



Luis María Gil-Carcedo García, *Goya, un hombre libre*, Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid para la Reunión de las tres Reales Academias de Valladolid. 16 de mayo de 2019.

Goya, a free man, Royal Academy of Medicine and Surgery of Valladolid for the Meeting of the three Royal Academies of Valladolid. May 16, 2019.

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/aramcv.56.2020.442-466>

Resumen

Goya se caracteriza por su aprecio por la libertad, fue ante todo un hombre libre. El subtítulo de la conferencia “Cuadros para una exposición” es oportuno, pues el corpus de nuestro parlamento acoge comentarios personales acerca de los distintos asuntos sobre los que Goya plasmó sus lienzos. Se analizan sus obras sobre mujeres, niños y familias. Goya es el primer reportero de guerra, se tratan sus óleos sobre la contienda contra los franceses y los grabados acerca de “Los Desastres de la Guerra”. Se pone de manifiesto la postura de Goya ante la tauromaquia negando la posibilidad de que el pintor fuera un primer antitaurino.

Palabras clave: Cuadros, libertad, familias, guerra, toros.

Abstract

Goya is characterized by its appreciation for freedom, he is first and foremost a free man. The subtitle of the talk “Paintings for an exhibition” is timely, the corpus of our conference contains personal comments on the different works created by Goya. His paintings on women, children and families are analyzed. Goya is the first war reporter, their oils about the war against the French and the engravings on “The Disasters of War” are treated. Goya’s opinion about bullfighting is exposed denying the possibility that the painter was the first anti-bullfighting.

Keywords: Painting, freedom, families, war, bullfighting

Introducción

Viene siendo costumbre que, anualmente, se lleve a cabo una Reunión de las tres Reales Academias con sede en nuestra ciudad, participan las de Bellas Artes de la Purísima Concepción, la de Jurisprudencia y Legislación, y la de Medicina y Cirugía. Para el autor fue un gran honor ser designado para esta tarea por nuestro presidente profesor Marañón Cabello, y por el secretario general profesor Velasco Alonso. Digo que fue un honor y añadido que también una agradable responsabilidad.

Con el presente escrito pretendo poner sobre el papel lo expuesto en esta solemne ocasión, en la que diserté sobre ciertos aspectos de Goya y su obra. Sobre el tema existen numerosos y excelentes trabajos de investigación (tesis doctorales, artículos en revistas especializadas) y la bibliografía sobre el pintor de Fuendetodos es tan amplia y de tal calidad, que me parece un atrevimiento considerarme un experto en el tema. Un atrevimiento, pero no una desfachatez; la realidad es que he publicado un extenso libro que trata de la circunstancia y el temperamento del pintor¹, y también se han publicado, firmados por mi, numerosos trabajos referentes a Goya en sus distintas facetas, estos artículos tratan variados aspectos de la vida y obra del aragonés; así mismo he pronunciado conferencias sobre esta temática en variados foros de distintas ciudades españolas.

Es necesario comenzar con una breve justificación del título de la conferencia. Si algo puede definir al pintor es su aprecio por la libertad; fue ante todo un hombre libre: muy joven decidió trasladarse a Madrid considerando que Zaragoza había llegado a cumplir su techo de aprendizaje, en la capital de España encontró escollos académicos y dificultades sociales que, orientándole hacia la libertad, le hicieron emprender su larga experiencia italiana. Más adelante -logrados fama y dineros- desarrolló su obra pictórica según su criterio (según “*su capricho*”), sin ceder a presiones ni a modas ¡Un genio libre llamado a crear una nueva concepción de la creación pictórica!

El subtítulo de la conferencia “Cuadros para una exposición” es oportuno (confesamos que es plagiado de Modest Mussorgski, que en 1874 compuso una pieza para piano con este título), pues el corpus de nuestro parlamento *expone* comentarios personales sobre los distintos asuntos sobre los que Goya plasmó sus lienzos.

Mujeres, niños, familias

De su extensísima obra pueden prevalecer sobre otros temas los de los óleos, dibujos, tapices y grabados que giran en torno a la mujer y a la infancia. La mujer es tratada en facetas muy diferentes (¿antagónicas?) y la infancia con visiones nítidamente definidas (el niño rico y mimado por la fortuna, el pequeño sencillo y feliz o la desgracia infantil).

Curiosamente, de sus retratos de féminas, solo dos corresponden a su esposa Josefa Bayeu y Subías. En uno se representa a una interesante mujer, en el esplendor de su mejor edad. Este famoso retrato de Josefa es un óleo sobre lienzo de 82 por 58 centímetros (figura 1), que se conserva en el Museo del Prado. La bella señora retratada se identifica como la esposa de Goya porque el lienzo figura en el inventario de las Nuevas Adquisiciones del Museo del Prado bajo el epígrafe: “*Retrato de la esposa del pintor*”. El cuadro fue creado por Goya muchos años después de su unión matrimonial. En el lienzo la señora -pensemos que realmente se trata de su esposa- muestra un cierto parecido con sus hermanos, sobre todo con Francisco Bayeu. Ambos tienen la misma expresión de austeridad; los labios largos y delgados de Josefa están apretados con femenina obstinación, como en un silencio voluntario saturado de reproches. Goya la pinta como una mujer joven, de unos treinta años, atractiva, con rasgos delicados y cabello de tonos rojizos.

Existen dudas acerca de que la persona del cuadro sea realmente Josefa, el retrato es de una dama joven y hermosa, sin embargo, en la fecha en que se realizó (1797-1798) la mujer de Goya, nacida en Zaragoza en 1747, tenía alrededor de cincuenta años. Por no estar claramente identificada la mujer, este es uno de los retratos más enigmáticos de Goya, pues es caso excepcional en la obra del artista, de sus retratos femeninos se conoce siempre el nombre de la protagonista. El cuadro es misterioso también por la dulce y reservada sonrisa de la señora que la convierte en una especie de Gioconda goyesca. Aunque no se puede asegurar que la representada sea Pepa, lo que es indudable es que resulta un bellísimo retrato femenino que, por el cariño depositado en la obra, tiene que ser de alguien muy cercano al pintor.

En el único retrato seguro que se conoce de Josefa, un pequeño dibujo que pintó Goya en 1805 cuando su mujer contaba cerca de sesenta años de edad; las facciones de la dama aparecen abotargadas, está envejecida, con el cuerpo inclinado hacia delante, muy lejos de la esbelta señora del retrato que comentábamos anteriormente (figura 2). Esta pequeña obra forma grupo con el retrato de su hijo Javier Goya y el de Juana Galarza suegra de Javier.

Numerosísimos óleos protagonizados por la mujer representan la belleza, el amor o el deseo (satisfecho o no). Si se me planteara la cuestión de cual es el retrato de mujer en que la hermosura anonada al mostrarse de la manera más esplendorosa, escogería sin dudar el de “La marquesa de Santa Cruz” (1805, óleo sobre lienzo. 124.7 x 207.9 cm. Museo del Prado), la joven es el sumo de una personal belleza, su cuerpo irradia cierto juvenil erotismo y su rostro mantiene una expresión de encantadora serenidad. Si se me preguntara que mujer de las retratadas inspira más ternura diría inmediatamente que “La condesa de Chinchón” (1800, óleo sobre lienzo. 216 x 144 cm. Museo del Prado) (figura 3), la triste esposa gestante del mujeriego Godoy. En la relación mujer / erotismo, tema muy tratado por nuestro pintor, avalo la opinión de que la “Maja vestida” tiene

mucho más componente sexual que su homónima sin ropa; la cubierta por el vestido es la imagen viva del deseo, la “Maja desnuda” muestra un hermoso cuerpo joven que ha satisfecho su carnal deseo (a ambas majas podríamos etiquetarlas con “antes de” y “después de”).

Son muy numerosos e interesantes otros retratos de mujer firmados por Goya. Veamos una breve muestra de ello viendo cómo exponía el alma de las retratadas en sus obras. En Doña María Antonia Gonzaga marquesa de Villafranca (1795, óleo sobre lienzo. 87 x 72 cm. Museo del Prado) pretende y consigue la exaltación de las virtudes de la aristócrata, que exhibe en el retrato una elegancia y dignidad supremas, que seguramente la señora poseía y que el artista supo captar.

En “Una Manola. Doña Leocadia” (1819. Pinturas Negras. Óleo sobre muro trasladado a lienzo. 147.5 x 129.4 cm. Museo del Prado) (figura 4) se puede ver una actitud oportunista que el pintor sabe captar en la expresión de la mujer; posiblemente Goya elude mostrar una tendencia únicamente dirigida a disfrutar del placer que le proporcionaría la convivencia con una mujer joven y atractiva; el cuadro lleva a pensar que el “contrato” entre ambos fue beneficioso para los dos: ella con apuros económicos y en la necesidad de sacar adelante una prole, él viudo, próximo a la vejez y sin la menor experiencia para llevar con eficacia los menesteres y dedicaciones de un hogar.

Aunque los numerosos retratos de la reina María Luisa de Parma fueron muy del agrado de la inmortalizada, con ellos, Goya supo poner en sus obras, sin tener en cuenta si irían a gustar o no, explícitamente, libremente, la fealdad de lo abyecto, de lo despreciable, de lo vil. Pero retratando lo feo supo crear sublimes obras de arte, la fealdad adquiere con Goya categoría de belleza.

Nunca he sabido interpretar “La lechera de Burdeos” (1825-1827, óleo sobre lienzo, 74 x 68 cm. Museo del Prado), última obra del ya decrépito pintor. Llena el lienzo el cuerpo de una mujer hermosa, está sentada, parece ensimismada, mira hacia abajo pero no se consigue saber si ve o lo qué ve ¿distráida? ¿triste? ¿en éxtasis?

Son abundantes los trabajos del aragonés en que aparecen niños, como protagonistas o como figurantes fundamentales para completar un tema. Destaca en todos ellos la dulzura y delicadeza con que se trata la expresión infantil. El prototipo del niño rico lo encontramos en “Mariano Goya” (1812. óleo sobre lienzo. 59 x 47 cm. Colección del duque de Alburquerque) (figura 5), en él traslada al lienzo de manera preciosa a su nieto Marianito, un niño guapo, pero de cierta desagradable suficiencia; el gesto del pequeño indica presunción, engreimiento, sabe que su abuelo es importante, acaudalado y que adora a su nieto (datos de su vida futura concuerdan con estas percepciones).

En “Niños con mastines” (1786-1787, óleo sobre lienzo. 112x145 cm. Cartón para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Museo del Prado) el artista pinta a dos jovencitos de pueblo, de aspecto ruralmente sano, acariciando

a dos grandes canes. El cuadro expresa serenamente la sintonía de los pequeños con los magníficos animales. En otra obra, “Una mujer y dos niños en una fuente” (Óleo sobre lienzo, 35.5x18.4 cm. Cedido al Museo Thyssen (Madrid). Propiedad de D. Borja Thyssen) se plasma el sufrimiento de la infancia desfavorecida.

Para atender al tema “familia con niños” tres grandiosos óleos de Goya pueden etiquetarse de imprescindibles: “La familia de don Luis”, “Los duques de Osuna y sus hijos” y “La familia de Carlos IV”. Extraordinarios los tres, en todos es fundamental la imagen de unos niños en distintas edades.

Don Luís Antonio Jaime de Borbón, hermano menor de Carlos III, tiene gran importancia al estudiar la carrera de Goya. Don Luís a instancias de su madre - Isabel Farnesio, esposa de Felipe V-, fue nombrado cardenal arzobispo de Toledo cuando solo era un niño de ocho años. Enseguida comienza a llevar una vida disipada que le hace romper con la Iglesia, renuncia a la mitra en 1774. Carlos III, en 1776, a raíz de los escándalos de su hermano, publica una ley pragmática en la que prohíbe el derecho de sucesión a los miembros de la realeza que contraigan matrimonio morganático. Don Luís, de carácter débil, buena persona y sin malicia, tiene cuarenta y tres años. Cuando se publica la pragmática que comentamos, es, según Casanova, el hombre más feo de España. A pesar de ser un “cabeza loca” y de sus pocos adornos naturales, seguro que, por su destacadísima posición social, se casa con una hermosa señorita de solo diez y seis años, perteneciente a la pequeña nobleza aragonesa: María Teresa Vallabriga de Rojas y Drummond. Este matrimonio morganático, contraído con una mujer de inferior linaje, le priva de su derecho sucesorio al trono de España.

De suma importancia es la relación del pintor con la pequeña corte que el infante don Luís de Borbón ha establecido en Arenas de San Pedro. Goya es invitado por el infante y disfruta de largas visitas en dos ocasiones, 1783 y 1784. El ambiente social e intelectual es allí de elevado nivel, en el palacio vive el músico italiano Luigi Boccherini y visitan la “corte” de Arenas muchas figuras de la alta sociedad y la cultura española. De su trabajo en esa época dan cuenta varios retratos de la infanta María Teresa y, sobre todo, el magnífico óleo “La familia del infante Don Luís”. (1784, óleo sobre lienzo. 248x330. Fundación Magnani-Rocca. Parma. Italia).

Una mujer entre los tres descendientes de María Teresa Vallabriga y el infante don Luís está muy relacionada con el arte de Goya: María Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón (1780-1828). En 1783, mientras el pintor trabaja conviviendo con la familia del infante don Luís de Borbón en el ambiente de Arenas de San Pedro, la pequeña condesita reconoce al pintor como su amigo, mira a Goya con el desparpajo de la auténtica camaradería. A partir de entonces surge entre ambos una complicidad que dura toda la vida (ver figura 3). Goya en “La familia del infante don Luís” la pinta siendo muy niña, dentro del cuadro es uno más de los personajes representados; significativo es como la sitúa en la composición de la obra, es la personita que está colocada más cerca del

pintor. Ya hemos dicho que muchos años más tarde vuelve a retratarla cuando está embarazada después de su forzada boda con Godoy.

Quizá el más decidido de los muchos e importantes apoyos que tiene Goya es el de los duques de Osuna. El ducado de Osuna es un título nobiliario que conlleva Grandeza de España, se crea el 5 de octubre de 1562 por Felipe II para ser otorgado al V conde de Urueña don Pedro Téllez-Girón, señor de la ciudad andaluza de Osuna. La casa de Osuna va creciendo en importancia, ya en el siglo XVI es de las más poderosas del reino, el duque de Osuna reúne veinte Grandezas de España.

Por sus títulos nobiliarios y por su riqueza, en tiempos de Goya los duques de Osuna lo son todo: influencia social, poder político y estatus económico. En 1783 compran al conde de Priego una propiedad próxima a Madrid, comprende una casa y unos jardines, a los que se añaden fincas próximas. Allí construyen un rico palacio con un gran parque, estanques, templetos y fuentes. La finca se llamó el Capricho de la Alameda de Osuna. Para las construcciones -palacio y templetos- no se escatiman mármoles, granitos y piedra de Colmenar. Hoy la Alameda de Osuna es uno de los cinco barrios pertenecientes al distrito de Barajas, en la periferia nordeste de la capital.

En el Capricho se celebran fiestas fastuosas, el tren de vida de la familia es tan impresionante que se mentaba como un dicho: “*gastas más que el duque de Osuna*”. Sus salones son los más concurridos de Madrid, sus reuniones, meriendas y cenáculos son hitos en la vida social de la ciudad. A sus fiestas y saraos acude la flor y nata del arte y la inteligencia: Jovellanos, el marqués de Manca, Moratín, Ramón de la Cruz y el propio Goya entre otros muchos.

Por entonces el pintor tiene gran relación artística con la familia de los duques, en el 1785 realiza el primer retrato de la duquesa de Osuna, un precioso lienzo de María Josefa Pimentel, mujer culta y activa en los círculos ilustrados madrileños, su amparo vino a cimentar aún más el prestigio del pintor. En el 1786 retrata a los duques de Osuna con sus cuatro vástagos en el hierático y magnífico “*Los duques de Osuna y sus hijos*” (Óleo sobre lienzo, 225x174 cm. Museo del Prado), cuadro en que muestra una especial sensibilidad y cariño al representar a los niños. En el 1787 pinta otros cuadros para la alameda de los duques y en el 1788 realiza dos más, estos para la capilla ducal en la catedral de Valencia.

En 1800 Goya recibe el encargo de pintar un gran cuadro de grupo de la familia real. Emprende enseguida su impactante trabajo “*La familia de Carlos IV*” (Óleo sobre lienzo, 280x336 cm. Museo del Prado) (figura 6). Para su encuadre acoge el antecedente de “*Las Meninas*” de Velázquez, de tal manera que dispone a la familia real en una estancia del palacio situándose el pintor a la izquierda, pintando en un lienzo de gran tamaño un espacio en penumbra., La profundidad del espacio del citado cuadro de Velázquez queda aquí sin embargo truncada por una pared próxima, situada inmediatamente detrás del real grupo, en la que vemos colgadas dos grandes pinturas de motivo indefinido.

En esta magnífica obra de Goya el juego de perspectivas desaparece, domina el conjunto de la familia del rey, que simplemente posa. No sabemos como está pintando el artista, él y su gran lienzo están situados detrás del grupo de personajes. Aunque se ha pensado que la familia se sitúa frente a un espejo que Goya contempla, lo cierto es que no hay pruebas para tal conjetura. Más bien al contrario, la luz ilumina directamente al conjunto, por lo que al frente del motivo debería haber una soleada ventana o un espacio diáfano. La luz, más que de la hipotética claridad reflejada por un espejo -que en vez de iluminar difuminaría la imagen- tiene que venir de una fuente de intensa energía.

La pincelada impresionista de Goya aplica destellos en las ropas que dan una ilusión perfecta de la riqueza de los tejidos de las vestiduras y logra calidades que resaltan las condecoraciones y joyas de los miembros de toda la familia. El cuadro del real grupo aparece alejado de las representaciones más solemnes, más oficiales: aquí los personajes visten trajes de gala, pero no portan símbolos de poder ni aparecen, como es habitual en otras obras, enmarcados entre cortinajes a modo de palio. En el cuadro se da prioridad a mostrar realismo y una idea de la educación basada en el cariño y la activa participación de los padres, lo que no siempre es usual en la realeza. A la izquierda la infanta Isabel lleva su niño muy cerca del pecho, lo que evoca la lactancia materna, a la derecha Carlos María Isidro -jovencito- abraza desde atrás a su hermano Fernando en un gesto de ternura. El ambiente es distendido, como en un plácido interior burgués.

“Los desastres de la guerra”. Goya es el primer reportero de guerra

El periodo que media entre 1808 y 1814 está presidido por los acontecimientos turbulentos y trágicos que azotan la historia de España. A partir del motín de Aranjuez, Godoy -el llamado Príncipe de la Paz- tiene que abandonar el poder y Carlos IV, bajo la presión de Napoleón, se ve obligado a abdicar precipitadamente a favor de su hijo Fernando. Así el heredero de la corona, tras conspirar contra su padre, logra subir al trono con el nombre de Fernando VII. Después Bonaparte atrae a Bayona a padre e hijo, Carlos IV y Fernando VII, y los hace prisioneros. El pueblo se solivianta con esta afrenta, pero en los círculos progresistas, que estaban influenciados por los ideales de la Revolución Francesa, muchos intelectuales, al menos al principio, aclaman a las tropas francesas considerándolas portadoras de la libertad.

El domingo 2 de mayo de 1808, los madrileños, en gran número y sin armas eficaces, se alzan en desesperada revuelta contra los franceses. Armados con navajas, cuchillos, útiles de labranza, palos y alguna que otra antigua pistola, resisten durante varias horas. Sus bien equipados enemigos emplean a fondo la artillería. Los mamelucos a caballo diezman a los sublevados. La derrota es inevitable, la Puerta del Sol queda cubierta de muertos, el escenario se convierte en una auténtica masacre (“La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol” o “El

dos de mayo en Madrid”, 1814, óleo sobre lienzo, 268x366 cm. Museo del Prado). A los revoltosos hechos prisioneros se les ejecuta esa misma noche, así, en la madrugada del 3 de mayo, un batallón francés completa la matanza del día anterior fusilando a muchos patriotas en la montaña del Príncipe Pío, un altozano en las afueras de Madrid (“Los fusilamientos de la Moncloa” o “Los fusilamientos del tres de mayo en Madrid, 1814, óleo sobre lienzo. 268x347 cm. Museo del Prado) (figura 7).

Tras el levantamiento del 2 de mayo de 1808 da comienzo la llamada Guerra de la Independencia. Con los franceses controlando nuestro territorio, Napoleón nombra rey de España a su hermano, que se entroniza como José I. Goya jura fidelidad a José Bonaparte como tal monarca y el Ayuntamiento de Madrid encarga al pintor un retrato del hermano del emperador y nuevo rey. En estos años, hasta 1811, retrata a varios militares franceses, recibe de José Bonaparte la Real Orden de España y comienza a grabar las planchas de los “Desastres de la guerra”.

El emperador francés se equivoca al juzgar la situación española, se encuentra sin haberlo sospechado con un pueblo patriota en extremo al que no le importa morir ni matar. El rey José es abandonado a sus propias fuerzas, viendo la gravedad de la situación escribe a su hermano: *“Hacen falta muchos medios para someter a España. Este país y este pueblo no se parecen a ningún otro. No hay un solo español dispuesto a defender mi causa”*.

Ya en guerra abierta contra los franceses, las defensas de Zaragoza -ciudad estratégicamente fundamental- son organizadas por el general Palafox, que está al mando de 5000 soldados y civiles armados y de unos 80 cañones. El 6 de junio de 1808 el ejército francés, al mando del general Charles Lefèvre-Desnouettes, trata de entrar en la ciudad que se defiende encarnizadamente causando importantes bajas a las tropas invasoras.

La guerra se enciende cada vez más, militares, civiles e incluso clérigos organizan partidas de guerrilleros, que desencadenan una “guerra nueva” tremendamente cruel, en la que pequeñas facciones más o menos incontroladas, atacan con saña a las compañías francesas que consideran asequibles para ser destruidas. No solo tuvieron lugar las “guerrillas”, también hubo guerra convencional: el 19 de julio de 1808, junto a la pequeña población de Bailén (Jaén), se desencadena una gran batalla que enfrenta al general Dupont, que dispone de unos 21.000 soldados, con el ejército español que está al mando del general Castaños (27.000 hombres, de ellos 17.000 voluntarios y guerrilleros reclutados en Andalucía). El ejército francés, tras combates atroces, tiene que capitular, es la primera derrota en campo abierto en la historia del ejército napoleónico.

Las tropas de Soult y Jannes se ven envueltas en una guerra de incomparable fiereza, con emboscadas en las sierras y revueltas callejeras en las ciudades. En octubre de 1808 el emperador se dirige a España con 160.000 hombres (reclutas

de 1810 llamados a filas anticipadamente reforzados con veteranos). Los patriotas españoles no pueden hacer frente a esta marea humana y el dos de diciembre Napoleón entra en Madrid. Instala su Cuartel General en el palacete de los Duques del Infantado, en Chamartín (el edificio sigue en pie, restaurado, está dedicado a bodas y otros eventos sociales).

Es una lástima que Goya no tuviese oportunidad de pintar al gran corso, hubiera podido mostrar en un cuadro el carácter del general, del que dice François René de Chateaubriand: *“Bonaparte es un hombre de indudable grandeza, pero tiene muchos aspectos negativos. Le falta la generosidad que caracteriza a los héroes y a los auténticos reyes; la Naturaleza le ha negado el amor y la compasión. Nacido para destruir, Bonaparte lleva en su seno el sello de la maldad con la misma naturalidad, alegría y orgullo que una madre a su hijo”*.

Goya pinta con tremendo dramatismo este ambiente bélico: las matanzas, las violaciones, las tremendas torturas, los desmanes cometidos por uno y otro bando (figura 8), y también las escenas de heroísmo y compasión. El genial sordo con sus lienzos y grabados deja para la historia un conjunto de documentos gráficos trascendental. Su arte cuenta, mejor que lo haría cualquier narración escrita, la crueldad de lo que se vivió en esos años.

Un importante y bien documentado dato sobre la vida del pintor es un nuevo viaje a la capital maña, tiene lugar en octubre de 1808, tras el primer sitio de Zaragoza. Parece ser que viaja a esta capital a requerimiento de José Palafox y Melci, general del contingente armado que ha resistido el asedio francés. La derrota de las tropas españolas en la Batalla de Tudela a fines de noviembre de 1808 obliga a Goya a marchar a Fuendetodos y más tarde a Renales (Guadalajara), para pasar después el fin de ese año y los primeros meses de 1809 en Piedrahita (Ávila).

Goya, pintor de la corte, no pierde nunca su cargo, pero no por ello deja de tener sinsabores y preocupaciones a causa de sus relaciones con los intelectuales y políticos ilustrados afrancesados. Sin embargo, su adscripción política no puede ser completamente aclarada con los datos de que disponemos hasta ahora. Al parecer no se significa por sus ideas, al menos públicamente. Si bien muchos de sus amigos toman decidido partido por el eventual monarca francés, no es menos cierto que la postura de Goya no es muy determinada, pues no cae claramente en desgracia y tras la vuelta de Fernando VII continúa pintando numerosos retratos reales.

Durante la guerra la electrizante actividad de Goya disminuye algo, pero sigue pintando retratos de la nobleza y de amigos, militares e intelectuales significados. El precitado viaje de 1808 a Zaragoza pudo originar el Retrato de Juan Martín “el Empecinado”, al que pinta en 1809 (Óleo sobre lienzo, 84x65 cm. Colección privada) (figura 9), posiblemente cuando el artista vuelve de Aragón y permanece durante una breve estancia en Ávila (o en las cercanías). En el cuadro, el guerrillero, que por entonces se mueve por la zona de Alcántara

(Cáceres), aparece muy dignificado, vestido con el uniforme de capitán de caballería. También pudo comenzar por entonces el boceto del retrato ecuestre del general Palafox, que concluye en 1814.

En los meses siguientes a la experiencia bélica de su viaje a Zaragoza, gesta el ideario que estará en el origen de lo que más tarde serán las estampas de la inigualable serie, ya citada, los “Desastres de la Guerra”. José Camón Aznar señala que los sucesos, arquitecturas y paisajes de algunas de las estampas de los “Desastres”, no son solo inspiraciones teóricas, sino que remiten a sucesos reales que contempló el pintor en el viaje, tanto en Zaragoza como en otras zonas de Aragón.

En el terreno de las ideas, los “Desastres de la guerra” es posiblemente la aportación intelectual más impactante de las muchas que realiza el pintor. La serie es una escalofriante denuncia antibelicista; sus tremendas impresiones de la guerra, directamente vividas, fueron pasadas a las planchas hacia 1810. Con este conjunto de estampas hace públicas las terribles consecuencias sociales de la Guerra de la Independencia. Los tremendos grabados de Goya son expresión de su repudio a la violencia. Su denuncia puede extenderse a toda crueldad o enfrentamiento armado y a los horrores sufridos por los ciudadanos en las conflagraciones bélicas en cualquier época y lugar, independientemente del resultado de la contienda y del bando en el que se produzcan. Con los “Desastres”, Francisco de Goya deja fiel constancia de todo aquel desparrame, con su estremecedora serie de grabados es el mejor corresponsal de guerra que hubo nunca.

El conjunto de dibujos de los Desastres de la guerra, constituye la serie de grabados más dramática del pintor. Intensa, expresiva y cruel, es la que mejor nos informa de la mentalidad de Goya, su visión de la circunstancia que le toca vivir. Su pensamiento oscila entre el rechazo a la invasión francesa, que como patriota y amante de su pueblo siente en profundidad, y las esperanzas depositadas en lo que Francia y los franceses representaban para un “ilustrado”. Goya no tiene un criterio maniqueo de buenos y malos, no adopta una posición partidista; su ánimo censura lo que le duele en lo más hondo, que es la guerra misma, la violencia en sí, venga de donde venga. Tan odiosos le parecen los militares franceses -asesinos sin rostro, violadores salvajes- como algunos crueles españoles a los que despacha en una ocasión con el vocablo despectivo de “populacho”.

El terror, si es reiterado, se convierte en algo cotidiano. Terrible, aunque la cotidianidad se manifieste con una expresión grande, sublime. La grandeza habitual de lo horrible es un exceso que cansa, que agota al que la percibe de manera consuetudinaria. Los sucesos que evocan las imágenes de los Desastres son tan distintos dentro de una temática conjunta, que no fatigan, no se interpretan como repetición de un hecho. Dentro del dramatismo que transmite directamente la contemplación de los Desastres, la variedad de las sensaciones que se reciben -todas ellas de tremendo horror- consigue evitar cualquier tedio en el espíritu del

que las estudia. Así, la consternación del que adivina el desastre, patente en el nº. 1 “*Tristes presentimientos de lo que se avecina*” infunde una atmósfera específica, completamente diferente a la que se advierte en el nº. 12, “*Para eso habéis nacido*” o en el nº. 7, ¡“*Que valor!*”. Estas a su vez impresionan de modo totalmente opuesto a lo que ocurre con, el nº. 18, “*Enterrar y callar*”, con el nº. 30, “*Estragos de la guerra*” o con el nº. 27 “*Caridad*”.

Las expresiones -casi cinematográficas- de los “Desastres de la guerra” la constituyen como la serie de estampas más dramática, la más intensa y la que mejor nos informa sobre el pensamiento de Goya. Relatan su visión de la circunstancia espantosa que le toca vivir y en último extremo de su opinión sobre la animalidad de la naturaleza humana.

En 1812, la guerra completa un nuevo giro, cambian rápidamente los acontecimientos militares, políticos y sociales, y también en el entorno de Goya, los familiares. Muere Josefa Bayeu, esposa del pintor. El artista aragonés enviuda cuando aún le quedan por delante muchos años de vida.

Los franceses tras la derrota de José Bonaparte ante el duque de Wellington en la batalla de Arapiles se retiran de España. El 12 de agosto el victorioso general entra en Madrid y por esos meses el pintor le retrata (“Busto de Arthur Wellesley, I duque de Wellington”, 1812, óleo sobre lienzo, 105.6 x 83.7 cm. National Gallery, Londres) (figura 10); parece ser que la relación de Goya con el duque fue tensa debido al orgulloso y áspero distanciamiento del inglés.

Goya y los toros ¿Goya antitaurino?

El movimiento de liberación animal o movimiento de defensa animal, es más conocido como movimiento animalista (aunque este término aún no figura en el diccionario de la Real Academia). Su filosofía rechaza un mundo antropocéntrico, una vida centrada en el humano como único protagonista, una manera de pensar que discrimina a los animales estimando exclusivamente las razones y necesidades de la raza humana. Sus activistas se oponen a la utilización de los animales para la investigación, a su consumo como alimento, a la adaptación de pieles para la moda y a su explotación en espectáculos u otros entretenimientos. Los muy adeptos se acogen frecuentemente a un tipo de alimentación vegetariana, bien estricto (veganos rigurosos) o solo parcial (ovo-lacto-vegetarianos).

Una variante del animalismo es la antitauromaquia: rechazo a las corridas de toros y a otros espectáculos o festejos que utilicen a estos animales en su representación. Aunque el origen de “la fiesta” se pierde en la noche de los tiempos, en su época moderna las corridas de toros se activan en el siglo XVIII, y, desde el principio, han suscitado polémicas incluso esporádicas prohibiciones. En ese siglo, tanto los borbones como la aristocracia afrancesada, desprecian las corridas de toros al considerarlas indignas, vulgares y propias del populacho,

hasta el punto que Felipe V y Fernando VI limitan su celebración. Carlos III influido por el conde de Aranda prohíbe las corridas de toros en 1771, aunque se siguieron celebrando sin hacer el menor caso del real mandato. Carlos IV vuelve con la prohibición en 1805. En el siglo XIX se discute frecuentemente el asunto en el Congreso de los Diputados, se debate apasionadamente la prohibición, la última vez en 1877 a propuesta del marqués de San Carlos. Es bien conocida la auténtica “guerra de los toros” que viene disputándose en los últimos decenios del siglo XX y primeros del XXI.

Son muchos los aficionados y defensores a ultranza de la fiesta de los toros, esgrimen argumentos claros y rotundos. También tienen sus razones bien sedimentadas los partidarios del Partido Animalista, originariamente Partido Antitaurino Contra el Maltrato Animal (PACMA), formación surgida de la unión de distintos colectivos antitaurinos y de defensa de los animales. Ambas maneras de pensar son respetables, siempre que defiendan sus puntos de vista de manera razonable.

Dentro de mi ambigüedad en el enjuiciamiento de este conflicto, me inclino a pensar que lo que es muy deplorable es el intento, por parte de ambas tendencias, de “arrimar el ascua a su sardina” por todos los medios posibles. Bien es verdad que para los taurinos es un asunto de vida o muerte, de “persistencia o desaparición”. Mientras que para los animalistas es solo cuestión de resolver uno de sus muchos frentes: si logran suspender definitivamente las corridas o no (siempre les quedarán para discutir los dilemas de si debemos o no tener unos guantes de piel, comer pollo, consumir jamón de Jabugo o disfrutar de un solomillo).

El autor no es parte interesada en este conflicto. No es aficionado a los toros, solo ha asistido a la fiesta algunas veces, en su juventud y obligado por compromisos sociales. Desde luego, los animales, todos los seres vivos, merecen cuidados, cariño y admiración. La preservación de la naturaleza y de sus protagonistas -todos los animales y plantas- es una obligación suprema para su mayor protagonista, el hombre. Debe alentarse activamente la conservación de las maravillas biológicas que tenemos, si no por convicción al menos por egoísmo. La destrucción de lo natural lleva al humano hacia su fin. En esta ocasión no tiene lugar un comentario -y menos una opinión adversa- sobre los movimientos animalistas contemporáneos, solo tiene cabida la consideración que merecen las publicaciones que afirman con rotundidad que Goya fue notoriamente antitaurino, criterio más que dudoso.

Los defensores de las corridas de toros lo tienen fácil con Goya, la apabullante belleza de muchas de sus obras sobre el arte y oficio del toreo, a veces en extremo dramáticas, son una condición directa para apoyar la preservación de lo taurino. Los expresivos grabados de “La tauromaquia” glosan la historia y los distintos lances de momentos sobresalientes del toreo (tal vez mejor que una narración literaria).

La defensa del entorno del toro de lidia no es, en ocasiones, desapasionada, sino más bien excesivamente contundente. Se ha leído: *“Los ataques que sufre el mundo del toro no pueden ser vistos con equidistancia, al espectáculo taurino se le ataca como símbolo de lo español, como se ataca al Ejército o a las selecciones nacionales...”*. Posiblemente no sea esta la mejor manera de argumentar una defensa que debería estar basada en otros razonamientos: belleza y plasticidad de la fiesta, conservación de una raza que sin su sentido utilitario desaparecería, montante económico del conjunto de “lo taurino”, implicación en puestos de trabajo, respeto a la tradición y a miles de personas que admiran la lidia de estos hermosos animales, ...

Hasta la primavera del 2017 el Museo Nacional de Escultura, en Valladolid, mostró en el Palacio de Villena la exposición “Armarse a la suerte”. El que contempló allí el tapiz “La novillada” (Patrimonio Nacional) o el óleo “Un garrochista” (1791, óleo sobre lienzo. 57 x 47 cm. Museo del Prado), difícilmente podrá pensar en Goya como un antitaurino. El tapiz de nuestro maestro muestra a unos majos “jugando” con el astado; por sus caras atentas, pero risueñas, no parecen en modo alguno estar dedicándose a torturar sádicamente al animal. En el lienzo del aragonés, se representa al garrochista como un esbelto mozo, elegantemente vestido, que se dirige a manejar unas reses que se ven al fondo. En ambas obras el ambiente es distendido, de cotidiana normalidad; desde luego, nada de lo que en ellas se aprecia puede, ni de lejos, hacer pensar que el pintor denunciara el ancestral arte del toreo.

Desde luego, en su acercamiento al mundo taurino, Goya nos da suficientes indicios para que podamos decantarnos hacia que el pintor tiene una visión enaltecedora de la fiesta. Creemos como seguro, o al menos lo más probable a juzgar por sus propios testimonios epistolares, que mantenía una entusiasta defensa de los toros, expresada como acérrimo aficionado a la tauromaquia que era. Parece probado que, en su juventud, no solo presencié corridas de toros, sino que practicó los lances del toreo con asiduidad.

Sabemos que Goya iba a las corridas que se celebraban en Madrid, refiere concretamente como en septiembre de 1794 asistía a las fiestas en compañía de su cuñado Francisco Bayeu, aficionadísimo a los toros. La plaza, que aparece en cinco de sus cuadros, tiene unos balcones que se parecen a los del coso antiguo de Madrid, que estaba situado entonces al lado de la Puerta de Alcalá. Bayeu no solo asistía a los festejos taurinos, presumía desde mucho antes de ser un crítico experto. En una carta a Zapater, al criticar las limitaciones del maestro Romero en el arte de los toros, en septiembre de 1778 dice: *“Está lejos de ser torero”, “Él es lo mismo que si yo no supiera más que pintar retratos bien, e ignorara todas las demás partes de mi profesión, que no supiera ni composición ni efecto ni carácter, de modo que si así fuera no sabría pintar las bóvedas de la Virgen ni otras cosas que ocurren. Y así Romero no es torero más que en una parte de su oficio”*.

Las primeras láminas de la “Tauromaquia” son ilustraciones creadas por Goya para la reimpresión en 1801 de “Carta Histórica sobre el origen y progresos de las Fiestas de Toros en España”, libro de Nicolás Fernández de Moratín publicado por primera vez en 1777.

Desde 1920 las planchas para la grabación de la “Tauromaquia” son propiedad del Círculo de Bellas Artes de Madrid. El conjunto está compuesto por 40 estampas, no se han hallado los cobres de otras cuatro conocidas solo por rarísimas pruebas. Los grabados que incluye la serie son fundamentales para conocer la leyenda de los toros: estampa nº 1 “Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo”, estampa nº 5 “El animoso moro Gazul fue el primero que lanceó toros en regla”, estampa nº 10 “Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid”. Y no solo para la leyenda, también son imprescindibles para la historia de la fiesta: nº 14 “El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros”, nº 18 “Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza”, nº 20 “Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid”, nº 22 “Valor varonil de la célebre Pajuelera en la plaza de Zaragoza” (figura 11), nº 23 “Mariano Ceballos, alias el indio, mata el toro desde su caballo”, nº 29 “Pepe Ilo haciendo recorte al toro”, nº 30 “Pedro Romero matando a toro parado”, números 33, 38 y 39 “La desgraciada muerte de Pepe Ilo en la plaza del Madrid”.

De manera no siempre sutil, los antitaurinos intentan utilizar a Goya como valedor de sus ideas. En sus manifestaciones públicas Rafael Doctor Roncero pide a los historiadores del arte y a la opinión pública: “*que entiendan que en su obra (la de Goya) no hay un canto a esta tradición de tortura, y si una mirada llena de dolor y espanto ante un acto alejado de todo tipo de valores de convivencia*”. Dice también: “*Goya encabezaría hoy la lucha contra la barbarie de los toros. Decir que era taurino es una osadía*”. Pensamos que lo que es osadía es utilizar al egregio aragonés para defender una causa en la que no creería, seguro que don Francisco se pondría hecho una furia si pudiera contestar a lo que se le atribuye.

Taurinos y antitaurinos, cada cual que defienda sus tesis, pero hagan el favor de no implicar a nuestro aragonés en la trifulca. No utilicen como estandarte de sus ideas y deseos a nuestro artista. Bastante desafortunado es don Francisco, el pobre ya tiene que aguantar suficientemente con las falsedades que se contienen en la leyenda romántica de su vida.

En estos “Cuadros para una exposición” cabrían los comentarios de muchísimas más obras de nuestro artista: las referentes a hombres ilustres de su tiempo, las que contienen comentarios dibujados respecto a Goya y la prostitución, las obras -óleos y dibujos- de la duquesa de Alba y su familia, y un larguísimo etcétera. Pero, llevado por el afán de exponer aún más mi admiración por Goya (lo excesivo aburre), no quiero sobrepasar en exceso los cincuenta minutos a que me he comprometido que se extienda mi disertación.

He dicho.



Figura 1. Josefina Bayeu, esposa de Goya. ¿?



Figura 2. Dibujo de Josefina Bayeu a los sesenta años.



Figura 3. Condesa de Chinchón.



Figura 4. Una Manola, Doña Leocadia.



Figura 5. Mariano Goya.



Figura 6. La familia Real Española.



Figura 7. Los Fusilamientos del 3 de mayo en la montaña Príncipe Pío (detalle).

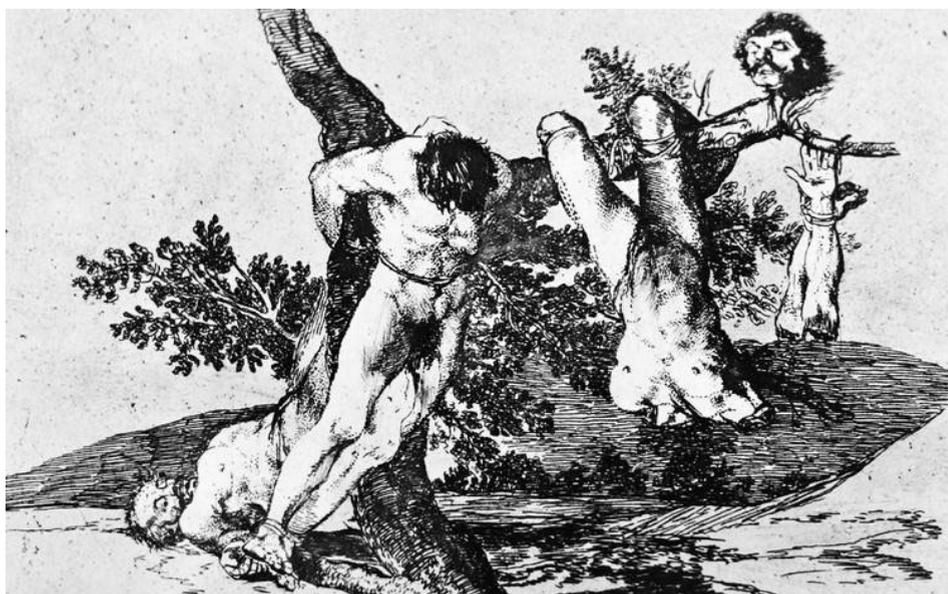


Figura 8. Los desastres: “¡Grande hazaña! Con muertos”

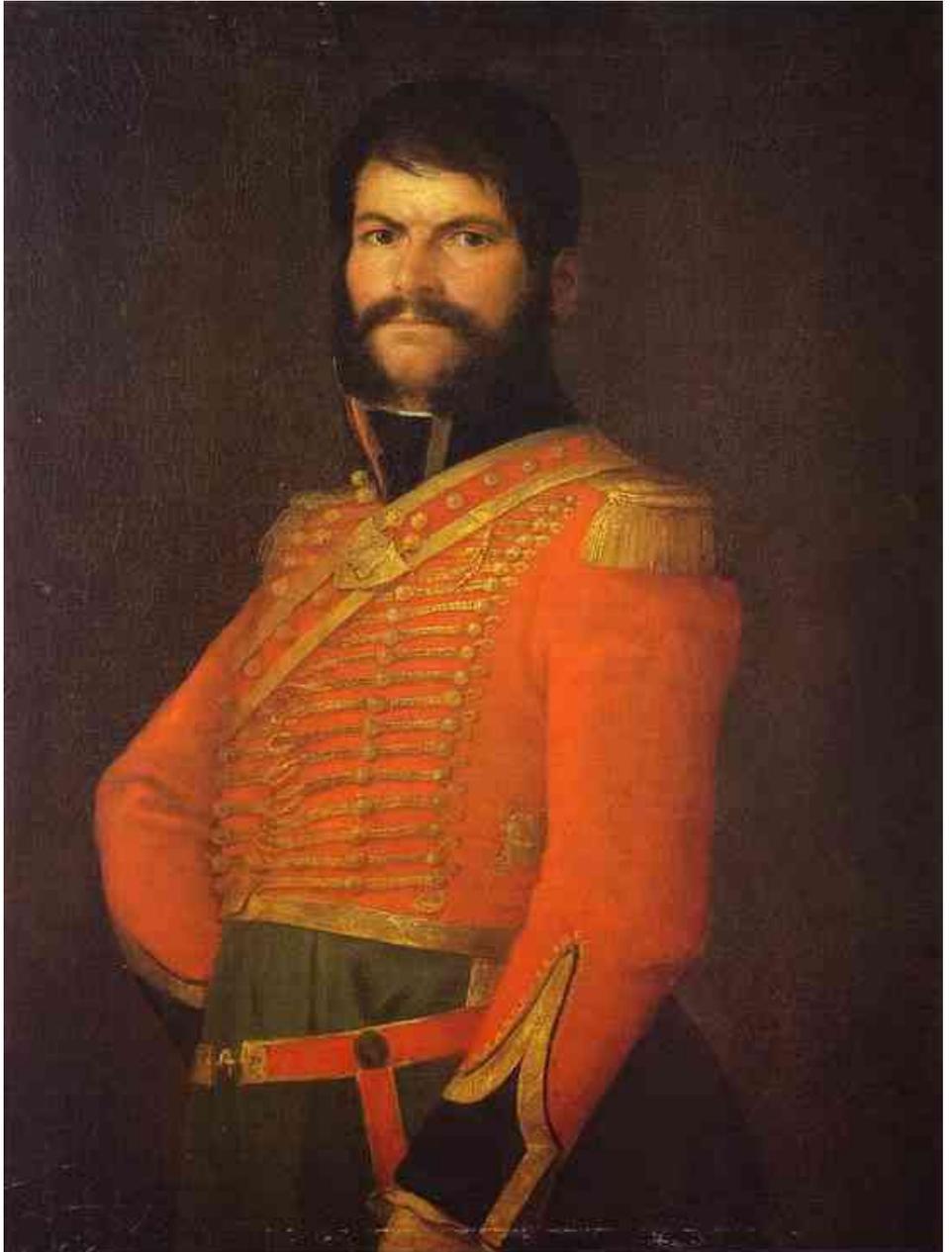


Figura 9. Retrato de Juan Martín el Empecinado.



Figura 10. Arthur Wellesley I, Duque de Wellington.

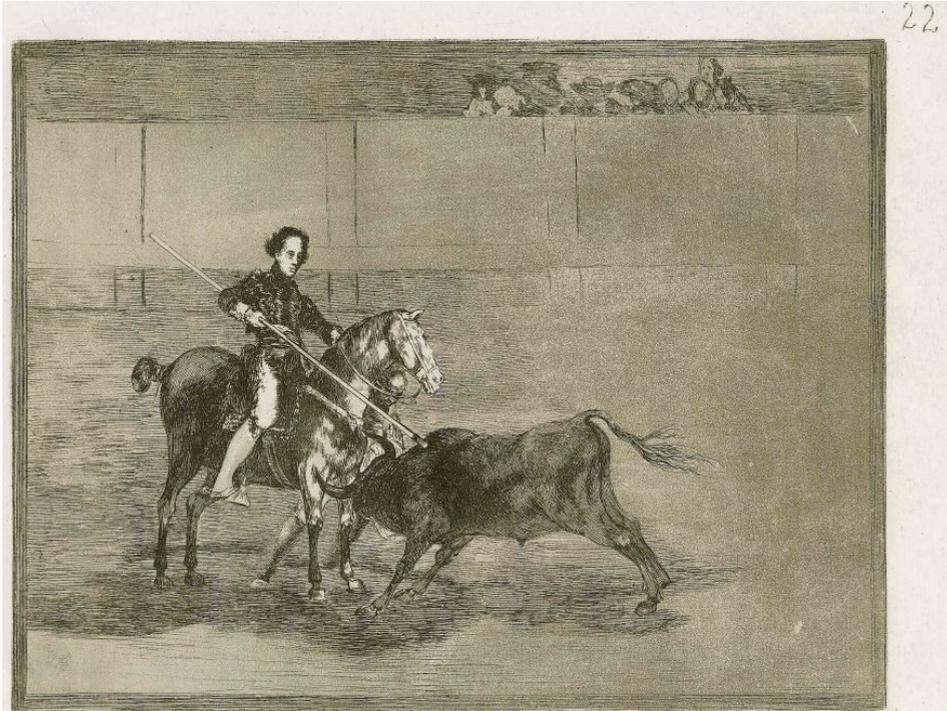


Figura 11. La Tauromaquia (Nº22) “Valor juvenil de la célebre Pajuelera en la plaza de Zaragoza”.