

Francisco de Goya y Lucientes

Francisco de Goya y Lucientes, tema 14-2 (páxs. 364-367)

CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Na segunda metade do séc XVIII en España deixase sentir o Neoclasicismo, como reacción contra o Barroco e o Rococó. A Academia de Belas Artes de San Fernando¹ en Madrid, será a encargada de difundir a estética oficial. Polo contrario, durante a primeira metade do séc. XIX o estilo predominante en Europa será o Romanticismo, en clara oposición a arte oficial neoclásica, polo que o romanticismo é identificado como unha arte revolucionaria en contacto coa sociedade, de denuncia da represión e da marxinación e a miseria da sociedade industrial.

Breve biografía

A vida de Goya, Fuendetodos, Zaragoza 1746- Burdeos 1828, abarca desde o reinado de Carlos III ata o de Fernando VII. Sitúase entre dúas épocas históricas: o Antigo Réxime e o Réxime Liberal. Desde o Despotismo Ilustrado do rei-alcalde Carlos III ao absolutismo do rei Fernando VII. Abarca máis de cincuenta anos do século XVIII e case trinta do século XIX: unha época de grandes cambios políticos e sociais, e revolucións culturais non menos importantes nas artes, as letras e as ciencias. A súa vida sitúase nunha época de inestabilidade social e política, na que só un pequeno grupo de intelectuais se opoñía ao poder absolutista da monarquía borbónica e ao dogmatismo eclesiástico que aínda mantiña a Inquisición. A Ilustración, o impacto da Revolución Francesa (1789), a Guerra de Independencia (1808-1814) e a restauración no trono do rei Fernando VII, así como o Trienio

Liberal, a súa adhesión ás teses liberais e o exilio final en Burdeos co que coroa a súa traxectoria vital, marcan as etapas da súa intensa vida e Goya será testemuña destes cambios que marcarán profundamente a súa vida persoal e artística

Períodos da súa producción pictórica: ver páxs. 364-365 do libro

O estilo de Goya. Podemos definilo polas seguintes características:

- Predominio da cor sobre o debuxo. A diferenza dos pintores neoclásicos, contemporáneos seus, Goya é un colorista que utiliza unha rica paleta, sabiamente contrastada, que proporciona gran variedade de matices visuais. Ao longo da súa vida evoluciona desde as cores terrosas dos inicios, ás cores limpas e cheas de luz da súa época de plenitude, para desembocar na utilización do negro nas súas últimas obras.
- Pincelada solta e desenfadada. Evoluciona desde a técnica precisa dos primeiros anos ata unha pincelada ampla e esvaecida, preimpresionista.
- Enfoque naturalista da realidade. Queda patente, por exemplo, nos seus retratos. Goya case nunca é neutral senón que opina sobre o retratado e mostra a súa antipatía ou simpatía polo personaxe. Na pintura de Goya os protagonistas son os homes e as mulleres. Atento observador da natureza humana, achega unha visión dos seres humanos na que critica frecuentemente as súas ambicións,残酷, estupidez e paixóns. A súa extraordinaria imaginación lle leva a deformar, en ocasións, a

¹ Creada en 1757 por Carlos III.

Francisco de Goya y Lucientes

realidade, compracéndose no monstruoso e no fantástico.

Precursor de varias tendencias posteriores

Precede ao Romanticismo, por algúns dos seus temas, pola forma de expresar os sentimientos e por converter á masa popular en protagonista dalgunhas obras.

Antecede ao Impresionismo, pola pincelada solta e polo tratamiento da luz, en obras como *A leiteira de Burdeos*.

Intúe o Surrealismo cando reflicte o mundo do inconsciente, dos soños.

Precede ao Expresionismo, ao sacrificar a forma e o detalle en beneficio dos trazos expresivos do esencial, por exemplo nas súas *Pinturas negras*.

Evolución estilística e significado da obra de Goya

Goya conviviu coa diversidade de estilos e correntes artísticas imperantes no seu tempo: Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo, áinda que, se algo o caracteriza é a súa persoalísima e inclasificable achega á historia da arte.

A súa linguaxe plástica non se limitou a unha tendencia ou estilo. Conviviou e se formou co Rococó, pero pronto buscará formas más orixinais. Tampouco lle convenceu a tendencia Neoclásica, de frío academicismo. Encaixou máis como pintor romántico, tanto pola súa narración emotiva da historia, como polas composicións dinámicas e o tratamiento de luces e cores. A súa estética reflicte unha clara influencia velazqueña: sobre todo no tratamiento da luz e a cor, de reflexos cambiantes, de destellos, de puntos de luz.

A grandeza de Goya, a súa xenialidade, estriba en que foi capaz de prescindir das pautas artísticas e estéticas da súa época, para intuír e investigar problemas plásticos e atopar novas solucións

pictóricas, solucións que lle levaron ata as marxes da arte moderna. Goya creou un mundo visual persoal sen seguir nunca unha traxectoria lineal, cun tratamento libre e imaxinativo dos temas.

Valoración: no proceso de renovación da arte que se inicia en Europa a mediados do século XVIII a traxectoria artística de Goya representa un camiño único, orixinal e distinto a todo o que se faga na súa época, o dun artista tan libre e persoal que, indo moito máis lonxe que calquera pintor do seu tempo, inicia, en solitario, unha renovación de medios de expresión artística tan profunda e intensa que conseguirá adiantarse a todos os desenvolvimentos posteriores da pintura. En 1792 Goya declara: "Non hai regras na arte", reclamando ante a Academia de San Carlos a liberdade do artista, definindo así un trazo fundamental do artista contemporáneo. A obra de Goya, á vez que síntese e culminación da obra pictórica dos grandes mestres barrocos (sobre todo Rembrandt e Velázquez), constitúe un inicio e un adianto da maior parte das actitudes, técnicas e movementos artísticos que logo terán nome propio na historia da pintura dos séculos XIX e XX: Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Expresionismo e Surrealismo.

Obras a estudar

1. O oleiro valenciano
2. A familia de Carlos IV
3. As Majas
4. 2 de maio de 1808
5. Os fusilamentos da Moncloa
6. Aquelarre

1. O oleiro valenciano

1.1. Catalogación

Título: O oleiro valenciano/O Cacharreiro/ O posto de louza

Cronoloxía: 1779

Técnica: óleo sobre lenzo; 2.59 x 2.20

Estilo: tardobarroco/Rococó

Museo do Prado, Madrid



1.2. Análise e comentario

Os cartóns son óleos sobre lenzo que servían de modelo aos tapiceiros da Real Fábrica. Os sesenta e tres cartóns para tapices foron destinados aos palacios do Pardo e O Escorial. Goya reflicte

neles a moda do popular (o chamado majismo) creando escenas luminosas, de aire amable, optimista e pracenteiro, ás que dota de ricas, luminosas e cálidas cores, conseguindo agrupar figuras e personaxes de forma maxistral. Todo tipo de actividades populares serven como modelo, áinda que idealizandoas e buscando crear unha imaxe feliz. Os cartóns para a Real Fábrica de tapices reflictan a vida madrileña: feiras, romaría, xogos, etc.

O oleiro valenciano é xa unha obra mestra pintada cunha riqueza e refinamiento que superan, con moito, a simple intención decorativa á que se destinaba. Cartóns como este, tan sutís e complexos na súa técnica, tan ricos de elementos e de matices, son os que ocasionaron as protestas dos tecedores que advertían a dificultade, imposibilidade case, de pasalo ao tecido. Este cartón servía como modelo a un tapiz destinado á decoración do dormitorio dos Príncipes de Asturias no Palacio do Pardo. Situaríase enfronte da *Feira de Madrid* do que se deduce que o tema principal da sala era o ambiente festivo da capital de España, moi apreciado pola nobreza e a Casa real de fins do XVIII. Como os demais cartóns para tapiz pintados por Goya, debemos a súa exposición no Museo do Prado ao labor como Director da institución do pintor Federico de Madrazo, quen decidiu expor estas magnas obras nas súas salas en 1870.

Contido iconográfico: en “O Cacharrero” Goya mostra un mercadillo rueiro onde un vendedor de louza, un valenciano segundo Goya, e tres damas compradoras de diferentes idades, dúas mulleres novas e unha anciá, observan a mercadoría. Representar a unha anciá con dúas mozas quíxose interpretar coma unha escena de prostitución, cunha celestina moi típica das feiras e que Goya mostrará nas *Majas ao balcón*. Tras esta primeira escena

Francisco de Goya y Lucientes

apréciase un elegante coche de cabalos en cuxo interior, a contraluz, o artista pintou a silueta difuminada dunha muller que é contemplada por un elegante cabaleiro sentado, mentres os palfreneiros e lacaios dirixen a carroza. Ao fondo, máis figuras e varias edificacións da cidade. Goya parece deter o tempo cos seus pinceis, coma se a escena se detivese na nosa retina durante un instante e logo continuase, dando unha mostra da súa capacidade para representar a vida cotiá. Unha curiosidade deste cadro é o rectificado da posición orixinal da roda traseira esquerda da carroza, cuxa circunferencia percibimos claramente á beira da que definitivamente pintou. Neste óleo aparecen constantes que haberían de ser marcas do estilo de Goya, como a presenza conxunta de personaxes de elevada e de humilde condición social, os quincalleiros do primeiro plano, nunha escena costumista.

Representación da luz: a luz de atardecer serve para reforzar o realismo da imaxe. O colorido e a luz da composición son excepcionais. As tres mulleres están iluminadas, quedando en penumbra o vendedor.

Debuxo e cor: predominan as cores puras, sen mestura, como vermellos e azuis. O tratamento da cor é notable na harmonía dos dourados de matices cobrizos, os grises e o azul do ceo. Destaca o traballo de bodegón que constitúen os obxectos dos vendedores ambulantes, cuxas calidades táctiles están ben reflectidas. A calidade da vaixela contrasta coa pincelada tan solta empregada polo pintor, cuxos tons fanse cada vez más vivos. Desde o ano anterior, 1778, Goya tiña acceso ás Coleccións Reais, e o estudo e meditación sobre os mestres antigos, especialmente sobre Velázquez, deron o seu froito nos cartóns deses anos, coas súas distancias grises, que testemuñan o paulatino arrefriarse da súa

paleta. Tamén se evoluciona nesta obra na técnica pictórica de pincelada solta e a presenza de toques brillantes de luz aplicados a espátula.

Profundidade: a escena transcurre nun lugar aberto no que as arquitecturas do fondo son os elementos que mediante liñas defuga suxiren a terceira dimensión.

Destaca a conseguida **captación do movemento** do vehículo, especialmente pola figura do lacayo, inclinado cara atrás por efecto da inercia do arranque do coche, efecto salientado por Goya a partir da arquitectura do fondo. Así mesmo, é notable a mestría impresionista no uso do «*flou*» (desenfoque) co que está tratada a dama que viaxa no interior da carroza e o fondo urbano.

En **conclusión**, nas obras costumistas da súa primeira etapa Goya móstranos unha perfecta asimilación do estilo tardobarroco e o academicismo de inspiración clasicista. Responden á estética rococó, polos seus personaxes amables e graciosos, o seu encanto formal, enfoque refinado e composicións coidadas e armoniosas. Os temas son populares: festexos castizos, escenas cotiás, tipos do pobo, que estaban de moda nas festas cortesás. O colorido é alegre e vivo, de gama cálida. A pincelada, precisa e acabada en principio, vai gañando lixeireza co tempo.

2. A familia de Carlos IV

2.1. Catalogación

Título: A familia de Carlos IV

Cronoloxía: 1800-1801

Técnica: óleo sobre lenzo; 2.59 x 2.20

Estilo: Neoclasicismo

Museo do Prado, Madrid

Francisco de Goya y Lucientes

Goya retratista: os retratos constitúen unha actividade constante ao longo de toda a súa vida. Destacan pola súa penetración psicolóxica, traspasa a apariencia para explorar a alma e mostrar simpatía ou antipatía polo personaxe retratado (subxectivismo) e o que representa socialmente. Se Goya é o gran cronista do seu tempo, cos retratos acada a súa dimensión máis plena e lograda. A súa abundante produción retratística non ten precedentes na pintura española e a galería de personaxes que Goya nos legou mostra non só o gran prestixio que alcanzou como pintor, senón tamén a súa capacidade de mostrarnos e extraer de cada personaxe os seus trazos más íntimos, humanos e verdadeiros. Non ten Goya limitacións no retrato e todos os tipos que representa trátaos expresando e acentuando a personalidade do retratado, mostrando os seus defectos ou as súas virtudes dunha forma sincera, sen idealizar e sen tratar de adular ou agradar aos seus modelos. Por iso podemos dicir que con Goya nace o retrato psicolóxico. Ante a súa mirada van pasar os personaxes e as familias da aristocracia de España. Nos primeiros anos do reinado de Carlos IV, coincidindo co estalido da Revolución Francesa, Goya alcanza a cima como pintor cortesán. É a época en que realiza o retrato de grupo da familia de Carlos IV que é unha verdadeira galería de historia, resumo tanto dunha época que termina como anuncio dos acontecementos que se avecinaban.

Tema: é un retrato de grupo, a familia real en traxe de Corte con distintivos honoríficos, bandas e medallas.

Composición perfectamente estudiada na que Goya mostra a súa gran sabedoría do espazo, a mestría e amenidade con que agrupa, enlaza e solapa as distintas figuras segundo o seu rango. As persoas están de pé e posiblemente contemplando a un personaxe

misterioso que pousa para o pintor, colocados case en liña recta e na orde esixida pola etiqueta real.

As figuras forman a ambos os dous lados dous grupos compactos para deixar no centro un espazo más amplo onde aparecen os reis cos seus fillos menores.

O espazo aparece recortado (evita unha perspectiva profunda), parece coma se o grupo estivese preto da parede do fondo. Goya crea un espazo, onde coloca a escena, non mediante a iluminación e a superposición de planos (como ocorre en "As Meninas"), senón mediante o volume dos corpos da familia real.

O eixo central é a raíña María Luisa e dúas diagonais completan a composición.

Ao redor de Carlos IV e a súa esposa María Luisa, que acolle aos seus fillos más pequenos, dispone, nos extremos, os grupos da familia real. O rango de cada persoa está marcado pola posición no cadro e polas bandas, xoias e insignias engadidas aos luxosos traxes. No grupo central Carlos IV sitúase levemente avanzado sobre a liña principesca, igual que o príncipe Fernando (o futuro rei Fernando VII), situado á esquerda, tras el, ao extremo de todo ese grupo, asómase o infante Carlos María Isidro, que foi causa das guerras carlistas. A moza co rostro volto representaría á futura esposa, ainda descoñecida, do príncipe Fernando e tras ela María Josefa, irmá do rei. No centro, da man da súa nai, a raíña María Luisa, o infante Francisco de Paula, o máis pequeno dos fillos. Tras o rei o seu irmán Antonio e a súa filla maior, e á dereita os príncipes de Parma. Na penumbra, Goya, observando o grupo á vez que pinta o lenzo, se autorretrata incluíndose na escena ao modo de Velázquez. Pero os verdadeiros protagonistas do cadro son sen dúbida a riqueza dos efectos da luz e o colorido.

Francisco de Goya y Lucientes

Identificación dos personaxes de esquerda a dereita:

Infante Carlos María Isidro (fillo dos reis).
Futuro rei, Fernando VII (fillo dos reis).
Goya (en segundo plano).
Infanta María Josefa (irmá do rei).
A prometida de Fernando VII (descoñecida).
Infanta M^aIsabel (filla pequena dos reis)
Raíña María Luisa.
Infante Francisco de Paula(filho pequeno dos reis).
Rei Carlos IV.

Infante Antonio Pascual (irmán do rei, en segundo plano).
D^a Carlota Joaquina (filla maior dos reis, en segundo plano).
Luís, Príncipe de Parma, casado coa infanta María Luisa (filla dos reis) que leva o seu fillo Carlos Luís en brazos.

Cor e técnica: o conxunto de uniformes brillantes e de traxes claros con variedade do colorido emerxe dun fondo de penumbra, no que destacan os brancos, dourados, vermellos e azuis. As súas sutís gradacións son influencia tanto de Rembrandt como de Velázquez. Executado cunha pincelada lixeira, de manchas de cor.

Iluminación: a luz, procedente da esquerda, fai brillar as vestiduras e as xoias, que cobran protagonismo pictórico.

Captación psicolóxica dos personaxes: a penetración psicolóxica do pintor mostra a verdadeira fisionomía de todos os personaxes: raíña María Luisa, dura, con xesto altivo; Carlos IV, apocado, bonachón; a cabeza case esperpéntica de María Josefa; as inocentes caras dos nenos... Pero esta obra non é unha caricatura, o pintor ve aos personaxes sinxelamente cal eran, por iso falamos de penetración psicolóxica.

Función e significado: “A Familia de Carlos V” é un retrato real, un eco deliberado de “As Meninas”: todo o clan familiar acudiu a visitar ao artista. Desde o punto de vista psicolóxico, este cadro é dun “realismo” acorde coa tradición retratística española caracterizada polo rigor inflexible na representación da fisonomía do retratado. O interior de todos estes personaxes foi posto ao descuberto con desapiadada sinceridade: os nenos asustados, o rei cun aspecto bonachón e (nun arrebato maxistral de humor) a Raíña vulgar, con xesto antipático, pousando como a infanta Margarita de Velázquez (nótese o brazo esquierdo e o xiro da cabeza).

3. As majas

3.1 Catalogación

Título: A maja espida/ A maja vestida

Cronoloxía: 1800/1806

Técnica: óleo sobre lenzo; 97 cm × 190 cm/ 95 cm × 1.88 cm

Estilo: Neoclasicismo

Museo do Prado, Madrid

3.2 Breve historia dos cadros: nos primeiros anos do século XIX, Goya, que alcanzou a plenitude dos seus medios de expresión artística, realiza, ademais os seus famosas cadros das Majas (co único espido que realizou o pintor). Goya foi un gran admirador de Velázquez e inspirouse na súa Venus do Espello para realizar dous retratos femininos de corpo entero. Como espido erótico que non tiña xustificación iconográfica, causou un proceso inquisitorial a Goya en 1815, do que saíu absolto pola influencia dalgún amigo poderoso.

Trátase dunha obra destinada á aristocracia, dise, sen moita razón, que a modelo foi a duquesa de Alba. As obras foron

Francisco de Goya y Lucientes

propiedade de Godoy e en 1808, a raíz do Motín de Aranjuez e a abdicación de Carlos IV, o novo rei Fernando VII ordenou secuestrar os bens do favorito. A sucesiva invasión francesa impidiu levar a cabo o inventario dos bens do favorito e todo permaneceu depositado no “almacén de cristais” da Real Academia de San Fernando de Madrid. Restablecida a Inquisición polo monarca tras regresar a España, aquela confiscou o cadro (da espida) que seguramente estivo en poder do Santo Oficio ata a súa definitiva desaparición. De novo foi levado á Academia e estivo nunha sala escura, pechada ao público ata fins do XIX. Ingresou no Prado en 1901 e aparece citado no catálogo de 1910 por primeira vez.

3.3 Análise e comentario

A maja espida



Contido iconográfico: é un retrato dun espido feminino nunha posición xacente. Nesta obra todo é refinamento e sensualidade, a maja destacada sobre un canapé de veludo verde, complementado cunha saba e almofada con encaixes. É a primeira vez en toda a pintura española en que se pinta un espido porque si, sen excusas, e ademais sensual e provocativo. Antes pintábase algún espido (nunca moitos) pero se disimulaba con excusas como que a modelo era sorprendida vestíndose ou saíndo do baño, ou ben unha deusa clásica á que se lle caía a túnica e deixaba ver a súa anatomía. Neste caso o espido é claro, sen disimulos e Goya lévao máis aló ao mostrarnos un xesto malicioso no rostro, como de exhibición. O centro do cadro coincide coa súa pube, que aparece, por primeira vez na pintura universal, con vello.

Composición: a postura da maja é unha transformación e actualización do cadro Cinquecentista de Tiziano “A Bacanal” que Goya pudo ver na colección real en Madrid. Goya, seguindo a diagonal barroca, presenta este espido para a contemplación do espectador.

Cor: Goya ofreceños un corpo nacarado de tons fríos, cores suaves e nada esaxeradas que resalta e contrasta do leito verde e o fondo ocre. Posúe unha calidade tersa e aporcelanada, case de esmalte. A pel, nacarada e case transparente, contrasta co lugar onde se acha tendida no que brillan os brancos e verdes, e co fondo ocre. Presenta un certo vermello nas meixelas, moi atraente ao combinarse coa súa postura

A luz é todo no cadro, compón o ton da pel e o volume corporal.

Tratamiento da figura: o pintor define con precisión os contornos da maja e a baña en luz, destacando a súa palidez e pel nacarada. O seu concepto de perfección anatómica ten máis de obra académica

Francisco de Goya y Lucientes

que de muller de carne e óso. En ambos cadros sorprende a estrana cabeza, case de moneca, pouco agraciada e pegada de xeito ilóxico a un corpo de gran beleza, co que non parece teña moito que ver. A pincelada é solta, lixeira, sen apenas debuxo, aplicada a manchas non uniformes, de factura difícil e de superficie lisa e brillante. O modelado do corpo está feito con orixinalidade e finura, en contraste coas bruscas pinceladas da saba de seda branca, da funda do almohadón e dos tirabuzones do cabelo.

Fondo: aparte do diván e a maja non existe nada máis, o fondo é neutro, en tons pardos, e non permite identificar ningunha outra cousa.

Está catalogada como unha obra neoclásica polo seu sentido escultórico, aínda que responde ao tipo feminino habitual na producción de gravados e debuxos de Goya. Xunto coa "Venus de Urbino" de Tiziano, a Venus de Velázquez e a Olimpia de Manet (moi influida pola obra de Goya) forma parte dos espidos más fascinantes da historia da arte.

A maja vestida



Contido iconográfico: unha figura feminina, en actitude provocativa, mira fixamente cara ao espectador. Desde o seu leito, con avultados almohadones, a figura toda vestida e con zapatos parece pousar como modelo. Aparentemente igual ca anterior pero en realidade moi diferente e non só por estar vestida. O diván está moi simplificado, non apreciamos o veludo nin os encaixes co mesmo detalle que na espida. É destacable o delicadísimo talle (cintura de avespada) da maja, realizado polas gasas do seu traxe-pantalón e a súa faixa vermella cinguida. A pesar de estar vestida, a súa anatomía é facilmente adivinable, resultando finalmente tan sensual coma a súa colega espida.

Composición: a figura destaca sobre un fondo neutro, presentando á modelo como en relevo. Hai unha visión frontal e de arriba a abaixo, o cal permite apreciar ao personaxe na súa totalidade. A figura ocupa toda a diagonal do cadro, apreciándose o xiro das súas cadeiras, o que crea certa mobilidade na composición. Os brazos non parecen apoiarse nas almofadas e quedan suspendidos no aire, este trazo confunde máis sobre o espazo en que se desenvolve.

Colorido: branco, amarelo, vermello, rosado. Hai unha gran variedade cromática que contribúe a dar personalidade á figura, a destacar as súas inusuais formas e que fai desta obra unha das más perfectas, tecnicamente falando, da producción goyesca.

Luz: dá volume á modelo e atmosfera ao cadro. A pintura de Goya non se asenta sobre un sólido debuxo anterior, vaise tecendo con luces e sombras, en manchas de cor que crean a terceira dimensión. Os efectos da luz están coidados de forma delicada na banda vermella da cintura, nas enaguas brancas, na finísima pincelada solta, lixeira, minuciosa. Presenta unha superficie algo pastosa, con manchas de cor inconexas.

Francisco de Goya y Lucientes

O modelado é suave. As formas da modelo marcadas por manchas de cor. A cor crea o modelado, sen debuxo.

4. Cadros de contido histórico

Goya realiza estes cadros en 1814, terminada a Guerra da Independencia fronte ás tropas napoleónicas, aínda non regresou Fernando VII polo que se dirixe á Regencia manifestando."O seu desexo de perpetuar por medio do pincel as más notables e heroicas accións ou escenas da nosa gloriosa insurrección contra o tirano de Europa" Ao mes seguinte concedíassel a axuda para a realización dos cadros que comporían a serie. Son a vertente máis importante da súa obra, auténticos exemplos de movemento e dor, de achados expresivos e misteriosos efectos de luces e sombras, adquirindo, polo seu contido, unha profunda dimensión moral e simbólica. Son obras que reflecten o seu xuízo persoal ante os acontecementos que a guerra provoca. Denuncia a残酷, o horror e a barbarie da guerra, lonxe do tratamento heroico e grandilocuente da pintura de historia doutras épocas.

Goya, liberal, afrancesado, puido ver con bos ollos moitas das medidas adoptadas polos franceses en España (supresión da Inquisición, secularización de ordénes relixiosas), pero con todo quedo absolutamente traumatizado, desesperanzado, polas consecuencias da guerra: a morte, a miseria, o fame, a destrución de pobos e cidades.

Durante a guerra civil española (1936-1939), cando os lenzos foron trasladados de Madrid a camioneta que os transportaba soñiu un accidente e as pinturas resultaron danadas. Os responsables do proceso de restauración decidiron daquela non reintegrar o fragmento de lenzo deteriorado, como testemuña das

vicisitudes sufridas, pero anos máis tarde realizaríase dita restauración.

4.1 A carga dos mamelucos (páx. 367 do libro)

4.1.1 Catalogación

Título: A carga dos mamelucos /O dous de maio de 1808 en Madrid

Cronoloxía: 1814

Técnica: óleo sobre lenzo; 2,66 x 3,45

Estilo: precursor do romanticismo

Museo do Prado, Madrid

4.1.2. Análise e comentario

Contido iconográfico: cadro histórico que representa unha escena do levantamento do 2 de maio contra os franceses. Os sucesos teñen lugar nunha praza (a Porta do Sol de Madrid) onde unha multitud enfurecida, ataca con coitelos e puñais os mamelucos, mercenarios exipcios que combaten á beira do exército francés.

A composición é complexa: no último termo destaca o perfil arquitectónico de Madrid, aínda que tratado de tal xeito que non distrae a atención do acontecemento principal. A parede do fondo semella aprisionar ás figuras, que non poden escapar. No primeiro plano, a escena está integrada nun rectángulo disposto de forma oblicua que busca, coa súa sensación de profundidade, dar sensación de multitud e así acentuar o dramatismo. Dentro dese rectángulo as figuras se organizan en liñas compositivas variadas: oblícuas, curvas e en zig-zag.

Francisco de Goya y Lucientes

A profundidade conséguese ao resaltar as figuras sobre un fondo esvaecido, é dicir, a través da cor. As figuras semellan proxectarse cara a fóra, en relevo.

Movemento: o movemento de cabalos e personaxes dotan ao cadro dun gran dinamismo. Reflicte a escena con realismo, representando corpos caídos e manchas de sangue. Hai acción e intenso movemento.

Técnica: liberdade de trazo con pinceladas soltas, amplas e esvaecidas, aparecendo xa a textura a base de manchas de cor (por exemplo, no mameluco ferido).

Cor: intensidade cromática e rico cromatismo. Cores cálidas e brillantes que acentúan a nota dramática. Negros, brancos ou grises que presaxian as súas pinturas negras. Destacar que ao centrar a loita do pobo sobre as tropas africanas (mamelucos), consegue unha mellor exaltación da cor (polo seu exótico vestuario).

A luz vén da esquerda e do espectador: é unha luz melancólica, moi expresionista, unha luz que anuncia a morte. A luz, segundo a súa intensidade, resalta jerarquizando os momentos de tensión.

Estilo: a intensidade expresiva desta obra fai dela unha precursora do Romanticismo. O lenzo plasma de modo maxistral toda a violencia do estalido popular do Dous de Maio en resposta á chamada contra o invasor. A súa técnica e a súa paixón houbo de deixar fonda pegada en toda a pintura patriótica do romanticismo, anticipándose ao Delacroix da *Liberdade guiando ao pobo*.

4.2. Os fusilamentos da Moncloa (páx. 367 do libro)

4.2.1. Catalogación

Título: Os fusilamentos da Moncloa

Cronoloxía: 1814

Técnica: óleo sobre lenzo; 2.68 x 3.47 m.

Estilo: precursor do romanticismo.

Museo do Prado, Madrid

4.2.2. Análise e comentario

Contido iconográfico: trátase do documento dun feito histórico, os fusilamentos de patriotas na montaña do Príncipe Pío na noite do 2 ao 3 de maio de 1.808. Diante dun pelotón de execución de soldados franceses, un grupo de patriotas enfróntase coa morte.

Composición: Ten unha composición equilibrada na que hai dous grupos enfrentados e contrapostos, o dos fusilados desordenado, tremendamente expresivo e o dos soldados en perfecta formación, e entre eles a columna de presos que se perde ao lonxe. Na disposición das figuras contrasta o pelotón de execución, que forma un bloque coas bayonetas caladas, e os xestos patéticos das vítimas. Este contraste contribúe a crear a idea de violencia, a forza dramática que posúe o cadro.

Profundidade: a composición posúe unha profundidade lograda con dúas liñas diagonais, a da montaña do Príncipe Pío co grupo de civís e a do pelotón de fusilamento. As liñas ondulantes de brazos e sabres e as horizontais dos fusís dan á escena un intenso dramatismo. Goya compuxo este lenzo de modo que o espectador case se vise obrigado a contemplar a escena desde a posición dos soldados, para así captar a angustia e o medo do que vai ser executado.

Organización do conxunto e expresión. Destacamos dous grupos:

1. **O pobo de Madrid**: as vítimas forman tres grupos definidos, os mortos, os que van ser fusilados e os que están á espera de ser fusilados. Os grupos van de dereita a esquerda, o que introduce un elemento de transcurso

Francisco de Goya y Lucientes

do tempo na composición. Nestes homes enfrentados a un pelotón de execución Goya plasma a reacción individualizada ante a morte inmediata: o cadáver de primeiro termo, de bruzos nun charco de sangue e cos brazos estendidos. O frade, axeonllado, aperta as mans en actitude suplicante, xusto encima deste, un rostro cos ollos totalmente abertos mira cara arriba, detrás, outro cos puños pechados tápase as orellas, coma se non quixese oír a descarga, outro, ao fondo, tápase a cara non querendo ver aos verdugos. Un home, que vai ser fusilado, ocupa o centro da composición, destaca pola súa camisa branca e pantalón amarelo, fronte aos seus compañeiros de traxes pardos, eleva os brazos recordando a un crucificado, alza a cabeza con mirada desorbitada e parece increpar aos seus executores. A columna de presos prolóngase ata a cidade, os que están esperando a súa quenda mostran tamén o seu medo, entre as baionetas hai un home que se está cravando os dedos nos ollos. Entre os personaxes que van ser asasinados existe unha enorme diversidade.

Detrás do grupo e á esquerda, na sombra, hai unha figura esbozada de muller sentada, cun neno nos brazos que parece simbolizar a María que, con dor pero con valor, contempla a morte do seu fillo.

2. **Os soldados:** forman un bloque compacto e ordenado no lado derecho, sumido por completo na sombra e apparentan formar un conxunto monolítico, perfectamente aliñados, pertrechados co seu uniforme, os petates e a espalda, empuñando as súas armas coa

baioneta calada. Frente á individualización do grupo de madrileños, os soldados son verdugos anónimos, non vemos os seus rostros, son máquinas de matar que executan ordes.

Luz: o cadro está iluminado por un farol, fonte de luz, colocado no chan e que incide directamente no grupo de patriotas e tamén por unha luz lúgubre de amencer que o baña todo. A figura dos brazos abertos centra temáticamente a composición polo emprego de cores que expanden luz, o amarelo e o branco. A gama cromática restante é de tons grises, ocres e pardos, iluminados polo farol, mentres se intúen as primeiras luces do amencer. O fondo é negro para non distraer a atención do drama. Goya utiliza o xogo de luces e sombras para destacar o dramatismo da situación. A única luz artificial provén do farol situado entre os que van ser fusilados, e aos que ilumina, e o pelotón de fusilamento, ao que escurece, é dicir que fai de eixo divisorio entre os heroes e os viláns.

Pincelada solta, lixeira, de factura de manchas de cor que presenta unha superficie non uniforme. A execución é totalmente violenta, con rápidas e grosas pinceladas, así como grandes manchas, coma se a propia violencia da acción invadise ao pintor. Por exemplo emprega unha factura más solta e más empaste no grupo das vítimas, para dar sensación de patetismo.

Cor: o colorido é más ben apagado, as cores dominantes son ocres, grises, negros e algún toque verde, son só contrastados polo vermello do sangue e o branco e amarelo da figura que levanta os brazos. Existe un forte contraste coa escuridade reinante no fondo do cadro, a luz do farol e o vermello do sangue que marcan dramaticamente a escena de morte.

Francisco de Goya y Lucientes

Estilo: é un cadro que rompe co Neoclasicismo da época, móstranos a Historia como unha carnicería, a natureza como o marco no que se produce o horror, a cidade dorme allea á matanza, non hai lugar para a beleza, para o academicismo. Goya prescinde dos elementos do neoclasicismo imperante. Coloca únicamente no cadro aos executados e aos seus pouco visibles verdugos. O protagonista absoluto é o pobo, non están representados de forma persoal, é o pobo anónimo o heroe colectivo. Este é un concepto claramente romántico e moderno de entender a guerra e os logros nacionais, que se atribúen ao pobo e a súa vontade, e non aos seus dirixentes. Pode dicirse que é pioneira dunha nova xeración pictórica que non ten ningún precedente nas pinturas de guerra e é recoñecida como unha das primeiras obras do que se coñece como arte contemporánea.

O protagonista, por primeira vez na Historia da pintura, é o pobo, a masa anónima, que se converte en heroe, ese protagonismo da xente da rúa é xa unha concepción totalmente romántica. O romanticismo idealizó as obras de Goya e tomounas de exemplo, pois a temática dainxustiza, a guerra e a morte, foron as predilectas dos artistas de dita corrente.

Función e significado. este cadro e a súa parella (A carga dos mamelucos) recibiron críticas dispares ao longo do tempo. Tras a súa exhibición ao aire libre con motivo do retorno de Fernando VII, almacenáronse por longo tempo e sábese que cara a 1850, gardábanse no Museo do Prado, pero non se exhibían. O pintor Madrazo, director do museo, chegou a dicir que eran obras de discutible execución, moi inferiores aos retratos más famosos do artista. Foi décadas despois, co auxe do Romanticismo e o Impresionismo, cando estas pinturas cobraron fama mundial.

Non é propiamente unha obra que perpetúe a insurrección nacional contra os franceses. É máis ben o retrato das víctimas da guerra, é unha testemuña antibelicista, por iso pasou á Historia da Arte como algo máis que un cadro de Historia

5. As pinturas negras

5.1. O aquellarre (páx. 365 do libro)

5.1.1. Catalogación

Título: O aquellarre

Cronoloxía: 1819-1823

Técnica: óleo sobre parede, posteriormente pasada a lenzo.
1,40 x 4,38 m.

Estilo: antecedente do romanticismo e do expresionismo.
Museo do Prado, Madrid

Breve historia das “Pinturas Negras”: o cadro *O Aquellarre* é unha das pinturas ao óleo sobre parede que conforman as chamadas Pinturas negras con que Francisco de Goya decorou os muros da súa casa, chamada a Quinta do Xordo. Esta pinturas foron trasladadas da parede ao lenzo en 1873 por Salvador Martínez Cubells, por encargo de Frédéric Émile d'Erlanger, un banqueiro belga, que tiña intención de vendelas na Exposición Universal de París de 1878. Con todo, as obras non atraeron compradores e el mesmo as regalou, en 1881, ao Museo do Prado, onde actualmente se expoñen.

O Aquellarre estaba situada na planta baixa da casa, nunha sala que facía as funcións de salón comedor. Era o motivo central da sala, enchendo o lenzo enteiro entre dúas pequenas fiestras. Tras o seu traslado ao lenzo perdeu parte da súa lonxitude polo lado derecho, a partir da muller sentada na cadeira, polo que o eixo de

Francisco de Goya y Lucientes

simetría que sería a muller da saia negra e pano branco, a cujos lados estarían equidistantes as dúas manchas negras do macho cabrío ou satán e a muller da cadeira, desprazouse respecto do orixinal. Deste xeito o grupo de bruxas queda descompensado sen o espazo que quedaba baleiro á dereita.

5.1.2. Análise e comentario

Tema: o cadro representa un aquelarre ou reunión de bruxas que renden culto ao demo. O tema da bruxería estaba de actualidade entre os ilustrados españoles amigos do pintor, especialmente inclinado a el estaba Leandro Fernández de Moratín.

Unha multitud deforme e sombría adora ao mal, que, en forma de macho cabrío e con hábito de fraude, recibe a súa homenaxe. Só á dereita, un tanto á marxe da composición, unha figura feminina, nova, con mantilla e manguitos, abre un interrogante sobre a súa significación.

É difícil saber o que verdadeiramente representa esta reunión de vellas mulleres con rostros bestiais que rodean supuestamente ao diaño, ao que vemos simbolizado como un macho cabrío. Podería ser unha reunión de bruxas no momento de invocar a Satanás para presentarlle a unha neófita, a moza que aparece sentada na zona dereita, nunha cadeira e coas mans nos manguitos.

Goya elimina todos os elementos ambientais para recortar a masa de personaxes sobre un fondo pardo. Nesa masa non diferenciamos aos individuos que a compón, destacando os seus xestos e os seus horribles rostros.

Composición: é simétrica xa que están sentadas en círculo. Poderíamos dicir que o centro desta composición fórmalo a muller do pano branco a cujos lados atópase o demo (o cal destaca polo

seu tamaño e a súa enorme mancha negra) e unha muller sentada na cadeira.

Cor: como na maioría das súas pinturas negras, Goya, utiliza unha paleta moi escura, de varias cores mesturadas con negro. A denominación de Pinturas negras está en relación co predominio das cores apagadas, como negros, pardos, marróns e grises. Son os tons dominantes áinda que non os únicos, algunas manchas de branco moi veladas traslucen sombras tamén escuras, e o resto da gama vai desde os amarelos e ocres ata as terras vermelhas con algunha pincelada a manchas azuis. Todo isto fai crear unha escena de terror, macabra.

Pincelada: a pincelada aplicada é moi solta e violenta, a base de manchas de cor e empaste espeso, buscando unha contemplación afastada. Técnica que busca ante todo a expresividade e reforza a sensación de terror que inspira a composición; pero tamén, nalgúns figuras, Goya realiza o contorno de siluetas con liñas bastante finas, por exemplo na figura da esquerda (un fraude?). Todos estes trazos dotan ao conxunto dunha atmosfera de pesadelo, de ritual ou ceremonia satánica, como corresponde ao tema.

Luz: é expresiva, dá forza, enerxía á imaxe e céntrase nas figuras de diante, onde ten maior movemento a escena. Utilízanse fortes claroscuros. Contra un fondo case negro (=melancolía), unha luz se posa sobre o conxunto de figuras fragmentando o espazo en zonas de luz e sombra.

Perspectiva: é aérea, xa que ás bruxas que están situadas máis lonxe o seu rostro non se pode distinguir do todo ben, en cambio nas de diante si, áinda que a Goya lle interesa sobre todo o primeiro plano.

Francisco de Goya y Lucientes

Figuras: todas as figuras teñen aspecto grotesco e os seus rostros están fortemente caricaturizados, ata o punto de ter animalizado os seus trazos. As figuras están moi xuntas e non hai espazo visible entre elas, por iso dános a sensación de que son bastantes bruxas observando o espectáculo, o cal é unha verdadeira novidade, crear un efecto de masa, non de figuras xuntas. Os personaxes principais (a muller sentada na cadeira e o Demo) teñen o rostro oculto. O macho cabrío, que representa ao demo ten a boca aberta, estaría dirixindo a palabra á moza, que ao parecer está sendo iniciada como bruxa. Non se trata dunha representación realista, son corpos amorfos nos que se distinguen rostros embrutecidos cheos de ignorancia e superstición.

Interpretación: son obras de difícil significado que permiten múltiples interpretacións. Describen un mundo terrible e alucinante. Desde a enfermidade e a vellez Goya rodéase de seres monstrosos, deixando en liberdade as pantasmas do seu mundo interior e a súa fantasía plasma representacións patéticas, penetrando nun mundo visionario e alucinante. En elas posiblemente se reflícte a opinión de Goya fronte á situación do país, caracterizada pola represión, as conspiracións e os levantamentos, opinión que o artista manifiesta dando renda solta a súa fantasía e ao seu subconsciente. Ao superar moitas veces o límite do racional, as Pinturas negras son consideradas un antecedente do Expresionismo polo seu tratamiento do debuxo e as masas, distorsionando as formas para unha comunicación más intensa. Abre as portas ao surrealismo pola súa plasmación do mundo onírico. Con estas pinturas inventa unha nova linguaxe plástica que rompe coa tradición. É romántico ao mostrar paixón, desorde febril, culto ao tremebundo e fúnebre, así como o mundo

das emocións e dos medos. Con esta obra Goya anuncia definitivamente toda a liberdade da arte moderna.