



Goya: Monstruos, sueño y razón

ROXANA FOLADORI ANTÚNEZ

GOYA EN EL ESCENARIO

En Sevilla a fines de 1792, el pintor Francisco de Goya y Lucientes, a sus 46 años de edad, es preso de un misterioso padecimiento, que le provocó una sordera absoluta que perduraría los 40 años restantes de su vida. Su trabajo en lugar de cesar, debido a los impedimentos que pudiese representar su irremediable padecimiento, se intensifica a partir de esa fecha.

Debido a sus méritos y reconocimiento, le son encargados una cantidad inmensa de retratos como: “*La Duquesa de Alba*” en 1795 y en 1797, “*Juan López*” y “*Ascencio Juliá*” en 1798, “*La Reina María Luisa*” y “*Carlos IV*” en 1799, “*Condesa de Chichón*” y “*Familia de Carlos IV*” en 1800, “*Godoy*” en 1801, “*Marquesa de Santa Cruz*” en 1805; “*Fernando VII*” en 1808, “*Palafox*” 1814. En 1815 retrata al “*Duque de San Carlos*”, a “*Fray Juan Fernández de Rojas*”, y a “*Rafael Esteve*”; en 1816 a “*El Duque de Osuna*”, y a la “*Duquesa de Abrantes*”; en 1820 al “*Doctor Arrieta*”; en 1827 a “*Juan Bautista de Muguiro*” y a “*José Pío de Molina*”.

También durante el periodo de su sordera, le son encomendados trabajos en lugares públicos como la Santa Cueva de Cádiz, 1795; “*Milagro de San Antonio de Padua*” en San Antonio de la Florida, Madrid en 1798; “*La Asunción de la Virgen*” en la iglesia de Chichón; 1819, “*La última comunión de San José de Calasanz*” en la iglesia de los Escolapios de San Antón en Madrid.

Para 1819, Goya lleva siete años de viudo, decide entonces comprar una finca en las afueras de Madrid; lo acompañan doña Locadia Zorrilla y su hija Rosario Weiss. Aquí, en la llamada Quinta del Sordo, decora los muros de su casa con las conocidas *Pinturas Negras*, trabajos que ansiaba realizar sin que mediara un encargo. En su aislamiento se dedica a explorar formas, texturas y técnicas; dejando fluir sus ideas y sentimientos.

La pérdida de la audición, la situación de guerra, debido a la invasión napoleónica y la consecuente desestabilización social en España, la muerte de su esposa, Josefa Bayeu, en 1812, y el aislamiento del pintor, son hechos biográficos que podrían constituir las determinantes en los cambios producidos en su obra; ya que los artistas proyectan su trabajo en el campo del binomio inseparable *logos-phatos*. Estas variaciones son preludio y contexto de *Los Caprichos*, *Desastres de la Guerra*, *Tauromaquia* y *las Pinturas Negras*. Aun tomando en cuenta el análisis de la biografía de Goya, la razón no alcanza a explicar la pasión que transmite la obra del pintor en este periodo.

Los críticos franceses reconocen a Goya como antecedente del impresionismo francés. “*La lechera de Burdeos*”, 1827, refleja con claridad esa preocupación-obsesión por plasmar la luz. O en 1945, los oficios pintados por Goya, de su patria, que ocupaban las manos del pueblo, adquirieron consagración poética con los libros de Loas del poeta Antonio Oliver Belmás.

GOYA: ASPECTOS DE SU CONTEXTO HISTÓRICO

El arte de Goya abarca varias modalidades: retratos, temas religiosos, frescos, grabados, aguafuertes, acuarelas, etc.; refleja con insistencia un fuerte localismo español. A través de su obra parece haber vivido para perpetuar esa España heroica y pintoresca que parecía desdibujarse.

En el transcurso de los siglos XVIII y XIX, con la Invasión Napoleónica, y en particular con la Batalla de Trafalgar en 1805, el Proceso del Escorial en 1807, la toma de poder de José I en 1808 entra en crisis un sistema de vida. Gudiol, refiriéndose a Goya, dice al respecto: “[...]estos meses en que vivió escondido quebrantarán su moral pues significan una gran caída desde la altura de los tiempos en que efigiaba a Carlos IV y su familia. Por otra parte, echaría de menos a sus viejos amigos, casi todos ellos exiliados en Francia[...].”¹

En 1804 retrata al Marqués de San Adrián siguiendo la tónica del retrato del Marqués de Fernán Núñez, apoyando su composición en el claroscuro del fondo. En las obras de este periodo “Goya muestra una doble oscilación; de un lado se debe al cambio de época que parece hacerse más perceptible con el paso de un siglo a otro. De otro lado, su rebeldía innata se manifiesta. Pone mayor o menor empeño en las obras según su sentimiento y hay ciertas desigualdades, que, sin desdecir nunca en la calidad técnica, se traducen en detalles de rudeza y sumariedad.”²

¹ Gudiol, José. *Goya*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1996; p. 28.

² *Ibidem*, p. 20.

Hasta entonces Goya servía y era parte de un sistema: la iglesia, la monarquía y los señores, los cuales encomendaban al pintor sus obras. Goya se sitúa muy joven en el meollo de la organización monárquica. Goya y R. Bayeu son nombrados pintores del rey en 1786, pero desde 1774, el primero es llamado por Antonio Rafael Mengs para colaborar en la Real Fábrica de Tapices; trabaja entonces para la corte. Corresponde, por una parte, al antiguo sistema, y por la otra, el artista se manifiesta en el nuevo tiempo, del cual no era ajeno. En su obra deja huella y testimonio del *modus vivendi* de la aristocracia, y también plasma su punto de vista de los hechos históricos de su tiempo, de la invasión napoleónica y los acontecimientos posteriores, donde los franceses aparecen como verdugos y el pueblo español como víctima. “Vemos que Goya pintó retratos de las personas más representativas con independencia de las banderías políticas de los grupos. Pronto le llegaría la época de pintar también los acontecimientos históricos culminantes y de dejar en sus óleos, dibujos y grabados los testimonios más acusadores de una época.”³ Nos referimos a la serie de los *Desastres de la Guerra* que empieza en 1810 y termina en 1812, a “*El Dos de Mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos*” que pintó en 1814, y a “*El Tres de Mayo de 1808, en Madrid: los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío*” que plasmó en 1814.

En los cuadros de Goya inmersos en el contexto de la invasión napoleónica del 2 de mayo de 1808, salta a la vista la ausencia de protagonismo individual, como sucede en los retratos; pongamos el caso de Godoy de 1801 “una pintura en la que Goya combina el gran retrato de cámara de gusto francés con el dramatismo de una escena de guerra, a la que da carácter de fondo [...] los caballos del fondo son un precedente de los que aparecerán en la composición del Dos de Mayo.”⁴ Son las masas las que desempeñan el papel principal en la representación de los sucesos, en la Puerta del Sol es el grupo de majos que ataca la caballería de los mamelucos; y en los fusilamientos es el piquete de soldados franceses que descarga sus armas sobre los españoles indefensos.

Hay dos situaciones que claramente ejemplifican la incertidumbre y desestabilización político-social de España que a Goya le tocó vivir. El primero inicia en 1799, cuando se publican los grabados al aguafuerte de la serie *Los Caprichos*, los cuales se pusieron a la venta y fueron retirados a los 15 días por miedo a que la Santa Inquisición interviniera, por tal motivo son cedidos al rey. “En esta serie Goya alcanza una de las cimas de su arte, la más relacionada con la venta popular y la que en realidad le dio a conocer en el ámbito internacional, con

³ *Ibidem*, p. 21.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

su gusto por lo narrativo, lo directo y espontáneo, pero también con la intervención de lo dramático, absurdo y extraño.”⁵

El segundo acontecimiento ocurre en 1825, una vez más Goya se siente perseguido políticamente. En 1823 se había restaurado la monarquía, al año siguiente hay comisiones militares de depuración, es en este año cuando el pintor, inseguro, se refugia temporalmente en la casa de José Duaso. Pide licencia de su puesto como pintor de Cámara para ir a Plombières, pasa por París y regresa a Burdeos, para reunirse con Locadia Zorrilla y Rosario Weiss. El plazo de la licencia había pasado y Goya pide su renovación con atraso al inicio de 1825. “Lo más probable es que en Madrid conocieran perfectamente sus andanzas, beneficiándole con un criterio de absoluta tolerancia en virtud de su avanzada edad y de sus nada comunes méritos. Sus temores de represalia política debieron ser más imaginarios que reales. ¿Quién podía temer a un pobre viejo, sordo?”⁶

Críticos e historiadores de arte han calificado a Goya como un dibujante irregular y descuidado por un largo tiempo, ¿por qué? Partamos de que la belleza equilibrada era la preocupación de los neoclásicos, inspirados en la escultura grecorromana de acabado terso y ajustado equilibrio. El calificativo tal vez proviene de que Goya parece revelarse al implantar el boceto desenfrenado y la evidencia táctil de la pincelada, aunada al color brillante. Existen varios acontecimientos que revelan la incompreensión y el rechazo en cuanto a su obra.

En 1780, la Junta de Obra de la Catedral del Pilar le encarga realizar los bocetos para pintar las cúpulas, que “fueron examinados por la junta el 10 de marzo y rehusados: según el criterio del cabildo, del que Bayeu no sería ajeno, la Caridad estaba representada con poca decencia y las demás Virtudes resultaban pobres y oscuras [...] debería pintar nuevos bocetos y, además, ponerse a las órdenes de su cuñado para proceder al retoque de los frescos de la cúpula.”⁷

En la misma temática, el Conde de Floridablanca, J. Moñino, le pide a Goya que lo retrate; por este óleo no recibe del poderoso político compensación alguna, ni moral ni material. A Zapater, amigo del pintor de toda la vida, le escribe lo siguiente: “Amigo no hay nada de nuevo y aún hay más silencio en mis asuntos con el señor Moñino que antes de haberle hecho el retrato; lo más que me ha dicho después de haberle gustado: Goya, ya nos veremos más despacio.”⁸

Gregorio Ferro, en 1763, gana a Goya una beca; en 1804 Goya se postula para el cargo de director general de la Academia; G. Ferro vuelve a ganarle el lugar, no precisamente por falta de crédito artístico, “dominaría el criterio de que un hombre

⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 13.

sordo, por gran artista que fuese, no podría asumir la dirección de una academia de artes plásticas[...] el fracaso no dejaría de ser un fuerte golpe para Goya, que, al parecer, se sentía con fuerzas para luchar de nuevo, lo que resulta plenamente confirmado por la copiosa obra de los años siguientes.”⁹

El creciente imperio de la lógica racionalista; el adelanto técnico, científico e industrial sería característico del siglo XIX. Con los avances técnicos y científicos de la prolífica revolución industrial, como consecuencia de la ordenación de las clases sociales y de los oficios; se impuso la superación técnica a través de la especialización. Goya descuida, o más bien parece negarse, a ser encasillado dentro de algún parámetro definitorio, a tal punto que su obra no se puede clasificar: dibujos, acuarelas, aguafuertes, pinturas, grabados, y viejo y sordo, continúa esa inquietud que lo caracterizó siempre, se adentra en la práctica de una disciplina de estampación gráfica recientemente impuesta: la litografía.

Si antes de su sordera Goya era señalado como neutral, a partir de ahora parece convertirse en crítico. La primera evidencia de este cambio en su nueva vida interior se traduce en la serie *Los Caprichos* de 1799, conocida como “Catálogo general de los vicios de España”. De algún modo *Los Caprichos* con sus mensajes literarios (por ejemplo “*El sueño de la razón produce monstruos*”, o en “*Hasta la muerte*” donde se lee en el dorso del espejo: —¿qué tal?—) son el antecedente inmediato de los *Desastres de la Guerra*, aunque la diferencia estriba en que en esta última hay un suceso vivo de la historia de España.

LO MONSTRUOSO Y EL MONSTRUO

Lo denominado como anomalía, el desorden y el caos “representa el peligro absoluto por poner en desequilibrio el orden establecido, a lo anormal se le identifica con lo monstruoso. En contraposición está la normalidad que tiene relación estrecha con el orden, con la belleza y la armonía.”¹⁰

¿Por qué, entonces, se acentúan y subrayan de manera insistente las diferencias de lo monstruoso si el concepto está latente en los seres humanos “normales”? Tal vez al aceptar las diferencias tendríamos que repensar y/o modificar el concepto de orden y la universalidad de la ley moral. Mientras no suceda así, a la criatura monstruosa, infractora de la ley, se le segrega y se le castiga a través del exilio. A varias de las criaturas monstruosas se les ha condenado al más oscuro silencio, comparten, generalmente, la privatización del uso de la palabra, que es elemento clave de la comunicación humana y, por supuesto, del raciocinio; se les ha asignado una comunicación no verbal.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ Cortés, José Miguel. *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Finalista XXV Premio Anagrama de Ensayo. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, 1997, p. 20.

Según explica Cortés (1997) existen cuatro representaciones míticas fundamentales de lo monstruoso, todas ellas las encontramos representadas en la obra de Goya: “a) las relaciones de la vida con la muerte: ‘*El amor y la muerte*’ de la serie *Los Caprichos* de 1797; b) el pavor que suscita la mutilación: ‘*Saturno*’ de 1821-22; c) la duplicidad del ser humano: ‘*Dos forasteros*’ de 1821-22; d) la promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano: ‘*Tampoco*’ de 1810, en la serie los *Desastres de la Guerra*.” Cabe señalar que gran cantidad de la obra de este periodo contiene generalmente a las cuatro representaciones míticas de lo monstruoso, o sino a todas a la mayoría de ellas.

A los monstruos se les ha clasificado de varias maneras. Por ejemplo, una de éstas es la que surge de combinar, sin poner acento en la conciencia, seres y formas. Monstruo que con facilidad se desintegra al describir sus partes, se descompone, es decir, se hace transparente a la razón de quien lo examina. Otro tipo es el humano-animal, al que se le adjudica como al burro médico de Goya —en «*¿De qué mal morirá?*», 1797, de la serie de *Los Caprichos*— una naturaleza diferente a la que tienen en el mundo real, pero sin hacerle una modificación física.

Coincidiendo temporalmente con Goya, en el último tercio del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX, aparece como una variación de la novela gótica inglesa, lo monstruoso en la literatura. Cabe señalar que en la literatura antigua también hay ejemplos sobre el tema (*El Satiricón*, *Las metamorfosis* o *El asno de oro*), pero no se puede hablar de una generalización en esta época.

Es precisamente en el periodo de aislamiento voluntario cuando Goya logra “trabajar para sí mismo plasmando en formas y colores sus pasiones y sueños. Pinta los estupendos óleos que decoran la Quinta del Sordo y que han pasado a la historia con el nombre de *Pinturas Negras*. La propensión hacia lo fantástico ratificada y acentuada desde la sordera, convertida en relatos agudos y sarcásticos mediante sus escenas de brujería y las series de grabados y dibujos, alcanzó su culminación. Es una síntesis de la forma monumental, desarrollada en sus obras murales, y de la temática de imaginación. Los rostros de grandes facciones heredados del clasicismo sufren terribles deformaciones. La propensión a la paleta reducida a tierras, blanco y negro se impone.”¹¹

MONSTRUO: HORROR Y FASCINACIÓN

Lo monstruoso, lo oscuro y lo anormal perturba las leyes, desde la transgresión hasta la agresión de las mismas; sobrepasa las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión y funcionamiento.

¹¹ Gudiol, *op. cit.*, p. 28.

La intención o el resultado de lo monstruoso es que salga a la luz lo que se desea negar u ocultar, muestra lo que la sociedad esconde; es decir, que en la cultura dominante los seres monstruosos son manifestaciones de aquello reprimido por tales esquemas; como se puede apreciar en “*El vergonzoso*” de la serie *Los Caprichos* de 1797, donde muestra la condición miserable del ser humano.

Lo que nos horroriza es la presencia del desorden, consecuencia de las deformaciones mentales y físicas, no estas situaciones por sí mismas. Paradójicamente lo que afirma el orden anhelado por el ser humano es precisamente el concepto de monstruosidad, que tiene una función clara, la de atemorizar a la gente para que sumisamente acepte su rol en la sociedad. Ocurre también en situaciones de represión social donde, debido al caos, es necesario restaurar el orden, valiéndose las instituciones de los más atroces mecanismos, como se observa claramente en “*Prisionero*” de 1778.

Ahora bien, si hay algo que angustie e inquiete, es una forma monstruosa con su sobresaliente carácter ambiguo. Al mismo tiempo estas formas tranquilizan; al compararnos e identificarnos con lo normal nos hacen sentir superiores, pues llevan implícito que los éxitos son errores evitados, y sin embargo, es como si tales fracasos profetizaran el avance del caos. Todas estas características cantando al unísono hacen a la criatura monstruosa un ser misterioso y seductor, que nos inquieta y nos obliga a salir de lo aburrido de la cotidianidad, ya que no es el estándar percibir, ver o ser un monstruo todos los días. De este aspecto se deriva la atracción por lo monstruoso, cuando representa la proyección de un deseo sublimado o la recuperación de lo reprimido. “*Un gigante*” pintado entre 1810-1812, “impresiona por sus calidades pictóricas y también por la sombría grandiosidad del tema. Representa a una multitud, compuesta por múltiples caravanas de gentes, carros y ganado que huye aterrorizada ante la presencia de un gigante desnudo que surge en el horizonte envuelto en brumas”.¹² Goya plasma a ese ser que angustia por salirse de los parámetros que establece lo normal, ya que el temor se suscita de un modo más descarnado ante las personas deformes como lo es el gigante.

También funciona como espejo, cuando la criatura monstruosa refleja la otredad depredadora, loca y demoníaca que hay en cada uno de nosotros; como sucede en “*Corral de locos*” 1794 y en “*Casa de locos*” 1803-1806, donde Goya no refleja tanto una anomalía física sino que plasma una evidente deformación social.

El monstruo más importante en lo que nos concierne en este escrito (aunque cabe aclarar que no exclusivamente) es aquel que está situado en el plano simbólico. Al monstruo se le adjudica lo tenebroso, lo oscuro, lo abismal, lo caótico y lo infame

¹² *Ibidem*, p. 25.

en las sociedades cristianas occidentales. Son criaturas que simbolizan las intenciones impuras, el desbordamiento de los deseos. Como consecuencia lógica, la lucha contra lo monstruoso es el combate por liberar a la conciencia presa del inconsciente.

Si pensamos que la intención de la creación de monstruos es también una intención de hablar y de transmitir, las formas anormales integran el discurso... tal vez como significados opacos o mutilados.

Si se piensa en los monstruos de la mente, el origen es la imaginación que no se somete a la conciencia, esa creatividad que es producto y presa al mismo tiempo de las asociaciones libres, las vías por las cuales se expresa el inconsciente, como lo dijo Freud. Los fantasmas de la mente muestran los deseos propios que tememos y reprimimos, razón o causa por la cual los monstruos nos asustan.

LA MUJER COMO MONSTRUO

¿Cuántas y cuántos tipos de mujeres se encuentran en la obra de Goya? Las manolas y celestinas de *Los Caprichos*, las esforzadas y trágicas de los *Desastres de la Guerra*. Son también mujeres varios monstruos de *Los Disparates*, de los frescos negros que decoraron la Quinta del Sordo, todas ellas evocadoras de dicha y de tormento, suscitando deseo o terror.

Como advierte Cortés “la existencia de monstruos femeninos dice más de los miedos masculinos[...] que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina”,¹³ y guarda relación con los estereotipos de la mujer.

La imagen monstruosa de la mujer que representa Goya tiene que ver con la degradación del cuerpo, con el transcurso del tiempo, con lo voluble del ser humano; aquello que no tiene remedio. Las expresiones faciales están avejentadas, piénsese en “*Hasta la muerte*” de 1808-1812.

“El control del hombre sobre la mujer se intensifica en el campo sexual: aquella que intenta un camino propio o independiente, pasa a ser vista y tratada como un ser sexualmente insaciable, dotada de una lascivia salvaje y descontrolada, un ser que, convertido en un auténtico monstruo, pone en peligro la seguridad del hombre y amenaza su integridad física”;¹⁴ Goya advierte esta realidad en “*Bien tirada está*”, 1797 de la serie *Los Caprichos*, pues la dama escapa al papel pasivo de los dictados masculinos, mujer que representa al mal, y lleva al varón a su perdición y a un estado de locura.

¹³ Cortés, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

LAS BRUJAS: UN TIPO DE MONSTRUO

Todas las sociedades de todos los tiempos han tenido símbolos para marginar a cualquier individuo que transgreda el orden social. A las brujas, en las sociedades occidentales cristianas, se les ha acusado en particular, de tener vínculos con el diablo y los demonios, y en general, de estar en contraposición constante con el *modus vivendi* en el que se inscribe la mayoría, denominado “normal”.

Las brujas son seres monstruosos, representan una amenaza para la integridad de un individuo y su sistema. Estas figuras en Goya son seres vivos, orgánicos, con alma; su presencia cuestiona las reglas sociales y transgrede los límites establecidos. En la extensa obra de Goya, referente este tema podemos mencionar algunos trabajos como “*Brujas volando*”, “*Conjuro*”, “*Reunión de brujas*”, con fecha 1797-1798.

Retomando a la serie de grabados de *Los Caprichos* las “escenas de brujería se alían a la sátira moral y social, a visiones del patíbulo, a un mundo de majas y celestinas, galanes, chulos y mendigos. En algunas estampas se complace en representar seres humanos de rasgos bestiales. Incisivas y breves frases epigraffan las estampas, aumentando su mordacidad y concretando la intención del artista.”¹⁵

La madre que es asesina o deseosa de la sangre y la carne del hombre es vista como “antimadre” y, por lo tanto, como mujer castradora; en la Europa medieval tal figura fue representada través de las brujas, que se reunían en ceremonias de iniciación ritual y terminaban en una orgía apareándose con animales y el diablo, ofrecían también sus hijos a Satanás para que se los comiera. Goya recrea esta imagen en “*Aquelarre*” de 1795-1798. Se ve, en la oscuridad de la noche, a una criatura negra con cuernos, como una especie de carnero, y a un grupo de mujeres de rostros transfigurados rodeándole y ofrendándole a sus pequeños hijos.

LO MONSTRUOSO DE LA SOCIEDAD

La sociedad también produce infinidad de monstruos, los fabrica, piénsese en las guerras, la crueldad o en la psicosis; los males que origina y después se le revierten resultando imposible su contención. ¿Habría para un héroe (nación) mejor oponente-adversario que una situación monstruosa?

En los *Desastres de la Guerra*, Goya manifiesta su habilidad para crear monstruos creíbles y universales en los cuales refleja a la humanidad y las consecuencias que crea con sus catástrofes. Lo mismo ocurre con dos obras históricas de importante relevancia “*El Dos de Mayo de 1808, en Madrid: la*

¹⁵ Gudiol, *op. cit.*, p. 19.

lucha contra los mamelucos” y “*El Tres de Mayo de 1808, en Madrid: los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío*”, ambos de 1814, donde además de lo que logran expresar los cuadros por sí mismos, el concepto de lo «monstruoso de la sociedad» está apoyado en una palabra clave en el título de la obra: «lucha» y «fusilamientos», respectivamente.

Ahora bien, el “*Saturno*” 1821-1822, “que devora a su hijo chorreando sangre”,¹⁶ en ese deseo de dominarlo y destruirlo, integra también a toda la humanidad, vuelve a ser un concepto universal; es el monstruo devorador y caníbal que emplea su boca no para intercambiar ideas o comunicarse con el otro, usando el lenguaje como proceso social, sino para chuparle la sangre y aniquilarlo sin dar opción a diálogo ni a consenso.

En el “*Tribunal de la Inquisición*”, “*Disciplinantes*”, y “*Casa de locos*”, 1803-1806, Goya deja ver situaciones muy particulares en las que hay gran cantidad de gente, pero no sólo las muestra al mundo, sino que las cuestiona, llena de interrogantes a esa realidad en la cual vivía el hombre de su época y logra desvelar todo lo que se agita en su interior. “Hay en todos estos óleos, verdaderamente selectos, una turbulencia formal y una variedad instintiva de nuevos conceptos plásticos, cuya unificación en la composición y ritmo los convierten en obras maestras de incomparable modernidad. Algunas de ellas representan verdaderos ‘pandemoniums’ y en ellas el Goya de *Los Caprichos* y de las escenas de brujería se halla de nuevo, evidentemente en su elemento.”¹⁷

RAZONANDO

En algunos trabajos por encargo y en varios de los que realizó para sí mismo, Goya se arroja a ese mundo incierto y desconocido, oscuro y profundo, inmerso en él y nos muestra que también existe en su sociedad y en la humanidad.

La aparición de lo monstruoso en Goya se va incrementando con el tiempo. Este fenómeno es claro cuando queda sordo, inmediatamente después de su padecimiento aparece “*Incendio*” fechado 1793-1794, que es sin duda una situación de caos extrema. Se acentúa lo monstruoso con la guerra y la inestabilidad que sufre su patria y más aún cuando en su tercera edad, se aísla en la Quinta del Sordo.

Goya manifiesta en gran parte de su creación, sobre todo en las *Pinturas Negras* que decoran la Quinta del Sordo, un sutil y explícito gusto por lo horrible, lo sombrío, el humor dramático del pintor, pero sobre todo su pesimismo o su necesidad de exhibir las fuerzas que consideraba como la fuente básica y terrible de la existencia,

¹⁶ *Ibidem*, p. 28.

¹⁷ *Ibidem*, p. 22.



tienen en ellas su propio desarrollo con brujas, viejos repugnantes, bajos instintos, reuniones de aquelarre, luchas despiadadas, escenas cínicas y crueles guerras.

Cortés señala que “cuando la sublimación de la muerte se hace imposible y el miedo se convierte en pánico, entonces la imaginación angustiada crea y multiplica imágenes monstruosas de perversidad.”¹⁸ Por fortuna para la posteridad, Goya sí logro sublimar el miedo a la muerte a través de su pintura, dejando una obra rica e inmensa sobre el tema, que ha dado lugar a infinidad y polémicos estudios a través de los años.

En su obra, Goya, como parte de la tradición romántica de pintores europeos, da cuenta de su deseo por cristalizar las emociones más profundas ligadas a la ansiedad, el amor y la muerte, valores universales, donde el arte cumple una función de exorcismo y catarsis de las pulsiones.



BIBLIOGRAFÍA

- ABELED, ENRIQUE, *Esquema de la pintura, de Corot a nuestros días*, Talleres Gráficos Yunque, Buenos Aires, 1948.
- BIGNAMI, ARIEL, *Goya, Los Grandes Pintores*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972.
- CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Finalista XXV, Premio Anagrama de Ensayo, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1997.
- EVANS, GROSE, *Spanish Painting: in the National Gallery of Art*, Publications Funds National Gallery of Art, Smithsonian Institution, Booklet Number Ten, Washington, 1959.
- GUDIOL, JOSÉ, *Goya*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1996.
- GIBELLI, NICOLÁS J., (dir.), Negri, Renata, “Goya, Pinacoteca de los genios”, *La más grandiosa colección de arte del mundo*, Editorial Codex, Buenos Aires, 1964.

¹⁸ Cortés, *op. cit.*, p. 37.

GIBELLI, NICOLÁS J., (dir.), *Arte/rama Enciclopedia de las artes: de todos los pueblos en todos los tiempos*, No. 115, Editorial Codex, México, 1965.

MEDINA HARO, YOLANDA, *Siglo XVIII: Ilustración y Neoclasicismo*, ANUIES, México, 1976.

SALAS, XAVIER DE, *Goya*, Mayflower Books, Nueva York, 1981.

S/AUTOR, *Los titanes de la pintura: Los pintores más famosos*, Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 1941.