

Título: Modelos culturales en la obra de arte Goya y la muerte de la verdad

Autores: [Ricardo Sanmartín](#)

Título: [Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica](#). (Anuario 2003): pp. 251-274.

Tipo de documento: Artículo

Copyright: 2003 Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Uno de los grabados de la serie "Desastres de la Guerra" (1810-1823) lo tituló Goya "Murió la verdad". La obra y su ubicación hacia el final de los Desastres, en los últimos años ya de su Larga trayectoria profesional, pueden condensar lo que creo haber comprendido de Goya, y de ahí que integre su título en el mío. No obstante no quisiera centrar mi reflexión en esa estampa.

Muchas cosas se han dicho de Goya. Por mi parte, y en esta ocasión, sólo pretendo mostrar la presencia de algunos modelos culturales operando en la creación del arte. De un modo más breve y directo: sólo busco comprender la relación entre algunas figuras culturales del valor de la libertad y el acceso a la verdad. Para llegar a ello habré de dar algunas vueltas por la historia española en el cambio de siglo, entre finales del XVIII y los primeros años del siglo XIX. Feijoo, Jovellanos o Blanco White ayudan sin duda a contextualizar en la época la obra de Goya, pero no podemos olvidar que es ahora cuando sobre aquello pensamos y escribimos. Nuestro presente, que no es sino parte del futuro de aquel pasado, también ayuda a comprender la significación de lo que estudiamos, no ya porque esa distancia temporal pudiera permitirnos percibir el perfil acabado de las cosas, sino porque al ver algunos de los efectos que aquellas obras han producido --siguen produciendo-- vemos mejor en qué reside su inacabamiento creador, su vitalidad cultural. Cada nuevo fruto desvela la potencia universal de la semilla, nos ha va desenterrando. Comprendemos las obras al conocer lo que convocan, y aunque para ello nos ayuden los maestros que iluminaron a los autores, también resulta esclarecedora la respuesta de los artistas del futuro --del futuro de Goya-- porque matizan y completan en su expresión aquello que desde las viejas obras les interpela. Por eso también son Picasso, Saura o Lucien Freud quienes nos ayudan y no sólo Velázquez o Rembrandt. Por la misma razón, no sólo iluminan los ilustrados o el mayo de 1808 como marco histórico de un quehacer crítico y estético, también lo hacen la constancia de la guerra y el terrorismo contemporáneo. La historia, como la etnografía, es buena para pensar. Con ellas pensamos. Pero también lo hacemos desde un lugar y oteando este horizonte para el cual y frente al cual escribimos. Citar a Velázquez y el Barroco, o aquel cambio del siglo XVIII al XIX, creo que es tan oportuno como recordar que lo hacemos desde este paso del XX al XXI.

Si centramos nuestra atención al arte en los cambios de siglo no es cediendo al embrujo de los números, sino por percibir en esas fechas crisis expresivas de la modernización en el arte y en la cultura, en la imagen del hombre, esto es, en el modelo cultural de lo que es el hombre. Es en esos cambios de figura --cuando el perfil de lo humano se pluraliza al transformarse-- donde podemos ver más intensamente, con la luz que el contraste entre dos mundos, dos épocas o dos imágenes del hombre, nos proyecta. Decía Ortega que "eso que se llama 'crisis' no es sino el tránsito que el hombre hace de vivir prendido a unas cosas y apoyado en ellas a vivir prendido y apoyado en otras". (1) "Hay crisis histórica cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la

generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo. El hombre vuelve a no saber qué hacer, porque vuelve a de verdad no saber qué pensar sobre el mundo [...] el mundo en que vivía se ha venido abajo [...] Se mueve de acá para allá sin orden ni concierto; ensaya por un lado y por otro, pero sin pleno convencimiento; se finge a sí mismo estar convencido de esto o de lo otro [... Por eso] en las épocas de crisis son muy frecuentes las posiciones falsas, fingidas". (2) Sin duda son momentos en los que es difícil para todos encontrar posiciones auténticas. Tanto cambia el paisaje ante el cual hemos de ubicarnos, como el sujeto que ha de decidir dónde situarse.

Pero no todos viven de igual modo esos procesos. No todos los actores pueden --desde el lugar que ocupan, con sus distintas capacidades-- reaccionar con la misma agilidad ante los cambios de la historia. No siempre son los poderosos los primeros en detectar el cambio que se atisba en el horizonte. Les llega el clamor de la muchedumbre cuando la gente lleva tiempo soportando algo en silencio, como efecto de una causa que no vieron a tiempo. El cambio lo encaran cuando sus consecuencias apremian. Actuar por reacción implica que cada nuevo reto nos pilla siempre con la atención prendida en dar respuesta al caso previo. Por otra parte, aun cuando se apliquen con esfuerzo tratando de prevenir para no tener que curar, por más prudente que resulte, con eso no se evita el tener que diseñar la acción extrapolando tendencias, esto es, imaginando desde un estado de cosas conocido, como si a ello tuviera que sujetarse el conjunto de transformaciones que la vida colectiva desencadena a gran escala. Nadie puede simular la complejidad del devenir histórico pretendiendo adivinarlo; ni tenemos todos los datos, ni completa su sistematicidad. Pero sí hay siempre ciertos actores que por su dedicación a escrutar el horizonte, por la estrategia que usan al hacerlo y por arriesgar su posición al distanciarse de las cosas, logran sugerir a tiempo el verdadero rostro de la época. Todos obramos respondiendo. Nos lleva la historia aunque la empujemos. Pero abrir los oídos y tentar a ciegas la oscuridad de cuánto va aconteciendo supone una segunda actitud ante la historia, distinta de la que encarna quien cree protagonizarla. La tercera actitud es la de quien cree que no protagoniza historia alguna, que sólo la sufre; es la de quien la empuja para apartarla y, queriendo frenarla, la mueve sin poder evitarlo.

No pretendo con esta enorme simplificación reducir a tres los actores de la historia. No son más que tres borrones al modo goyesco, bosquejos que ni a tipos ideales llegan. Caben muchos más matices, combinaciones y clasificaciones. Pretendo sólo esbozar con mis palabras las imágenes que en relación a la historia veo cuando contemplo la obra de Goya. Imágenes que me ayudan a pensar ese paso del XVIII al XIX, y en el que Goya, como artista, ocupará esa segunda posición al retratar el rostro de la época. A pesar de su sordera y de usar la mano y la mirada como boca insonora, Goya estuvo atento en medio de la crisis para poner el dedo en la llaga y luego sobre el lienzo.

Goya se encontró con una intensa crisis política, económica, histórica, social y cultural que cambió el curso de Europa, España y América. A ello hay que añadir crisis personales: su enfermedad, su sordera, su desclasamiento, su viudez, su exilio. Unas y otras forman parte del marco en el que cabe inscribir su trayectoria plástica. Pero el tamaño de las crisis, o el mayor de su suma, no basta para explicar el drama y la relevancia de la obra goyesca. En la misma época y lugar trabajaron otros pintores y no nos han legado una obra de entidad

equiparable. Si el arte crece al encarar la adversidad del mundo, el calado de las crisis sólo abre una posibilidad para que ese crecimiento ocurra. El que así suceda también depende de la singularidad de la persona, de que efectivamente encare esa adversidad y del modo en que lo haga, de la posición que adopte ante ella, de los recursos que para encararla ponga en juego. Es más, en ausencia de tales crisis también cabe encontrar arte, ya que lo que se constituye como adversidad no siempre posee la misma naturaleza política o histórica. Lo que en cualquier caso siempre se empareja es el arte y la radicalidad existencial del hombre, el arte y los límites de la condición humana, el arte y el misterio de la vida y la muerte. Con todo, habiendo hondas crisis, si el artista es verdadero, una y otro acaban encontrándose, buscándose hasta unirse en una obra duradera.

En su estudio sobre Goya, Ignasi Terradas subraya cómo, en ese mismo siglo XVIII, Francesco Salfi concluía que "si se desea conocer mejor al hombre no se le ha de estudiar en épocas de calma, cuando las pasiones se adormecen, sino que hay que hacerlo cuando se halla descompuesto por sensaciones violentas y extraordinarias [...] Es entonces cuando el hombre aparece tal como es". (3) En otras palabras: si es la verdad lo que se busca, es en dirección a esas situaciones, en las que la necesidad de desvelarla resulta más apremiante, hacia donde el artista dirigirá su mirada. Como señala Lisón, en su estudio de la bruja goyesca, "Goya explora verdades morales últimas, [...] las presencias horripilantes y repulsivas que anidan en el interior de cada uno [...] la desolación y el frenesí [...] una suprema soledad, [...] la existencia vacía, sin dirección, rumbo o destino, [...] parte de nuestro ser más íntimo". (4) En su texto considera Terradas que ese complejo temario goyesco no responde a morbosidad alguna, "sino a la búsqueda de la verdad máxima". En todo caso el tema, entiende Terradas, no es sino "oportunidad para captar, para declarar determinadas expresiones humanas. Expresiones que se hallan en los límites de la experiencia humana, donde aceptamos que es más difícil mentir. Es decir, donde la verdad y la expresividad son una misma cosa". (5)

Ésas son siempre las razones del arte, ya que, en palabras de Heidegger, "el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad". (6) No es pues ni casual ni accidental que Goya construya sus obras respondiendo sensiblemente a los problemas del hombre en su época. Nos recuerda Ramón Gaya que "un pintor es un hombre [...] igual que los otros, pero más gravemente, más vivamente herido por la realidad". (7) No es por tanto morbosidad sino cuidado, amorosa vocación por preservar la inocencia de la verdad, por "salvarla", (8) como de Velázquez decía Ramón Gaya y nosotros proponemos generalizar. Por eso, una vez cesa la mano del creador sobre la obra, le corresponde al usuario "internarse en lo inseguro de la verdad que acontece en la obra". (9) De ese modo, a los usuarios, "el cuidado por la obra [...] los adentra en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra". (10) Por eso es eficaz una obra de arte como correo y centinela de la verdad, porque gozarla no reside en "el mero gusto por lo formal de la obra, sus cualidades y encantos [...] Saber en tanto que haber-visto es [...] estar dentro en el combate dispuesto por la obra". (11)

EL CAMBIO DE SIGLO

Goya nace en 1746, el mismo año en que Fernando VI hereda la corona de España al morir su padre Felipe V. Nace en ese final de la primera mitad del XVIII, pero morirá en Burdeos en 1828, en un mundo completamente diferente del que vio al nacer. Aun cuando sólo sea

por el aspecto externo, vale la pena comparar dos de sus más logrados retratos para percibir ese cambio humano entre épocas. Su retrato de Sebastián Martínez es de 1792 y el de Juan Bautista de Muguero es de 1827. Entre ambas obras han transcurrido solamente 35 años, pero se ha producido un cambio de imagen que expresa plenamente el cambio de época.

No me refiero a las personas retratadas, ya que ambas eran amigos de Goya, sino al cambio de apariencia como símbolo de ese cambio entre siglos. Como no puedo, en tan breve espacio, describir ni resumir la historia de esos años --tan estudiada y conocida, por otra parte-- me limitaré a apuntar algunos hechos y rasgos que muestren el panorama ante el que Goya creó su obra más madura.

Goya llega a Madrid en 1775, a los 29 años. Carlos III morirá tres años más tarde, dejando la corona a su hijo Carlos IV. La juventud de Goya en Zaragoza y Roma, coincide a grandes rasgos con la etapa más innovadora del Despotismo Ilustrado de Carlos III. "Una nueva era se alza sobre los cimientos de la utilidad, prosperidad y felicidad". (12) Pero aquellos notables esfuerzos sabemos con cuánta frecuencia fracasaron. Cuando Goya llegó, ya hacía años que, tras el motín de Esquilache, se habían frenado muchas reformas. El año de su llegada es el mismo en el que se publican las Ordenanzas gubernamentales contra la vagancia. Estamos en ese último cuarto del siglo XVIII en el que "legiones de pobres y vagabundos inundan las ciudades [...]: son hijos de la quiebra social y de la enfermedad crónica del agro. Lanzados desde Valencia, Extremadura y Andalucía, más de 140.000 hombres se agolpan a las puertas de las casas de beneficencia madrileñas [...] La caridad cristiana del XVII se transforma lentamente en actitud represiva contra los marginados". (13) Al año siguiente encarcelan y procesan a Pablo de Olavide con gran escándalo local e internacional, ya que se trataba de uno de los más activos ilustrados (creador de un nuevo plan de estudios para la universidad, de la primera escuela de arte dramático, repoblador de Sierra Morena, promotor de la reforma agraria). En esos primeros años madrileños Goya es un pintor de cartones para los tapices que le encargan como a otros de los pintores del rey. No será pintor de cámara sino con Carlos IV, y sólo en 1799, a los 53 años, llegó a ser primer pintor de cámara. Su carrera, aunque le llevó al éxito, fue más lenta que la de Velázquez y, a diferencia de su admirado maestro, dada su longevidad, llegó a conocer su propia decadencia pública, muriendo en el exilio.

Aun cuando se crearon las sociedades económicas de amigos del país, se impulsó la industrialización, se mejoraron las comunicaciones y transportes, se liberalizó en parte el comercio, se mejoró la instrucción y organización del ejército, la hacienda pública y el sistema fiscal siguiendo las ideas ilustradas de Campomanes, Floridablanca, Peñaflores, Aranda, Cabarrús, León de Arroyal y Jovellanos entre otros, los desastres de las guerras con Inglaterra y Francia, la debilidad de la monarquía tras la Revolución Francesa de 1789, la reacción conservadora y el peso aún sentido de la Inquisición, la ocupación por las tropas francesas y la Guerra de la Independencia seguida de la restauración con Fernando VII, todo ello fue acallando las esperanzas modernizadoras y constitucionalistas del Cádiz de 1812. Descabezada España en tantos sentidos, es el momento en el que los países americanos, a semejanza de las Juntas de la metrópoli durante la Guerra de la Independencia, crean las suyas propias que impulsarán y lograrán a su vez su independencia al otro lado del Atlántico. En 1811 son Venezuela y Paraguay, en 1816 Argentina; Chile en 1818, al año siguiente, Colombia; México en 1821, y en 1822 Ecuador.

Una vez Gran Bretaña y Estados Unidos reconocieron las nuevas repúblicas, ya fue tarde para que España intentase recuperarlas. A partir de entonces y hasta el 98 España sólo retendrá Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

Si esos son algunos de los grandes hechos que enmarcan el cambio de siglo, no menos significativas son las descripciones y comentarios que Blanco White nos ofrece en sus Cartas de España. Contaba Blanco en 1798 cómo "el despotismo español no tiene aquel carácter irritante y cruel que lleva a un pueblo a la desesperación. No es la tiranía del negrero cuyo látigo siembra deseos de venganza en el corazón de los esclavos. Es más bien la preocupación del agricultor que castra el ganado cuya fuerza teme. El animal debilitado crece sin darse cuenta del daño y después de una breve doma se puede pensar que llega incluso a amar el yugo. Creo que ésta es nuestra situación. Entre nosotros los impuestos no son agobiantes: más bien hay que decir que el sistema está mal organizado y millones de personas de las clases humildes no conocen la medida en que contribuyen. Todos ellos aman a su rey, aunque puedan odiar al recaudador. [...] Sólo una clase del pueblo español se siente disgustada y molesta, pero desgraciadamente no es ni puede ser numerosa en este país. Me refiero a los que son capaces de percibir los abusos de la tiranía sobre sus derechos intelectuales". (14) Blanco se refiere a quienes, como Jovellanos, Moratín, Meléndez Valdés y otros integraron el grupo de amigos y clientes de Goya, una minoría amante de la ilustración y la libertad que a ojos del pintor protagonizaba más que él mismo la historia que retrataba.

A lo largo de sus cartas Blanco White reitera su lamento por el atraso cultural de España, la ignorancia y la superstición que, desde el gobierno al pueblo, a todos degrada: "Nuestros corruptores, nuestros mortales enemigos son la religión y el gobierno". (15) En su opinión, que La religión hubiese llegado a ser enemiga del progreso no era tanto por los contenidos de La fe cuanto por el modo popular de aplicarla, viendo en ello un equivocado fruto de esa histórica opresión intelectual por la cual "hemos asociado la idea de las leyes españolas con el despotismo y la del cristianismo con la del absurdo y la persecución". (16) Así, "la religión, tal como se enseña y cumple en España, es causa de intensos sufrimientos en los hombres buenos y honrados y de burda depravación en los duros y necios, [...] obstáculo insuperable para el desarrollo de la inteligencia, puesto que prefiere abiertamente los disparates seudocientíficos y el fanatismo estúpido, y [...] fomenta la abstención y el disimulo en los ciudadanos mejores y más capacitados hasta impedir el cultivo de las más nobles virtudes públicas, como la sinceridad y la valentía política". (17) Pero Blanco no sólo percibe el disimulo y la falta de sinceridad en el campo de la vida pública. Aquella concepción de las cosas penetraba en el interior de los sujetos incapacitándoles para "escudriñar sin miedo en el oscuro rincón donde se ocultaban los fantasmas". (18) Junto con una universidad, andada en su opinión en el siglo XIII, "la Inquisición ha formado la cadena que ata y paraliza las inteligencias de este país". (19) Frente a esa situación de la mayoría, encuentra aún Blanco esa reducida clase capaz de "examinar todos nuestros sentimientos para resolverlos en una ley general y analizarlos [...] lo cual para esos pocos se convirtió en un] hábito de análisis y generalización [que] se extendió a las costumbres del país y los diarios acontecimientos de la vida". (20) Será ese ejercicio crítico el que le hará confesar: "nunca he experimentado mayor placer que la primera vez que saboreé la libertad de pensar". (21) Recuerdo que él mismo contrasta con el presente de su carta: "Exasperado por la necesidad diaria de someterme externamente a doctrinas y personas que detesto y

desprecio, mi alma está inundada de amargura". (22) Sometimiento y libertad no son los únicos polos que nombra a lo largo de sus cartas, son más ricas y densas las contraposiciones categoriales que cabría agrupar en dos columnas:

Libertad	Sometimiento
Derecho	Tiranía, abuso
Placer	Amargura, melancolía
Valentía	Miedo, castración
Conocimiento	Ignorancia
Crítica, análisis	Superstición
Desarrollo	Atraso
Talento	Incapacidad
Mérito	Degradación
Sinceridad	Disimulo
Disidencia	Obediencia
Hombre	Masa

A lo largo de sus cartas va presentando un amplio conjunto de críticas a la dejación que las autoridades hacen de sus deberes, presentando un gobierno que "se dedica a esquilmar a sus súbditos para atender abundantemente a sus propios vicios", (23) y que, a modo de resumen, le lleva a concluir, en carta de 1808, que "un sentimiento de degradación política se había apoderado de todos los españoles". (24) Pero no son tanto los desastres históricos en tanto que hechos lo que ahora me interesa destacar, sino el que al contemplar la época desde el conjunto de categorías contrapuestas nos muestra el anclaje cultural de su mirada. Esto es, un conjunto de categorías que, no sólo para él sino para esa minoría de disidentes y críticos sinceros, decide lo que resulta relevante para entender la época. Es más, al categorizar de ese modo la realidad inevitablemente plasma --aunque no pretenda desvelarlo-- ese apoyo mutuo entre las categorizaciones que a cada una le aporta, al contextualizarla con las demás, la parte de su sentido que sólo de ese modo se completa. Es así como podemos inferir el tipo o figura específica del valor de la libertad que le permite cumplir ese "amor a la verdad sobre todas las cosas" (25) que confiesa y que comparte con Goya.

También Jovellanos, con su Informe sobre la ley agraria promueve el "libre juego de la oferta y la demanda [como] el único árbitro en el acceso a la propiedad de la tierra [...] el Informe se inclina por la venta en pública subasta de los bienes agrarios comunales en favor, claro está, de la burguesía local y de la nobleza", (26) Un mercado unificado en el interior y protegido gravando las importaciones, se une a otras políticas tendentes a la homogeneización legal de España que contribuyen a su modernización, pero que no evitan las crisis de principios del XIX, "cuando el Estado, temeroso de las explosiones sociales, se entregó a la captura masiva de pobres de las ciudades, que fueron a parar al asilo o expulsados a sus lugares de origen", (27) La libertad está por tanto también permeando los proyectos de los ilustrados e impulsando las políticas modernas de la época, pero --mediante contraposiciones que también podemos resumir en una lista-- organiza en torno a ella otras categorías y otros valores distintos a los que fundaban la descripción crítica de los intelectuales.

Libre mercado	Proteccionismo
Mercado único	Localismo

Homogeneidad legal	Diversidad
Modernidad	Tradición
Desamortización	Bienes comunales
Burguesía	Pueblo

EL PUNTO DE VISTA DE GOYA

Goya también pintó, entre 1802 y 1804, Las alegorías de La rienda, La agricultura, La industria y El comercio, incluso a los estudiantes del Instituto Pestalozzi en Godoy como protector de la educación, en 1806. Se trataba de obras de encargo oficial, que más servían de apoyo a lo que de bueno había en el esfuerzo modernizador de Godoy y La Monarquía, que para expresar su visión personal de La época. No es tanto la libertad de comercio La figura del valor de la libertad que consta en La obra y escritos de Goya. Es más razonable considerar que su diagnóstico de La época se plasmó con mayor autenticidad en aquellas obras de capricho en las que su iniciativa fluía sin la restricción del encargo. Lo mismo entendía Ortega cuando decía que "Goya no tiene relación directa y personal con sus temas durante la mayor parte de su vida. [Será] en la segunda mitad de ésta [cuando] broten súbitamente inspiraciones personalísimas, una casi maníaca insistencia sobre asuntos que nadie le encargaba y en que él se complacía". (28) El propio Goya lo señalaba en carta a Iriarte en 1794: "me dediqué a pintar un juego de quadros de gabinete en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar Las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches". (29) Es ese ensanche que experimenta en ausencia del encargo lo que le permitió a Goya, en 1797, dibujar sus primeros Caprichos, en los que "Su Yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de capricho el testimonio sólido de La verdad". (30)

Con todo, donde quizá de un modo más claro explica Goya su fe en la libertad es en su "Discurso a La Real Academia de San Fernando acerca de la forma de enseñar Las artes plásticas" de 1792, donde afirma "que no hay reglas en la Pintura, y que la opresion, ú obligacion servil de hacer estudiar ó seguir á todos por un mismo Camino, es un grande impedimento á los Jovenes que profesan este arte tan dificil, que toca mas en lo Divino que ningun otro [...] profundo, é impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en La Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demas ciencias!". (31) Por ello aconsejaba dejar "á cada uno correr por donde su espiritu le inclinaba [...] poniendo solo aquellas correcciones que se dirigen á conseguir la imitacion dela verdad". (32) Termina Goya su informe o discurso matizando "que escandalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparacion de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender q.e la mas pequeña parte de la naturaleza confunde, y admira á los que mas han sabido! ¿Que Estatua ni forma de ella habrá, que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿por mas excelente Profesor que sea el que la haya copiado, dejará de decir á gritos puesta á su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? [...] yo no encuentro otro medio mas eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio delos Discipulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinacion que manifiestan á este, ó aquel, estilo, en la Pintura". (33)

Del mismo modo que en los casos anteriores, podemos esbozar en dos series esas categorías que Goya, al contraponerlas unas con las otras, las asocia a su vez entre sí, legándonos con ello una primera aproximación de las conexiones que, por la naturaleza propia de las cosas, engarzan las potencias humanas y los valores y construcciones culturales.

Plena libertad
Capricho
Genio, inclinación espíritu de cada uno
Correcciones
Obra de Dios
Arcano imitación divina naturaleza
Imitación de la verdad
Opresión, obligación servil
Encargo
Un mismo Camino
Torcer la inclinación
Obra de nuestras manos
Reglas, método
Imitación de formas

Verdad y libertad quedan para Goya asociadas en un mismo lado, unidas a la dispar inclinación del espíritu de cada cual. Si caben correcciones eso será si el profesor lo es de verdad, pero no tiene sentido torcer la inclinación de cada individuo. Es así como quedan engarzadas la libertad y la diversidad, la riqueza de la multiplicidad creadora de los distintos genios, capacidades y méritos de cada persona, ubicándose por ello en el otro lado la homogeneidad de un único camino, la carencia de ensanches del encargo, la opresión y la obligación servil. Este otro lado, contrapuesto a la libertad y la verdad, es fruto de la mano del hombre que ha arbitrado reglas y métodos con los que homologar ese único acceso a la imitación de las formas. No cabe para Goya alcanzar en esa dirección la imitación de la verdad. Esta se asocia a la plena libertad, a la multiplicidad de caminos personales que cabe recorrer para alcanzarla, siguiendo el propio espíritu o genio que, a diferencia de las reglas y métodos, de los modelos prefijados por los hombres, es obra de Dios. Goya reconoce en sus escritos la prevalencia, frente a las reglas humanas, del misterio que se encierra en el proceso creador y acepta el magisterio de la naturaleza en toda su extensión.

Antonio Saura, comentando el carácter monstruoso, feroz y enigmático de las Pinturas Negras de Goya, y la libertad con que trabajó en ellas, creyó ver "el origen de un aspecto fundamental de la modernidad: aquel que refiriéndose a la primacía de la expresividad como objetivo para lograr fenómenos esencialmente plásticos, libera las fuerzas inconscientes en menosprecio de la fidelidad a la naturaleza". (34) Parece cierto, sin duda, que Goya incluyó en sus obras gran cantidad de figuras deformes, monstruos --a veces mitológicos-- y un amplio repertorio de frutos de la imaginación. De hecho, salvo en sus retratos, la mayoría de figuras y paisajes no son tomados del natural, ¿Dónde queda entonces ese supremo magisterio de la "divina naturaleza"? Saura está usando una idea de naturaleza meramente exterior. Creo más ajustada la interpretación de V. Bozal cuando nos hace ver cómo Goya no identifica razón y verdad, sino que "se trata de sacar a la luz a los monstruos. La noche aporta luz sobre lo que la razón tiene oculto [...] ese mundo es real, es verdad". (35) Es decir, Goya hace frente y abre ese "oscuro rincón donde se ocultaban los

fantasmas", al que aludía Blanco en sus Cartas, y que la cultura de su época cerraba. Ese trabajo que siempre hace el arte frente a su época le permite --en palabras de Ceán Bermúdez anunciando los Caprichos-- "exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones". (36) Goya crea, da cuerpo a lo que no lo tenía, le da carta de naturaleza y lo representa. Si nos fijamos en sus palabras tanto como en sus imágenes veremos cómo Goya distingue entre simplemente naturaleza y divina naturaleza, como si con ello aludiese a esos dos grados de la observación según las distintas luces del día y de la noche, del exterior y del fondo del alma humana, reconociendo que es en ese más hondo o intenso grado donde el artista se encuentra con el profundo e impenetrable arcano de la divina naturaleza.

Pero si Goya imagina y crea tanto más que mira y retrata ¿queda acaso la libertad tan sólo del lado del capricho, del disparate, de las pinturas negras? Del mismo modo que no podemos negar la verdad de lo oculto que Goya encarna y nos muestra a golpe de espátula o grabando sus estampas, tampoco cabe negar la libertad creadora en el rigor y precisión del retrato. Es unánime en la crítica la apreciación de la alta calidad de los retratos de Goya. Igual penetra en la lucidez de la mirada de los ilustrados, como en la melancolía de Jovellanos o en la frágil juventud de la Condesa de Chinchón. V. Bozal destaca su capacidad para "fijar el ánimo de la persona y el papel social que ejerce [...] el verismo [...] capaz de mostrar [...] su personalidad [...] la personalidad social" (37) del retratado. En sus retratos, pues, convoca Goya retratado de modo que al mirar su obra se nos presenta la persona.

Si Goya defiende la plena libertad es para que el sujeto que la ejerce se enfrente de un modo pleno con la alteridad de la naturaleza, sin la ayuda ni la interferencia de modelos, reglas o métodos, de modo que el encuentro entre la alteridad de la naturaleza y el artista se produzca sin obediencia servil, sin la opresión de las normas; sólo así el encuentro es pleno, en la soledad y desnudez con la que el artista encara la impenetrabilidad de ese profundo arcano de la divina naturaleza. Lo hallado en el encuentro es lo que Goya representa, lo que nos trae ante los ojos. Y "semejante modo de traer delante es el crear", (38) decía Heidegger. Lo que Goya en sus retratos nos da "a conocer es que aquí ha acontecido el desocultamiento", (39) es decir, la verdad. No es, por tanto, la libertad de quienes pretendían protagonizar la historia, la de quienes unían aquella figura con la de la homogeneidad y que acababan asignándole unas fronteras. Tampoco es la de quienes, por su número, irrumpen en la historia como autores anónimos rechazando el curso de las cosas: esa masa que teme por sus tradiciones, que sufre los desastres de la guerra y que protagoniza los grabados de Goya o huye, diminuta y numerosa, bajo la imponente figura del Coloso. Son por tanto tres las visiones culturales en juego.

LAS FIGURAS DE GOYA

Donde Goya encarna su diagnóstico no es sólo en sus escritos sino sobre todo en su obra plástica. Precisamente sobre el aguafuerte del Coloso se preguntaba Gombrich si "¿pensaba Goya en la suerte de su país, oprimido por las guerras y la insensatez humana? ¿O creó simplemente una imagen, como si fuera un poema? Pues fue éste el efecto más destacado de la ruptura de la tradición: el de que los artistas se sintieron en libertad de plasmar sus

visiones sobre el papel como sólo los poetas habían hecho hasta entonces". (40) No es que antes de Goya nadie hubiese creado imágenes tan imposibles como los sueños (recordemos la obra del Bosco --1450-1516-- la pintura religiosa que describe visiones o la amplia obra sobre temas mitológicos en tantos autores) sino que se trataba de alegorías encauzadas por normas y reglas conocidas, tradicionales, o guiadas por los modelos culturales encarnados en los mitos. Aunque Goya trabajó en torno a las figuras de Cronos y de Saturno, no cabe duda en cuanto a la más radical libertad con la que encaró ese fondo oscuro al que en su madurez se asomaba. *

Más conocido que el aguafuerte es su óleo del Coloso y, por las fechas, parece ser éste, el del Prado, algo anterior al otro. Si el óleo es de 1808-12, el aguafuerte es de 1810-17. Ambos son próximos entre sí y casi coincidentes con el inicio de sus Desastres de la Guerra (1810-23). Se ha dicho del primero que simboliza la guerra o que representa a Napoleón: un gigante cruza las montañas "provocando el pánico de todos los que hay debajo de 61, con la excepción de un asno que permanece quieto, impávido [...] Otra interpretación [...] habla de un gigante que, espíritu del pueblo español, es capaz de detener a Napoleón". (41) Con todo, si nos fijamos veremos que no hay más signos de guerra que el terror que impulsa a todos a huir, excepto al pobre asno. El Coloso, si cruza los Pirineos, parece hacerlo en dirección a Francia, dando la espalda a los españoles. No parece perseguir a quienes huyen. No hay signos en el que denoten ni su rango, ni su nacionalidad, y es que en realidad no es una persona. Desnudo como la verdad, mayor que cualquier cosa o ser vivo en el cuadro, su presencia es imponente. La multitud que huye despavorida tampoco es nadie en concreto, es la muchedumbre, la masa, la gente, ese tercer actor de la historia en la obra goyesca. Lo que el pintor deja claro es la desproporción entre ambos tipos: la muchedumbre tan pequeña a pesar de su número --tan moderna-- y ese enorme desnudo --humano por su figura, transhumano por su desnudez-- que parece inspirado en el Torso de Belvedere al que Goya le añade un brazo amenazante y una poblada cabeza. Goya copió varias veces ese torso durante su viaje a Italia. De él se decía en "el texto crucial del Neoclasicismo, La historia del arte de la Antigüedad de Winckelmann (1764-1776) [que...] pese a estar mutilado, sin cabeza, sin brazos y sin piernas, esta estatua de Hércules [...] parece ser una de las últimas obras perfectas que el arte griego haya producido antes de perder su libertad". (42) No es que Goya renuncie a su jerarquía de valores entre la naturaleza y las estatuas griegas. Se trata de una muy cuidada elección de una figura como cita académica, escogida de un modo reiterado por Goya --no sólo al copiarla en sus estudios de Roma sino también al tomarse para dar cuerpo a dos versiones del Coloso y a uno de los grabados de los Desastres de la guerra, el no 37: Esto es peor-- dado el significado que con ella convoca. En la medida en que el Coloso recuerda al Torso, con su cita se convoca la belleza. Pero al completar su figura y transformar monstruosamente sus dimensiones Goya cambia su sentido. De ese modo, la nueva figura integra en su significado la negación de la belleza que la tradición asignaba a la estatua. La obra de Goya es, en sus más notables creaciones, una obra cargada de futuro en muchos sentidos. La historia le ha dado la razón sin que él lo pretendiese, no sólo por alertar de los peligros de la violencia, sino por abrir una entrada a la investigación de los artistas del futuro en la oscuridad moderna de lo humano.

Tanto por su raíz clásica, como por sus modernos frutos, así como por su propio contenido, no creo que El Coloso pueda simbolizar adecuadamente ni a Napoleón ni al espíritu del pueblo español capaz de detener al invasor. No encaja con la visión antiheroica de Goya.

Goya usa la concreción de los hechos históricos como materia para estudiar en ella las dimensiones de la condición humana, como ocasión para medir el tamaño de lo humano. Tanto en el óleo del Coloso, como en el grabado, el tamaño del hombre y de sus cosas, de los objetos y edificios, el del paisaje como tal, se reduce hasta la dificultad de su identificación frente a la enormidad de ese desnudo gigante.

La desproporción entre el tamaño del ser humano, de la gente y sus cosas, y el del Coloso es una forma de expresar la enormidad de lo que el Coloso simboliza. Si volvemos al lienzo veremos cómo el coloso parece surgir de la tierra ocupando un lugar imposible más allá del paisaje, irrumpiendo en un cielo oscurecido, dando la espalda a la empequeñecida gente que huye cuando el horizonte nos desvela que es un gigante lo que en él se yergue. Ese último plano del lienzo ocupado por el coloso, más allá del cual ya no alcanzamos a ver y cuya vista nos abruma con su sola presencia, sustituye al horizonte. El coloso con su puño alzado parece contestar con su gesto al loco que en "La gaya ciencia" de Nietzsche se pregunta "¿Quién nos prestó la esponja para borrar el horizonte". (43) Tras la muerte de Dios "el fundamento suprasensible del mundo suprasensible [...] se ha vuelto irreal" (44) y en consecuencia--parece decir Goya adelantándose con su obra-- "la tierra, como lugar de residencia de los hombres, está desencadenada de su sol. El ámbito de lo suprasensible que es en sí ya no se encuentra sobre los hombres a modo de luz normativa. Todo el horizonte ha sido borrado [...] El horizonte ya no luce a partir de sí mismo". (45) En su lugar un gigante amenaza entre la oscuridad del cielo y la luz de la tierra. Goya desvela lo que irrumpe en el horizonte de su época al atreverse a ultimar la belleza inacabada del Hércules de Belvedere. Pero al completar su mancada humanidad y ubicar la imagen en su época la perfecta belleza se invierte, lo que se encarna es un monstruo y la atracción se transforma en huida.

En esa misma línea de ideas, y bajo el epígrafe del delo vado, presentan Stoichita y Coderch su reflexión sobre el conjunto de "los dos últimos ciclos de grabados y [...] dibujos de sus álbumes tardíos [en los que...] su verdadero tema es el mundo en ausencia de Dios [...donde] Goya se plantea un nuevo reto, el de encontrar los medios de expresar no ya la presencia de lo sacro sino su ausencia". (46) Entre esos grabados, el no 37 de los Desastres de la guerra, Esto es peor, vuelve a tomar esa vista de espaldas del mismo torso que repite en el segundo Coloso.

La semejanza entre los tres resalta cuando comparamos los grabados con los apuntes que del torso hizo Goya en Roma. Parece Goya con su insistencia querer dejar bien claro hasta qué punto el terror de la violencia mostrada en el empalamiento llega a un grado tan inhumano que lo que esa muerte desvela como su verdad no es sólo la verdad de la muerte, sino la muerte de todo lo verdadero. Lo que tanta muerte acumulada nos desvela es que algo oscuro, amenazador, inhumano, se ha aposentado sobre el horizonte. El segundo Coloso es como el empalado, pero aquí el brazo mutilado, ausente, sostiene el melancólico pensar de este Coloso que nos mira en plena noche, con la escasa luz del cuarto menguante de la luna y que llena por entero ese horizonte interior del lado oscuro del espíritu y el corazón del hombre. El mal no sólo ocupa el horizonte de la historia cuando estalla la sinrazón de la guerra y el terror --nos dice el primer coloso-- sino que, según el segundo coloso, se asienta en el interior del hombre, en ese oscuro rincón donde se ocultan los

fantasmas --según decía Blanco en sus cartas-- aplastando y dominando desde el horizonte la totalidad del paisaje del alma.

Goya reacciona ante lo que observa como tantos artistas han hecho en crisis similares, denunciando la inhumanidad, la monstruosidad de la violencia sin ver heroicidad alguna en ninguno de los bandos. Hoy como ayer, los poetas han cantado incluso tras la más honda decepción del mundo. Si Blanco se quejaba en el XVIII, en el XX lo hizo Stefan Zweig con palabras que recuerdan a las que luego de él pronunciaría G. Steiner: "la Primera Guerra Mundial significó mucho más que una hecatombe demográfica, política y social. Marcó die letzten Tage der Menschheit (los últimos días de la humanidad), la irreparable extinción de todo lo que había de humano en la civilización occidental [...] la lucha por la verdad y la responsabilidad individual en la comunicación pública y privada, habían sido fatalmente socavadas. Los actos y los instrumentos del lenguaje, banalizados [...] la devaluación de la palabra. Su circulación masiva ha borrado toda auténtica significación [...] La monstruosa inflación y la malversación de la dicción han privado de voz a la verdad". (47) A esa misma época se refería Zweig en sus Memorias de un europeo: "A pesar de todo el progreso [...] de entreguerras [...] en nuestro pequeño mundo de Occidente no existe ninguna nación que no haya perdido una parte regente del placer de vivir y de la libertad de espíritu de antaño", (48) cuando "la palabra todavía tema autoridad." (49) "En estas últimas décadas Europa y el mundo casi han olvidado lo sagrados que eran antes los derechos de las personas y la libertad civil". (50)

Para crear esas imágenes, en respuesta a esa pérdida y a esa repetida decepción en la historia, Goya ha tenido que partir de ese encuentro abierto con la alteridad de los hechos que su concepción de la libertad le permite. Si ha tomado el modelo de una estatua griega ha sido expresamente para denunciar lo contrario de lo que simbolizaba, para hacer que, con su gesto, resonara la tradición devolviendo el sentido opuesto, ayudándose con la fuerza de la huida de todo lo verdaderamente humano que en su obra consta como ausente. Goya sólo pudo percibir con intensidad el problema porque se acercó al mismo desde la radical libertad que le brindaba su desasimiento de todo modelo, contemplando ese interior de la naturaleza humana sin atender a los modelos ofrecidos en su época tan rococó, superficial y neoclásica, tan escasamente expresionista. Dejando que la época le hiera, Goya asienta a su Coloso en el borde del mundo. El coloso gira su cabeza para mirar de frente a su creador, al hombre que es hijo de sus obras. Goya se mira en la mirada melancólica del Coloso que le está mirando. Pero a diferencia de los retratos de Avedon, (51) o del espejo de cualquier autorretrato, los ojos del Coloso no reflejan la imagen de su autor, sino que una mancha oscura, como el hueco de la muerte, ocupa ese lugar de la verdad que son los espejos del alma.

Murió la verdad no es el último grabado de los Desastres de la Guerra. Le siguen tres más. Todavía se pregunta Goya Si resucitará? la verdad, terminando con Esto es lo verdadero: una alegoría sobre el abrazo entre la Paz y el Trabajo. Entre ambos intercala Goya con el título Fiero Monstruo! un grabado en el que un monstruo devora a la humanidad. Si el orden de los grabados se corresponde con el tiempo de su creación, los últimos debieron solaparse con las Pinturas Negras que giran en torno a la figura mitológica de Saturno devorando a sus hijos. De entre ellas, la más luminosa pero quizá la "más enigmática" y a la vez "la más fascinante" (52) según Bozal es El perro. Si, como V.Bozal se plantea, "es

posible que este perro sea una figura mitológica" (53) quizá nos dé una pista la obra de Tiziano Venus y Adonis.

En el cuadro de Tiziano el perro de Adonis mantiene una posición muy similar a la del perro de Goya: su orientación hacia la derecha, dado el orden visual de lectura, sugiere en ambos una actitud vital hacia el futuro. La posición original del Perro en la Quinta de Goya, refuerza esa interpretación ya que a su derecha estaba la obra El destino. El hocico está en alerta, atento a la posible caza, como bien sabía Goya, amante de los perros y aficionado a la caza. Según el relato mitológico, Adonis era hijo incestuoso de Mirra y del rey Tías, padre de Mirra. Adonis nace de la corteza del árbol de la Mirra abierta por la espada de su padre. Deseado por Afrodita y Perséfone, Zeus zanja la disputa repartiendo el tiempo de Adonis entre ambas, pero Adonis sólo pasa un tercio del año bajo tierra y el resto se remonta a la luz de la diosa Afrodita. Adonis se hizo cazador, pero murió a causa de un jabalí. Su sangre llena el agua del río y de sus gotas nacen las anémonas.

El mito se presta a que la imaginación de Goya perciba su potencia semántica. Esa metonimia del color que nace de la herida mortal de un cazador, quien a su vez se debate entre la profundidad oscura del subsuelo y la luz del cielo debió, sin duda, despertar en Goya la sugerencia de una identificación en su papel de pintor, pero de un pintor que ya no espera en sus Pinturas Negras que nadie contemple el fruto de su caza; ya sólo aspira a seguir con el hocico alerta para buscar en ese afán goyesco del todavía, del Aún aprenda (1824-28, Álbum G). Bozal asocia con acierto intuitivo la estampa del Coloso y la pintura de El perro al contemplar en ambos ese espacio que no es "lugar concreto alguno [... sino] la representación más rigurosa de la soledad [...] El perro presenta la negación de cualquier optimismo ilustrado o moderno, rechaza cualquier idealización de nuestra situación y, paradójicamente (dado lo hermético de su tema), nos devuelve a la tierra". (54) También Saura, que recorre en sus Ensayos distintas interpretaciones de la obra de Goya, subraya cómo se deriva, de su ubicación al final del ciclo de las Pinturas Negras, y de la tensión entre los planos vacíos del cuadro y la cabeza del perro, un "símbolo profético del tiempo [... que bien podría ser también] un retrato, una metáfora de un retrato humano, una reflexión sobre nuestra propia condición". (55) Con todo, del mismo modo que Goya terminaba sus Desastres de la guerra con la esperanza de la verdad, quizá también aquí, tras la tremenda desolación de ambos ciclos de la guerra, y de la soledad, la vejez y la oscuridad, Goya aún sostenga esa búsqueda encarnada en ese símbolo de la fidelidad a lo humano que trata de atisbar en medio del vacío un indicio, una noticia, desde su enraizada soledad y libertad. No en vano es, de entre las Negras, la pintura más luminosa, la que cierra el ciclo. Quizá, a diferencia del pájaro solitario de San Juan de la Cruz, no "se va a lo más alto", o tan sólo lo hace de corazón, con el hocico y su mirada, pero lo que sí parece cierto es que, como aquél, "no sufre compañía [...] pone el pico al aire [...] no tiene determinado color [...] y] canta suavemente".

BIBLIOGRAFÍA

Blanco White, J. 1972. Cartas de España. Alianza Editorial. Madrid.

Bozal, V. 1994. Goya y el gusto moderno. Alianza Forma. Madrid.

--, 1996: Goya. Alianza Editorial. Madrid.

García de Cortázar, F. y J.M. González Vesga, 1994. Breve Historia de España. Alianza Editorial. Madrid.

Gaya, R. 1989. Sentimiento y sustancia de la Pintura. Ministerio de Cultura. Madrid.

Gombrich, Ernst H. 1979. Historia del arte. Alianza Forma. Madrid.

Heidegger, M. 1998 (1935-36). Caminos de bosque. Alianza Editorial. Madrid.

Lisón Tolosana, C. 1992. Las brujas en la historia de España. Ed. Temas de Hoy. Madrid.

Ortega y Gasset, J. 1987 (1943). "Papeles sobre Velázquez y Goya". Revista de Occidente en Alianza Editorial. Madrid.

--, 1994 (1947). "En torno a Galileo". Revista de Occidente en Alianza Editorial. Madrid.

Pérez-Sánchez. Alfonso E. 1988. Goya. Caprichos-Desastres- Tauromaquia-Disparates. Fundación Juan March. Madrid.

Richard Avedon in the American West 1979-1984 (fotografías).

Santos Torroella, R. 1993. Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R.S.T. Publicacions Universitat de Barcelona. Barcelona.

Saura, A. 1999. Fijeza. Ensayos. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Barcelona.

Steiner, G. 2001: Gramáticas de la creación. Ed. Siruela. Madrid.

Stoichita, Victor I. y A.M. Coderch, 2000. El último carnaval Un ensayo sobre Goya. Ediciones Siruela. Madrid.

Terradas i Saborit, I. 1997. "L'antropología social davant l'obra de Goya". Revista d'Etnología de Catalunya. Barcelona.

Tomlinson, Janis A. 1993. Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces. Cátedra. Madrid.

Zweig, S. 2001: El mundo de ayer. Memorias de un europeo. El Acantilado. Barcelona.

Ricardo Sanmartín

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

* er fotografías al final del artículo.

(1) Ortega y Gasset, J. 1994 (1947): En torno a Galileo. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, p. 76.

(2) Ibid. p. 89.

(3) Terradas i Saborit, I. 1997: L'antropología social davant l'obra de Goya. Barcelona, Revista d'Etnología de Catalunya, no 10, p.77.

(4) Lisón Tolosana, C. 1992: Las brujas en la historia de España. Madrid, Ed. Temas de Hoy, p.267.

(5) Ibid.

(6) Heidegger, M. 1998 (1935-36): Caminos de bosque. Madrid, Alianza Editorial, p. 52.

(7) Gaya, R. 1989: Sentimiento y sustancia de la Pintura. Madrid, Ministerio de Cultura, p. 42.

(8) Ibid. p.54.

(9) Heidegger, M. op. cit. p.49.

(10) Ibid.

(11) Ibid.

(12) García de Cortázar, F. y J.M. González Vesga, 1994: Breve Historia de España. Madrid, Alianza Editorial, p. 370.

(13) Ibid. p.391.

(14) Blanco White, J. 1972: Cartas de España. Madrid, Alianza Editorial, p.59.

(15) Ibid. p.73.

(16) Ibid. p.78.

(17) Ibid. p.80.

(18) Ibid. p.83.

(19) Ibid. p.109.

(20) Ibid. p.115.

(21) Ibid. 123 p.

- (22) Ibid. 124 p.
- (23) Ibid. 279 p.
- (24) Ibid. 315 p.
- (25) Ibid. 372 p.
- (26) García de Cortázar, F. y J.M. González Vesga, op. cit. pp. 365-366.
- (27) Ibid. p.392.
- (28) Ortega y Gasset, J. 1987 (1943): Papeles sobre Velázquez y Goya. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, p. 289.
- (29) Santos Torroella, R. 1993: Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R.S.T. Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, p. 31.
- (30) Pérez-Sánchez. Alfonso E. 1988: Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates. Madrid, Fundación Juan March, p.56.
- (31) Apendice I en Tomlinson, Janis A. 1993: Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces. Madrid, Cátedra, p. 243, y en Santos Torroella, R. op. cit. pp. 17-18.
- (32) Ibid. p. 246.
- (33) Ibid.
- (34) Saura, A. 1999: Fijeza. Ensayos. Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, p. 249.
- (35) Bozal, V. 1994: Goya y el gusto moderno. Madrid, Alianza Forma, p. 116.
- (36) Pérez-Sánchez, A.E. op. cit. p. 30.
- (37) Bozal, V. 1996: Goya. Madrid, Alianza Editorial, p. 24.
- (38) op. cit. p. 45.
- (39) Ibid. p. 47.
- (40) Gombrich, Ernst H. 1979: Historia del arte. Madrid, Alianza Forma, p. 412.
- (41) Bozal, V. 1996, op. cit. p. 37.

(42) Citado por Victor I. Stoichita y A.M. Coderch, 2000: El último carnaval. Un ensayo sobre Goya. Madrid, Ediciones Siruela, pp. 103-104.

(43) Citado por M. Heidegger, op. cit. p. 161.

(44) M. Heidegger, op. cit. p. 189.

(45) Ibid. p. 194.

(46) op. cit. p. 94.

(47) Steiner, G. 2001: Gramáticas de la creación. Madrid, Ed. Siruela, pp. 274- 275.

(48) Zweig, S. 2001: El mundo de ayer. Memorias de un europeo. Barcelona, El Acantilado, p. 170.

(49) Ibid. p. 307.

(50) Ibid. p. 487.

(51) Richard Avedon in the American West 1979-1984 (fotografías).

(52) Bozal, V. 1996, op. cit. p. 54.

(53) Ibid. p. 56.

(54) Ibid. p. 57.

(55) Saura, A. op. cit. p. 306.

Sanmartín, Ricardo