

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Joan Campàs Montaner

PID_00141122



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement (BY) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC, Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya). La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. Introducció.....	5
2. Biografia i evolució artística.....	8
2.1. 1762-1775	8
2.2. 1775-1792	8
2.3. 1792-1808	14
2.4. 1808-1828	27
3. Característiques globals de la seva obra.....	41
Bibliografia.....	45

1. Introducció



L'obra de Goya palesa de forma clara la revolució en l'art que es va produir durant les tres dècades que van seguir a l'esclat revolucionari de 1789. De fet, Goya és l'artista paradigmàtic de la seva època, la vida i l'art del qual, alternativament triomfants i turmentats, revelen alhora les vertiginoses llibertats i les brutals coercions a què donaren lloc la Il·lustració i la revolució. Sacsejat i dividit per les contradictòries demandes dels seus mecenes, per la lleialtat a l'elit espanyola i al poble, i per la destrucció de les anteriorment segures divisions entre art públic i desitjos privats, Goya va ser un paradigma de l'acomodació al romanticisme.

Si l'obra de Goya ens parla de les crisis culturals que van marcar la seva època, l'anàlisi dels trastorns polítics a l'Espanya de Goya pot clarificar certs aspectes del seu art i del nou ordre global que llavors va sorgir.

Per tal d'introduir-nos en la complexitat psicològica i històrica de la vida i l'art de Goya, podem donar un cop d'ull a un parell d'autoretrats de la seva col·lecció d'aiguaforts i aiguatintes anomenada els *Capritxos*, un àlbum de 80 gravats concebut el 1797 i acabat el 1799: el *Capritx 1*, "Frontispici", i el *Capritx 43*, "El somni de la raó produeix monstres".



Esquerra, *Capritx 1*, "Frontispici", 1799. Aiguafort i aiguatinta. 21,9 × 15,2 cm. Biblioteca Nacional, Madrid. Dreta, *Capritx 43*, "El somni de la raó produeix monstres", 1799. Aiguafort i aiguatinta. 21,6 × 15,2 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.

L'autoretrat del frontispici presenta un artista cínic i desdenyós, pròsper i caut, amb galtes adiposes, parpelles inflades i mirada afilada; sembla plenament convençut de la seva pròpia superioritat i del valor de les seves múltiples crítiques del pecat, l'estupidesa i la corrupció contingudes en les vuitanta planes que el segueien. Al marge d'un full que contenia un estudi per al *Capritx 43*, Goya va escriure el següent: "El autor soñando. Su intento sólo es desterrar bulgaridades [sic] perjudiciales y perpetuar con esta obra de *Caprichos* el testimonio sólido de la verdad". De manera que el Goya del *Capritx 1* és un home dominant, satisfet d'ell mateix, segur i conforme amb la seva situació. És el Goya il·lustrat, el Goya afrancesat, el Goya elitista.

El Goya d'"El somni", tanmateix, és molt diferent. L'artista se'ns mostra aquí malenconiós i temorós, inestable i insegur; ha perdut la seva raó i espera, potser, que a altres els passi el mateix. Els presagis omplen l'atmosfera del gravat de Goya fins a enfosquir-la: a l'artista, que reposa el cap i els braços damunt d'una taula de treball o d'un pedestal, l'acompanya un gat (símbol predador de la nit) prop de la seva espatlla esquerra, i l'envolta un eixam de burlaneres òlibes (símbols de la bogeria) i ratpenats (símbols de la ignorància). La diagonal que formen el cos i les cames creuades de Goya apunten a un linx ajagut – una altra criatura de la nit – les arpes creuades del qual imiten la posa i les mans de l'artista. A diferència d'aquest, tanmateix, el linx està vigilant contra els monstres de la cobdícia i l'estupidesa.

Posat a l'inici de la segona part dels *Capritxos*, "El somni" funciona, doncs, com una introducció adient a una bona quantitat de planxes que es mofen de la luxúria, la bogeria i la ignorància en forma de bruixes i dimonis, com el *Capritx 68*, "Bonica mestra!". Però en absolut està clar que el núvol de monstres que enfosqueixen l'autoretrat de Goya sigui el de la ignorància popular, aviat dispersada per la satírica ploma i els lluminosos poders de la raó de l'artista. És probable que Goya estigui reflexionant sobre les antípodes de la seva pròpia ment i sobre el rostre de Janus de la mateixa il·lustració.

Més que qualsevol període anterior de la història, la Il·lustració fou una època en la qual els artistes qüestionaren les idees rebudes de la política absolutista i la religió jerarquitzada, i les van substituir per nous temes pintats amb estils innovadors. Tanmateix, volent conservar l'impacte emocional anterior i l'alçada històrica de les seves obres, ara es va exigir dels artistes que exercissin al màxim les seves capacitats d'invenció i imaginació independents; en realitat, que extraguessin el seu art directament de les seves pròpies fonts psíquiques. Les narracions violentes o eròtiques de la història antiga i la religió – la Magdalena penitent, la decapitació de sant Joan Baptista, el bany de Diana, David amb el cap de Goliat–, que en un temps van servir per a canalitzar sense riscos el desig libidinós cap a un desguàs socialment sancionat, ara eren valorades únicament en la mesura que exposaven les profunditats emocionals dels seus protagonistes humans. Sense l'alliberament psíquic que aquestes narracions proporcionaven, la violència i l'erotisme, que són parts essencials del procés creatiu, ara tendien a desbordar-se. El preu que calia pagar podia ser realment alt; en temps de guerra, conflictes civils o tensió emocional, podia incloure la bogeria. A "El somni de la raó", Goya anuncia que està disposat a pagar aquest preu.

La visió artística de Goya als *Capritxos* i la seva producció posterior és fosca, però anuncia la unió d'Il·lustració i barbàrie que es donarà en el segle de la modernitat.

2. Biografia i evolució artística

2.1. 1762-1775

Procedent d'una família de la benestant burgesia aragonesa (l'avi patern feia de notari a Saragossa, el seu pare era mestre daurador i la seva mare una aristòcrata menor), als 14 anys aprèn dibuix al taller de José Luzán, pintor de cambra de Felip V.

Rebutjat a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid (1763 i 1766) marxa a Roma i Parma pel seu compte, on va conèixer i va practicar l'art neoclàssic (les seves activitats durant l'any de la seva estada a Itàlia no són massa conegudes, tot i que sembla segur que va passar set mesos a Roma estudiant l'estatuària clàssica, i també obres de mestres barrocs, com Domenichino i Reni).

A mitjan 1771, Goya torna a Saragossa, on va residir fins al 1774, i on exercir uns quants encàrrecs religiosos locals. L'any 1773 es casa amb Josefa Bayeu, germana de Francisco Bayeu –pintor de la cort de Carles III– i, a través d'ell, va ser cridat per Mengs, el 1774 a treballar al servei de la corona, i va rebre l'encàrrec d'una sèrie de cartons per a la Reial Fàbrica de Tapissos de Santa Bàrbara, cartons amb episodis cinegètics destinats al menjador dels prínceps, a l'Escorial; pren com a models personatges populars, que per primera vegada vesteix a la manera espanyola.

2.2. 1775-1792

Durant dues dècades no va deixar de rebre encàrrecs de cartons per a tapisos, i mentrestant la seva carrera com a retratista de la cort i pintor religiós prosperaven. A partir de 1775 inicia un període de glòria i popularitat, i de forts ingressos econòmics; aquest ambient cortesà, i el seu públic consumidor i receptor, es reflecteixen en l'aspecte general de la seva producció: obres de colors frescos, deseixides i ingènues, de caràcter rococó.



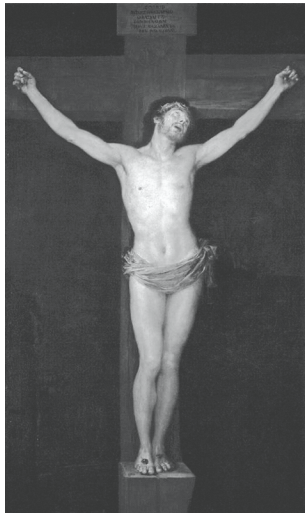
El para-sol, 1777. Oli sobre tela. 104 × 152 cm. Museu del Prado, Madrid.

El pintor esdevé el retratista de moda. El seu món de "majas" i "embozados" satisfà el gust aristocràtic perquè era popular. Fins als 40 anys Goya es limita a pintar escenes costumistes, en les quals és difícil de preveure el mestre singular de les etapes posteriors (si hagués mort als 40 anys, no hauria passat de ser un pintor de segona fila).



El cacharrero, 1779. Oli sobre tela. 259 × 220 cm. Museu el Prado, Madrid.

Admirador de Velázquez, en va gravar diverses obres, el 1780 va ser elegit "membre de mèrits" de l'Acadèmia de San Fernando, en la qual va ingressar amb l'audaç *Crucifix*. Temporalment a Saragossa (1780-1781), va decorar al fresc una de les cúpules del Pilar, obra renovadora que el va enfrontar amb el seu cunyat.



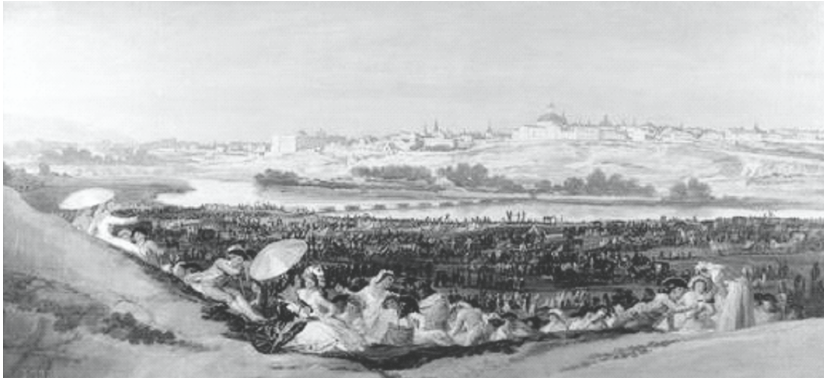
Crist crucificat, 1780. Oli sobre tela. 255 × 154 cm. Museu del Prado, Madrid.

Novament a Madrid, va executar l'encàrrec de pintar un altar de sant Francesc el Gran, i va iniciar una llarga sèrie de retrats de personatges amb *El comte de Floridablanca* (1783) i *La família de l'infant Don Lluís* (1784), de caràcter audaç i innovador. Tots dos tenen un dramàtic clarobscur i una sorprenent informalitat que recorden simultàniament la il·luminació de Jacob van Honthorst i la composició de William Hogarth.



El comte de Floridablanca, 1783. Oli sobre tela. 260 × 166 cm. Col·lecció del Banc d'Espanya.

Protegit per la duquessa d'Osuna, el 1785 esdevingué tinent de pintura de San Fernando, i el 1786 ja era pintor fix del rei Carles III. Va continuar fent cartons per a tapissos amb temes madrilenys, com *La praderia de sant Isidre* (1788) o *La gallina cega* (1788). Va tornar amb intensitat al tema religiós en obres com les dedicades a sant Francesc de Borja a la catedral de València, on apareixen ja els monstres que més endavant esdevindrien tema important de les seves obres.



La pradería de sant Isidre, 1787. Oli sobre tela. 419 × 908 cm. Museu del Prado, Madrid.



Detalls de *La pradería de sant Isidre*.



La gallina cega, 1788. Oli sobre tela. 269 × 350 cm. Museu del Prado, Madrid.



Detall de *La gallina cega*, 1788. Oli sobre tela. 269 × 350 cm. Museu del Prado, Madrid.

En arribar al poder Carles IV (1789) va ser nomenat pintor de cambra. A final de la dècada de 1780, l'èxit li estava reportant a Goya més encàrrecs dels que podia fer, inclosos retrats de Carles IV i Maria Lluïsa, els nous monarques. Després del seu nomenament com a pintor del rei, exclamava amb orgull al seu amic Zapater: "Martín mío, ¡ya soy pintor del rey con 15.000 reales". El 1790 va ingressar a la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Carlos (una de les acadèmies d'art més progressistes d'Europa) i fou nomenat membre honorari de la prestigiosa i il·lustrada Reial Societat Aragonesa.

Entre els cartons d'aquesta època sobresurt *El pelele* (1791-1792), i entre els retrats el de l'actriu popular *La Tirana* (1790-1792) i el de *La família del duc d'Osuna* (1788), autèntica imatge de la família espanyola noble i il·lustrada. Mecenes de les arts, les ciències i les lletres, president de la Societat Econòmica de Madrid, membre de la Reial Acadèmia Espanyola i amfitrió generós d'una tertúlia a la qual assistien els il·lustrats artístics i intel·lectuals de més renom de Madrid, al duc se'l veu en posat informal al costat de la duquessa i els fills. Dempeus, en un espai indeterminat, es mostra lleugerament inclinat cap una banda, recolzat a la dreta en el respall de la butaca tallada en or que ocupa la seva esposa, i equilibrat a l'esquerra per la mà de la seva filla gran.



Esquerra, *El pelele*, 1791-1792. Oli sobre tela. 267 × 160 cm. Museu del Prado, Madrid. Dreta, *Els ducs d'Osuna i els seus fills*, 1787-1788. Oli sobre tela. 225 × 174 cm. Museu del Prado, Madrid.

Els evidents lligams afectius entre pares i fills, i el fet que els dos nens, a baix i a l'esquerra, apareguin jugant, mostren que el duc i la duquessa eren defensors dels nous ideals pedagògics francesos i suïssos que insistien en l'especial innocència de la infantesa i l'important paper assignat als pares en l'educació

dels fills. Se sap que la biblioteca dels Osuna tenia les obres de Rousseau, Voltaire i els enciclopedistes francesos, i entre els seus amics trobem l'escriptor satíric Leandro Fernández de Moratín (aquest va escriure un comentari burleta contra un procés judicial per bruixeria celebrat a Logronyo, el 1610, una important font literària per a diverses obres de Goya).

És, doncs, una etapa en què freqüenta els salons aristocràtics, de figures estàtiques, de finesa i elegància en els retrats, de composició amanerada i freda, i de plasmació d'escenes populars amb un fort grau d'austeritat, en què predominen els colors vermells i grisos, la factura acabada, el dibuix de traç continu i els temes amables. Evoluciona des dels primers esbossos per a tapissos –rudes en la composició i afectats per un costumisme acadèmic– als retrats dels personatges, amb una paleta més clara i brillant, en part influïda per l'estudi de Velázquez.

El pas a un art més profund es troba a *El paleta ferit* i *La nevada*, amb els tons freds, la sensació de vent, i una troballa expressiva: el fet d'amagar els rostres i embolicar la figura amb una indefinida expressió de dolor.



Esquerra, *El paleta ferit*, 1786-1787. Oli sobre tela Museo del Prado, Madrid 268 × 110 cm. Museu del Prado, Madrid. Dreta, *La nevada, o L'hivern*, 1786-1787. Oli sobre tela. 275 × 293 cm. Museu del Prado, Madrid.

L'ascens a la fama i la fortuna de Goya, incitat per la seva gran ambició, semblava no tenir fi. La seva amistat amb Floridablanca, els Osuna i Jovellanos, semblava garantir una duradora manca de problemes a l'horitzó de l'artista. Tanmateix, en aquest moment, la carrera de Goya fou interrompuda per l'esclat de la Revolució Francesa i les seves conseqüències. A Espanya, la sacsejada de 1789 va frenar aspectes essencials de l'avenç de la Il·lustració, accelerat des de l'arribada al tron de Carles III (1759-1766). A final de 1792, no hi havia dubte que a Espanya la Il·lustració s'hauria de posposar.

2.3. 1792-1808

Una greu malaltia (entre 1792 i 1793), de tipus veneri, sobrevinguda a Sevilla, li va paraitzar el costat dret i li va provocar una sordesa crònica. Aquesta crisi es convertiria en punt de partida per a una de les èpoques més originals i creadores de l'artista.

Allunyat de la cort i aïllat de la societat, es concentra en si mateix, i a partir d'aquest moment tota la seva obra serà el resultat d'una constant: **conèixer l'home**, en una intensa recerca per a endinsar-se en l'ànima que regeix els secrets ressorts de la conducta humana.

La introspecció i el canvi d'ambient i públic el porten a deixar de contemplar la societat com un conjunt de quadres i costums amables, i comença un **procés de crítica als convencionalismes** a través d'una expressió més lliure (*Corral de folls*, 1793-1794). El 1795 comença la seva amistat amb la duquesa d'Alba, la qual va retratar algunes vegades.

Els frescos de l'ermita de San Antonio de la Florida (Madrid, 1798) van significar una síntesi personal de grandiositat barroca, gràcia rococó i expressionisme propi. La manca gairebé total d'esbossos preliminars sembla indicar que devia tenir pressa per a captar, en aquesta vasta composició, el fugaç instant en què els assistents se senten atrets pel miracle del sant, pendents del gest de la seva mà dreta. Situa l'acció en la seva pròpia època; els 40 personatges són els seus propis coetanis, un grup heterogeni format per nens juganers, noies i velles, dones i homes de les edats més diferents, alguns en ple recolliment, altres intrigats, pensatius o indiferents. Una escena de gènere, en la qual els mateixos àngels vesteixen igual com les noies que viuen a prop de l'ermita.



Frescos de l'ermita de San Antonio de la Florida, Madrid (1798).

De tota l'enorme successió de ràpides taques de color que constitueixen el gran fresc circular, no és el dibuix de les figures el que interessa Goya, sinó l'anàlisi de la reacció de cada un dels personatges davant d'un fet sobrenatural. Sembla, tanmateix, que Goya no en va quedar satisfet, és a dir, no va assolir

l'expressió de l'efecte desitjat. Amb tot, signifiquen una genial interpretació del barroquisme, una expressió sorprenent d'espirit popular i una anticipació d'innovadores solucions, precursors del modernisme i l'expressionisme.



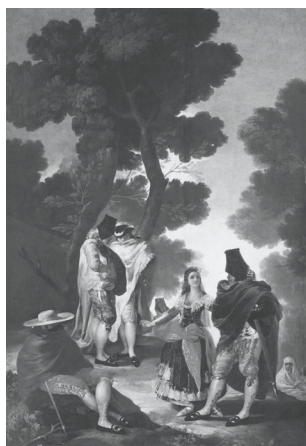
Fresc circular de l'ermita de San Antonio de la Florida, Madrid (1798).

En tant que primer pintor de cambra del rei, Goya pot permetre's de treballar amb tota llibertat i imposar el seu propi estil, fins i tot en els encàrrecs oficials. Va compondre l'extraordinari grup de *La família de Carles IV* (1800), en què la caracterització psicològica dels personatges arriba gairebé als límits de la sàtira; Goya sembla burlar-se de la seva elegància pretesa i els veu amb ulls escrutadors i despietats, posant al descobert tota la seva vanitat i lletjor, la seva presumpció i cobdícia. Cap pintor cortesà, abans o després d'ell, ha deixat un registre semblant dels seus protectors.

De la mateixa època són diversos treballs que va fer per a Godoy, com retrats d'ell, el de la seva dona, la comtessa de Chinchón, i les cèlebres *Majas*. L'ambaixador francès a Espanya, J. F. Bourgoing, va oferir una descripció de les "majas" i els "majos" en els records dels seus viatges per la península, el 1788:

"Los majos son galanes de la clase baja, o más bien bravucones de pinta pomposa, grave, frígida... Su rostro, medio oculto bajo un gorro rígido y pardo llamado montera, delata un carácter de amenazante severidad o irascible, que a las personas bizarras les parece el más apropiado para imponer respeto y que ni siquiera en presencia de su amante se suaviza... Por su parte, las majas... parecen haber hecho del descarro profesión. Lo licencioso de su conducta se manifiesta en sus actitudes, acciones y expresiones; y cuando lo obsceno que hay en sus personas se reviste de las más caprichosas formas, se las colma de todos los epítetos que la admiración puede inspirar. Éste es el lado desagradable del cuadro. Pero si el espectador se aproxima con una disposición no muy escrupulosa a las representaciones en que figuran majas, cuando se familiariza con los modales muy poco conformes a las virtudes de su sexo y con los medios de inspirarnos sentimientos favorables, ve en ellas las más seductoras sacerdotisas que jamás presidieron los altares de Venus. Su impúdica afectación no es más que un conmovedor atractivo que produce un delirio de los sentidos apenas resistible aun para el más prudente y que, si no inspira amor, al menos promete mucho placer."

J. F. Bourgoing



La maja y los embozados, 1777. Oli sobre tela. 275 x 190 cm. Museu del Prado, Madrid.

La fixació de Bourgoing amb l'embruixant erotisme del "majismo" és una versió preliminar de la racista i sexista ideologia de l'orientalisme que no trigaria a estendre's per Europa. De manera igualment significativa, revela clarament el grau en què l'aristocràcia, tant de França com d'Espanya, va subestimar el potencial democràtic i subversiu de les subcultures de la classe treballadora en els seus països.

Com ha observat Francis Klingender:

"El 'majismo', la frívola imitació de les 'majas' i els 'majos' reals per part de la classe elegant, és un símptoma de l'enviliment de l'aristocràcia cortesana, que hauria estat més prudent si hagués amagat la seva degradació. Quan es troba vora l'abisme, l'aristocràcia té el curiós costum de destruir les seves defenses morals joguinejant amb la ideologia de l'enemic. Cega a les implicacions del culte burgès a la naturalesa, la noblesa francesa va aplaudir la moda lletera de Maria Antonieta, i de manera similar els grans d'Espanya no van fer cas de les arrels democràtiques del 'majismo' quan van pervertir la seva llibertat moral."

Klingender, Francis Donald (1968). *Goya in the Democratic Tradition*. Londres/Nova York: Schocken Books.



El maja de la guitarra, 1779. Oli sobre tela. 137 x 112 cm. Museu del Prado, Madrid.

Les "majas" i els "majos" d'Espanya, els *sans-culottes* de França i els "anglesos nascuts lliures" de la Gran Bretanya no trigarien a muntar guerres de guerrilles, aixecar barricades o liderar les clamoroses demandes d'una nova constitu-

ció democràtica. De manera que el "majismo" es troba entre els primers estils subculturals que exercirien un important paper en el drama de la cultura i la revolució en el segle XIX i en la imaginació dels artistes.

De la mateixa manera que fenòmens posteriors com la *flaneurie*, el "majismo" fou una moda indumentària i un estil de vida i, per contradictòries que en darrer terme fossin les seves filiacions polítiques, va contribuir a l'organització de les persones en col·lectius capaços d'actuar (per un temps) amb un propòsit únic. Per a artistes com Goya, sense una clara identitat de classe i cada cop amb menys seguretat econòmica i ideològica, l'estil subcultural va exercir una poderosa atracció. La freqüent representació del "majismo" per part de Goya, en els seus retrats o en els cartons per a tapissos (*El berenar*), significa, per tant, alguna cosa més que simplement la voluntat d'atenir-se a la moda; indica una identificació política i psicològica amb grups i individus que existien al marge de la societat establerta.



El berenar, 1776. Oli sobre tela. 271 x 295 cm. Museu del Prado, Madrid.

La *Maja despullada* i la *Maja vestida* de Goya expressen, més que la dominant visió aristocràtica i explotadora de la sexualitat de la classe treballadora, una mena d'exotisme. De fet, pintades per a Godoy, les dues *Majas* pregonen categòricament l'enviliment que va acabar per ser la perdició de l'arribista primer ministre. Per la seva peculiar geografia anatòmica, la *Maja despullada* celebra irònicament aquella perversió de la seva llibertat moral de la qual parlava Klingender i per la qual es va caracteritzar la recepció aristocràtica del "majismo".



Maja desnuda, 1797-1800. Oli sobre tela. 98 × 191 cm. Museu del Prado, Madrid.



Detall de *Maja desnuda*.



Maja vestida, 1800. Oli sobre tela. 95 × 190 cm. Museu del Prado, Madrid.



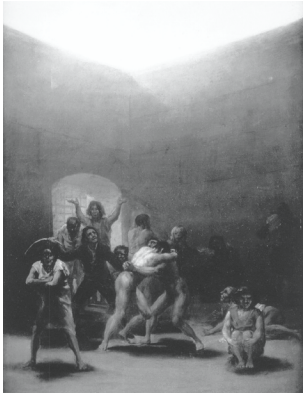
Detall de *Maja vestida*.

La model del quadre és desconeguda, però el seu rostre és tan inconfusible com la vulgaritat del seu cos. De fet, la clau de la ironia del quadre resideix en la dissonància entre el cap i el cos, una absència marcada pel vague tractament que reben el coll, les espatlles i el cabell. Amb la seva zona púbica situada exactament en el centre del quadre, constitueix una expressió d'aquesta perfecta i vulgar metonímia que substitueix tot un ésser humà per un òrgan. Com les dones dels quadres de François Boucher i J.-H. Fragonard, és oferta completament i desvergonyidament per a consum de l'espectador. Però, a diferència d'aquelles, com ha escrit André Malraux, "crida l'atenció sobre els aspectes menys psicològics del seu sexe, de la seva personalitat". A la *Maja despullada*, la masculista objectualització de la sexualitat femenina, i el seu antídoto psicològic, han "progressat fins a un punt que ja no s'assolirà en tot el segle XIX".

Dir que s'hi veu ironia o al·legoria en allò que sembla un exercici de pornografia pot semblar exagerat, però cal recordar que, en el mateix moment en què van ser concebuts aquests quadres, Goya estava satiritzant Godoy i els excessos epicuris de la noblesa en els seus dibuixos de l'Àlbum A de Sanlúcar i l'Àlbum B de Madrid (1796-1797), i també en els *Capritxos*. En darrer terme, la qüestió de les intencions de Goya aquí, com la qüestió de l'intent concret de paròdia en el famós retrat de *La família de Carles IV*, probablement no s'arribin a conèixer mai a causa de la manca de documents sobre el tema i de la dificultat inherent a qualsevol intent de certificar la intenció artística.

Hi ha algunes qüestions, tanmateix, que poden afirmar-se sense dubtar: cap al final d'aquella dècada i l'inici del nou segle, Goya va representar sovint el poble, i també les figures grotesques i marginals de la cultura popular espanyola: el follet, la bruixa, el monstre, l'ase i les "majas" i els "majos". Com a home provinent del poble a qui agradaven les curses de braus i les festes de carrer, i com a home il·lustrat que desitjava, per exemple, aprendre i practicar el francès, Goya es trobava dividit entre les seves actituds cap el costumisme i el racionalisme. De fet, la seva doble lleialtat a l'Espanya "popular" i il·lustrada queda revelada de manera molt evident en un extraordinari seguit d'obres que

comença amb el *Corral de folls* (1793-1794), inclou *L'aquellarre* (1797-1798) i els *Capritxos*, i culmina en *Els afusellaments del 3 de maig de 1808* (1814) i *Els desastres de la guerra*.



Corral de folls, 1793-1794. Oli sobre llauna. 43,8 × 32,7 cm. Meadows Museum, Dallas.

Cal començar l'anàlisi de *Corral de folls* per una explicació de la crisi física i mental que va sofrir Goya més o menys a la mateixa època que el va pintar. Unes setmanes després que França declarés la guerra a Espanya, el març de 1793, la malaltia de Goya fou tractada per carta entre els seus amics Martínez i Zapater: "El ruido en la cabeza y la sordera no han mejorado, pero su visión es mucho mejor y ya no sufre los desórdenes que le hicieron perder el equilibrio".

La naturalesa exacta de la malaltia de Goya és desconeguda. Ara, en un autoimposat exili a Cadis, Goya va recuperar de mica en mica força suficient per a tornar al seu treball, i a Madrid, el gener de 1794, quasi havia acabat una sèrie d'onze quadrets pintats sobre llauna. Amb la intenció de sotmetre aquestes obres als jutges de l'Acadèmia de San Fernando, Goya va escriure al seu amic a aquesta acadèmia, Bernardo de Iriarte: "Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches". Aquests onze quadres del "caprici i la invenció" inauguren la **segona carrera de Goya**.

Les obres que fins ara s'han identificat amb aquest grup, entre les quals hi ha *Corral de folls*, marquen un pregon canvi en l'art de Goya. Fosca, dramàtica, de vegades atterradora, la nova visió de Goya està un segle lluny del refinament i l'enginy encara rococó dels dibuixos per a tapissos i els retrats creats uns anys enrere. Goya no segueix merament representant el món del carnaval popular, la fantasia o el malson; ara ha descobert com crear equivalents pictòrics d'aquests àmbits.

El *Corral* no ofereix una representació operística de la bogeria, com trobem en els gravats de l'italià G. B. Piranesi titulats *Carceri*, ni un quadre de conversa sobre la bogeria, com descobrim en el gravat "La casa dels bojós" fet per Ho-

garth per a *El progrés d'un llibertí* (tots dos vistos probablement per Goya a la col·lecció Martínez), sinó, per contra, una visió imaginària i horripilant de la soledat, la por i l'anomia generats per la malaltia mental i l'alienació social.

Ocupant el primer pla d'un pati tancat per pesants blocs de maçoneria i una porta de ferro a la part posterior, una dotzena de "pacients" i un sol guàrdia estan asseguts, miren fixament, adopten actituds afectades, imploren, fan ganyotes, lluiten i es deixuplinen. La part superior del quadre s'evapora a la llum del sol, cosa que encara fa més monstruosa l'escena del malson que es desenvolupa a la part inferior. Goya va concebre el seu quadre com una condemna de l'estès tractament punitiu de la demència.

Corral de folls produeix una sensació opressiva de presagi i desesperació, i també de sadisme, com si Goya i nosaltres fóssim com aquells espectadors que a Bedlam o Charenton pagaven un penic pel privilegi de veure com els bojos es comportaven com els animals en una casa de feres, per tal de poder-nos ratificar, llavors, en la integritat de la nostra pròpia raó.

La creixent ambivalència de Goya cap a la Il·lustració i l'atracció de l'Espanya fosca de la cultura popular i la superstició és igualment evident a *L'aquellarre* i el *Capritx 68*, "Bonica mestra!". Les dues obres són grolleres, vulgars i grotesques pel que fa al tema i a l'execució i, per tant, tenen poc a veure amb el refinament i l'enginy dels quals es distingeix habitualment la cultura de la Il·lustració. Totes dues són, alhora, sàtires i celebracions de la nova predilecció popular per la bruixeria i la conducta llicenciosa de la qual aquesta era indicatiu.



L'aquellarre, 1797-1798. Oli sobre tela.
43,3 x 30,5 cm. Museu Lázaro Galdiano.

L'aquellarre forma part d'un grup de sis quadres sobre el tema de la bruixeria encarregat per la duquesa d'Osuna per al dormitori de la seva casa de camp. En el centre del petit quadre hi ha assegut un cabró o dimoni coronat de pàmpol. Envoltat per unes bruixes joves i velles, dirigeix un servei religiós amb les seves peülles aixecades mentre rep ofrenes de nens vius de part de les dues bruixes situades a la dreta, i de nens morts de part de les bruixes de l'esquerra.

La lluna creixent a la zona superior esquerra deixa caure una capa de llum fosforescent sobre el macabre paisatge, en l'aire del qual es veuen les siluetes de mitja dotzena de rat-penats volant en cercle.

El quadre de Goya es pot relacionar amb el que va dir Moratín sobre la bruixeria en la seva satírica relació de l'auto de fe celebrat a Logronyo, al segle XVII, però les fonts populars sobre el tema eren abundants. Particularment rellevant fou l'estesa i duradora associació de la bruixeria amb la llibertat sexual femenina, una tradició resumida per Moratín amb aquestes paraules: "El cabrón ha sido un personaje muy respetable en la antigüedad, y muy estimado por las mujeres por sus bellas prendas". La liberalitat de la bèstia la palesen les seves llargues banyes i l'equívoc visual provocat per l'agitació del xal groc al seus lloms.

Creat durant un breu interludi de relativa confiança dels il·lustrats en ells mateixos, el satíric quadre de Goya dóna curs al jovial humor popular de l'artista alhora que, potser, al·ludeix a un règim decadent vigilat per un cornut com a rei i un gigoló com a primer ministre. Aquesta ironia serà rara en Goya a partir del canvi de segle; a poc a poc serà reemplaçada per la impotència negativa.

La condemna del desenfrenament sexual i la corrupció, evident a *L'aquelarre*, esdevé més rancorosa i complexa als *Capritxos*.

El 6 de febrer de 1799 va aparèixer al *Diario de Madrid* la notícia següent anunciant la publicació d'una "col·lecció d'aiguaforts sobre temes extravagants inventats i gravats per Francisco de Goya":

"El autor está convencido de que la crítica de los errores y vicios humanos – aunque parece reservada a la oratoria y la poesía– puede ser igualmente objeto de la pintura. Como temas apropiados a su obra ha elegido entre la multitud de estupideces y errores comunes en cualquier sociedad civil, y entre las ofuscaciones y mentiras condonadas por la costumbre, la ignorancia o el interés propio, aquellos que ha juzgado más adecuados para proveer material para la ridiculización y al mismo tiempo ejercitar la imaginación del autor".

Tot i la negació de l'artista, és evident que aquests *Capritxos*, posats a la venda el 19 de febrer pel mòdic preu de quatre rals l'exemplar, es van concebre amb la intenció concreta de ridiculitzar la cobdícia, el llibertinatge i la superstició de l'Espanya moderna, i no només de "qualsevol societat civil". De fet, els contemporanis de Goya van rebre l'obra com una sàtira a Godoy, Maria Lluïsa i el rei, i també com una denúncia de la corrupció oficial, el "majismo" i una Inquisició en alça. Els ducs d'Osuna s'apressaren a comprar quatre sèries abans que es publicuessin; només dos dies després de la seva aparició, la venda dels àlbums es va suspendre per por de la intervenció del Sant Ofici.

Els *Capritxos* (1797-1799), un total de 80 gravats, són una composició original i fantàstica que defuig les regles i convencions ordinàries. Respecte al seu significat, podem dir que Goya, de temperament enèrgic, es troba durant molt temps a prop de la mort i després es queda sord; a això cal afegir la creixent

corrupció de la Cort i el caos econòmic – a causa de la crisi d'Hisenda, entre altres raons– que dona pas a una progressiva absolutització del poder polític, amb tota la càrrega d'arbitrarietats que això comporta.

Aquest món en descomposició és el que intenta codificar amb el llenguatge especial dels *Capritxos*. Conscient, segurament, del seu caràcter crític, i per tal de prevenir les indubtables suspicàcies que havia de provocar en certs cercles, de vegades va posar a les estampes uns títols precisos, i altres vegades ambigus, que donen caràcter universal a atacs i al·lusions en ocasions molt concrets. Entre els més representatius esmentem els següents:

- El 2: "El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega". Ataca la institució del matrimoni tal com es feia en els ambients acomodats: el matrimoni per interès.
- El 3: "Que viene el coco". Crítica l'educació per la por, la imposició de la qual no és més que un artifici per a mantenir un domini injust sobre els dèbils.
- El 4: "El de la rollona". Acusació ferotge contra els usos educatius de la noblesa i la seva ignorància supersticiosa.
- El 6: "Nadie reconoce". El tema del Carnaval es posa al servei d'una visió pessimista del món: tot és ficció.
- El 13: "Estan calientes". Crítica anticlerical i antimonacal: se subratlla el caràcter depredador del clergat i la seva lubricitat amagada.
- El 18: "Y se le quema la casa". Al·ludeix als efectes embrutidors del vi.
- El 21: "Qual la descañonan". Ferotge atac a l'administració de justícia i a la rapacitat dels agutzils, escrivans i secretaris curials.
- El 23: "Aquellos polvos". Sàtira als sentenciats per la Inquisició.
- El 27: "¿Quién más rendido?". Burla del món grotesc del festeig o *cortejo*: la presència d'una alcavota dona el sentit tèrbol a l'aparent joguineig.
- El 32: "Perquè va ser sensible". Intensa i patètica expressió de solitud d'una dona empresonada per la Inquisició.
- El 36: "Mala nit". Amarga visió goyesca de la prostitució al carrer.
- El 37: "Si sabrá más el discípulo". Crítica a l'ensenyament tradicional, vist aquí com una activitat d'ases.

- El 42: "Tu que no pots". L'injust repartiment de les càrregues fiscals i les exempcions i privilegis dels poderosos fan que siguin els humils els qui suportin el pes de les contribucions estatals, mantenint amb el seu treball i esforç les classes ocioses, que una vegada més són vistes com un conjunt d'ases.
- El 43: "El somni de la raó produeix monstres". Anticipa la mecànica del surrealisme.
- El 68. "Bonica mestra!". És la millor representació del tema de la iniciació a la bruixeria.



Capritx 68, "Bonica mestra!", 1799.
Aiguafort i aiguatinta. 21,3 x 15 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

Els *Capritxos* són producte de la ideologia il·lustrada. El *Capritx 50*, "Los chinchillas", representa dues figures alimentades amb cullera per una tercera. Les dues tenen els ulls tancats, porten un cadenat a les orelles, i van vestides amb el que semblen cotes d'armes nobles; la figura estirada porta a la mà un rosari i la que està dempeus porta una espasa. La que els alimenta porta els ulls embenats i orelles d'ase.



Capritx 50, "Los chinchillas", 1799.
Aiguafort i aiguatinta. 20,8 x 15,1 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

És, com tants altres *Capritxos*, ahora al·legòric i literari: en el primer sentit, és matusser i antinaturalista; en el segon, té un caràcter anecdòtic que suggereix un context narratiu més ampli. L'origen literari d'aquest *Capritx* es troba en una popular comèdia de costums de José de Cañizares que satiritzava la ignorància i pompositat del seu noble protagonista, Lucas de Chinchilla. Com a l'obra de teatre, Goya expressa en el seu gravat l'opinió que els nobles que es preocupen de la seva pròpia genealogia aristocràtica (simbolitzada per les seves grans cotes d'armes) estan cecs (ulls tancats) i sords (orelles tancades amb cademat) a l'enteniment, i no accepten més menjar que la ignorància (representada amb els ulls embenats i orelles d'ase).

Però, tot i aquesta lectura, la imatge de Goya no és una mera al·legoria del valor superior de la Il·lustració sobre la Ignorància de la decadència aristocràtica; com en el quadre del *Corral* i en el "Somni de la raó", "Los chinchillas" sembla acceptar aspectes de la mateixa foscor i superstició: l'inquietant rostre de la Ignorància que empenya la seva cullera com una daga, els grotescos cossos dels "nobles" i l'opressiu pes creat per l'aiguatinta a la meitat superior de la planxa, tot suggereix el món de malson de la desraó – o de la casa de bojos – més que el teatre satíric de Cañizares. En altres paraules, als *Capritxos* de Goya sovint és difícil determinar si l'artista pateix o frueix amb aquests temes tan inquietants.

Una ambigüitat similar es palesa en el *Capritx 10* "L'amor i la mort", que ridiculitza l'exagerat orgull i les fanfarronades del "majismo". Un "majo" mortalment ferit, amb l'espasa als seus peus, es desmaia en braços de la seva amant. Les seves cares s'estrenyen una contra l'altra, esporuguides pel dolor i l'angoixa, mentre pel damunt un núvol sembla que estigui a punt de baixar damunt d'ells i envoltar-los; tot el cavalleresc romanticisme del duel s'ha congelat en la freda nit de la mort.



Capritx 10, "L'amor i la mort", 1799.
Aiguafort i aiguatinta. 21,8 × 15,3 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

Aquí Goya ridiculitza la niciesa o autodestructivitat de les classes populars en una clara expressió de la ideologia il·lustrada. Però també cal observar que, per molt crític que sigui, és el poble, i no pas les elits d'Espanya, el que ha

esdevingut la preocupació actual de Goya. Més encara, malgrat tota la moralització burgesa, a "L'amor i la mort" l'home i la dona estan representats amb extraordinària simpatia i *pathos*.

La mateixa simpatia es troba en el *Capritx 42*, "Tu que no pots", en el qual dos membres del poble carreguen amb ases a les seves espatlles, i en el *Capritx 52*, "¡Lo que puede un sastre!", on una pietosa multitud es postra en adoració davant d'un arbre vestit de manera que sembla un monjo encaputxat. Aquesta darrera imatge es mofa de la creença popular en els miracles i la bruixeria, però l'atenció se centra clarament en la reverència i respecte que expressa la dona de genolls en el primer pla; el que és convincent és la seva psicologia. A mans de Goya, el poble fa la seva primera aparició heroica en el catàleg plàstic de la cultura europea: no són tipus, sinó individus, i per tant, no són coherents, sinó contradictoris, no passius, sinó actius, i de fet de vegades fins i tot revolucionaris.



Esquerra, *Capritx 42*, "Tu que no pots". Dreta, *Capritx 52*, "¡Lo que puede un sastre!", 1799. 21,7 x 15,2 cm.

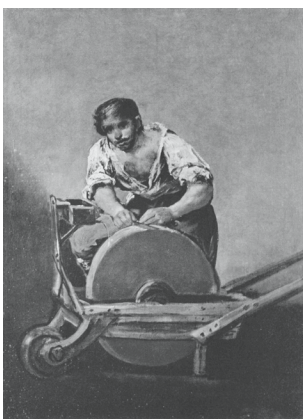
L'adhesió al poble per part de Goya no va trigar a esdevenir el tema dominant del seu art. Tanmateix, s'ha de reconèixer que aquesta orientació fou el resultat de les circumstàncies econòmiques tant com de la convicció política i el temperament emocional: a partir de 1801, les fonts de mecenatge públic i privat de l'artista van començar a escassejar. Els estrets lligams de Goya amb la cort van quedar de cop tallats després d'acabar el seu retrat de la família de Carles IV, potser a causa de la insatisfacció produïda per l'obra, però més probablement per una renovada campanya contra els il·lustrats.



La familia de Carlos IV, 1800. Oli sobre tela. 280 × 335,9 cm. Museu del Prado, Madrid.

El liberal Urquijo fou depositat del càrrec de primer ministre i empresonat el 1801, Jovellanos fou primer exiliat i posteriorment empresonat. El 1802, la duquesa d'Alba va morir de sobte, i el 1803 va morir Zapater. El 1805, l'allunyament entre Goya i els seus antics mecenes nobles va augmentar encara més per culpa del matrimoni del seu fill amb la filla d'una prominent família de comerciants de Saragossa, i també per l'amistat que ell mateix va fer amb Leocadia Zorrilla, una eloqüent i furibunda opositora a l'absolutisme que més endavant esdevindrà companya de Goya.

A partir d'aquest moment, Goya va representar la burgesia espanyola (una espècie rara i amenaçada a Espanya) i, cada cop més, el poble. En grans olis com *L'aiguadora* i *L'afilador* (ca. 1808-1812), i especialment en les incomputables dibuixos i gravats, Goya va retratar proletaris, captaires, empresonats i els seus opressors: la noblesa hereditària, els militars i el clergat.



L'afilador, 1808-1812. Oli sobre tela. 68 × 50,5 cm. Museu de Belles Arts, Budapest.

2.4. 1808-1828

En l'aspecte social, les idees de Goya estaven fixades en la renovació que l'enciclopedisme semblava augurar. Els esdeveniments històrics espanyols caminaven cap a la ruptura de l'antic règim i l'inici del procés dialèctic que culmi-

naria amb la revolució burgesa (iniciada el 1833). Durant l'ocupació francesa, va tenir una actitud ambigua: de primer, va iniciar un tímid col·laboracionisme –va pintar el retrat de Josep I– però els seus encàrrecs van disminuir.

El Goya d'*Els desastres de la guerra* (ca. 1810-1820), *Els afusellaments del 3 de maig de 1808* (1814) i les *Pintures negres* (ca. 180-1823) és molt diferent de l'artista que pintava cartons per a tapissos i retrats. Mentre que aquell fou una figura pública que havia enregistrat l'aparença d'homes i dones del seu temps, ara es tractava d'un home privat que representava el poble desconegut; mentre que el pintor d'abans havia aprofitat un vocabulari ja existent de veritats religioses, polítiques i morals, el d'ara estava mancat de fonaments tan segurs; mentre que el primer Goya havia adreçat el seu art a un públic que coneixia i les expectatives del qual podria predir, el Goya tardà va pintar, dibuixar i gravar per a un públic sobre el qual no podia tenir cap certesa o del qual tenia més raons per esperar càstigs que recompenses.

Aïllat i vulnerable, independent i experimental, pot dir-se que el segon Goya va experimentar i va representar l'alienació que els romàntics estaven a punt de patir i fruit. Però potser per primer cop en la història un artista públic de primera fila – recordem que Goya havia estat nomenat primer pintor de la Cort el 1799– es va retirar als confins de les seves pròpies intuïcions i imaginació per tal de crear un art essencialment privat i concebut per a agradar o salvar-se a ell mateix.

Tot allò que és intrínsec a la guerra, atrocitats, persecucions, tortures, brutalitats, repressions, afusellaments, destruccions i, en definitiva, l'aniquilament de l'home per l'home, mourà Goya a plasmar en una sèrie de 82 gravats, *Els desastres de la guerra*, una mena de resum de tots els horrors. *Els desastres de la guerra* constitueixen la sèrie més dramàtica, la més intensa i la que millor ens informa sobre el pensament de Goya.

Les tremendes impressions de la guerra, viscudes directament, van començar a gravar-se en planxes cap a 1810, amb una grafia de caire expressionista. Els horrors, la crueltat, la violència i la mort, l'amargor de la contradicció entre les esperances dipositades en el que França representava per a un "il·lustrat" i el que la presència dels soldats de Napoleó suposava, van colpejar violentament la sensibilitat del vell pintor. Goya no adoptà una actitud partidista: el que censura és la pròpia guerra, la violència per ella mateixa. Res no hi ha d'heroic, de noble o d'alliçonador en la guerra que Goya ens mostra; i al costat de la guerra sempre hi ha la fam (agregada per la crisi de subsistències de 1811-1812): la insolidaritat dels poderosos, que aconseguien aliments, davant

de l'angoixosa i silenciosa necessitat dels humils, apareix en aquestes estampes amargues en què la mort, sempre present, no és la mort sagnant de les escenes de guerra, sinó la silenciosa i anònima mort dels abandonats.

A les làmines finals introdueix uns elements simbòlics – són els anomenats "capritxos emfàtics"– , en els quals ressuscita elements del llenguatge dels *Capritxos*: acabada la guerra res no havia canviat; Goya descobreix com els vells vicis, les simulacions, la ignorància i la beateria sorgeixen de nou al costat de la injustícia i la supersticiosa irracionalitat. Era la restauració de l'absolutisme amb Ferran VII.

Els testimonis pictòrics de Goya sobre la guerra de la Independència poden resumir-se en les seves dues grans composicions del 2 i del 3 de maig, la sèrie de gravats d'*Els desastres de la guerra* i aquest enigmàtic quadre, que a l'inventari dels béns de Goya de 1812 porta per títol *Un gegant*, i que per similitud amb un gravat rep el nom d'*El colós*, malgrat que al catàleg del Prado estigui citat com *El pànic*.



El gigante (El coloso), 1810-1812. Oli sobre tela. 116 × 105 cm. Museu del Prado, Madrid.

Sens dubte, el tema amaga algun simbolisme: uns el relacionen amb un poema de J. B. Arriaza, "Profecia del Pirineu", que descriu l'aparició d'un geni tutelar d'Espanya per a lluitar contra els exèrcits napoleònics; ho fonamenten en el fet que el colós està gairebé d'esquena a la multitud que fuig, i d'aquí la versió d'un geni protector en comptes d'amenaçador. Més plausibles semblen les versions del gegant com a símbol de Napoleó, o simplement dels horrors de la guerra; i en última instància, la posició d'esquena podria interpretar-se com un suggeriment que un altre grup espantat fuig en direcció oposada, amb la qual cosa es complementaria la sensació de dispersió que es genera amb la fugida de carros i persones cap a l'esquerra, i caps de bestiar cap a la dreta. Només un ase roman impassible al mig de l'èxode.

Cal subratllar que, durant la guerra, Goya atribueix a l'ase – i als animals parladors– un simbolisme de cataclisme social i d'inversió de valors: d'aquesta manera es podria entendre que l'únic que no fuig és el menys sensible, el menys valuós, aquell que exercirà un paper rector en una col·lectivitat abandonada.

Tècnicament s'inicia aquí el cicle del que seran les **pintures negres**. La intensitat en la utilització del negre i l'agressivitat de les taques produeixen una autèntica descomposició de les formes. La manera d'aplicar el color és ja revolucionària; per exemple, en els núvols que envolten la cintura del gegant es distingeixen empastaments donats amb el pinzell i escampats, després, amb l'espàtula, procediments en aquell moment insòlits. Les figures porten pigment sobre la pasta, la qual cosa els confereix una força dinàmica; la sensació de moviment agitat s'obté, precisament, amb aquests tocs que semblen desenganxar-se de les formes sòlides. El pintor obté efectes intensos simplement sobreposant coses o taques cromàtiques; d'aquesta manera, el bosc de la dreta era, primitivament, una muntanya, i algunes taques addicionals de negre hi han donat aquesta impressió de bosc en tenebres.

El quadre deuria ser pintat molt de pressa, en tres o quatre sessions, cosa que contrasta amb les tècniques lentes, estudiades, sotmeses a retocs continus, dels pintors acadèmics. El detall de les petites figures en caòtic moviment permet observar l'evolució tècnica de l'artista cap a un procediment d'extraordinària llibertat, basat en una tècnica d'empastament de color en taques desmanegades i violentes.

A més d'*El colós* –ara atribuït a Asensio Juliá–, al retorn de Ferran VII va pintar dos grans quadres sobre la guerra: *El dos de maig* i *Els afusellaments de la Moncloa*, en els quals el romanticisme més vigorós s'hi uneix al dramatisme més punyent. Com a única distracció realitza una sèrie de 40 gravats sobre el tema de les curses de toros, que agruparà sota el nom de *Tauromàquia*.



El 2 de maig de 1808 a Madrid: la lluita amb els mamelucs, 1814. Oli sobre tela. 268 x 347 cm. Museu del Prado, Madrid.

L'aixecament dels madrilenys contra els francesos i els seus mercenaris fou sufocat en poc dies, però la guerra es va estendre per tot el país, fins a aconseguir la renúncia de Josep Bonaparte i la restauració de la monarquia espanyola. Les dues obres, el 2 i el 3 de maig, van ser pagades per la Corona i pintades el 1814. Es van concebre com un testimoni del valor i els sofriments del poble espanyol.



El 3 de maig de 1808 a Madrid: els afusellaments a la muntanya del Príncep Pius, 1814. Oli sobre tela. 268 × 347 cm. Museu del Prado, Madrid.

Al mig d'un munt de cossos i de gent, un home vestit de blanc s'enfronta a l'escamot d'execució amb els braços aixecats. Els seus ulls expressen por i resignació mentre espera el mateix final que els seus companys morts. Encara que estigui envoltat, es troba sol; com Crist al Gòlgota, està estigmatitzat, i en el moment de la mort cau damunt d'ell una llum que no és terrenal. Els colors i la llum d'aquest quadre són aspres, vius i llampants, i Goya segueix experimentant amb les relacions metafòriques entre pintura i sang, fosc i por, il·luminació i *pathos*.

Els afusellaments és un quadre realista, documenta la repressió despietada de les revoltes antifranceses del mes de maig, tal com ho faria avui un reportatge fotogràfic sobre les atrocitats a l'Iraq. Els soldats no tenen rostre, són titelles d'uniforme, símbols d'un ordre que és, en canvi, violència i mort (tema que serà reprès per Picasso a *Matança a Corea*). En els patriotes que moren no hi ha heroisme, no almenys en el sentit classicista de David, sinó fanatisme i terror. La història com a matança, com a desastre (d'aquest moment són els aiguaforts d'*Els desastres de la guerra*). La matança es realitza a la llum groga d'un enorme fanal cúbic; és "la llum de la història", mentre al voltant hi ha la foscor d'una nit com totes les altres, i al fons és la ciutat amb la gent que dorm al seu llit.

Quan David pinta el *Marat assassinat*, el desordre de l'esdeveniment – l'agressió, l'agonia, la mort– ja està reconstruït; la desgràcia encara no ha estat descoberta però ja ha començat la història, Marat ja s'ha convertit en una estàtua. En el quadre de Goya res no es realitza ni es converteix en història, el *liberal* intenta compondre un bell gest heroic, el frare busca una última oració, però el terror és més fort. La idea per la qual moren ja s'ha dissipat, ja no hi ha més que la mort física. Dins d'un instant aquells homes vius estaran morts com els altres, caiguts un instant abans i desfets ja a l'horrorosa porqueria de fang i sang. Mentrestant, la ciutat dorm. Així és la Història.

Aquest quadre "atroç" va ser pintat mentre Ingres pintava el seu *Baigneuse de Valpinçon* i Canova retratava Paulina Bonaparte nua. No n'hi ha prou a dir que, en la perspectiva desesperada de Goya, així com no hi ha lloc per a la natura-

lesa i per a la història, tampoc no hi ha lloc per al que és bell. No és per escrúpol moral que, en representar un afusellament, no vol entretenir-se a observar l'efecte de llum o de color. Vol fer el contrari del que fa David quan transforma un mort assassinat en estàtua: presentar una realitat que dol i volem que passi, una imatge davant la qual ens tapem els ulls per no veure-la. És una imatge que té en ella mateixa la seva caducitat immediata; al cap d'un instant serà encara més desesperant. També pel fet que lliga la imatge a la transitorietat, a la brevetat del temps, Goya és un romàntic. La vida és somni, però la mort no és despertar, és dormir sense somnis. David era un cultivador del que és ell, un admirador de l'antic; però el 1793, quan era diputat en la Convenció, va votar la condemna del rei. És el revers de la moneda de la història.

Tant estèticament com històricament, el quadre de Goya és el revers d'*El jurament dels Horacis* de David, que plasma la imatge d'uns herois disposats a morir per una causa. Goya ens retrata l'antiheroi: no el guerrer, sinó la víctima, la mort de la qual es converteix, gairebé per atzar, en una crida als que combaten l'opressió. També l'estil de Goya contrasta amb el de David, amb escassos perfils marcats i una pintura solta plena d'ambigüitats i subtileteses. Observem que el posat d'aquests soldats, repeteix, invertida, la dels Horacis.

El quadre transcendeix el seu marc històric i plasma dos trets fonamentals de l'art goyesc: la seva capacitat per a crear imatges poderosament directes i el seu sentit moral, crític però sempre distant.

La víctima central aixeca els braços en un gest que recorda el Crist crucificat (fins i tot apreciem una marca al seu palmell dret). La seva actitud és una arenga a la humanitat contra la tirania i la barbàrie, més imperiosa en tant que és més fútil davant de la imminència de la mort. El cadàver que hi ha a primer terme, amb la cara enfonsada dins un bassal de sang, repeteix el gest de la víctima "crucificada".



Detall d'El 3 de maig de 1808 a Madrid: els afusellaments a la muntanya del Príncep Pius.

Aparentment, la llum prové del fanal, però en realitat irradia de la camisa blanca de la víctima central. Les fantasmagòriques ombres intensifiquen el terror dels rostres, com el de la figura situada a l'esquerra de la víctima central, que té la por dibuixada als seus ulls i es mossega les ungles, aterrit com un nen. Els soldats desapareixen de prop per la poca llum que hi ha, però Goya escurça la distància fins al punt de col·locar els canons gairebé a frec de la roba en nom d'un dramatisme més gran. Encara que les seves gorres els identifiquen com a francesos, els soldats semblen anònims autòmats, meres màquines de matar que executen ordres. La matança es va produir de matinada. La implacable negror del cel contribueix a crear el to tèntric del quadre. Els edificis del fons no pretenen reproduir amb cap fidelitat cap construcció de l'època; les execucions es van produir a prop de l'actual palau d'Orient, a la muntanya del Príncep Pius; la torre que es divisa probablement pertanyia a l'església de San Bernardino.



Detall d'El 3 de maig de 1808 a Madrid: els afusellaments a la muntanya del Príncep Pius. Detall.

En avaluar el significat dels *Afusellaments*, cal recordar que va ser pintat el 1814, després de la restauració de Ferran VII i l'empresonament o expulsió dels afrancesats i liberals espanyols, molts dels quals estaven entre els amics de l'artista. El mateix Goya havia intentat fugir d'Espanya el 1812, i dos anys després fou cridat per la restaurada Inquisició per tal que expliqués les seves "obscenes" *Maja despullada* i *Maja vestida*, i sotmetre'l a una prolongada "purificació".

La seva sol·licitud al Consell de Regència demanant que se li permetés pintar *El 2 de maig* i *El 3 de maig* van ser, per tant, un esforç per tal de recuperar el favor oficial pintant quadres que poguessin donar una justificació dramàtica de la guerra que havia acabat i sancionar el restaurat règim de Ferran VII. Per tal de recuperar el seu bon nom i posició, Goya representaria el caos de malson dels sis anys anteriors com una batalla coherent del poble contra els invasors ateus en nom de l'Església i el rei.

Els afusellaments del 3 de maig, tot i el seu realisme en la descripció de l'horror, va constituir un esforç per a conferir una integritat mítica a la guerra espanyola mitjançant l'exaltació de l'heroisme i els sacrificis del poble. Es pot comparar amb *La intervenció de les sabines* de David, pintat al final d'un altre llarg període de conflicte civil i guerra internacional, i també concebut per a unificar un públic que donava l'esquena a un règim no democràtic. Tanmateix, a diferència de David, el quadre de Goya no va reportar al seu autor ni riquesa ni renovats aplaudiments. *Els afusellaments* va ser potser massa franc en la seva representació del sacrifici nacional, massa sincer en el seu *pathos*, massa literal en l'equivalència que establia entre carn, sang i pintura. Un cop acabat, el quadre fou discretament desat als soterranis del Prado i durant dues generacions ningú no el va veure.

Com n'hem de dir de la guerra que va sacsejar Espanya del 1808 al 1814? Guerra de la Independència? Revolució? Guerra napoleònica? Guerra del Francès? És evident que les diferents denominacions manifesten una diversitat de valors ideològics dominants a l'inici de la contemporaneïtat: uns en destaquen l'heroisme nacional, d'altres la lluita pel liberalisme, uns altres la defensa de la monarquia. Jaume Vicens Vives proposa guerra del Francès a fi de situar el centre d'atenció en el protagonisme popular que va representar el fet bèl·lic. Vol integrar les diverses problemàtiques desencadenades pel fet bèl·lic, des de la fallida de la societat absolutista fins a les mobilitzacions de la població, passant per la percepció que es tenia dels fets a Catalunya.

Guerra de la Independència no recull les dimensions socials i revolucionàries dels fets, i els explica en termes de mobilització homogènia de la "nació espanyola" contra l'invasor; Revolució d'Espanya posa l'èmfasi en els canvis estructurals antiabsolutistes i liberals; guerra napoleònica entén el conflicte en termes de mobilització de "Catalunya" contra "Napoleó" i no té en compte que les actituds davant el francès foren molt diverses; el to descriptiu i asèptic de "guerra contra Napoleó" no pot fer oblidar que fou encunyat en l'òrbita cortesana de Ferran VII, amb unes connotacions dinàstiques clares i justificatives del paper que hi va fer el *Desitjat*.

La *Tauromàquia* és, en el conjunt de l'obra gravada de Goya, una mena de parèntesi entre el dramatisme violent d'*Els desastres de la guerra* i el misteri dels *Disbarats*. Elaborada segurament entre 1814 i 1816, Goya es refugia en l'emoció de les curses de toros per a retrobar, davant del desencant i l'amargor de la guerra i la postguerra, una tensió rejoyenida que li fa anotar, amb nerviosa i vibrant vivacitat, "las suertes del toreo", la tensa escomesa del brau, la gràcia nerviosa del lidiador, l'alè sense rostre de la multitud. Sense la transcendència crítica dels *Capritxos*, sense la profunda emoció humana d'*Els desastres*, i sense el to misteriós i suggestiu dels *Disbarats*, la *Tauromàquia* ens mostra, tanmateix, una meravellosa capacitat per a captar el moviment, la vida tensa, subratllant,

a través de la lluminositat de l'espectacle solar o dels efectes d'un clarobscur d'intensitat sorprenent, allò que hi ha de tràgic i cruel en aquest fatal encontre de l'home i la bèstia.

Si *Els afusellaments del 3 de maig de 1808* fou la indignada resposta pública de Goya a l'imperialisme francès, la seva ambivalent resposta privada varen ser *Els desastres de la guerra*.

Dibuixades i gravades entre 1810 i 1820, aquestes planxes no es van poder publicar en vida de Goya a causa de la seva intensitat emocional, la seva ambigüitat política i moral. Van aparèixer el 1863, uns 35 anys després de la mort de Goya. Tanmateix, la seva intenció quan foren concebuts, el 1808, era la de constituir una manifestació pública del zel patriòtic i nacionalista. Aquesta fou la seva gènesi: després d'uns mesos de l'inici de les hostilitats, Goya fou invitat pel general Palafox a viatjar a Saragossa "para que viera y examinara las ruinas de esa ciudad con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, de lo cual no me puedo excusar, pues estoy sumamente interesado en la gloria de mi tierra natal", va escriure l'artista.

Goya va acceptar l'encàrrec, va fer el viatge a Saragossa i va començar a realitzar els esbossos a l'oli i dibuixos que van servir de preparació per als gravats que ell anomenà *Fatals conseqüències de la sagnant guerra a Espanya amb Buonaparte. I altres capritxos emfàtics*, però que actualment es coneixen com *Els desastres de la guerra*. Tanmateix, lluny de representar la resolució heroica i la unitat de propòsit, aquests gravats el que expressen és la repugnància per l'horror i la brutalitat de la guerra. Expressen el salvatgisme del poble, i també el dels francesos, i condemnen l'Espanya de la Restauració tant com el règim de Bonaparte.

Les 82 planxes poden dividir-se en tres grups, que representen, respectivament:

- Les víctimes dels horrors de la guerra (planxes 2-47).
- La fam, la mort i els enterraments (planxes 48-64).
- Els "capritxos emfàtics" (65-80), és a dir, malsons i escenes de clergues corruptes, monstres i figures grotesques.



Els desastres de la guerra 37, "Això és pitjor".

La majoria es va acabar al voltant de 1814, però uns quants, sobretot del tercer grup, foren realitzats probablement durant el període de reacció monàrquica i virulència inquisitorial, entre 1814 i la revolta liberal de 1820.

El *Desastre 26*, segurament model per a *Els afusellaments*, inverteix el sentit de la brutalitat i mostra els francesos matant sense compassió el poble; constitueix també un exemple prou viu de l'ús de breus títols per part de Goya per tal d'il·luminar i alhora indagar el significat de les imatges. Homes, dones i nens han estat duts a una cova per a afusellar-los. Supliquen, s'arrossequen, es tapen la cara i es giren d'esquena davant dels botxins als quals no poden suportar mirar. Dels seus assassins només ens són visibles els canons i baionetes dels seus rifles. Són els horrors d'aquests temes adequats per a l'art, poden ser vehicles adients per al plaer estètic, els hem de mirar? "No es pot mirar" i, tanmateix, cal veure la brutalitat i el sense sentit de la guerra.



Els desastres de la guerra 26, "No es pot mirar", 1810-1820. 14,4 x 21 cm.

Els *Desastres 28 i 29* tornen a invertir la polaritat de l'horror i mostren el poble torturant i matant una víctima aïllada, un burgès que probablement és també un afrancesat i, per tant, un "traïdor" a Espanya.



Esquerra, *Desastre 28*, "Populatxo", entre 1810 i 1820. Aiguafort, burí, punta seca. 17,7 × 22 cm. Biblioteca Nacional, Madrid. Dreta, *Desastre 29*, "S'ho mereixia", entre 1810 i 1820. Aiguafort, burí, punta seca. 18 × 22 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.

Entre les planxes del darrer grup, el dels "capritxos emfàtics", hi ha els desoladors *Desastres 79 i 80*, "Va morir la veritat" i "Si ressuscitarà". Representen l'enterrament d'una jove (potser una al·legoria de la Constitució) duta a terme per una xusma de clergues, i la mateixa dona, desenterrada, potser en estat de descomposició. En el primer gravat, el seu cos emet forts rajos de llum, emblema de la raó i la veritat; en el segon, la seva llum està debilitada de la mateixa manera que ho està la seva joventut i la seva bellesa. Concebudes probablement el 1819, aquestes planxes expressen el *pathos* i l'alienació de qui ha vist esfondrar-se la Raó i, tanmateix, segueix condemnat per sempre a l'esperança.



Esquerra, *Desastre 79*, "Va morir la veritat", entre 1810 i 1820. Aiguafort i brunyidor. 17,6 × 22,1 cm. Biblioteca Nacional, Madrid. Dreta, *Desastre 80*, "Si ressuscitarà", entre 1810 i 1820. Aiguafort i brunyidor. 17,8 × 22 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.

El *Desastre 84*, "La seguretat d'un reu no exigeix turment", expressa el zel reformista dels il·lustrats; però no hi ha ironia, ni sàtira, ni tan sols la petició d'il·lustració, com hi havia als *Capritxos* o al *Corral de folls*. El presoner es troba caigut pesadament i emmanillat, premsat entre els marges d'aquesta petita planxa com entre els murs de la presó. Sens dubte, Goya va veure o sentir parlar d'aquestes tortures durant el període de la guerra de guerrilles espanyola i la "contrainsurgència" francesa, entre 1810 i 1814. Tornaria a veure-les o a sentir a parlar-ne el 1814-1815, i novament durant el període del Terror Blanc, adreçat contra el radicalisme popular i els liberals després de la segona restauració de Ferran VII, el 1823. Tement un destí semblant per a ell mateix, el 1825 l'artista va marxar a França, on va morir tres anys més tard.



Desastre 84, "La seguretat d'un reu no exigeix turment", entre 1810 i 1820. Aiguafort i burí. 11,5 x 85 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.

El tema religiós, mai no abandonat del tot, va reaparèixer amb força en l'*Última comunió de sant Josep de Calassanz* (1819). La convalescència d'una nova malaltia el va ocupar en la realització de la sèrie de 22 gravats dels *Disbarats* (1819) d'una irrealitat accentuada i de difícil interpretació. Però les obres primordials d'aquesta època van ser els murals que va pintar per a la propietat que havia adquirit als voltants de Madrid, coneguda amb el nom de la Quinta del Sord, que formen l'al·lucinant sèrie de les **pintures negres** (1821-1822). El seu estil, en plena maduresa, es manifesta amb llibertat absoluta al servei d'una temàtica fabulosa o paorosa, captada amb una punyent expressivitat i una gran economia de colors.

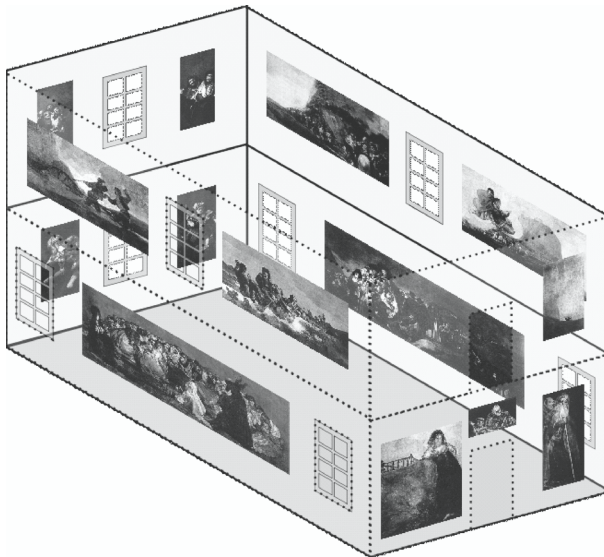


Diagrama amb la ubicació original de les pintures negres a la Quinta del Sord.

Pintades durant el trienni liberal (1820-1823), aquests frescos (traslladats actualment a tela) no poden considerar-se celebracions optimistes de la veritat i la raó. Són primordialment grotesques o macabres, i qualsevol contingut al·legòric o satíric que puguin posseir és molt recòndit. És possible que *Saturn devorant un dels seus fills* i *L'aquellarre* facin referència a la violència i la superserstitió de la Inquisició.



L'aquejarre o El gran cabr6, 1819-1823. Oli sobre arrebossat traslladat a tela. 140 x 438 cm. Museu del Prado, Madrid.



Saturn devorant un fill, 1819-1823. Oli sobre arrebossat traslladat a tela. 146 x 83 cm. Museu del Prado, Madrid.

Esgarrifoses com són, es tracta d'imatges privades, sense finalitat pública, sense altres destinataris que el propi artista, el seu fill, la seva companya Leocadia i els pocs amics supervivents. Atès el fosc estil emocional d'aquestes catorze pintures, ens podem preguntar: segueix essent Goya un artista de la Il·lustració?



La romeria de sant Isidre, 1819-1823. Oli sobre paret traslladat a tela. 140 x 438 cm. Museu del Prado, Madrid.



Esquerra, *Dos vells menjant sopa*, 1819-1823. Oli sobre paret traslladat a tela. 49,3 × 83,4 cm. Museu del Prado, Madrid. Dreta, *Gos semienfonsat*, 1819-1823. Oli sobre arrebossat traslladat a tela. 131,5 × 79,3 cm. Museu del Prado, Madrid.

Incomodat per l'absolutisme resultant de l'entrada dels Cent Mil Fills de Sant Lluís, es va exiliar a França (1824) i es va establir a Bordeus, on va retratar altres exiliats, com Moratín. Va fer noves litografies del tema taurí i va pintar *La lletera de Bordeus* (1827) i el retrat de *José Pío de Molina*. Va morir el 16 d'abril de 1828, als 82 anys.

3. Característiques globals de la seva obra

La seva personalitat extraordinària i potent, la seva capacitat d'invenció de contingut i de renovació de recursos formals –gran llibertat en el traç, que alguna vegada el porta als límits de la imperfecció–, el seu perfecte domini del color, el converteixen en un **pintor difícilment classificable dins dels corrents del seu temps**, precursor de les principals tendències posteriors –romanticisme, realisme, impressionisme, expressionisme, surrealisme– i una de les figures cabdals de les arts plàstiques de totes les èpoques.

Va rebre les primeres influències de Velázquez, Tiépolo o Mengs, i la seva producció està basada en la necessitat d'expressar el vertader caràcter dels personatges: dona a cada figura la seva pròpia psicologia. Vol recrear l'ambient popular de la seva època, menyspreant tota escenografia, oblidant el paisatge en la majoria d'ocasions, a fi de mostrar només allò que admet com a valuós: l'ésser humà.

La seva obra és, tanmateix, paradoxal: de les boniques escenes campestres, de gust classicista i acadèmic, pinzellada viva i densa, tendència al realisme popular, temàtica costumista i efectes atmosfèrics, a les denúncies religioses i socials, de dibuix extravagant, dramatisme, massa anònima i visió de por i desesperança. Expressa en un llenguatge deforme, incomprendible, aterridor, una realitat demencial, monstruosa i cruel: utilitza aquest codi per a apropar-se més exactament a la seva realitat. Tot ho subordina a una sola idea: la de reflectir la vida dels homes i les dones, les seves lluites i els seus afanys, la seva bellesa o vulgaritat, en tant que l'ésser humà és la mesura de totes les coses.

La pintura de Goya implica la ruptura amb la tradició, encara que l'assumeixi, en el sentit que abandona el respecte per les lleis òptiques, pintant el que es veu, i crea un món propi, en el qual la fantasia i la crítica juguen un paper més important que la realitat visual. Des d'una perspectiva tècnica, Goya refusa del neoclassicisme la seva base dibuixística, acadèmica, acromàtica i estàtica, i postula, enllaçant amb els grans mestres barrocs, una pintura basada en el color i el moviment.

Sense ser un artista romàntic, els romàntics reiniciaran un art amb els mateixos postulats de llum, color, composicions dinàmiques i escenes d'exaltació de la llibertat. La tècnica i les concepcions dels realistes seguiran els camins iniciats per Goya. Manet, pioner de la primera generació d'impressionistes, li retrà directament homenatge en algunes obres. Els objectius dels expressionis-

tes coincidiran amb els de Goya, i la recerca de la surrealitat dels surrealistes, seguint les conquestes de la psicoanàlisi, connecta amb les possibilitats que El Bosco i Goya havien suscitat.

A l'Espanya del segle XVIII, socialment endarrerida i políticament reaccionària, els pocs intel·lectuals oberts a les idees de l'il·luminisme europeu (els "liberals") no eren una força política, no podien fer més que viure amb esquinçada lucidesa la tragèdia d'un estat en procés de regressió dins d'una Europa en progressió. Goya n'és un; per a ell, Europa és la brillant ironia amb què Tiepòlo celebra els fastos de la decadència de Venècia, és la crítica social de Hogarth. L'interessen la teoria classicista portada a Espanya per Mengs i l'optimisme a l'estil d'un Rousseau, de Gainsborough, però roman escèptic. En el moment de la grandesa artística espanyola, la primera meitat del segle XVII, s'havien obert dos camins, l'art com a fanatisme religiós, irracionalisme pur (Greco), i l'art com a límpida intel·ligència, dignitat moral i civil (Velázquez). L'art segons Velázquez havia estat un punt de partida o un pronòstic d'aquell il·luminisme del qual ara la monarquia i el clergat exclouien Espanya; la raó, per a Goya, és només l'exorcisme amb què evoca els monstres de l'obscurantisme, una superstició laica contra la superstició religiosa.

En la primera fase de l'obra de Goya, que culmina amb els aigüaforts dels *Capritxos*, la raó fa sorgir de l'inconscient els monstres de la superstició i de la ignorància que el somni de la mateixa raó ha engendrat. Goya no és un visionari com El Greco, descriu la imatgeria del prejudici i del fanatisme amb lucidesa volteriana, però sense la selecta ironia del filòsof, amb un furiós sarcasme. L'estructura del discurs figuratiu continua essent barroca, però portada al límit de la seva descomposició.

Goya no es fa la il·lusió de rescatar amb l'art l'absurd històric i moral: oposa la realitat del que és lleig a l'ideal del que és bonic teoritzat per Mengs. L'èxtasi del Greco, desbordat, esdevé malson. L'artista és testimoni de la seva època i no és culpa seva si és un testimoni de càrrec; el barroquisme exasperat que oposa primer al classicisme de Mengs i després al de David no és una elecció lliure, sinó coaccionada i negativa. Per ser de la seva pròpia època, l'artista ha d'estar contra la seva pròpia època: per això Goya, que en una Europa ja en la seva totalitat neoclàssica sembla una monstruosa excepció, és l'autèntica arrel del romanticisme històric.

La raó divinitzada per la revolució arriba també a Espanya, però tard, i amb les baionetes franceses, i només per a substituir el despotisme dels Borbons i dels capellans per un despotisme laic. Llavors Goya s'alinea amb la "nació" espanyola; és un altre pas cap al romanticisme històric. Aquest naixerà, de fet, deu anys després del fracàs de l'universalisme napoleònic; tanmateix, per a Goya, Napoleó no ha estat ni un heroi ni un geni, potser només un altre mite, una altra superstició. Per això anticipa el realisme: però el seu realisme no és còpia de la realitat, és el que queda quan una ideologia salta feta miques.

Podem subratllar algunes de les transformacions polítiques i culturals que crearen les condicions per a l'alienació de Goya: el conflicte a Espanya entre la Il·lustració i la cultura tradicional, la lluita ideològica entre les classes aristocràtiques, burgesa i popular a propòsit de la construcció de la "nació" espanyola o l'"espanyolitat", els trastorns provocats per la Revolució Francesa i la lenta extinció de l'academicisme artístic. Tanmateix, fins al 1808 Goya va seguir sent un observador i cronista més o menys passiu, més o menys reservat, d'aquests trastorns i esdeveniments.

El seu art era intuïtiu, complex i potser fins i tot intensament dialèctic, però en general no va deixar de ser el producte desapassionat d'aquella cínica mirada amb la qual es mostra en l'autoretrat que serveix de frontispici als *Capritxos*. Tanmateix, després de 1808, el Goya de les celles arrugades i el llavi aixecat va desaparèixer; com David a la França de després de 1792, o Courbet el 1870-1871, Goya es va convertir en partícip i víctima del terratrèmol bèl·lic i revolucionari. L'artista públic i l'home privat ja no podien seguir separats.

Bibliografía

Berger, John; Bielski, Nella (1996). *El último retrato de Goya* (2a. impr.). Madrid: Ediciones Alfaguara.

Bozal, Valeriano (1997). *Las pinturas negras de Goya*. Alcobendas: T. F. Editores.

Bozal, Valeriano (2001). *Goya, entre neoclasicismo y romanticismo*. Madrid: Historia 16 ("Historia Viva").

Bozal, Valeriano (2002). *Goya y el gusto moderno* (3a. edición). Madrid: Alianza Editorial (col. "Alianza Forma", 127).

Bozal, Valeriano (2005). *Francisco Goya. Vida y obra*. Alcobendas: T. F. Editores ("col. Aficiones", 5).

Eisenman, Stephen F. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Tres Cantos: Ed. Akal (pp. 82-102).

Gállego, Julián (1992). *Goya*. Barcelona: Sociedad Editorial Electa España.

Glendinning, Nigel (1983). *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus (col. "Ensayistas Serie Mayor").

Glendinning, Nigel (2000). *Francisco de Goya*. Madrid: Ed. Dolmen (col. "Grandes Genios de la Pintura", 1).

Goya, Francisco de (2004). *Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates: reproducción completa de las cuatro series* (5a. impr.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Helman, Edith (1993). *Trasmundo de Goya* (3a. ed.). Madrid: Alianza Editorial (col. "Alianza Forma", 32).

Klingender, Francis Donald (1968). *Goya in the Democratic Tradition*. Londres/Nova York: Schocken Books.

Licht, Fred (1983). *Goya, Origins of the Modern Temper in Art*. Nova York: Harper & Row.

Licht, Fred (2001). *Goya*. Madrid: Ed. Encuentro.

Pérez Sánchez, A.; Sayre, E. A. i altres (1988). *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Ed. El Viso.

Seseña, Natacha (2004). *Goya y las mujeres*. Madrid: Taurus Ediciones.

Stoichita, Victor I. (2000). *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*. Madrid: Ediciones Siruela (col. "La Biblioteca Azul. Serie Menor", 16).

Tomlinson, Janis A. (1993). *Francisco de Goya: los cartones para tapices y sus comienzos en Madrid*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Williams, Gwyn (1978). *Goya y la revolución imposible*. Barcelona: Icaria (col. "Icaria").

Referències a Internet

Catálogo de obras de Goya de la Universidad de Zaragoza (artículo en línea, data de consulta: 27 de gener de 2009).

Categoría: Pinturas negras (artículo en línea, data de consulta: 27 de gener de 2009).

Goya: la razón y la noche, en Temakel. Esteban Lerardo (artículo en línea, data de consulta: 27 de gener de 2009).

Goya: Las pinturas negras (artículo en línea, data de consulta: 27 de gener de 2009).

Goya: Los Desastres de la Guerra (artículo en línea, data de consulta: 27 de gener de 2009).

Goya: The "Black Paintings" from Quinta del Sordo (artículo en línea, data de consulta: 27 de gener de 2009).

Pinturas negras (artículo en línea, data de consulta: 27 de gener de 2009).

Valeriano Bozal: *Pinturas negras* (article en línea). Museu Nacional del Prado. Enciclopedia en línea (data de consulta: 27 de gener de 2009).