”la Caixa” · Museo del Prado

El arte de educar

¿Solo Goya?

MUSEO NACIONAL DEL **PRADO**

Obra Social ”la Caixa”

Índice

1 ¿Qué encontrarás en este dosier? ... 3

2 ¿Solo Goya? ... 4

3 ¿Libertad? Pintar para uno mismo ... 5

- **3.1.** El informe sobre la enseñanza de la pintura ... 7
- **3.2.** Pintar y mirar con libertad ... 9
- **3.3.** Goya y la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando ... 10

4 ¿Alegría? Mujeres y hombres en el siglo XVIII ... 11

- **4.1.** Dos retratos ilustrados ... 13
- **4.2.** *¡Qué sacrificio!* ... 15
- **4.3.** La moda a finales del siglo XVIII ... 17

5 ¿Majestad? La familia de Carlos IV ... 18

- **5.1.** ¿Quién es quién en este retrato? ... 20
- **5.2.** La familia de Juan Carlos I ... 23
- **5.3.** Imágenes del poder ... 24

6 ¿Heroísmo? Una nueva visión de la guerra ... 25

- **6.1.** Dos versiones de los hechos ... 27
- **6.2.** Reporteros de guerra ... 28
- **6.3.** El Museo de Historia de Madrid ... 30

7 Y después... ¿qué? ... 31

- **7.1.** La Quinta del Sordo ... 33
- **7.2.** Nuevas visiones de asuntos antiguos ... 35
- **7.3.** Goya en el Prado ... 38

8 Aún queda más por descubrir ... 39

9 ¿Quieres saber más? ... 40

Edita
Museo Nacional del Prado y Obra Social "la Caixa"

Concepto y coordinación
Área de educación del Museo Nacional del Prado
y Área de Cultura de la Obra Social "la Caixa"

Textos
Carlos José Cavallé Pérez

Maquetación Tipus Gràfics

© Museo Nacional del Prado
y Obra Social "la Caixa"
© de los textos, el autor

Todas las reproducciones son de obras del Museo Nacional del Prado (MNP) excepto en los casos en los que se indica.

1 ¿Qué encontrarás en este dosier?

Este dosier está concebido como un complemento a la visita ***¿Sólo Goya?*** dentro del programa **El Arte de Educar** del Museo Nacional del Prado. En las siguientes páginas encontrarás, organizados por capítulos, una serie de enfoques, planteamientos y actividades que pretenden cumplir un doble objetivo. En primer lugar, ofrecer puntos de vista transversales e interdisciplinares que os permitan tener una visión más amplia de algunas de las obras más relevantes de la colección del Museo del Prado. En segundo lugar, en caso de que no hayas podido participar en este programa con tus alumnos, los contenidos que os ofrecemos podrán seros de utilidad para preparar vuestra visita al Museo o el trabajo en el aula de manera completamente independiente. Los siguientes capítulos, por tanto, no abordan de forma pormenorizada las piezas del recorrido (que podrán verse con detenimiento en el propio Museo), sino que ofrecen herramientas complementarias para entenderlas desde más puntos de vista.

Para ello, en cada capítulo encontrarás siempre tres secciones, diferenciadas por formato y grado de participación del alumno:

AMPLÍA, esta sección está dirigida a conocer con detenimiento el contexto en el que fueron creadas las piezas, a través de cuestiones con las que se vincula temática o conceptualmente.

ENFOCA, esta sección pretende fomentar la reflexión crítica y el análisis interpretativo ante una obra relacionada con las piezas sugeridas en cada sección. Para conseguirlo te proponemos preguntas de dinamización, recursos en línea, imágenes o textos que ayuden a entender mejor las piezas..., entre otras actividades.

EXPLORA, la tercera y última sección, ofrece otros recursos para conocer más sobre el tema de cada capítulo.

Los capítulos y secciones son independientes entre sí, para que puedan ser aprovechados con flexibilidad. Te recomendamos que si deseas volver al Museo con tus alumnos u os disponéis a realizar cualquiera de las propuestas que se ofrecen en este dosier, comprobéis previamente la ubicación de las piezas a través de su ficha correspondiente en nuestra página web, a la que podréis acceder buscando la obra en COLECCIÓN.

¡Esperamos que te resulte de utilidad!

2 ¿Sólo Goya?

Francisco de Goya, *Autorretrato* (detalle), 1795 MNP.

¿Sólo Goya? es el título del recorrido dedicado a la vida y obra del pintor español, así como también del dosier que le sirve de complemento.

En ***¿Sólo Goya?*** podrás...

- Conocer más sobre la personalidad, intereses e inquietudes de Francisco de Goya.
- Profundizar en el ambiente social, político e histórico que influyó en la producción del pintor.
- Descubrir en detalle algunas de sus obras más significativas.
- Establecer conexiones entre Francisco de Goya y el mundo contemporáneo.

Capítulo a capítulo podrás ir ahondando en todas estas cuestiones partiendo de una pregunta inicial que no es retórica, sino que pretende replantear algunos conceptos que, durante largo tiempo, se han ido asociando con la producción artística de Francisco de Goya o con los géneros pictóricos que cultivó. La atenta observación nos ofrece una perspectiva completamente diferente de sus creaciones, en ocasiones opuesta a lo que inicialmente se esperaría de ellas: allí donde se supondría heroísmo victorioso, encontramos derrota; en el orgullo ostentoso, la tímida introspección; en la majestad, la inestabilidad del poder. De esta manera, el pintor redefinía las prácticas y convenciones de su tiempo para crear un arte completamente nuevo que diera respuestas a las inquietudes de la recién nacida sociedad contemporánea.

Si deseas continuar profundizando en la figura del pintor, podrás encontrar información adicional en los dosieres: *Historia de siete conquistas (obras maestras)* y *¿Maestros? ¿Antiguos?*: *El Greco, Velázquez y Goya*, disponibles en la página web del Museo.

3 ¿Libertad? Pintar para uno mismo

Francisco de Goya,
Los cómicos ambulantes
(detalle), 1793 MNP.

La obra de Francisco de Goya coincide con un período de importantes transformaciones que marcaron el rumbo de España hacia la Edad Contemporánea. Los cambios también afectaron a los artistas, que afrontaron el reto de redefinir su papel en el entramado social y sentar nuevas bases para la creación artística, que comenzaba a mostrar signos de agotamiento. La influencia de las ideas ilustradas, la pujanza de la burguesía, el desarrollo de una nueva sensibilidad y el auge de ideas antijerárquicas en el último cuarto del siglo XVIII fueron factores decisivos en este proceso, que encontró en Goya a uno de sus protagonistas.

Tras quince años elaborando cartones para tapices y otros encargos, la carrera artística de Francisco de Goya comenzó a recibir reconocimiento oficial en el ámbito cortesano y académico. Sin embargo, sus nuevos cargos y responsabilidades no hicieron sino aumentar su necesidad de labrarse una carrera artística independiente y menos sujeta a las limitaciones de los encargos oficiales. La enfermedad que sufrió entre 1792 y 1793 supuso un punto de inflexión en su trayectoria que, desde ese momento e influida por los factores que citábamos anteriormente, se escindió en dos vías completamente diferentes. Una oficial, destinada a cumplir los requerimientos de sus clientes; y otra personal, privada, que no respondía a ningún encargo, sino a satisfacer sus propias búsquedas e intereses artísticos a través del ejercicio de su libertad creadora.

De esta forma, Goya se moverá desde los años noventa hasta su muerte entre la convención y la transgresión, en un equilibrio que no fue fácil ni exento de conflictos. De una parte, los encargos de la Corona o los dirigentes del gobierno y el ejército; de la otra, la crítica social, el anticlericalismo, la defensa de la dignidad y libertades individuales o la completa oposición al empleo de la violencia. Dos polos opuestos difíciles de conciliar y que no siempre fueron bien vistos por los sectores más conservadores de la sociedad, especialmente a partir de 1814 y el regreso del Absolutismo.

La libertad artística completa aún tardaría más de un siglo en llegar, pero, con sus obras, Goya sentó las bases para el nacimiento del artista contemporáneo. En este capítulo profundizaremos en algunos aspectos que hablan de cómo el artista entendió la libertad.

PIEZAS RELACIONADAS

Francisco de Goya,
Los cómicos ambulantes (detalle), 1793 MNP.

Francisco de Goya,
La duquesa de Alba y su dueña (detalle), MNP.

Francisco de Goya,
Vuelo de brujas (detalle), ca. 1798 MNP.

Francisco de Goya,
La maja desnuda (detalle), antes de 1800 MNP.

ETIQUETAS

FRANCISCO DE GOYA, LIBERTAD, EDUCACIÓN, ACADEMIA, DESNUDO, FOTOGRAFÍA.

Francisco de Goya,
Vuelo de brujas
(detalle), ca. 1798 MNP

3.1 El informe sobre la enseñanza de la pintura

Apoyado por la Corona, la Academia y la clientela, la elevada consideración de la que disfrutó Goya a partir de los años 80 le permitió disfrutar de una excepcional situación de privilegio. Desde la seguridad que ofrecía semejante coyuntura, Francisco de Goya se encontraba en disposición de asumir ciertos riesgos y tomarse algunas libertades. Esta actitud combinaba la producción de obras por iniciativa propia con asuntos sin precedentes en la tradición pictórica -lo que ya de por sí suponía un fenómeno completamente excepcional en la historia del arte- y con una labor más teórica en la que manifestó algunas opiniones que contradecían las ideas artísticas habituales de los círculos académicos.

El 14 de octubre de 1792, Francisco de Goya entregó un informe sobre la enseñanza de la pintura que le había solicitado la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el fin de reorientar los métodos didácticos de la institución, por entonces ya muy cuestionados. Tras varios años ejerciendo la docencia, el pintor era consciente de ciertos problemas en el sistema educativo de la Academia, en ocasiones demasiado rígido, que obstaculizaban su modernización. A lo largo de su escrito, Goya toca algunos puntos fundamentales que, aún hoy, siguen siendo objeto de debate, como la libertad en el aprendizaje o la ausencia de reglas en el mundo artístico. A continuación encontrarás fragmentos significativos de este informe y algunas propuestas para la reflexión.

FRAGMENTO 1

Cumpliendo por mi parte con la orden de Vuestra Escelencia para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el Estudio de las Artes, digo: Que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio á los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sugeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y nombre como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría, ni Perspectiva, para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente á su tiempo à los que descubren disposición.

FRAGMENTO 2

(...) Que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, ú obligación servil de hacer estudiar ò seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento à los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en los Divino que ningun otro.

FRAGMENTO 3

¡Qué escandalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde, y admira a los que más han sabido! ¿Qué Estatua ni forma de ella habrá, que no sea copiada de la Divina naturaleza?

PARA SABER MÁS. Fundada oficialmente en el año 1752, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid se erigió, desde su creación, como la institución oficial de enseñanza de las artes. Entre sus miembros se encontraban los artistas más reconocidos, así como intelectuales y entendidos destacados del panorama cultural español de la época. A través de estos agentes, la Academia trascendía las funciones estrictamente educativas para convertirse en una institución cuya labor repercutía directamente sobre la producción artística de los creadores y el gusto dominante de clientes y entendidos del siglo XVIII.

¿Guardan estos fragmentos alguna relación con el sistema educativo actual? ¿Cuáles son los principales problemas de la educación de hoy en día? ¿Cómo podría mejorarse?

Francisco de Goya,
La maja desnuda (detalle),
1800 MNP

3.2 Pintar y mirar con libertad

Elliot Erwitt nació en el año 1928 y es miembro de la prestigiosa agencia de fotografía Magnum desde 1953. A lo largo de su trayectoria ha combinado el realismo del fotoperiodismo más directo, las curiosidades del día a día y una fina ironía para incitar a la reflexión con sus imágenes. Cuando visitó el Museo del Prado en el año 1995, pudo tomar esta fotografía que tiene como protagonistas a dos de los cuadros más famosos de Goya y en la que nos plantea una reflexión sobre la mirada, el cuerpo femenino y el masculino.

Las majas fueron pintadas antes de 1800, seguramente para Manuel Godoy, aunque no podemos saberlo con exactitud. También se desconocen los motivos concretos por los que hay una vestida y otra desnuda, pero se ha llegado a mencionar que la vestida podría haber hecho de cubierta a la desnuda para protegerla de miradas fácilmente escandalizables. Siguiendo los principios de libertad de los que hemos estado hablando anteriormente, Goya ofrecía al espectador la posibilidad de contemplar un cuerpo desnudo sin más pretexto que el desnudo en sí, sin disfraces mitológicos o alegóricos de ningún tipo. Un enfoque inédito y completamente moderno que chocaba frontalmente con las convenciones artísticas y morales de la época, que llegaron a considerar a *La maja desnuda* prácticamente pornográfica. Los cambios sociales producidos a lo largo del siglo XIX y el siglo XX han ayudado a cambiar la percepción que se tenía de esta pieza, que pasó de imagen indecorosa, oculta y furtiva a indiscutida obra de arte admirada y exhibida para el deleite público.

Elliot no acostumbra a poner título a sus fotografías más allá del lugar en el que fueron tomadas o el personaje que aparece. Según lo que se ha estado comentando... ¿Qué otro título podría tener?

¿Existen hoy en día límites sobre la libre representación y observación del desnudo? ¿Qué diferencia un desnudo considerado "artístico" de otro considerado "pornográfico"?

Francisco de Goya,
El entierro de la sardina
(detalle), 1812-1814
(Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando)

3.3 Goya y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La relación de Goya con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue muy importante y prolongada. Tras participar sin éxito en dos concursos de la Academia durante su juventud -apenas contaba con 18 y 20 años-, conseguiría finalmente ingresar en ella en 1780 con su obra *Cristo crucificado* que le valió el nombramiento de académico de mérito. A partir de entonces su papel e importancia en ella estuvieron en permanente ascenso: teniente director de Pintura en 1785 -que le habilitó como docente-, director de Pintura en 1795 -puesto al que, junto al anterior, renunciaría a causa de su sordera en 1797- y director honorario de la Academia desde el mismo año de la dimisión en sus funciones. Pese a sus limitaciones auditivas, su relación con la institución duró hasta 1820 participando con frecuencia en las exposiciones anuales y las juntas académicas, en donde era unánimemente valorado su talento, conocimiento y criterio artístico.

Tras el Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es la segunda institución que más obras de Goya tiene entre sus fondos. Un recorrido por sus salas nos ayuda a adentrarnos en el ambiente que rodeó al pintor durante varias décadas y a acercarnos a uno de los espacios que mayor trascendencia tuvieron en su vida personal y profesional.

4 ¿Alegría? Mujeres y hombres en el S.XVIII

Francisco de Goya, *La boda* (detalle), 1791-1792 MNP.

Desde su llegada a Madrid el 3 de enero de 1775, Francisco de Goya se entregaría a una intensa producción artística que, influida por el pensamiento ilustrado, a menudo estuvo marcada por un fuerte componente social que subyacía tras una apariencia alegre y desenfadada. Tal era el caso de sus cartones para tapices: el lugar al que estaban destinados -las estancias reales- requería un tratamiento ligero de los temas que, sin embargo, sirvieron al pintor para manifestar -entre otras aspiraciones y de forma más o menos explícita según el caso- su preocupación por los grupos más desfavorecidos de la sociedad o las relaciones entre mujeres y hombres de la época.

Pese a que el siglo XVIII se ha venido denominando "el siglo de la mujer", lo cierto es que su situación en la España del último cuarto de la centuria seguía siendo muy delicada. Muchas mujeres, sobre todo entre las clases humildes, quedaban expuestas a los matrimonios desiguales, la explotación sexual a través de la prostitución, las carencias educativas -cuando no el analfabetismo-, duras condiciones de vida o el permanente dominio del varón. Goya nos hará partícipes de esta realidad a lo largo de toda su carrera con pinturas, dibujos y estampas de gran sensibilidad pero, en ocasiones, también de gran crudeza.

No obstante, la cultura de la Ilustración abogó por una mayor justicia social que ofreciese a hombres y mujeres mayor paridad legal e igualdad de oportunidades. Este hecho favoreció, tal y como el artista muestra en su obra, el empoderamiento de las mujeres, mayor presencia en la esfera pública y una redefinición de los roles masculinos acorde a la nueva sensibilidad de las últimas décadas del siglo XVIII. De esta forma, los hombres poderosos compartieron protagonismo con mujeres cultas, independientes, en ocasiones guerreras, que allanarían el camino de los

movimientos feministas posteriores. En este capítulo nos centraremos en comentar las vinculaciones sociales y políticas de estos cambios.

PIEZAS RELACIONADAS

Francisco de Goya,
El militar y la señora
(detalle), 1779 MNP.

Francisco de Goya,
Los duques de Osuna y sus hijos (detalle),
1787-1788 MNP.

Francisco de Goya,
José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca y duque de Alba (detalle),
1795 MNP.

Francisco de Goya,
La condesa de Chinchón
(detalle), 1800 MNP.

Francisco de Goya,
Que valor! (detalle),
ca 1810 MNP.

ETIQUETAS

FRANCISCO DE GOYA, MUJER, CRÍTICA SOCIAL, IGUALDAD, CAPRICHOS, RETRATO, MODA, ILUSTRACIÓN.

Francisco de Goya,
José Álvarez de Toledo,
marqués de Villafranca y
duque de Alba (detalle),
1795 MNP

4.1 Dos retratos ilustrados

Los movimientos antijerárquicos de la Ilustración y los cambios sociales que afectaron a hombres y mujeres en el último cuarto del siglo XVIII fueron reflejados por los pinceles de Goya, que dio al retrato un enfoque completamente nuevo. Esto se tradujo de dos maneras: la popularización de un género hasta entonces reservado a grupos sociales muy concretos y una inédita presentación de los modelos en la que primaba la profundidad psicológica sobre la exhibición del estatus social. Francisco de Goya retrató, de esta manera, a todas las capas sociales, que hablan del ambiente que rodeó al pintor y los nuevos roles que hombres y mujeres desempeñaban en la sociedad de la Ilustración.

Aunque fuese la tónica general, no todas las mujeres quedaron siempre relegadas al dominio del varón. Algunas, favorecidas por su posición económica, como la duquesa de Alba, vivieron de manera enormemente independiente; otras disfrutaron de gran relevancia social por reconocimiento profesional o intelectual, y otras muchas, aunque a menudo anónimas, pasaron a la historia como heroínas defensoras de la libertad durante la Guerra de la Independencia. De todas ellas, casos excepcionales que darían a la mujer un protagonismo sin precedentes en la historia de España, podemos encontrar ejemplos en las obras del pintor.

Los hombres, por su parte, también vieron cómo se modificaba el papel que desempeñaban en la sociedad. Movidos por la nueva sensibilidad del pensamiento ilustrado y las nuevas tendencias sociales, a menudo sus retratos abandonaron, en los pinceles de Goya, la grandilocuencia y el aparato de épocas anteriores. Sus efigies comenzaron a representar a hombres más introspectivos, interesados en mostrarse como seres individuales de personalidad y sensibilidad diferenciadas, fuesen nobles, literatos o burgueses enriquecidos, que con frecuencia se movieron en los mismos ámbitos intelectuales y formaban parte del círculo más íntimo del pintor.

Presentamos dos ejemplos muy característicos de esta nueva sensibilidad y orden social surgidos al abrigo de las nuevas ideas de la Ilustración a través de dos personajes clave.

Francisco de Goya, *Los duques de Osuna y sus hijos* (detalle), 1787-1788 MNP.

MARÍA JOSEFA ALONSO DE PIMENTEL Y TÉLLEZ-GIRÓN

Conocida comúnmente como condesa duquesa de Benavente (1752-1834), era la aristócrata más relevante tras la propia reina y la duquesa de Alba, y además conocida como "la mujer más distinguida de Madrid por sus talentos, valía y buen gusto". Su privilegiada posición social le permitió gozar de una cuidada formación que contrastaba con la educación de relumbrón habitual entre las clases acomodadas. De hecho, pasó parte de su juventud en Francia, en donde se empapó de las nuevas ideas de ilustrados como Rousseau, Voltaire y Diderot. Acumuló riquezas y un sinfín de títulos nobiliarios por derecho propio que le permitieron, incluso tras su matrimonio, mantener una vida independiente en la que ella misma se encargaba de administrar sus fincas y caudales.

Ella y su marido fueron protectores y mecenas de poetas, actores, dramaturgos y artistas del momento, como Ramón de la Cruz y el propio Francisco de Goya, del que se convirtieron en los mecenas más importantes tras la familia real. María Josefa fue, además, una de las primeras dos socias que se incorporó a la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País que, a pesar del revuelo, sentaría las bases de nuevas vías para la participación de la mujer en la esfera social y política.

PARA SABER MÁS. En 1783 compró, junto a su marido, la finca de la Alameda de Osuna en la que construyeron su palacio de El Capricho, que se convertiría, con sus cuidados jardines y refinadas estancias, en una de las residencias más admiradas de la época. En ella, presididas por la propia condesa, tenían lugar reuniones a las que acudían artistas, intelectuales y otras personas de la alta sociedad para hablar y disfrutar de música y literatura. En el mismo palacio contaban con un teatro, su propia orquesta y una biblioteca con más de 25.000 libros.

¿Existe actualmente igualdad entre hombres y mujeres? ¿Son educados de igual manera y disfrutan de las mismas oportunidades?

Francisco de Goya, *José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca y duque de Alba* (detalle), 1795 MNP.

JOSÉ ÁLVAREZ DE TOLEDO, MARQUÉS DE VILLAFRANCA Y DUQUE DE ALBA

José Álvarez de Toledo (1756-1796) fue uno de los hombres más destacados de la nobleza española del siglo XVIII; perteneció, entre otras distinciones, a la Orden del Toisón de Oro desde 1791. Sin embargo, prefirió llevar una vida tranquila junto a su esposa, entregado a los placeres del arte, la literatura y la música.
En este sentido, José actuó como un perfecto ilustrado: reunió una de las bibliotecas más importantes de la época (desaparecida casi por completo a causa de dos graves incendios), participó activamente en los círculos ilustrados de le época y fue mecenas de artistas como Haydn -del que sujeta una partitura- o el propio Goya. Resulta difícil ver la relevancia del retratado a través de esta pintura pues Goya prefirió dejar en un segundo plano los elementos de estatus para elaborar un retrato moderno en el que primaran las aficiones del modelo: la música -a la que era aficionado e intérprete- y la equitación, un entretenimiento puramente aristocrático que se asociaba simbólicamente con la destreza para el buen gobierno.

Francisco de Goya,
Que sacrificio! (detalle),
1797-1799 MNP

4.2 ¡Qué sacrificio!

Influido por las nuevas corrientes de pensamiento y los círculos ilustrados en los que se movió, Francisco de Goya manifestó su preocupación por las injusticias sociales que existían en la sociedad española de los siglos XVIII y XIX. Estos problemas pueden rastrearse en muchas de sus obras, abarcando cuestiones tan variadas como la mala situación del campesinado, los privilegios de las clases acomodadas o las relaciones entre mujeres y hombres.

Por una parte, el cambio en las costumbres conllevó nuevas formas de sociabilidad basadas en la paridad entre los sexos; sin embargo, aún existían prácticas firmemente arraigadas que abogaban por todo lo contrario, como los matrimonios desiguales. Goya criticó, de forma más o menos explícita, estas prácticas ya en sus cartones para tapices, como *El militar y la señora* o *La boda,* pero también en sus series de estampas, particularmente en *Los Caprichos*.

Que sacrificio! es una de las estampas más conocidas y una de las imágenes en las que Goya quiso poner en evidencia con mayor crudeza los aspectos negativos de esta costumbre, denunciando la mercantilización de las mujeres y la subyacente falta de libertad que aún sufrían pese a los avances que se habían ido produciendo a lo largo del siglo.

En esta obra la colocación de las manos, una junto a la otra, nos indica resignación, pero Goya también juega con la idea de que estuviera sujeta por las muñecas. De igual modo, la cinta que ciñe el vestido bajo su pecho y que coincide con el fruncido de las mangas, en un primer golpe de vista, podría parecer que es una cuerda que le tiene amarrada por los brazos.

PARA SABER MÁS. El concierto de matrimonios desiguales chocaba frontalmente con los nuevos ideales ilustrados que consideraban la igualdad entre los sexos, el respeto mutuo y la sensibilidad en las relaciones interpersonales como elementos fundamentales para

el bienestar social. Esto se tradujo en una serie de movimientos y reacciones contra esta práctica, como la promulgación de nuevas leyes y un intenso debate social del que, como acabamos de ver, el arte no quedó al margen. Tampoco en el ámbito de las letras, donde obras como ***El sí de las niñas,*** de Leandro Fernández de Moratín -íntimo amigo de Goya-, reflexionaban sobre la vulnerable situación de la mujer en los primeros años del siglo XIX. En ocasiones se ha señalado la semejanza del futuro marido con la apariencia física de las ranas, de la que tomaría la forma de la espalda o sus piernas. Según los tratados de **fisiognomomía** -muy de moda en época de Goya-, esta apariencia anfibia se vinculaba con la brutalidad sexual.

A propósito del título, esta estampa tiene el nombre de *Que sacrificio!*, pero... ¿A qué sacrificio se refiere?

Francisco de Goya,
La gallina ciega
(detalle), 1788 MNP

4.3 La moda a fines del siglo XVIII

El ambiente de cambio que afectó al panorama social y cultural español, así como los avatares políticos de la época, no sólo repercutieron en el arte o la literatura, sino que encontraron también su reflejo en las notables transformaciones que afectaron a la moda masculina y femenina entre los siglos XVIII y XIX. Francisco de Goya se esforzó en representarlas con exactitud, y a menudo sus obras nos remiten a las tendencias más destacadas de su momento.

Una de las más singulares fue el majismo, cuya estética estableció el modelo de traje nacional durante el último cuarto del siglo XVIII y que podemos rastrear en pinturas, cartones para tapices, dibujos o estampas del artista. Pese a su popularidad, no llegó a desplazar los patrones franceses, que continuaron vistiéndose con asiduidad. Así sucedía con el masculino "vestido a la francesa" que vemos con frecuencia en las obras del pintor. Utilizado inicialmente entre las clases altas, fue simplificándose acorde a los tiempos revolucionarios y llegó a hacerse muy visible en los círculos ilustrados -entre los que Goya se movía-, que rehuían de la ostentación y la extravagancia vinculadas al Antiguo Régimen y encontraron en este modelo una manera de mostrar su posicionamiento político e intelectual.

Una visita al área "Afrancesados y burgueses" del Museo del Traje permite contemplar estos y otros modelos, testigos materiales de este ambiente de cambio político, cultural y estético que Goya inmortalizó en muchas de sus creaciones

PARA SABER MÁS. El *majismo* fue parejo a la creación en España de manufacturas reales (como las de porcelana, cristal o tapices) y academias de arte, que pretendían reducir la dependencia de la creación extranjera en favor de la producción nacional. En este sentido, el atuendo de majo y maja se planteaba como la alternativa patria a los modelos franceses, tan extendidos durante el siglo XVIII.

5 ¿Majestad? La familia de Carlos IV

Francisco de Goya,
La familia de Carlos IV
(detalle), 1800 MNP.

Los cambios que hemos ido citando hasta ahora se vieron potenciados por el estallido de la Revolución Francesa, que produjo, sobre todo tras la ejecución de los reyes de Francia, un profundo impacto en toda Europa y las casas reales gobernantes. Durante los años noventa se fueron produciendo leves intentos de modernización del país a través de gobiernos liberales, al mismo tiempo que se procuraba evitar, en la medida de lo posible, la propagación de las temidas ideas revolucionarias procedentes de Francia. De nuevo, los artistas también fueron partícipes de estas transformaciones y procuraron dar respuesta a las necesidades de la nueva sociedad que se estaba gestando.

En 1799 Francisco de Goya alcanzó la cima profesional con su nombramiento como Primer Pintor de Cámara, que tenía como labor fundamental satisfacer las necesidades de retratos de la familia real. Sin embargo, la tarea, que podría parecer sencilla, resultaba mucho más complicada de lo que se podría suponer en un principio. ¿Qué imagen debía proyectarse de la monarquía en un momento en el que se cuestionaba su autoridad y, aún más, su legitimidad? ¿Qué responsabilidad adquiría Goya como retratista cuando la continuidad de la monarquía pendía de un hilo?

Todos estos factores intervinieron en la concepción de *La familia de Carlos IV*, una obra en la que el pintor invirtió varios meses de trabajo. En ella se alude a ideas tan características del Antiguo Régimen como la continuidad dinástica y la ostentación del poder, aunque combinados con una afectividad y puesta en escena de "familia moderna" que pretendía adaptarse a los nuevos tiempos.

En las siguientes secciones podrás ahondar en los detalles de esta pintura y reflexionar sobre la representación del poder a lo largo en diferentes etapas de la historia.

PIEZAS RELACIONADAS

Francisco de Goya,
La familia de Carlos IV
(detalle), 1800 MNP.

Francisco de Goya,
María Josefa de Borbón y Sajonia, infanta de España
(detalle), 1800 MNP.

Francisco de Goya,
Francisco de Paula Antonio de Borbón-Parma, infante de España (detalle), 1800 MNP.

Francisco de Goya,
Carlos María Isidro de Borbón y Borbón-Parma, infante de España (detalle), 1800 MNP.

Francisco de Goya,
Luis de Borbón, príncipe de Parma y rey de Etruria
(detalle), 1800 MNP.

Francisco de Goya,
Antonio Pascual de Borbón y Sajonia, infante de España
(detalle), 1800 MNP.

ETIQUETAS

FRANCISCO DE GOYA, RETRATO REAL, CARLOS IV, MARÍA LUISA DE PARMA, FERNANDO VII, CASA DE BORBÓN, PODER.

Francisco de Goya,
La familia de Carlos IV,
1800, MNP

5.1 ¿Quién es quién?

Contemplar *La familia de Carlos IV* no es sólo disfrutar de una de las obras maestras de la pintura, sino también conocer a los protagonistas de más de 100 años de historia de España. Pero... ¿quiénes son todos ellos? En las siguientes páginas se encuentran identificados y acompañados de una breve explicación del papel que desempeñaban en el momento en el que esta obra fue pintada y lo que la historia les depararía años después. Para facilitar la lectura, se irán describiendo de izquierda a derecha, dejando de lado la jerarquía de la Casa Real y del propio cuadro.

CARLOS MARÍA ISIDRO (1788-1855)

Es el jovencito que agarra con cariño a su hermano, en el extremo izquierdo del cuadro. La falta de descendientes varones de su hermano Fernando le convertía en heredero al trono. Sin embargo, la derogación efectiva de la Ley Sálica permitió que su sobrina Isabel pudiera convertirse en reina sin apenas tres años de edad. Carlos María y sus partidarios, sin embargo, no reconocieron los derechos de Isabel, cuyo nombramiento consideraban ilegal. Esto acabaría desembocando en un conflicto militar y civil entre 1833 y 1840, en el que Carlos María agruparía a los sectores conservadores y partidarios del Absolutismo e Isabel las corrientes liberales: las Guerras Carlistas.

FRANCISCO DE GOYA (1746-1828)

En el año en el que pintó este cuadro llevaba varios meses disfrutando de su puesto como pintor de cámara, con el que alcanzaba la cima de su éxito profesional. Aquí lo vemos en el extremo izquierdo pintando sobre un lienzo, tal y como se mostraba Velázquez (con el que a menudo le comparaban) en *Las meninas*. No obstante, se ha barajado que fuesen los propios monarcas los que le sugirieran que apareciera también en el cuadro.

FERNANDO DE BORBÓN (1784-1833)

El futuro Fernando VII se mostró conflictivo ya en la época en la que fue pintado este gran retrato, cuando apenas tenía 16 años de edad. Participó en intrigas y conspiraciones que culminarían en 1808 con el famoso Motín de Aranjuez, alimentado por él mismo y sus partidarios con la finalidad de destronar a sus padres y hacerse con el trono. Tras la retirada francesa en 1814, ya como rey, restauró el Absolutismo en España, derogó la Constitución de Cádiz y persiguió a los liberales haciendo retroceder las libertades y derechos conquistados por los ciudadanos en las últimas décadas. Estuvo casado en cuatro ocasiones, pero sólo tuvo descendencia femenina. Por ello, promulgó oficialmente la derogación de la Ley Sálica en mayo de 1830 con el fin de permitir reinar a su hija Isabel, desplazando de esta manera a su hermano Carlos María Isidro de las aspiraciones al trono. Bajo su reinado, en 1819, se inauguró el Real Museo de Pintura y Escultura -actual Museo del Prado-.

INFANTA MARÍA JOSEFA (1744-1801)

Era hermana de Carlos IV y permaneció soltera durante toda su vida. Pese al avejentado aspecto, cuando el cuadro fue pintado tenía sólo 56 años. La propia reina María Luisa la llamaría en una de sus cartas “agraz”, es decir, desagradable, por lo que es de suponer que no cosechara grandes simpatías.

PRINCESA DE ASTURIAS

Esta enigmática figura, que vuelve hacia atrás el rostro impidiendo contemplarla, sería la futura esposa de Fernando VII. Si bien acabaría siendo la infanta María Antonia de Nápoles, en el momento en el que fue pintado el cuadro no se pensaba en ella sino en la hija del primer elector de Sajonia, de la que todavía se desconocía el aspecto. Es la única persona en movimiento de toda la composición y parece mirar, asombrada, la riqueza del entorno que le rodea: un modo efectivo de publicitar, de forma simbólica, la grandeza y magnificencia de la Corona española y sus colecciones artísticas.

INFANTA MARÍA ISABEL (1789-1848)

Ocupa un lugar destacado, abrazada por su madre, pues desempeñaría un importante papel. A pesar de su corta edad, pronto empezaron a tender puentes diplomáticos con el fin de conseguir un casamiento que aliara a España con otras potencias europeas. Aunque inicialmente se pensó en Napoleón, finalmente casaría, con sólo trece años, con Francisco Genaro José de Borbón -que le doblaba la edad-, príncipe heredero del reino de Nápoles.

MARÍA LUISA DE PARMA, REINA DE ESPAÑA (1751-1819)

Fue, casi desde su ascenso al trono, una figura polémica y de muy baja popularidad a causa de los rumores que circulaban sobre ella, tanto en la corte como entre los ciudadanos. Con frecuencia, aparecieron libelos que publicaban historias -a menudo sin fundamento- dirigidas únicamente a desprestigiarla y a alimentar el proceso revolucionario. Pese a lo que se decía, recibió una esmerada educación ilustrada en su ciudad natal, Parma, lo que le convirtió en una gran amante de las artes y la música. Se la consideraba muy amable en el trato, aunque de aspecto algo particular. A lo largo de su vida estuvo embarazada veinticuatro veces, de las cuales parió catorce (aunque sólo sobrevivieron siete) y diez se malograron, lo que afectó a su apariencia física, pero nunca cesó en su interés de tener buena presencia, lo que a veces le llevaba a vestir de manera algo llamativa para su edad y condición. Protegió la producción nacional encargando gran parte de la decoración de los palacios -e incluso sus propios vestidos- a creadores españoles.

INFANTE FRANCISCO DE PAULA (1794-1865)

Aparece representado a la tierna edad de seis años, momento en el que dejaban de ser atendidos por las mujeres de palacio para pasar a ser cuidados por los hombres. Era el hijo menor de los soberanos, por lo que nunca tuvo verdaderas aspiraciones al trono, lo que hizo que siempre ocupara un segundo plano en todas las intrigas dinásticas. Sin embargo, tuvo un papel determinante en la Guerra de la Independencia: la orden de su traslado a Bayona, donde se encontraba ya el resto de la familia real -a excepción de su hermana María Luisa, también en Madrid-, dio lugar al levantamiento contra las tropas francesas el 2 de mayo y marcó el inicio de la Guerra de la Independencia. De su matrimonio con Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias nacería Francisco de Asís de Borbón, que se casaría con la reina Isabel II.

CARLOS IV (1748-1819)

Pese a todo lo que, ya desde su época, se ha comentado respecto al secundario papel que ocupaba en la toma de decisiones respecto a su esposa, no hay pruebas de gran parte de ellas. Gran parte del problema tenía su origen en lo tarde que accedió al trono: 44 años -a finales del siglo XVIII- se consideraban la puerta de la ancianidad y, por tanto, una menor energía en la administración del gobierno. Pese a ello, participó activamente en las decisiones referidas al proceso revolucionario francés y el conflicto con el país vecino. Lamentablemente, la ambigüedad de su postura y una cierta debilidad de carácter le hizo perder gran parte de la confianza del pueblo y de sus más allegados.

ANTONIO PASCUAL DE BORBÓN Y SAJONIA (1755-1817)

Era el hermano menor de Carlos IV. Si bien, igual que el rey, disfrutó de una educación exquisita, parece que su carácter no siempre fue el más fácil para el trato. Permanentemente ceñudo, tuvo enfrentamientos directos con los reyes y no dudó en unirse a todo tipo de intrigas palaciegas.

INFANTA MARÍA AMALIA (1779-1798)

Era hija de Carlos IV y María Luisa, y estuvo casada con su tío, Antonio Pascual. Murió con diecinueve años tras un parto del que no sobrevivieron ni ella ni el bebé.

LUIS DE BORBÓN, DUQUE DE PARMA Y REY DE ETRURIA (1773-1803)

Se encontraba ya enfermo en el momento en el que fue pintado el cuadro. Su muerte, con treinta años y apenas dos años después de su nombramiento, no le dejó mucho tiempo para su disfrute del trono.

INFANTA MARÍA LUISA (1782-1824)

Era otra de las hijas de Carlos IV y María Luisa. En el año 1795 se casó con su primo Luis de Borbón, con el que reinaría en el recién creado Reino de Etruria, que Napoleón entregó a la Corona española en compensación por su apoyo. Tras la muerte de su marido, cuando su hijo -al que sostiene en brazos- sólo tenía cuatro años, hizo de regente hasta 1807, momento en el que volvió a Madrid tras ser expulsada por las tropas napoleónicas por su absolutismo.

Antonio López,
La familia de Juan Carlos I,
1993-2014 (Patrimonio Nacional)

5.2 La familia de Juan Carlos I

El retrato real ha sido un tipo particular de retrato que se ha venido cultivando ya desde la Edad Antigua. Muchos son los cambios que le han afectado, principalmente la manera en que las sociedades entendían el poder de los soberanos en los casos en que los mantuvieron. En el año 2014 se presentó el último de los retratos reales españoles, pintado por Antonio López, en cuya realización emplearía 20 años y que actualmente se encuentra entre los fondos de Patrimonio Nacional, institución pública que encargó la obra. Igual que sucedió a Francisco de Goya, Antonio López no pudo contar con largas sesiones de posado de los modelos, por lo que recurrió a unas cuidadas fotografías que le servirían como base para desarrollar toda la composición.

¿Qué tienen en común y en qué se diferencian el retrato de la familia de Carlos IV y la de Juan Carlos I? Puedes valorar múltiples aspectos, desde la técnica pictórica, el vestuario, su función o la actitud de los personajes al público al que, inicialmente, se dirigen cada una de las pinturas.

¿Cómo se manifiestan en las pinturas los cambios políticos y el diferente papel de la corona en la sociedad del Antiguo Régimen y el mundo actual?

Jean Ranc, *Felipe V a caballo* (detalle), ca. 1723 MNP

5.3 Imágenes del poder

La colección pictórica del Museo del Prado es una de las más importantes del mundo. Reunida en gran parte a través del coleccionismo privado de los monarcas españoles, es uno de los mejores lugares para descubrir la manera en que los soberanos han querido mostrarse a lo largo de la historia. Lujosamente vestidos, cubiertos con armaduras, montados a caballo... cada modelo ha obedecido a unas modas y necesidades que requerían imágenes igualmente específicas.

Utiliza el buscador de la web del Museo del Prado para descubrir todos los ejemplos de retrato real y establecer las diferencias que existen entre ellos.

6 ¿Heroísmo? Una nueva visión de la Guerra

Francisco de Goya, *El 2 de mayo de 1808 en Madrid o "La lucha contra los mamelucos"* (detalle), 1814 MNP.

Las intrigas palaciegas, los intereses políticos y la sucesión de decisiones muy discutibles del gobierno español respecto a las relaciones con Francia -que culminaron con el Tratado de Fontainebleau- favorecieron, para sorpresa de la población española, que en 1808 el territorio estuviera ocupado por decenas de miles de soldados franceses cuyo objetivo teórico era la invasión de Portugal. Todos estos factores, alimentados por la creciente hostilidad hacia las tropas napoleónicas, generaron una fuerte tensión que estallaría en los levantamientos del 2 y 3 de mayo en Madrid, tras varias revueltas previas.

Ya desde ese mismo momento, estas dos jornadas pasaron a la historia como un glorioso acontecimiento en el que el pueblo de Madrid se alzó con una valentía casi mítica contra las tropas invasoras en defensa de su libertad. Durante los años siguientes a estos acontecimientos aparecieron estampas, pinturas, proclamas, poemas, composiciones musicales, novelas y hasta obras de teatro dedicadas a subrayar la heroica acción de los madrileños en mayo de 1808. Estas creaciones continuaban con una tradición que, durante siglos, había utilizado lo bélico como un medio de propaganda, un pretexto con el que enaltecer a un pueblo vencedor, a sus gobernantes o a las distintas jerarquías militares. Por este motivo, fueron temas que se encargaron con mucha frecuencia a los pintores, que en ningún caso representaban imágenes cruentas o tragedias en sus lienzos, sino que, más que una representación realista, parecían una complaciente escena teatral.

Cuando Francisco de Goya se ofreció para inmortalizar estos hechos en 1814, quiso -como ya venía haciendo desde dos décadas atrás- seguir su propio camino. La visión que decidió mostrar en sus pinturas era inédita, probablemente inspirada por la decepción que todos los acontecimientos de la guerra -en cualquiera de sus bandos- supusieron para su confianza en los ideales ilustrados: por primera vez en la historia, Goya decidió representar todo aquello que nunca antes se había mostrado de los combates. El 2 de mayo en Madrid -"La lucha con los mamelucos"- y el

3 de mayo en Madrid -"Los fusilamientos"- así como los Desastres de la guerra, entierran la épica y el heroísmo para mostrar toda la sangre, la muerte y la locura que rodean a cualquier enfrentamiento bélico. Estas creaciones, que cuentan ya con más de doscientos años de antigüedad, han trascendido los límites del tiempo y del espacio para convertirse en escenarios universales de la crueldad humana más allá de cualquier tipo de ideología. El ejercicio de la violencia invalidaba hasta el ideal más laudable.

En este capítulo analizaremos la Guerra de la Independencia desde otros puntos de vista y reflexionaremos sobre la singular perspectiva de Goya ante los enfrentamientos bélicos.

PIEZAS RELACIONADAS

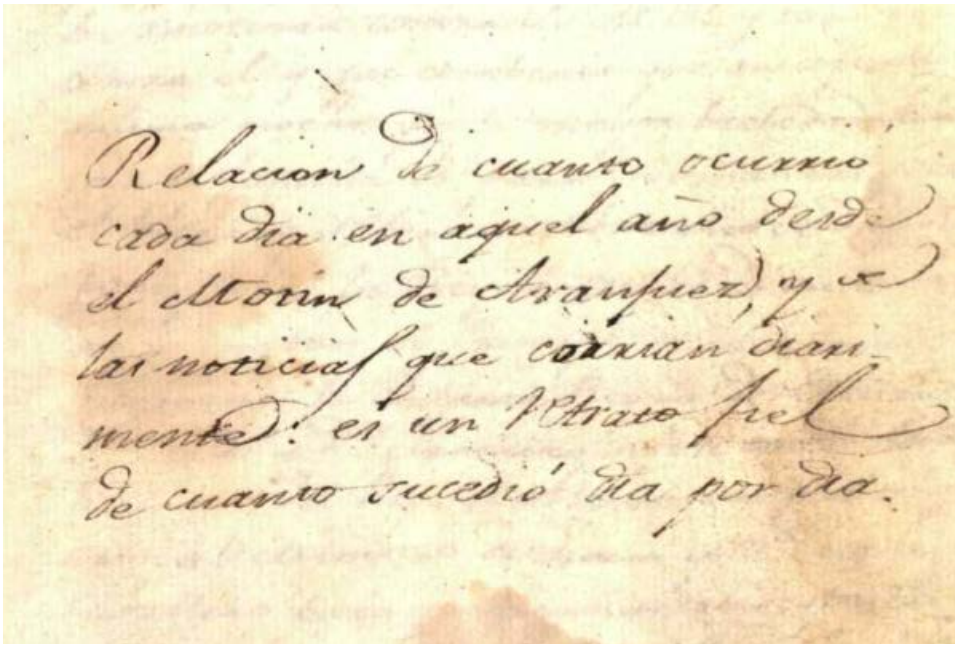
Francisco de Goya,
Desastres de la guerra
(detalle), 1810-1815 MNP.

Francisco de Goya,
El 2 de mayo de 1808 en Madrid o "La lucha contra los mamelucos" (detalle),
1814 MNP.

Francisco de Goya,
El 3 de mayo de 1808 en Madrid o "Los fusilamientos"
(detalle), 1814 MNP.

ETIQUETAS

GOYA, GUERRA DE LA INDEPENDENCIA, MANUSCRITO, GUERRA, FOTOGRAFÍA, FOTOPERIODISMO.


Relacion de cuanto ocurrio cada dia en aquel año desde el Motin de Aranjuez, y de las noticias que corrian diariamente: es un Extracto fiel de cuanto sucedió dia por dia.

Primera página del diario de Rafael Pérez, (Imagen: Memoria de Madrid)

6.1 Dos versiones de los hechos

Goya, sin duda, vivió el día a día de los terribles acontecimientos que fueron sucediendo entre 1808 y 1814 en diferentes ciudades españolas. Su memoria de los hechos, pasadas por el filtro de la creación artística, se rastrea entre sus obras, en las que es fácil percibir el impacto que le producirían los enfrentamientos y sus fatales consecuencias. Sin embargo, es más que probable que Goya no viera con sus propios ojos, frente a lo que se ha comentado en algunas ocasiones, gran parte de los hechos que representó en lienzos y estampas, aunque sí pudiera recibir noticias sobre los mismos y, puntualmente, presenciar algún suceso en particular. Así pudo ocurrir con los acontecimientos del 2 y el 3 de mayo en Madrid, para cuya representación en los lienzos pudo combinar su experiencia personal de los hechos con los testimonios de testigos presenciales del levantamiento.

Un enfrentamiento con las características del que se desarrolló durante esos días de mayo tocó, de un modo u otro, a gran parte de la población madrileña.
Sin embargo, la existencia de narraciones escritas de los acontecimientos no es tan numerosa como cabría imaginar. Ofrecemos dos textos escritos desde los dos lados del conflicto. El primero de ellos es un diario escrito por Rafael Pérez, un actor de teatro que trabajaba en Madrid. En sus páginas narra los sucesos de 1808 desde el Motín de Aranjuez, probablemente haciéndose eco -al igual que Goya- de la información que circulaba en los corrillos públicos de la ciudad. Su relato del 2 y el 3 de mayo -página 94 y siguientes- ofrece interesantes detalles sobre los acontecimientos. El segundo texto que recomendamos ofrece la visión que se tuvo desde el lado de las tropas francesas: una carta escrita por el soldado soldado francés Du Bouroy dirigida a su hermano el 3 de mayo de 1808 -reproducida en catálogo Madrid 1808: Ciudad y protagonistas, pág. 139 y siguientes-.

Francisco de Goya, *Con razón o sin ella (Desastres de la guerra,* estampa nº 2), 1810-1814 MNP.

Lee con atención ambos textos y analiza los puntos en los que coincide y difiere su narración. Posteriormente, observa la estampa número dos de los *Desastres de la Guerra, Con razón o sin ella.* ¿Tomó Goya partido por alguno de los bandos?

Francisco de Goya,
Y esto también (*Desastres de la guerra*, estampa nº 45)
1810-1814 MNP.

6.2 Reporteros de guerra

Las pinturas y estampas de Goya supusieron un antes y un después en el modo en que se tratarían las escenas bélicas en el futuro. En ellas se representaba, por primera vez, la violencia sin filtros, sus fatales consecuencias, a las sufrientes víctimas y a sus ejecutores, dejando de lado las alegorías heroicas de épocas anteriores en las que la realidad no tenía cabida.

La crudeza y modernidad de sus escenas ha servido a menudo para relacionar la serie de los *Desastres de la guerra* con el fotoperiodismo contemporáneo. Esta comparación viene facilitada además por el carácter universal de las escenas que se narran. Goya creó imágenes reconocibles para cualquier persona, época o ciudad que tuviera la desgracia de conocer la guerra. Son estampas que, a través del horror, alertan y apelan a nuestro sentido común para que reflexionemos sobre las causas que llevan al ser humano a conducirse de tal manera.

Contemplarlas puede suponer un ejercicio de triste familiaridad para todos nosotros, pues los medios de comunicación han sido igualmente prolijos en la documentación de los enfrentamientos bélicos contemporáneos. Actualmente, cualquier espacio informativo ofrece este tipo de imágenes, más o menos explícitas, que nosotros observamos con mayor o menor atención. Podría resultar claro el mensaje que las estampas de los *Desastres* pretenden transmitirnos pero, ¿qué función cumplen estos nuevos testimonios gráficos en la sociedad actual? ¿Cuál es nuestro papel como receptores de estas imágenes?.

PARA SABER MÁS. Los *Desastres de la Guerra* pudieron tener su origen en el viaje a Zaragoza que Goya hiciera a finales del año 1808. La ciudad había sido duramente castigada por la guerra y, a cada paso, sería muy fácil observar la desolación producida por los enfrentamientos, de fatales consecuencias para la población civil. Goya debió de quedar profundamente conmocionado por lo que allí vio y pudo ser el momento en el que debió de empezar a concebir la serie, pues las primeras estampas se realizarían tan sólo un año después, en 1810. Pero no son escenas que respondan a un lugar o tiempo concretos, pues la falta de referentes impide cualquier tipo de identificación.

Analiza las similitudes entre las estampas de Goya y el fotoperiodismo contemporáneo de conflictos armados y reflexiona sobre las cuestiones que se proponen a continuación. Si necesitas documentarte, puedes recurrir a imágenes de prensa o a certámenes internacionales como World Press Photo.

¿Cuál es la utilidad de fotografiar o retransmitir enfrentamientos bélicos contemporáneos?

Francisco de Goya,
Lo merecía
(Desastres de la guerra,
estampa nº 29), 1810-1814 MNP.

¿Qué papel adquirimos nosotros como receptores de imágenes? ¿Qué podemos hacer desde nuestra posición?

Francisco de Goya,
Y esto también
(Desastres de la guerra,
estampa nº 45), 1810-1814 MNP.

¿Existen límites sobre lo que debe ser fijado en imagen? ¿Nos hemos insensibilizado?

Francisco de Goya,
Enterrar y callar
(Desastres de la guerra,
estampa nº 18), 1810-1814 MNP.

Observa estos dos vídeos ¿Cómo te imaginas que sería si sucediera aquí? Ten en cuenta que la última vez que pasó no fue hace mucho tiempo, menos de cien años.

VÍDEO 1 VÍDEO 2

Francisco de Goya,
Alegoría de la Villa de Madrid,
(detalle), 1810 Museo de
Historia de Madrid.

6.3 Museo de Historia de Madrid

No sólo podemos rastrear los sucesos de la Guerra de la Independencia a través de los libros de historia, los testimonios escritos o las obras de arte. Varios son los museos que conservan objetos de todo tipo, testigos mudos de los combates y la sociedad que los gestó, que nos ayudan a comprender mucho mejor, desde su materialidad, las fases del conflicto.

En el Museo de Historia de Madrid se conservan abanicos, esculturas, publicaciones satíricas, grandes lienzos con acontecimientos señalados de la Guerra o la *Alegoría de la Villa de Madrid* pintada por Francisco de Goya, con los que comprender el enfrentamiento desde más puntos de vista.

7 Y después... ¿qué?

Francisco de Goya, *Saturno* (detalle), 1820-1823 MNP.

Los últimos años de vida del pintor fueron una época particularmente turbulenta para el artista y para toda la nación. El triunfo de Fernando VII supuso el retorno al Antiguo Régimen, con el agravante de la persecución sistemática a todos aquéllos que habían estado involucrados con el gobierno francés o las ideas liberales, entre los que se encontraba el propio pintor. No obstante, gracias a testimonios favorables hacia él -aunque no del todo ajustados a la realidad-, pudo salir airoso de todo el proceso de depuración. Aun así, Goya tuvo que presenciar los continuos atropellos cometidos por el régimen de Fernando VII: la tortura, encarcelamiento o huida de muchos amigos y personas afines a su mentalidad liberal. La situación se volvería tan insoportable que el pintor no dudó, con más de 75 años, en exiliarse en Burdeos junto a otros compatriotas en 1824.

Si bien mantuvo su popularidad en el ambiente artístico español, los encargos se redujeron, lo que le permitió dedicarse con aún más empeño a sus composiciones personales: dibujos, nuevas series de estampas y, a partir de 1820, las pinturas más enigmáticas de toda su producción, y acaso de toda la historia del arte español. Tras una enfermedad que casi le lleva a la tumba, en 1819 compró una gran finca agrícola a las afueras de Madrid, la Quinta del Sordo, en la que vivió varios años y que sometió a una serie de mejoras. En un momento indeterminado entre 1820 y 1823, debió reutilizar unas pinturas que ya existían -pintadas por él u otro artista- para ejecutar, directamente sobre el muro, un conjunto de obras que decorarían dos grandes estancias del edificio. Los temas elegidos fueron tan perturbadores como la técnica con la que fueron pintados: escenas de brujería, violencia, personajes en extrañas actitudes... de los que no conocemos absolutamente ningún testimonio que nos permita aclarar su significado. Por este motivo, más que por su contenido, el mundo contemporáneo quedó fascinado por la técnica empleada, que abrió nuevos caminos de expresión artística, sirviendo de inspiración a infinidad de creadores posteriores.

PIEZAS RELACIONADAS

Francisco de Goya,
Perro semihundido
(detalle), 1820-1823 MNP.

Francisco de Goya,
Saturno
(detalle), 1820-1823 MNP.

Francisco de Goya,
La Romería de san Isidro
(detalle), 1820-1823 MNP.

Francisco de Goya,
Duelo a garrotazos
(detalle), 1820-1823 MNP.

Francisco de Goya,
Las Parcas (Átropos)
(detalle), 1820-1823 MNP.

Francisco de Goya,
Asmodea
(detalle), 1820-1823 MNP.

Francisco de Goya,
El Santo Oficio
(detalle), 1820-1823 MNP.

ETIQUETAS

FRANCISCO DE GOYA, PINTURAS NEGRAS, QUINTA DEL SORDO, MITOLOGÍA.

Quinta del Sordo,
(publicada en *La Ilustración Española y Americana*, 15 de julio de 1909)

7.1 La Quinta del Sordo

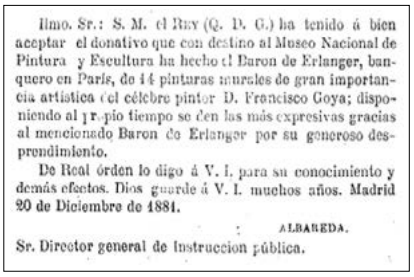
La Quinta del Sordo era el nombre de la finca y el edificio que Francisco de Goya adquirió en el año 1819. Por casualidades de la historia, su particular nombre no deriva de la sordera del pintor, pues ya se denominaba así con anterioridad. Se encontraba en lo que, por entonces, eran las afueras de la ciudad, más allá del Manzanares, en una zona que hoy correspondería al actual Paseo de Extremadura. Un lugar, por tanto, alejado de las presiones de la vida en el centro y, en cierta forma, también de las severas complicaciones derivadas de la represión del reinado absolutista de Fernando VII.

Se han barajado muchas hipótesis sobre los motivos de su mudanza, aunque ninguna de ellas ha podido demostrarse con pruebas fundadas: esconder su relación con Leocadia Zorrilla -si bien cualquier tipo de vinculación personal entre ambos está hoy enteramente cuestionada-, alejarse de las persecuciones políticas a causa de las ideas liberales del artista y de la propia Leocadia, o el deseo de Goya de disfrutar de una propiedad que demostrara su posición social y económica.

Jean Laurent,
Duelo a garrotazos,
1874 IPCE

La casa poseía dos plantas de amplias estancias en las cuales el pintor viviría hasta su marcha a Burdeos en 1824. Poco sabemos de su aspecto interior, salvo que dos de sus salas debieron de estar decoradas con las llamadas “Pinturas Negras” del Museo del Prado. Estaban pintadas directamente sobre el muro, enmarcadas por una cenefa de escayola y rodeadas de un llamativo papel pintado, o al menos ese era el aspecto que tenían más de 30 años después de la muerte del pintor, momento en que fueron fotografiadas por Jean Laurent.

Tras la muerte de Goya, en 1828, la Quinta pasó por varias manos, incluyendo su hijo Javier, hasta llegar a Luis Rodolfo Coumont, que encargó las citadas fotografías. Para entonces, las pinturas ya estaban tremendamente deterioradas y se pensaba que desaparecerían en un breve período de tiempo. Historiadores y entendidos, conscientes de la peculiaridad de estas imágenes, manifestaron la necesidad de preservar, aunque fuera en un mero testimonio fotográfico, las pinturas murales de la Quinta.



Ilmo. Sr.: S. M. el Rey (Q. D. G.) ha tenido á bien aceptar el donativo que con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura ha hecho el Baron de Erlanger, banquero en París, de 14 pinturas murales de gran importancia artística del célebre pintor D. Francisco Goya; disponiendo al propio tiempo se den las más expresivas gracias al mencionado Baron de Erlanger por su generoso desprendimiento.

De Real órden lo digo á V. I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V. I. muchos años. Madrid 20 de Diciembre de 1881.

ALBAREDA.

Sr. Director general de Instruccion pública.

Anuncio de la aceptación de la donación de Fréderic Emile d'Erlanger en la *Gaceta de Madrid* (8 de enero de 1882)

Tras Coumont, la casa pasó a manos de Fréderic Emile d'Erlanger, que la adquirió en 1873 y, bien por interés artístico, bien por interés comercial, decidió arrancar las pinturas y traspasarlas a lienzo. Esta agresiva operación, realizada por un restaurador del Museo del Prado, dañó aún más las obras, redujo sus dimensiones en algunos casos y quizás alterara su aspecto. Tras algunos años en su poder, y quizás desalentado por el escaso entusiasmo que suscitaron durante su muestra en la Exposición Internacional de París de 1878, acabó legándolas al Estado español en 1881 y fueron depositadas en el Museo del Prado, donde siguen actualmente.

PARA SABER MÁS. Ya desde los inicios de su carrera, el artista dedicó grandes esfuerzos a sus finanzas, que se encargó de cuidar y acrecentar en la medida en que le fue posible. Goya, de hecho, era de familia hidalga, lo que sin duda motivó que, en el momento en que empezó a adquirir cierta fama, empleara el "de" entre su nombre y apellido: Francisco de Goya. De este modo, la Quinta se convertiría en su retiro de madurez y, al mismo tiempo, en una residencia acorde a estatus social, pues contaba con cerca de mil metros cuadrados construidos y amplios terrenos aptos para la explotación agrícola.

Francisco de Goya,
Las Parcas (Átropos)
(detalle), 1820-1823 MNP.

7.2 Nuevas visiones de asuntos antiguos

Que Goya plantease sus composiciones de una manera completamente moderna y abordara asuntos nunca antes tratados no implica que rechazara la tradición, la cual fue un referente para muchas de sus obras. El conjunto de pinturas de la Quinta del Sordo, consideradas precursoras de una forma de entender la representación pictórica radicalmente contemporánea, no son una excepción. En ellas, los asuntos de brujería, las escenas -más o menos- cotidianas o escenas de violencia que ya había ensayado en años anteriores conviven con los asuntos asociados tradicionalmente a la pintura de Historia: episodios bíblicos y hasta mitológicos. No obstante, el tratamiento que hizo de estos temas planteaba ciertas diferencias respecto a la manera en que se había hecho hasta fechas recientes.

Utilizaremos algunos ejemplos de creaciones de siglos anteriores para poner de relieve algunas de estas novedades, comunes a la mayoría de las pinturas del conjunto. Proponemos, además, algunas líneas de reflexión sobre los posibles motivos que llevaron a Goya a introducir estos cambios y el modo en que afectan al mensaje que nos transmiten.

Francisco de Goya,
Las Parcas (Átropos)
(detalle), 1820-1823 MNP.

CAMBIAR LA HISTORIA | *LAS PARCAS (ÁTROPOS)*

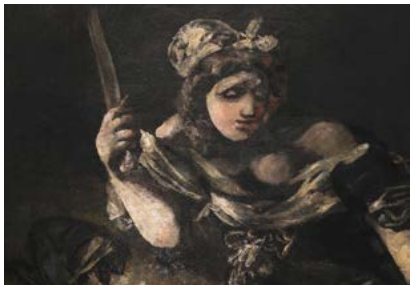
Según la mitología clásica, las Parcas -Clotos, Láquesis y Átropos- eran encargadas de controlar el destino de los hombres -su fortuna, felicidad, desgracia...-, decidir sobre la duración de la vida de los mortales y determinar el momento de su defunción. Su poder también poseía cierto carácter justiciero, pues perseguían a quienes habían cometido delitos. A partir del Renacimiento, lo más frecuente fue verlas representadas como hilanderas; así fueron representadas, por ejemplo, en los laterales de este tapiz: Clotos hilaba, Láquesis medía la longitud del hilo -la propia vida- y Átropos se disponía a cortarlo con un cuchillo o unas tijeras, lo que simboliza la llegada de la muerte.

Observa con atención las figuras de las Parcas en la obra de Goya. ¿Qué diferencias hay respecto a la representación tradicional que se observa en el tapiz? ¿Qué podría representar cada uno de los objetos que sujetan?

Goya ha transformado los atributos habituales. Clotos no hila, sino que sujeta en sus manos lo que parece un pequeño muñeco que alude a la vida humana. Láquesis no mide la longitud del hilo, sino que sostiene una lente, o quizás un espejo. La única que mantiene la iconografía tradicional es Átropos con sus tijeras. Desconocemos el motivo exacto que pudo llevar a Goya a llevar a cabo esta modificación, aunque podría ser para actualizar el mensaje y hacerlo más elocuente para la mirada contemporánea. En cualquier caso, Goya introdujo cambios similares en la narración de la historia en otras escenas de la serie con diferentes resultados, como veremos a continuación.

¿Quién podría ser el personaje que las acompaña? ¿Por qué la Parca central sujeta una lente?

Algunas teorías han señalado que el cuarto personaje podría ser la persona sobre la que se está decidiendo el destino y que la lente podría ser un artilugio para escrutar sobre el comportamiento de dicha persona. En caso de que fuera un espejo, es un objeto que fue utilizado durante siglos como símbolo de prudencia, lo que se asociaría directamente con el carácter justiciero de las Parcas.



Francisco de Goya,
Judit y Holofernes,
(detalle), 1820-1823 MNP

CUESTIÓN DE DETALLE | *JUDIT Y HOLOFERNES*

La historia de la joven que seduce y decapita al general asirio para salvar a su pueblo fue representada con asiduidad durante toda la Edad Moderna. Algunos artistas utilizaron la narración como un pretexto para demostrar la sensualidad de Judit, otros como un símbolo del triunfo de la templanza de la joven frente a la lujuria representada por las apetencias sexuales de Holofernes. Se llegaron a hacer también lecturas políticas del asunto, asociándolo a la justicia y a la defensa frente a la tiranía.

Si comparamos la obra de Goya con otras representaciones anteriores -como este lienzo de Tintoretto- podremos apreciar en que el aragonés ha reducido los detalles narrativos al máximo, que llega incluso a obviar a uno de los personajes principales, el propio Holofernes, el lugar donde se desarrolla la acción o cualquier otro tipo de elemento secundario.

Presta atención a los detalles que han sido omitidos entre una composición y otra. ¿En qué medida la eliminación de detalles narrativos afectan a la lectura que hacemos de ésta y otras obras del conjunto de las Pinturas Negras? ¿La dificulta o la enfatiza?

¿Crees que Goya quiso dar un sentido tradicional a esta obra o que era una forma de hablar de su propia época -situación política de los últimos años, el papel de la mujer... etc?

Francisco de Goya,
Saturno (detalle),
1820-1823 MNP

NOCHE OSCURA | *SATURNO*

Si hay un elemento que caracteriza a todo el conjunto es la oscuridad de sus escenas, que parecen desarrollarse en las tinieblas. *Saturno*, una de las composiciones más impactantes de la serie, tiene muchos aspectos en común con los ejemplos que hemos citado hasta ahora: una historia de origen clásico que Goya modificó según sus preferencias -tendría que estar devorando a un niño pequeño y aquí se nos muestra lo que podría parecer una mujer adulta-, la omisión de detalles anecdóticos y una luminosidad muy particular, como si las figuras estuviesen iluminadas por la luna llena o una gran hoguera.

Compara la composición de Goya con el lienzo del mismo asunto pintado por Rubens. ¿Cuál de los dos resulta más dramático? ¿Qué recursos artísticos han utilizado cada uno de los artistas para potenciar el horror de la escena?

¿Desde tu punto de vista personal... ¿qué podría significar que Saturno devore a una mujer y no a un niño?

7.3 Goya en El Prado

El Museo del Prado pone a tu disposición la web Goya en el Prado, dedicada exclusivamente al artista. En ella, podrás acceder a todos los fondos que se conservan sobre el pintor en el Museo: todas sus pinturas, estampas y dibujos en alta resolución agrupadas temáticamente y por series para descubrirlas con comodidad, datos técnicos, cartas, bibliografía especializada, comentarios y explicaciones a propósito de todas sus creaciones, una cronología con los acontecimientos más importantes de la vida del pintor y otros recursos con los que seguir profundizando en el universo de Francisco de Goya.

8 Aún queda más por descubrir...

Como hemos estado viendo a lo largo de estas páginas, la obra de Goya se manifiesta como un caso absolutamente excepcional en el panorama cultural español del siglo XVIII y XIX. Su fuerte compromiso social, la respuesta que dio a las transformaciones políticas y culturales de la época, la redefinición de la enseñanza y la práctica artística, la revisión de los géneros pictóricos que llevó a cabo, el cuestionamiento de las convenciones -sociales y pictóricas- que abordó o el protagonismo que otorgó a la libertad como requisito inherente a todo acto de creación artística definen a Francisco de Goya como una personalidad única en su época y un precursor en la configuración del artista contemporáneo.

Pero aún queda mucho más por descubrir. Recuerda que en los dosieres *Maestros ¿antiguos?: El Greco, Velázquez, Goya* e *Historia de siete conquistas (obras maestras)* podrás seguir profundizando en otros aspectos de la figura del pintor, con más información sobre algunas de sus obras más representativas, más propuestas de análisis y planteamientos transversales sobre su producción artística.

9 ¿Quieres saber más?

CAPÍTULO 3. ¿LIBERTAD? PINTAR PARA UNO MISMO

Museo del Prado (17 de mayo de 2013). Obras comentadas: *Autorretrato*, Francisco de Goya y Lucientes (1796-1797) https://youtu.be/SFwg-2lj_W8

Museo del Prado (25 de septiembre de 2013). Obras comentadas: *Vuelo de brujas*, Francisco de Goya y Lucientes, (1797-1798) https://youtu.be/KU1dO7Q9E24

Museo del Prado (19 de diciembre de 2014). Recurso multimedia: Goya en Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando https://youtu.be/BySebp2kYbQ

CAPÍTULO 4. ¿IGUALDAD? MUJERES Y HOMBRES EN EL SIGLO XVIII.

ALCALÁ FLECHA, R. *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*.
Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1984.

CALVO SERRALLER, F. (dir) *Goya, la imagen de la mujer.*
Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2001.

MOLINA, A. *Mujeres y hombres en la España Ilustrada: Identidad, género y visualidad.*
Madrid: Cátedra, 2013.

MENA, M y MÜHLE-MAURER, G. *La duquesa de Alba "musa" de Goya.*
Madrid: Museo del Prado, 2006.

Museo del Prado (16 de junio de 2015). Conferencia: "*Gaspar Melchor de Jovellanos*, de Goya" https://youtu.be/NampJNJQyGg

RODRÍGUEZ TORRES, M.T. "Francisco de Goya. Retratos de amigos: Zapater y Moratín" en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 2, 2007, pp. 145-179.

CAPÍTULO 5. ¿MAJESTAD? LA FAMILIA DE CARLOS IV

MENA, M. (Ed.) *Goya: la familia de Carlos IV.*
Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002.

Museo del Prado (17 de febrero de 2015). Conferencia: "*La familia de Carlos IV,* de Goya" https://youtu.be/HiBGPaOFdnE

Reales Sitios (19 de febrero de 2016). Conversaciones con artistas en Palacio: Antonio López y Julio López Hernández https://youtu.be/TtBUR4kA0rs?t=23m24s

CAPÍTULO 6. ¿HEROÍSMO? UNA NUEVA VISIÓN DE LA GUERRA.

MENA, M. *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

Museo del Prado (10 de agosto de 2010). Obras comentadas: *Los desastres de la guerra* (Álbum de Juan Agustín Ceán Bermúdez)
https://youtu.be/kMKUjmCm6K0

Museo del Prado (3 de marzo de 2014). Obras comentadas: Concha Jerez: *Los fusilamientos,* de Goya https://youtu.be/4UbEIucoE4k

PÉREZ, R. *Madrid en 1808: el relato de un actor.* Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, 2008. http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=11534

VV.AA. *Madrid 1808: Ciudad y protagonistas.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=11531&num_id=8&num_total=96

CAPÍTULO 7. Y DESPUÉS...¿QUÉ?

BOZAL, V. (et.al.) *Goya y el mundo moderno.* Barcelona: Lunwerg, 2008.

BOZAL, V. *Pinturas negras de Goya.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2009.

TORRECILLA, M.C. "Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J.Laurent" en *Boletín del Museo del Prado*, 1992, tomo XIII, nº 31, pp. 57-69.