du Prado).

J. Laurent y Cia Madrid.
Es Propiedad. Depose.



T. 542



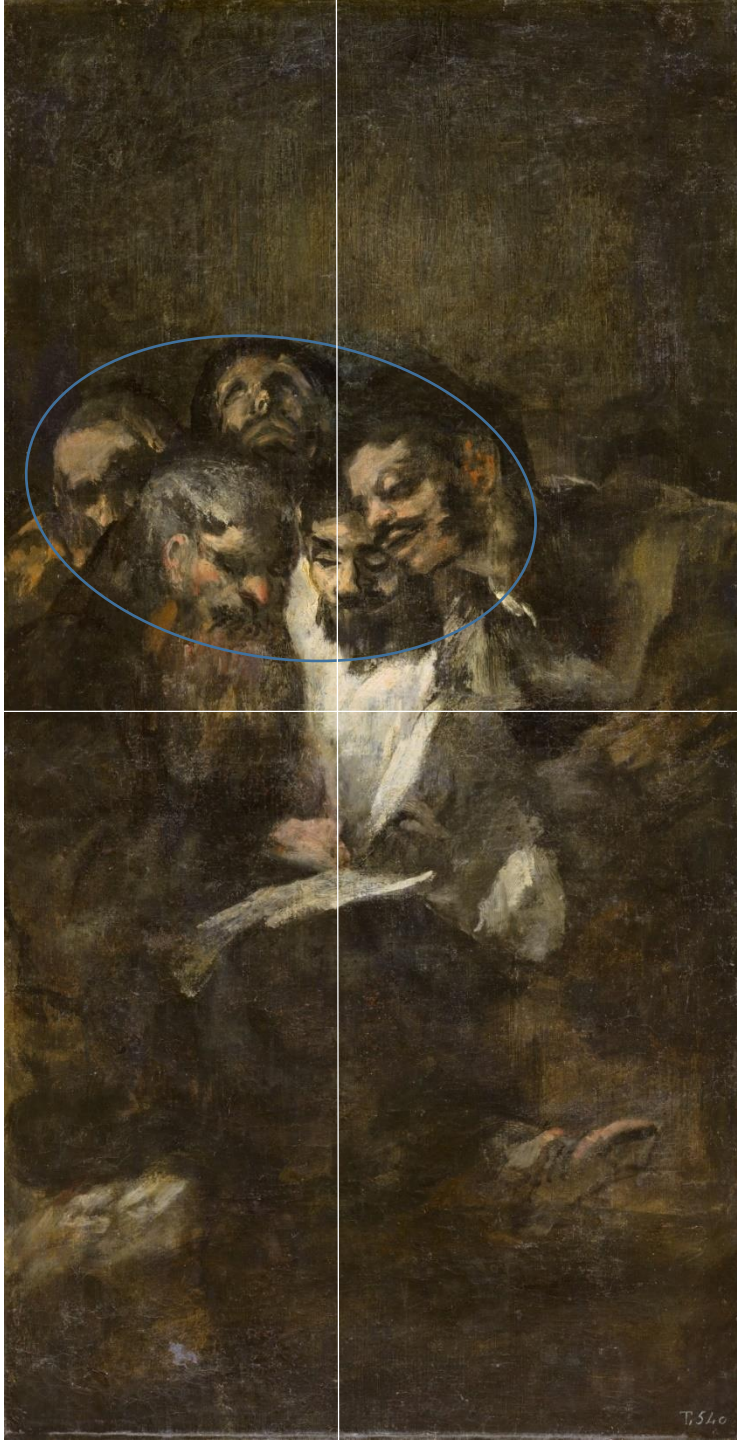


T 542



La Manola o Leocadia Zorrilla.

LA LECTURA



MUJERES RIENDO

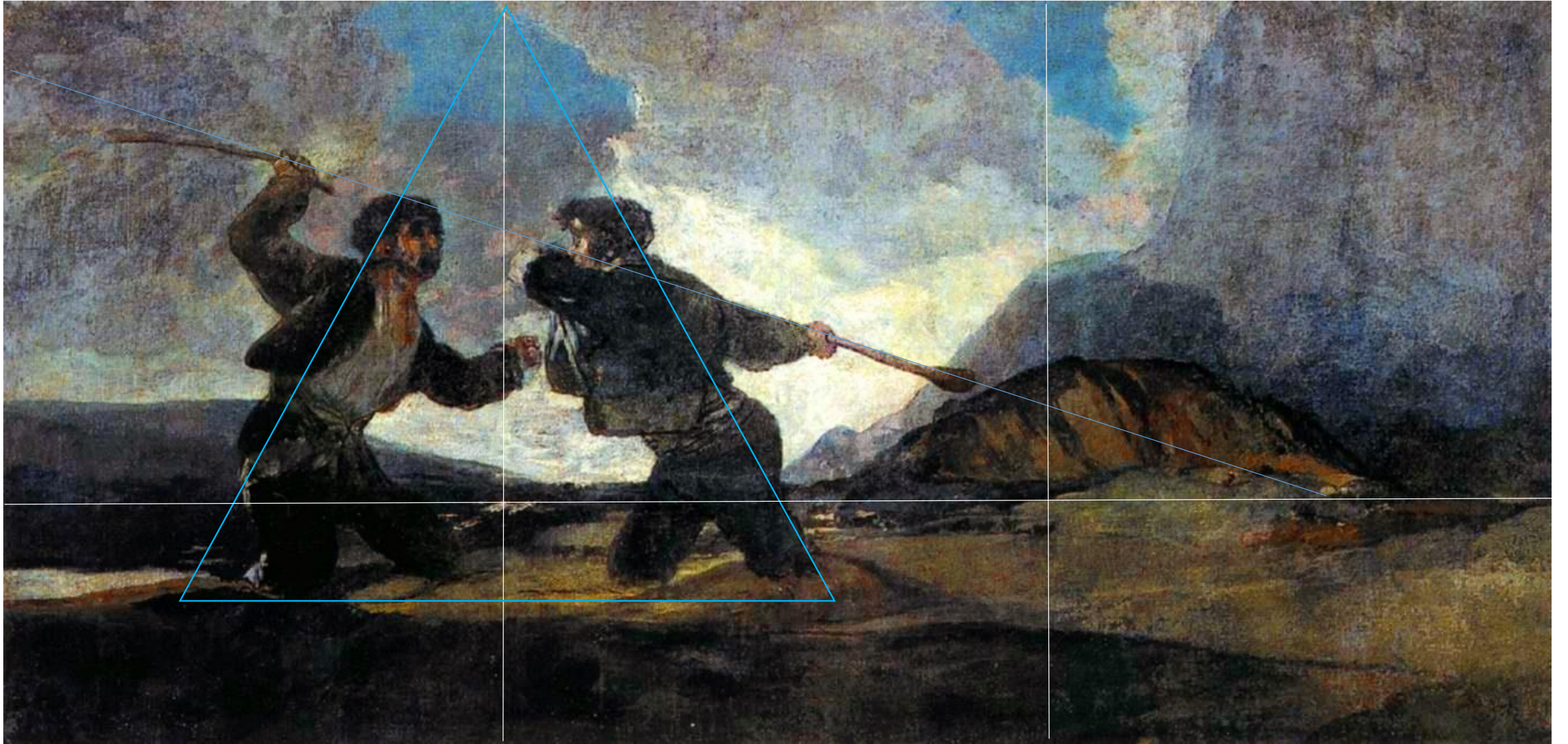
Si la **sala de la planta baja** recrea el mundo de la noche, que algunos autores denominan **infern**al, no parece tan clara la interpretación de la sala superior.

Al fondo, frente a la puerta, una pintura representa a un hombre masturbándose del que se ríen dos mujeres. Sus rostros salaces se han hecho bestiales. En paralelo, en la otra pintura, **La lectura**, varios hombres leen el que puede ser un panfleto político. Podemos contemplarlas como **dos «escenas de costumbres»** de las que ha desaparecido el pintoresquismo, parecen seguir esa pauta, aunque con algunos matices.

DUELO A GARROTAZOS



Presenta una cruel lucha que solo puede terminar con la muerte, en uno de los más bellos paisajes pintados por **Goya**. Su tratamiento de la luz y de la atmósfera hace más trágico el enfrentamiento de las dos grandes figuras del primer término. Habitualmente se considera que representa el enfrentamiento civil entre españoles.



EL SANTO OFICIO o *PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO*

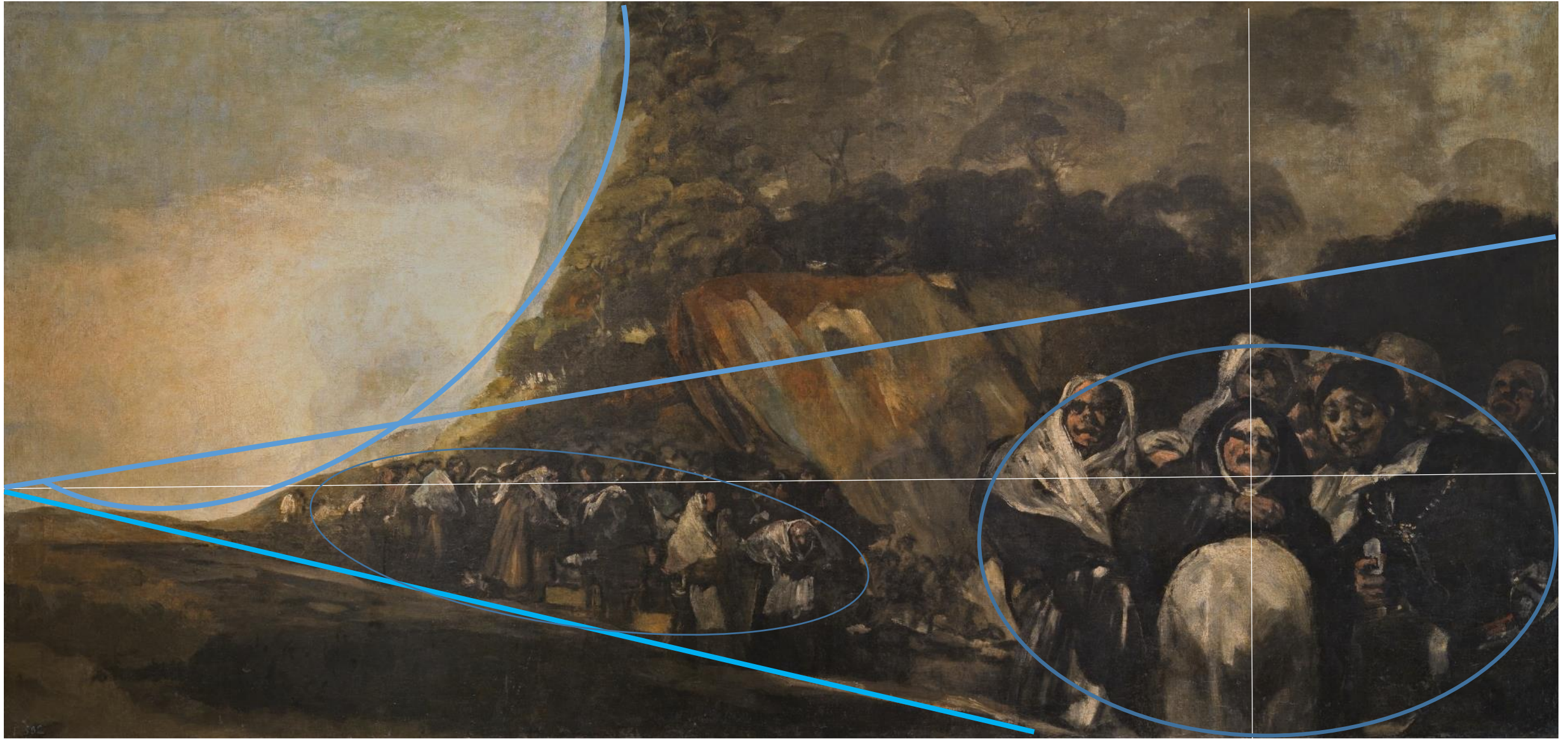
Enfrente del anterior, nos permite contemplar una procesión dirigida por diversos personajes que tienen más de brujas que de beatas, grupo en el que destaca un familiar de la Inquisición irónicamente tratado. De nuevo el paisaje, su brillante iluminación y el acusado contraste con el espacio oscuro de la procesión son rasgos llamativos de la pintura.





F. GOYA.— 2568.—Arrivée des sorcières au Sabbat. (au Musée du Prado).

J. Laurent y C^{ie} Madrid.
Es Propiedad. Depose.





TITULO: LA LECHERA DE BURDEOS

TÉCNICA : óleo sobre lienzo

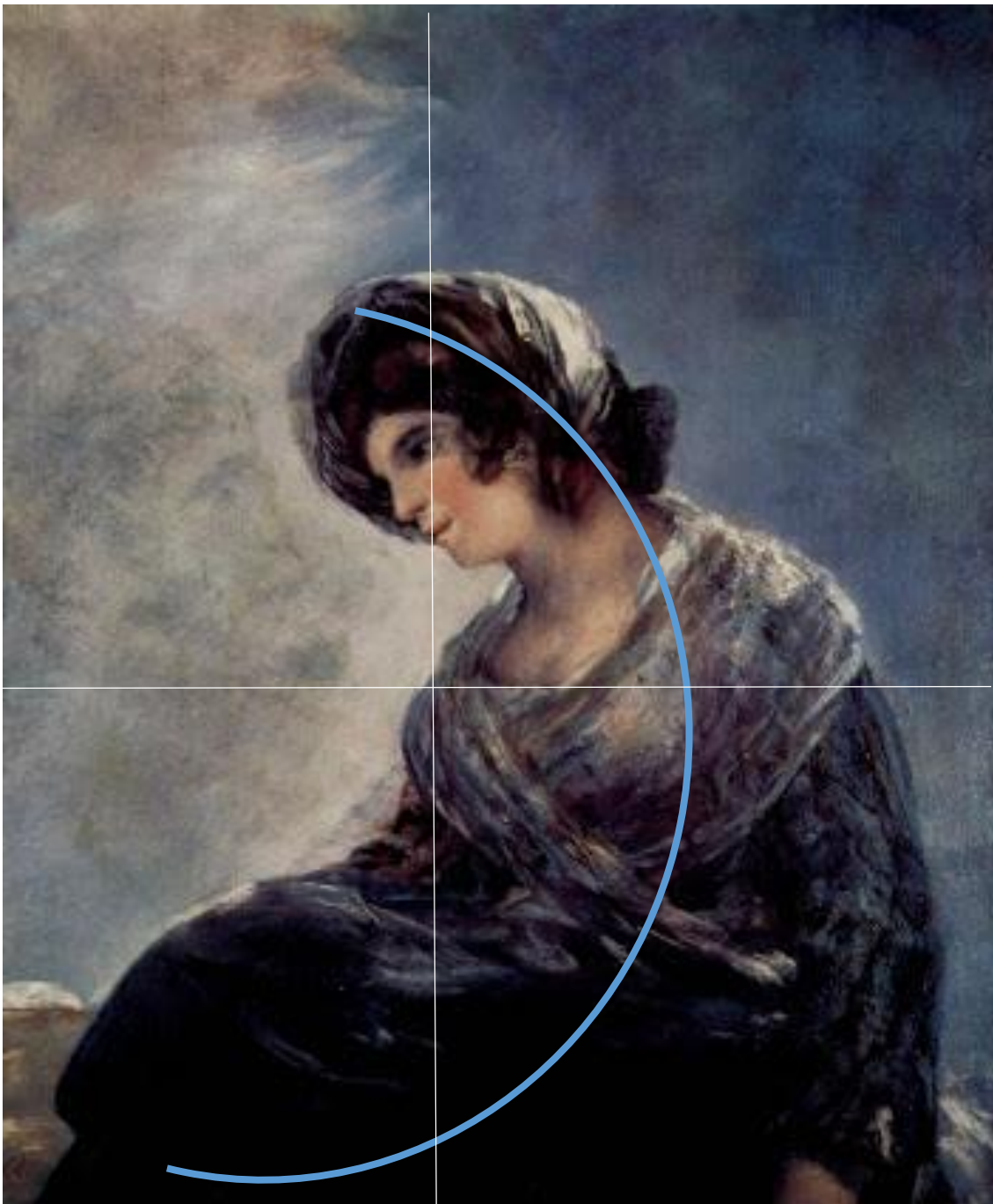
CRONOLOGÍA: 1825-27.

DIMENSIONES: 74 x 68 cm

GÉNERO: costumbrista

ICONICIDAD: bastante alta

LOCALIZACIÓN ACTUAL: Museo del Prado.



La apacible existencia que al fin conocería en Burdeos es sin duda la responsable de la ternura que aparece en sus últimas creaciones y en particular en esta obra.

Óleo sobre lienzo de menudas pinceladas de suelta y vibrante factura.

Goya tenía un gran aprecio por el cuadro Después de su muerte lo adquiriría un amigo suyo exiliado también en Francia Juan Bautista Muguero, emigrado liberal comerciante al que Goya había pintado en 1827 en Burdeos.

TEMA: es difícil asegurarlo, desde antiguo se ha considerado la representación de una joven lechera vista de abajo hacia arriba, de medio cuerpo, lleva un cántaro sobre el que aparece el nombre de Goya y se cree que va sentada en un asno que no aparece representado. El tema se relaciona con los oficios callejeros, de larga tradición en el arte.

COLOR: claro de tonos azules, , iluminados con gruesos y separadas Pinceladas que se han explicado como un rebrote de optimismo en la vida del viejo Pintor ya en Burdeos.

Goya habría comenzado ya mucho antes una evolución Imparable hacia la gama monocroma, hasta llegar a los colores reducidos en sus últimos Retratos.