

FRANCISCO DE GOYA: una mirada desde México

Rie Arimura
Erandi Lisset Ávalos Aburto
Ileri Ortiz Silva

COORDINADORAS



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

UDEM
Universidad de Morelia

Divulgación

FRANCISCO DE GOYA: una mirada desde México

Rie Arimura
Erandi Lisset Ávalos Aburto
Ileri Ortiz Silva

COORDINADORAS



ÍNDICE

Título:

FRANCISCO DE GOYA:
una mirada desde México

Primera edición: agosto 2017

Autores:

Jorge Eduardo Ortiz de Montellano García, Carlos Adolfo García Solís, María Teresa Acosta Carmenate, Ioulia Akhmadeeva, Néstor Hernández Ávila, Arturo Tinoco Soto, Salvador Mendiola Mejía, Virginia Cervantes Serrano, Diego Salgado Adam, Christian Sánchez Yépez y Cecilia Soto Montoya, Noyule Jonard Méndez, Leilani Noguez Medina y Georgina Rodríguez Herrera, Yaret Sánchez Barón, Brenda Sánchez Velasco y Diego Vargas Vázquez, Karen Arellano Granillo, Elena Rico Gutiérrez y Fernando Saldaña Benítez.

Formación para uso digital:

Alberto Morales Flores,
Universidad de Morelia
Morelia, Michoacán, México.

Cuidado de la edición:

Cecilia López Ridaura, Dante M. Montoya Azpeitia y Raúl Casamadrid

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM.

Reservados todos los derechos. D.R. © 2017.
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510. México, Distrito Federal.

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
Antigua Carretera a Pátzcuaro No. 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta, C.P. 58190, Morelia, Michoacán.

Universidad de Morelia, Fray Antonio de Lisboa #22 esquina con Av. Tata Vasco,
Colonia Cinco de Mayo. Morelia, Michoacán, México. C.P. 58230

Queda prohibida la reproducción parcial o total sin la autorización del sus autores.

PRESENTACIÓN

Erandi Lisset Ávalos Aburto 7

INTRODUCCIÓN

Rie Arimura e Ireri Ortiz Silva 13

I. CONTEXTO HISTÓRICO, ARTÍSTICO Y FILOSÓFICO

Francisco de Goya: espíritu de la época
Jorge Eduardo Ortiz de Montellano García 19

El rostro del tiempo en la obra de Goya y Lucientes
Carlos Adolfo García Solís 27

El sarcasmo y Goya: racionalidad artística, histórica y filosófica
María Teresa Acosta Carmenate 35

II. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Valores expresivos y gráficos en aguafuertes de Goya
Ioulia Akhmadeeva 53

Reflejos de luz y sombra en Goya
Néstor Hernández Ávila 73

Goya *in situ*: consideraciones sobre la percepción y el lugar
de la obra artística
Arturo Tinoco Soto 81

Los monstruos de Goya
Salvador Mendiola Mejía 87

PRESENTACIÓN

III. COLECCIONISMO Y EXPOSICIONES EN MÉXICO

Goya y política: la atribución de Alberto J. Pani al acervo del Museo Nacional de San Carlos
Virginia Cervantes Serrano, Diego Salgado Adam, Christian Sánchez Yépez y Cecilia Soto Montoya **99**

Goya ante los mexicanos: itinerario expositivo
Noyule Jonard Méndez, Leilani Noguez Medina y Georgina Rodríguez Herrera **113**

IV. IMPACTO EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Goyesco mexicano: los casos de Picheta, Ruelas y Posada
Yaret Sánchez Barón, Brenda Sánchez Velasco y Diego Vargas Vázquez **129**

Calaveras y Caprichos: materialización del mito
Karen Arellano Granillo y Elena Rico Gutiérrez **145**

La influencia de Francisco de Goya en la obra *Grandes hazañas contra los muertos*, de Jake y Dinos Chapman
Fernando Saldaña Benítez **153**

*La fantasía abandonada de la razón
produce monstruos imposibles:
unida con ella es madre de las artes
y origen de las maravillas.*

Explicación del manuscrito del Museo del Prado
de la estampa 43 de la serie Caprichos.

Las grandes obras del arte universal se mantienen vivas a través del tiempo y la distancia. Nos deleitan, nos hablan, nos cuestionan. Nos instan a sentir y a pensar como individuos y como colectividad. Al crear una obra maestra, el artista sintetiza múltiples lecturas de su momento histórico, para plasmar artísticamente tal o cual tema en una pieza que combinará perfectamente poesía, técnica y temática. Una de las maravillas del arte es que los mensajes y significados de esas obras maestras se actualizan dependiendo del contexto en el que son mostradas, provocando reacciones y reflexiones propias del momento que vive el espectador –y que puede ser muy distante a la época y lugar en la que fueron realizadas–. Se crea así una conexión de tiempos, geografías y comunicación humana.

Tal es el caso de las creaciones del pintor, grabador y dibujante aragonés Francisco de Goya y Lucientes, cuya obra es un patrimonio artístico invaluable reconocido y valorado en todo el mundo. A pesar de que las imágenes de la mayoría de sus obras son bien conocidas y de fácil acceso en libros y en Internet lo ideal –como en todo el arte– es apreciar en vivo su destreza técnica y su profundidad temática.

Gracias a la amabilidad del galerista y coleccionista Hilario Galguera fue posible que 14 166 personas visitaran la exposición *Francisco de Goya. Los Caprichos y Los Disparates*, que se presentó del 18 de julio al 26 de octubre del 2014 bajo la curaduría de una servidora. El señor Galguera ofreció la exhibición como muestra de generosidad hacia el Centro Cultural Clavijero, ya que en ese momento estábamos proponiendo una magna exposición del artista Daniel Lezama en este recinto. Una vez aceptada la propuesta, la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán de Ocampo con el apoyo de Núcleo Arte y Letras, el H. Ayuntamiento de Morelia, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad

Michoacana de San Nicolás de Hidalgo realizaron las gestiones pertinentes para traer por primera vez a Michoacán obra de Francisco de Goya. En la inauguración estuvieron presentes las principales autoridades del gobierno estatal y municipal, así como autoridades del Estado. Las dos series presentadas son propiedad de los coleccionistas Mari Carmen Ramos y Jorge Ramos. Un profundo agradecimiento para ellos, y mi mayor reconocimiento por compartir con los michoacanos parte de su importante colección de arte.

Para complementar la exposición, se realizaron dos actividades paralelas. Una fue un ciclo de cine, en el que colaboró Rolando Prado Arangua, asistente de la Unidad de Vinculación de la UNAM Campus Morelia y coordinador del Goya Cineclub de la UNAM. Rolando y una servidora curamos el ciclo de cine en el que se proyectaron las películas *Goya, Loco como un genio* (2002), de Robert Hughes; *Goya en Burdeos* (1999), de Carlos Saura; *Los Fantasmas de Goya* (2006), de Milos Forman y *Volavérunt* (1999), de Bigas Luna. Las proyecciones se realizaron en el Centro Cultural Clavijero y en el campus de la UNAM. Considero muy importante entrelazar diversas manifestaciones artísticas relacionadas entre sí, y estoy segura que este ciclo de cine enriqueció la exposición y ayudó a la creación de nuevos públicos.

La importancia de Goya y Lucientes como artista que representa a su época y que inaugura la modernidad ha sido ampliamente estudiada, y hasta hoy es uno de los creadores más influyentes no sólo en la plástica sino en otras áreas del arte. Sin embargo, como ocurre con todos los grandes artistas universales, en cada revisión de su obra surgen nuevas aristas que vale la pena considerar, por lo que la segunda actividad paralela fue un coloquio titulado *Francisco de Goya: Vida y obra*, que estaba programado para llevarse a cabo en el auditorio del Centro Cultural Clavijero el 17, 18 y 19 de septiembre del 2014.

Una de las prioridades de esta actividad fue reunir al público interesado con destacados historiadores del arte, artistas y académicos que actualmente residen en Michoacán; y también a estudiantes y maestros de larga trayectoria de la licenciatura en Historia del Arte de diversas instituciones universitarias: la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad de Morelia y el Centro Cultural Aspasia. Las sesiones se llevaron a cabo no sin algunos contratiempos pues, curiosamente, esta exposición visitó Michoacán en una etapa llena de claroscuros –más oscuros que claros– muy *ad hoc* con las series de gráfica que se presentaron. Goya sigue y seguirá haciendo de las suyas. Agradezco a María Ivonne Zárate, coordinadora del Centro Cultural de la Enes Morelia, por el apoyo brindado.

Para la edición de esta memoria se hizo una selección de ponencias conforme el rigor de protocolos académicos, pero todas las ponencias que se presentaron en el coloquio fueron sumamente interesantes y complementarias unas de otras. Agradecemos a los autores que las realizaron.

Este libro es una iniciativa de la doctora Rie Arimura, quien nos invitó a la maestra Ileri Ortiz Silva y a una servidora a colaborar, a lo que ambas aceptamos de inmediato; y a pesar de que el proceso fue más lento de lo que todas esperábamos, ya que llevó tres años concluir satisfactoriamente la publicación, consideramos que el material resultante será de interés para estudiantes, académicos y público en general.

Esta publicación representa la exitosa suma de voluntades entre instituciones gubernamentales, iniciativa privada, instituciones educativas públicas y privadas, y agentes culturales independientes. Gracias a todos los implicados y gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Morelia, por difundir este esfuerzo colectivo de abonar –desde nuestro tiempo y lugar– al estudio de la vida y obra del gran artista Francisco de Goya y Lucientes.

Erandi Lisset Ávalos Aburto
Morelia, Michoacán
2017

INTRODUCCIÓN

 a memoria *Francisco de Goya: una mirada desde México* que aquí se expone es una compilación seleccionada de las ponencias presentadas en el coloquio *Francisco de Goya: vida y obra* (Morelia, 2014). La razón del título se debe a que el eje principal de dicho encuentro fue el de reconsiderar, desde México, el contexto histórico que le tocó vivir a Goya, así como el reinterpretar su obra: en especial, las pinturas y grabados que expresaban de manera alegórica y crítica las contradicciones sociales, las situaciones bélicas vividas por el pueblo español contra la dominación francesa, así como las paradojas de la naturaleza humana.

El trabajo se estructura en cuatro núcleos. El primero está dedicado al contexto histórico, artístico y filosófico del artista aragonés. Jorge Ortiz de Montellano García distingue dos facetas en la obra de Francisco de Goya, haciendo énfasis en *Los Caprichos*, *Los Disparates* y en las “Pinturas negras”. Obras que están impregnadas del espíritu imperante de la época, en donde el artista que nos ocupa ejerce una crítica social y se convierte en un personaje con características propias del Romanticismo, aspectos que comparte con otros ilustres personajes de la época, como Goethe. De manera paralela, Carlos Adolfo García Solís se aproxima al contexto de la obra plástica del artista; comprendiendo que la situación histórica, social, política y religiosa influye sobre las manifestaciones artísticas, sitúa a Goya en un punto crucial entre lo real y lo imaginario, lo individual y lo colectivo, la libertad y la discreción. Finalmente, plantea la posibilidad de conceptualizar la “visión goyesca” a partir de su obra. Para concluir este primer núcleo, María Teresa Acosta Carmenate sintetiza la circunstancia de las obras de Goya en el periodo de Carlos III y la crisis posterior en los reinados de Carlos IV y Fernando VI. Muestra a un artista sarcástico y siempre creyente de la razón, entendida ésta como una vía para alcanzar la verdad. Cita la lámina VI como ejemplo de la actitud de Goya frente al mundo que vivía y desde una perspectiva crítica plasmada en sus obras.

El segundo núcleo presenta análisis de las obras de Goya desde diferentes perspectivas. Primeramente, la artista Ioulia Akhmadeeva explora las relaciones entre las técnicas, sus efectos visuales y sus cualidades expresivas. Dicha autora

enfatisa la “modernidad” del lenguaje artístico de Goya tanto en la composición como en las construcciones figurativas creadas con base en manchas. Néstor Hernández Ávila, por su parte, se centra en el estudio del manejo de la luz y la sombra en distintas pinturas del artista aragonés, y observa una ruptura con los cánones del claroscuro de su época. Es decir, en vez de utilizar el recurso del claroscuro para crear la perspectiva, dar volumen a las figuras o plasmar un sentido de teatralidad, Goya emplea la luz para las connotaciones positivas y la sombra para las negativas. Advierte que esta característica es constante pese a sus facetas múltiples y su diversidad estilística. Asimismo, Arturo Tinoco Soto aplica la teoría de Edward T. Hall, llamada proxémica, para estudiar las relaciones entre el espacio, la obra y el espectador. Contextualiza un conjunto de obras de Goya tales como los tapices y *Las majas* en su espacio original para recuperar percepciones correctas de las obras.

Uno de los aspectos más tratados del Coloquio fue, sin duda, la universalidad de temas abordados por Goya. Así, Akhmadeeva asocia las escenas mostrando masacres humanas del artista aragonés con las imágenes fotográficas de los campos de concentración nazis o de la Segunda Guerra Mundial. De igual modo, Salvador Mendiola Mejía, quien explora distintas dimensiones de los “monstruos” o monstruosidad de Goya, advierte también sentidos universales de las críticas del artista las cuales hallarían, inclusive, eco en la actualidad. Con relación a ello, también cabe mencionar que este coloquio coincidió temporalmente con una gran tensión social generada a causa de la desaparición de cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en Iguala, Guerrero, el 26 de septiembre de 2014. Así, en la sesión de comentarios y debates, la obra de Goya se convirtió en el punto de partida para reflexionar sobre el problema de la violencia e injusticia que emanan en este país.

El tercer núcleo aborda el coleccionismo y exposiciones de las obras de Goya en México. Dos ensayos aquí reunidos fueron elaborados en equipo por alumnos de la licenciatura en Historia del Arte de la ENES Morelia, UNAM, dentro de la asignatura “Historia general del arte. Barroco”, impartida por Rie Arimura en el semestre 2015-1. Para dicha investigación se contó con el apoyo del Museo Nacional de San Carlos para acceder a su archivo histórico. El primer ensayo, “Goya y política”, reconstruye la historia del coleccionismo de obras de Goya en México, centrándose en la conformación del acervo de dicho museo nacional. En el segundo artículo “Goya ante los mexicanos”, se estudian las exposiciones sobre Goya realizadas en México, aprovechando el acervo de obras de dicho artista existente en este país. Asimismo, se examinan las características de los discursos curatoriales de dichas exposiciones.

El cuarto núcleo revisa el impacto del artista español en el arte moderno y contemporáneo. Los primeros dos artículos, “Goyesco mexicano” y “Calaveras y Caprichos”, fueron preparados también por los alumnos de la ENES Morelia en el marco de la asignatura antes referida. Aquel texto dilucida la construcción ideológica de un “goyesco mexicano”. Con ello se revisa y cuestiona la postura tradicional de asociar los artistas mexicanos del siglo XIX, tales como Picheta, Ruelas y Posada, con el artista aragonés y, mediante un análisis comparativo, se cuestiona la supuesta influencia que la historiografía ha atribuido a Goya sobre los artistas mexicanos. La ponencia “Calaveras y Caprichos” presenta un proyecto de investigación; en ella se muestra cómo aquel mito de “goyesco” ha sido materializado al surgir un proyecto de carteles llamado “Goya-Posada”, en el año 2002. Por último, Fernando Saldaña Benítez plantea mirar a Goya en la contemporaneidad de la obra de artistas como Jake y Dinos Chapman, estableciendo una estrecha relación entre el memorable grabado núm. 39 *Grande hazaña! con muertos* y la obra escultórica *Grandes hazañas contra los muertos*, de los hermanos de origen británico. Los textos de este núcleo permiten pensar a Goya a través de los ojos de artistas posteriores que independientemente de su estilo, técnicas y discursos, mantienen vigente su obra.

Con esta publicación se afianzan pues dos de los objetivos que nos movieron a realizar el coloquio *Francisco de Goya: vida y obra*. Por un lado, el crear un espacio de reflexión en torno a Goya; por el otro, el abrir nuevas líneas de investigación que nos hagan avanzar en el entendimiento de la compleja obra del pintor aragonés y establecer su repercusión internacional.

Rie Arimura e Ileri Ortiz Silva

SIGLAS INSTITUCIONALES

CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

ENAP: Escuela Nacional de Artes Plásticas

ENES Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia

FCE: Fondo de Cultura Económica

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia

INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes

MACAZ: Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce

MCM: Museo de la Ciudad de México

MNSC: Museo Nacional de San Carlos

MUNAL: Museo Nacional de Arte

SCDF: Secretaría de Cultura del Distrito Federal

SEP: Secretaría de Educación Pública

UDEM: Universidad de Morelia

UDLAP: Universidad de las Américas Puebla

UMSNH: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

I. CONTEXTO HISTÓRICO, ARTÍSTICO Y FILOSÓFICO

AGRADECIMIENTOS



GALERIA HILARIO GALGUERA

FRANCISCO DE GOYA: ESPÍRITU DE LA ÉPOCA

Jorge Eduardo Ortiz de Montellano García

El tiempo también pinta.

Francisco de Goya es un artista monumental, no sólo por el volumen impresionante del *corpus* de su obra sino por la calidad de sus imágenes y la vastedad de conceptos que en su trabajo caben. Supo expresar sentimientos e ideas de la colectividad en un mundo pródigo de cambios y revoluciones. Su larga vida, que duró 82 años, le permitió incursionar en una variedad muy amplia de géneros y temas, gracias a los cuales, y durante más de seis décadas de esfuerzo y dedicación no exentas de cierto comportamiento obsesivo muy positivo, se constituyó como uno de los artistas más revolucionarios de que tengamos noticia en la historia del arte. Su influencia es grande y duradera.

Al reflexionar en Goya como artista descubrimos a un ente cultural donde se depositan todos los elementos del periodo romántico, y en quien se condensa el “espíritu de la época”. Cabe decir que la obra de arte, por excelencia, es aquella que sintetiza en sí la ideología y la vida de una determinada sociedad y, al entrar en contacto con ella como espectadores, nos habla del momento, las condiciones en que surgió y permite un diálogo con el pensamiento de otras generaciones (lo que la vuelve atemporal). Esto ocurre con la imaginería y la producción del genio de Zaragoza.

En términos generales, el “espíritu de la época” se refiere a un comportamiento y una filosofía que se comparten entre las gentes en un lapso definitivo de tiempo y un espacio. Al decir gentes, hago referencia a los pueblos entre los que existe una dialéctica, las herencias culturales. La definición de esta idea proviene en su origen del término alemán *Zeitgeist*, que significa literalmente: espíritu (*Geist*) del tiempo (*Zeit*). Esta tesis surgió precisamente en el siglo de Goya, en Alemania, y fue impulsada por Hegel en sus trabajos teóricos; sobre todo en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, respecto a lo “histórico”, derivada del *Volksggeist*, espíritu (*Geist*) del pueblo (*Volks*), que después se utilizaría para dar sustento a las filosofías del nacionalismo. Tanto él, como otros pensadores alemanes del Roman-

ticismo adoptaron este término. Por otro lado, Herder, en su obra magna *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* introdujo al idioma alemán el concepto latino: *genius seculi*, traducido como “espíritu del tiempo”, que de esta manera queda determinando al clima cultural de una época.

Cada uno de los cuadros de Francisco de Goya nos habla de su momento histórico por todos sus detalles, por su origen, por la técnica, los materiales, la composición, las posturas, las vestimentas, por el entorno y las acciones. Pero *Los Caprichos*, *Los Disparates* (o “Proverbios”, como se les conoció también) y las “Pinturas negras”, van más allá. Esos temas inverosímiles, poblados de imágenes de pesadilla, de rostros burlones, de gigantes que parecen ogros; esos ambientes llenos de oscuridad para el corazón, con sus alusiones al mal, a la magia, a la brujería y al carnaval grotesco, nos transmiten los tonos de esa densa nube que velozmente cubrió a Europa –y, posteriormente, a América– con una tormenta de sentimientos y condiciones de pensamiento, y Goya fue uno de sus más grandes fundadores. Sus representaciones oníricas, sus distorsiones, no fueron –claro está– los únicos ejemplos de cómo se desarrolló esta corriente, pero sí es posible destacar su obra como un paradigma que nos permite entender de manera más clara y en conjunto las categorías estéticas del Romanticismo.

El genio de Goya es palpable en cada detalle, por el desarrollo de una gran técnica y por una concepción de lo estético distinta e innovadora; pero, sobre todo, por la visión de conjunto que guarda de su obra. Podemos distinguir dos facetas en la totalidad de su producción: en primer lugar, las obras que realizó por encargo; como ejemplo de ello tenemos los retratos que hacía para la realeza y la clase política, y algunos grabados de corridas de toros, que elaboraba casi exclusivamente para su venta y que son magníficos documentos de la vida y costumbres de su siglo. En segundo lugar, sus obras de imaginación, como *Los Caprichos*, *Los Disparates*, y los murales que pintó en Burdeos, donde plasma su sentir, sus emociones y su manera de concebir el mundo.

Respecto a sus grabados, se sabe que intentó vender algunas de estas obras, pues en muchas etapas igualmente sufrió de penurias económicas; más aún con los cambios y revoluciones sociales de que fue testigo, en un país en guerra. Pero realmente estos trabajos le reportaron ingresos menores. Al parecer las ochenta láminas de *Los Caprichos* no se pusieron a la venta en el lugar acostumbrado de estampas, sino en una perfumería que se encontraba debajo de su casa, en el número 1 de la calle del Desengaño. Podemos conjeturar que tomó esta precaución porque el tema de *Los Caprichos* podía atraerle problemas con la Santa Inquisición; aun así, las comercializó. Sabemos que no buscaba el anonimato, puesto que el *Capricho número 1* es un autorretrato representado, por cierto, satíricamente,

para no alterar la coherencia de la colección. Se vendieron únicamente veintisiete ejemplares de esta serie. Sin embargo, la Inquisición sólo lo requirió en una ocasión, referente a la publicación de sus *Majas*. Es posible intuir que su intención primordial no era la remuneración económica. Pero la creación artística pretende comunicar un mensaje a las personas, ya sea de la propia generación en que surgió o de las siguientes. Así pues, la publicación de esta serie fue fundamental para que, desde nuestro punto de vista actual, podamos analizarla, disfrutarla y entenderla, y nos dote de una gran cantidad de material para poder comprender su entorno, ya que la totalidad de estos trabajos son resultado de una crítica social que se filtra a través de su cosmovisión artística. Esta es una cuestión a la cual recurre Goya reiteradamente, sobre todo en su etapa de madurez, pero ya con una voz diferente que al principio, genuina, pionera; a veces, como anticipación del periodismo gráfico, en el caso de su serie *Los desastres de la guerra*; a veces, como un ente imaginativo puro, que traslucía la realidad en visiones muy particulares y vanguardistas.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII las mentes ilustradas sentían la opresión de las formas rígidas y el peso de la exageración de lo mensurable que intentaba reinterpretar los estilos artísticos de la antigüedad grecorromana. A partir de la Revolución Francesa (cuando Goya tenía 43 años de edad) los espíritus creadores se emanciparon hacia una libertad metafísica. No es de extrañar que la independencia de muchos países se originara durante este periodo. Los estudiosos como Gonzalo de Diego, Juan José Sebreli, Nicolás Kouzouyan, Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego dicen que Francisco de Goya es un “prerromántico”; pero lo cierto es que en su personalidad y en su obra se conjugan todos los aspectos ya bien establecidos del espíritu del Romanticismo, y no como un derivado. En otras palabras, figuras como la de Goya, entre otros, dieron base al personaje romántico emblemático.

Del Romanticismo podemos extraer una gran cantidad de conceptos que se adecúan a los parámetros de su obra. Henri Lichtenberger, en la introducción que hizo al drama de *Fausto*, se dedica a enumerar las características que definieron los pensadores alemanes, en particular Goethe y Schiller, y en términos más amplios, la generación del *Sturm und Drang*, literalmente: tormenta (*Sturm*) e ímpetu (*Drang*), acerca de este movimiento cultural:

- 1) *La reacción contra el racionalismo*, que podemos encontrar en todas esas ilustraciones imposibles de seres voladores y quimeras burlonas conviviendo exaltadamente con la gente del pueblo.

2) *Progreso y desencanto*. Goya sentía que el siglo que le tocó era un compendio de desastres sociales, y que el avance tecnológico humano había resultado en una terrible decadencia. Todos los muertos que vio, y de los que tuvo noticia, así lo confirmaron. El rumbo de la nación era la autodestrucción.

3) *El hincapié en la singularidad*. La obra de Goya es original, y difiere extraordinariamente de la temática empleada por sus contemporáneos españoles que generalmente en ese período estaban más acostumbrados a tratar en la gráfica temas de índole costumbrista o cortesano.

4) *Nostalgia del pasado*. Muchos de sus trabajos están ubicados en ambientes que podríamos identificar con lo remoto, sobre todo en sus aspectos más sórdidos y carnalescos, aunque el artista tiene el cuidado de hacernos notar con sarcasmo actitudes y costumbres de su tiempo. La verdad es que sus brujas voladoras poseen un marcado carácter medieval, aunque así critica a algunas damas de “sociedad”.

5) *El nihilismo y la tentación de la nada*. Las invasiones napoleónicas y los conflictos internos de España hicieron que Goya perdiera la fe en el presente y se sumergiera en un estado de depresión y pesimismo, muy común entre los románticos, y que los alemanes llamaron con el término acuñado por el poeta visionario Jean Paul, el *Weltschmerz*, dolor (*Schmerz*) del mundo (*Welt*), referido como la tristeza que surge cuando se comprende que las debilidades y sufrimientos propios son causadas por la crueldad del mundo, puesto que este no se asemeja a lo ideal, a lo deseado. Ocurre la desesperanza y después de eso no queda más que la nada. Este pesimismo se acrecentó por su enfermedad, que se cobró con su sentido del oído en el año 1793, por lo cual a veces recibe el apodo de “El sordo”.

6) *El desafío a Dios y la frustración religiosa*, que queda patente en sus representaciones de aquelarres, con la proliferación de demonios, duendes y brujas infernales, que nos muestran una frecuentada reafirmación de lo sobrenatural, hasta que llega a parecer que estos personajes son de lo más común en su entorno y en su momento. Pero es que después de reflexionar durante años en una realidad que se presenta terrible a la sensibilidad del artista, el espíritu llega a ensombrecerse y a impregnarse de melancolía. Está en lo cierto cuando escribe que el sueño de la razón produce monstruos. Con el sueño –la muerte pe-

queña– se disipan todos los rasgos de lo coherente y lo ordenado, todo lo que la mente mantiene estructurado como correcto, y la fantasía se exalta hasta lograr crear mundos dispares, no necesariamente enajenados, que se ensanchan y virtualmente borran todos los límites que nos marcamos social y éticamente.

Es importante tomar en cuenta que el tema diabólico de sus grabados y de sus “Pinturas negras” no es privativo de su época, sino que es universal; lo vislumbramos también en Dante, sobre todo en el “Infierno” de su *Commedia*; en cuadros de El Bosco, como *El jardín de las delicias* y el tríptico de *Las tentaciones de san Antonio*; en el testamento y las baladas de Francois Villon y, posteriormente, lo encontramos también en *Las flores del mal* y los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, las pinturas de mascaradas de James Ensor y en los *Cantos de Maldoror* del conde de Lautreamont, sólo por mencionar algunos.

Pero hay, como decíamos, otros grandes personajes que comparten con Goya los síntomas del ser romántico. Aunque muchas veces las diferentes disciplinas artísticas quedan desfasadas y hacen que ocurran fenómenos curiosos, como que la muerte de Johann Sebastian Bach sea la que concluya en la música con el estilo barroco, tan sólo catorce años antes de la publicación de la novela *El Castillo de Otrant*, de Horace Walpole, considerada ya dentro del canon (y con todos los elementos) de la literatura romántica. En este caso podemos encontrar más de una similitud.

Adentrándonos en la cronología resulta interesante establecer una comparación temporal con otra figura magnífica del arte; nos referimos a Ludwig Van Beethoven, quien también sufrió de sordera durante la segunda mitad de su vida. Ambos revolucionaron su disciplina artística, y fallecieron con un año de diferencia (Beethoven el 26 de marzo de 1827, y Goya el 16 de abril de 1828). Podemos encontrar en estas dos figuras el proceso de cambio de la tradición neoclásica del siglo XVIII a la innovación del Romanticismo en toda su grandeza y pasión.

La desesperación de Beethoven, al asumir su tragedia personal de ser músico y perder el sentido del oído, se vio reflejada en sus composiciones. Tomando como ejemplo su novena sinfonía, encontramos en ella una proliferación no vista antes del uso de las percusiones. Era un intento dramático de percibir la música. Pues bien, las líneas gruesas y los trazos arrebatados de Goya en su periodo de madurez, ya se trate en los frescos de San Antonio de la Florida, o en las “Pinturas negras”, por citar algunos, resultan ser algo así como las percusiones del ejemplo anterior. Goya, apartado del mundo, exiliado de la conversación de sus semejantes a causa de su enfermedad, eleva este grito mudo de protesta y de rebelión;

se vuelve un expresionista en el sentido original de la acepción. Y ya sea con uno dentro de las artes visuales y el otro dentro de la música, el resultado producido nos da esa pauta de cambios en las categorías estéticas ya existentes hacia la primicia de los lenguajes nuevos.

Otras líneas paralelas, si no vasos comunicantes, las podemos establecer a través de otro contemporáneo puntual. Nos referimos al poeta, novelista y excelso dramaturgo alemán Johann Wolfgang Von Goethe quien, desde su patria y su trinchera, se volvió partícipe de estos cambios en el ánimo de la época, como ya lo hemos visto en nuestro artista español. Al igual que él, Goethe también vivió 82 años, naciendo tres años después que Goya; esto es, en 1749, y falleciendo en marzo de 1832.

La obra de Goethe, que podemos ubicar dentro de este nuevo estilo romántico, tanto técnico, como temático, asimilable a la pintura del autor del *Fusilamiento del 3 de mayo de 1808* es, por supuesto, *Fausto*, la obra completa, ambas partes. Comenzada desde finales del siglo XVIII y concluida en las postrimerías de su vida, la pieza cuenta con tantos personajes que es imposible enunciarlos; pero muchos de ellos, coincidentemente, aparecen en los grabados y en las “Pinturas negras”. Es casi inadmisibles no evocar a Mefistófeles al contemplar esa reunión de brujas del “Aquelarre”, coronada con la figura en penumbra del macho cabrío en actitud antropomorfa, pintada originalmente hacia 1823 sobre un muro en la planta baja de la llamada Quinta del Sordo en Burdeos, y trasladada al lienzo en 1875 por Salvador Martínez Cubells. Lo que pretende Goethe con el *Fausto* es resaltar lo humano, lo “demasiado humano” como dice Byron, que es esa energía a veces descontrolada de sentimientos, pasiones, evocaciones y emociones, y la dualidad entre la bondad y lo maléfico; ubicando al mal y a lo humano en una misma categoría, como si se tratara de una simbiosis muy efectiva, el motor del mundo. Y más aún, el motor del momento actual, por lo que la consecuencia, como es de esperarse, está plagada de caos, de muerte y destrucción. Es adecuada, para esto, la imagen del fantasma recorriendo Europa (sin aludir a las tesis del *Manifiesto*, de Marx y Engels).

Y es que Francisco de Goya no es un ser adelantado a su tiempo. Es producto del mismo y creador de su propio momento, junto con otros, como lo hemos visto. Tuvo una visión genial –y esto es lo que lo engrandece como creador– que le permitió romper los cánones conocidos y a los que su sociedad estaba acostumbrada, y volverse un pionero de las nuevas estéticas, un ente de cambio que vio más allá de su horizonte y que dio paso y abrió las puertas y sentó las bases de la modernidad dentro de las cuestiones artísticas referentes a la manera de concebir las artes plásticas en Occidente, por lo que podemos llamarlo así: Goya, espíritu de la época.

Bibliografía

- BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza, 1994.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Goya*. Madrid: Sociedad Editorial Electa, 2000.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la historia de la filosofía* [1833]. Ed. Elsa Cecilia Frost. México: FCE 2002.
- _____, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Estudio introductorio y análisis de la obra por Francisco Larroyo. México: Porrúa, 2000.
- MAGEE, Glenn Alexander, *Zeitgeist, The Hegel Dictionary*. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

EL ROSTRO DEL TIEMPO EN LA OBRA DE GOYA Y LUCIENTES

Carlos Adolfo García Solís
Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán

Lo goyesco está, pues, dotado de una vida intensísima, bullente, de puro instinto. Un chorro de surtidor enérgico de vida espontánea y primigenia.

Juan de la Encina.¹

 El presente trabajo tendrá como premisa describir los aspectos que connotan la universalidad en el lenguaje goyesco. Ahondando en la trascendencia del legado de Goya, el cual se recrea en las manifestaciones culturales por medio de lo goyesco, un paradigma generado por la obra de arte y su capacidad estética de mantenerse vigente.

Desde la prehistoria el ser humano expresa a través del arte sus necesidades, materializándolas según los ideales perseguidos que hacen de sus formas representativas una síntesis particular del momento estético en que se crea la obra de arte. Esta particularidad se refiere a la expresión perceptible que utilizando un lenguaje específico, alegórico o simbólico, evoca gustos, concepciones, conciencias y sentimientos que son percibidos y articulados por la situación contextual del espectador de las obras artísticas. En este contexto particular cada espectador actúa como un referente de los distintos paradigmas descritos por los acontecimientos históricos que rodean e influyen los productos culturales según las necesidades específicas de la época. El arte, por su parte, sintetiza los paradigmas contextuales manifestándose en el desarrollo tanto técnico como tecnológico de sus formas y utilidades, siendo acreedor a un lenguaje simbólico que destaca por

1. Encina, 1939: 7.

el reconocimiento, la identificación, la comprensión y aceptación de sus contenidos, donde lo artístico se conduce a través de la actividad humana expresada estéticamente por la mano del artista quien recrea el lenguaje, pautado por la condición de sus medios, produciendo textos a partir de las formas, trazos y colores, creando diálogos conjugados desde lo presente, reaccionando ante el dinamismo del devenir, en resonancia a las revoluciones del pensamiento que se sustentan en los cambios de las necesidades culturales. Por ello, el arte mismo se resiste a una definición, como apunta Adorno: “el arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante de sus momentos”.²

Por lo anterior, el estudio y análisis del fenómeno artístico deberá de atender las circunstancias que generaron el resultado de su producción, ya que “las creaciones objetivas del espíritu [como las manifestaciones artísticas] nunca deben ser opuestas al acontecimiento social, y sólo pueden ser consideradas en correlación funcional con él en los campos de la cultura”.³ Por consiguiente, la síntesis estética manifestada en la obra artística es resultado de la conexión existente entre el bagaje histórico y el artista. Por un lado, el bagaje concierne a la síntesis documental que procura la narrativa del arte y que está influenciada por el ambiente cultural. El bagaje es materializado por las ideas que explican la unidad existente entre el hombre y lo que le rodea. En tanto, el hombre artista es quien desarrolla las posibilidades del lenguaje necesario para interpretar y expresar de acuerdo a sus condiciones la realidad prevaleciente dentro del ambiente cultural.

Existen casos en el devenir del arte donde las formas artísticas representativas se tornan revolucionarias. El cambio violento de éstas enfatiza el camino hacia otra manera de expresión, enfocada a satisfacer otras necesidades. Causa que obliga a romper con los esquemas convencionales prevalecientes en la naturaleza cultural, para así generar nuevos paradigmas.

Goya protagoniza uno de estos casos revolucionarios de la historia del arte, considerando que su producción artística es expresada como el primer parteaguas del devenir del arte moderno y cuya notable influencia llega hasta nuestros días por medio de la vigencia de sus discursos, reflejados en la técnica de expresión representativa y en lo que se entiende de ella.

El rostro de Goya encarna la metáfora que resuena ante la importancia y trascendencia de su obra artística, haciendo gala de la proyección libre de un lenguaje construido por medio de la interpretación de la realidad y la naturaleza, así como también por la idiosincrasia formal de la expresión plástica expuesta y sus con-

2. Adorno, 2004: 21.

3. Bourdieu, 1968: 15.

secuencias conceptuales postreras. Ante ello, reconoceremos que el paradigma generado por las manifestaciones artísticas del autor se engloba en lo “goyesco”, concepto que suma una serie de características históricas, formales y simbólicas evocadas por el lenguaje artístico manifestado.

Para comenzar a abordar lo goyesco apuntaremos una breve descripción del tiempo histórico de Francisco de Goya y Lucientes. Su bagaje cultural transcurre entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, una época de contrastes significativos entre los que encontramos la especulación generalizada de la sociedad hacia la autoridad monárquica, el inquietante frenesí por el racionalismo y la propagación del clasicismo estético. Pero la vida productiva del autor se delimita a un periodo de aproximadamente 57 años. Considerando como punto de partida el notable logro del artista al recibir la mención honorífica en el concurso de la Real Academia de Parma, donde Goya presenta la obra de carácter histórico y tendencia neoclásica, *Aníbal vencedor*, en el año de 1771,⁴ mientras realizaba una estancia en Italia. Posterior a este acontecimiento y de regreso a España fue convocado para elaborar las pinturas murales que ilustran escenas marianas en la iglesia del Monasterio de la Cartuja del Aula Dei en Zaragoza. Serie mural de once óleos con expresión diáfana, configuradas sobre grandes conjuntos pictóricos de temática religiosa.⁵ Su trazo, teatralidad y colorido proyectan la gran expectativa generada en relación al futuro del autor, quien se hace de mayor prestigio cuando comienza a colaborar en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, donde sus trabajos exhiben una viveza y jovialidad no vistas hasta entonces. Poco después se catapultó como el nuevo hombre de la representación artística de la Corona Española, para quien Goya trabaja a partir de 1786 y hasta 1814,⁶ fecha en que España vence a los franceses en la guerra de Independencia. En los años venideros el pintor adquiere la Quinta del Sordo, en 1819,⁷ una finca de campo a las afueras de Madrid; recinto en donde, sobre sus muros, lucen las controvertidas “Pinturas negras” realizadas hasta el año de 1823.⁸ Consecutivamente el artista –y quizá en respuesta a la insinuación del Rey Fernando VII al retomar su trono: “Usted merece el destierro o el garrote, pero le perdonamos por ser usted un buen artista”,⁹ – decide autoexiliarse en Burdeos, donde finalmente muere, en 1828.

4. Viñaza, 1887: 22.

5. Glendinning, 2003: 20.

6. Salvat, 1976: 157.

7. Glendinning, 2003: 69.

8. Glendinning, 2003: 73.

9. Rauch, 2006: 359.

En el anterior paneo biográfico delimitado a 57 años de la vida del artista, periodo comprendido entre los años de 1771 a 1828, se advierten elementos que circunscriben al personaje histórico que representa Goya, evidenciando el bagaje cultural expuesto por medio del lenguaje plástico. El autor, por su temporalidad, vive una etapa transitiva la cual avanza desde el Barroco tardío hacia las formas académicas de la expresión clásica. Indicando así la asimilación de los conceptos estéticos de características opuestas, reflejándolos en la destreza técnica para la composición de escenas nítidamente narrativas y en la manera con la que se apropia, crea y representa la realidad, situación que lo coloca en el gusto de los grupos de poder, siendo su producción artística reconocida por aristócratas, nobles y la propia monarquía española.

Hablamos de lenguaje para referirnos, en nuestro caso, a la producción artística que simboliza la síntesis cultural por medio de “la comunicación visual entendible por individuos de diferentes culturas”.¹⁰ El desarrollo de un lenguaje artístico no niega la existencia de las concepciones artísticas anteriores, sino que son retomadas en diferentes grados, ya que la cuestión del arte emana de la cultura y “esta no proviene de la herencia biológica sino de la tradición externa, es decir de la educación”,¹¹ por ello el lenguaje que evoca lo goyesco se desarrolla a través de la continuidad teórica de la praxis artística en sus diferentes perspectivas de la línea temporal que nos ocupa. En donde Goya aprehende, asimila e interpreta los elementos perfectibles de la naturaleza técnica. La cual se encumbra en la acción poética de sus composiciones pictórico-narrativas, mismas que se dejan influir favorablemente por la obra de otros destacados artistas. Ante la continuidad del desarrollo técnico y práctico del fenómeno artístico se advierte que lo goyesco no surge por generación espontánea, sino en la recreación auto referencial del arte hacia el arte mismo. Bajo el cual, se ponen en marcha las condiciones que el autor dispone al momento de materializar las realidades enfrentadas y reflejadas en el texto plástico por medio de la exposición del discurso, el cual se vincula con la producción de otros artistas, ya sean de su tiempo o no. Por ejemplo, es de todos conocida la veneración de Francisco de Goya por la obra de Velázquez, de quien realiza una interpretación de su obra pictórica en grabado, pero el estudio realizado por Goya de Velázquez lo conduce a desarrollar la penetración psicológica de sus retratos, así como de Rembrandt adopta la espiritualidad imaginativa. También Luzzan, Mengs y Bayeu dejaron influencia en el pintor.¹² Sin embargo, la con-

10. Acaso, 2009: 28.

11. Lévi-Struss, 1971: 135.

12. Salvat, 1976: 160.

figuración del lenguaje goyesco no sólo se ha de nutrir de las influencias de otros pintores, sino también del ambiente socio cultural prevaleciente. En conjunto, la asimilación acaecida entre la técnica pictórica y el ambiente en el que se desenvuelve el autor hace de su representación una exposición que plasma la crudeza de la realidad, manifestándola con una belleza singularmente atrevida.

Visto a lo lejos y ante la evidencia de lo goyesco, ahora diluido en la versatilidad temática y compositiva del catálogo artístico de Goya, se descubre aquello que ha encumbrado al artista zaragozano, quien por sus medios ha logrado representar la naturaleza colectiva a través de lo individual, atribuyéndole a su obra una connotación universal. Esta se expresa desde la equidistancia conceptual figurada entre lo cotidiano y lo imaginario. Actúa a partir de la consciente libertad representativa que, a través de la mirada crítica del artista, reacciona ante las circunstancias que le rodean.

La proyección universal de lo goyesco trasciende y es reinventada en una estética que emana de los conflictos plásticos planteados por la inconsciente intención provocativa del artista y la significación de sus formas, que resultan de la antítesis generada por su oposición a la academia en relación a la libertad ejercida por el autor. Para Goya son naturales los aspectos que generan controversia en la representación simbólica de los temas que aborda, logrando desarrollar su propia integridad idiosincrática, a causa de consentirse libre para expresarse. Libertad manifestada en las osadas composiciones simbólicas. Asimismo, Goya no renuncia a las concepciones neoclásicas de la representación figurativa, sino que las agota y las supera. Creándose la necesidad imperiosa de expresarse bajo otras formas, otros signos, junto a otros significantes, colocándose como el precursor de un lenguaje poco entendido por sus contemporáneos pero que alcanza una vigencia anacrónica e inacabada, la cual se reinventa en los valores estéticos que se le atribuyen en relación a las teorías del arte prevalecientes.

El rostro de Goya, como ya mencionamos anteriormente, figura en la metáfora del artista que no inhibe su espíritu creativo; al contrario, da rienda suelta a la imaginación, sobrepasando las ambiciones del artista por representar la naturaleza perfectible de lo humano bajo una perspectiva psicológica e histórica, consecuencia del orden cultural y, por tanto, universal; dotando a su producción de los valores de la forma y contenido que se desprenden de la vasta creación de discursos visuales que se engloban en la síntesis cultural formulada por el autor. Los valores de la forma del lenguaje goyesco, se especifican “en el potencial de comunicación emocional”¹³ que la obra de arte puede enunciar mediante los aspectos de su

13. Salvat, 1976: 160.

composición: ritmo, proporción, iluminación, etcétera, estableciendo conexiones léxicas en función de su contenido, el cual es revelado por el espectador, quien reacciona ante la calidad estética estimada en la valoración de la expresión plástica de la obra de arte.

Lo goyesco se relaciona con los aspectos históricos en los cuales el artista desarrolla un lenguaje resultado de su apropiación de la naturaleza cultural y la proyección estética de este lenguaje desarrollado, reconociendo en la obra de arte de Goya los valores que se manifiestan por medio de la materialización de: la belleza, la gracia, la elegancia, lo místico, lo dramático, lo trágico y lo sublime. Asimismo, a lo goyesco se le ha de relacionar con lo universal, como ya se ha señalado. Refiriéndonos de este modo no sólo a la capacidad de la producción artística por generar textos cuyas formas se vuelcan hacia expresar aquello que es inherente a lo humano, destacando aspectos que evocan hacia la reflexión sobre la supervivencia de la especie, manifestando con ello las necesidades culturales, sino también en la capacidad de la obra de Goya por mantenerse actual. Es en este sentido, la universalidad expresada en la vigencia de lo goyesco se explica a través de la apropiación cultural que habla sobre las propias necesidades colectivas expresadas por medio de los sentimientos que exaltan la condición humana en la convivencia social, reflejada en la representación crítica del autor con respecto a la moral, la injusticia, los usos y costumbres impresas en su producción artística. Por la parte técnica, la vigencia de la obra se apoya en el desenvolvimiento de contrastes drásticos con efectos lumínicos que enfatizan la volumetría de sus formas, figuradas con cierta abstracción, puestas sobre atmósferas espaciales e idealizadas, con un trazo libre y abocetado.

Lo universal en lo goyesco aspira al reflejo del sentimiento catártico por el cual reconocemos en la representación artística los elementos que conllevan a la experimentación pasional de lo humano a través de la identificación dentro del lenguaje plástico estrechamente vinculado con lo sublime; esto quiere decir que “implica la participación emocional tanto del sujeto creador [el artista] como del que goza la obra de arte [receptor]”.¹⁴ Por consiguiente la producción artística de Goya se asume dentro de una poética que engloba la deleitación sublime evocada por las distintas categorías estéticas con las que se repasa la generalidad de la obra del artista. Quien queda como un “símbolo de modernidad y libertad, genio que retrata y critica la historia”,¹⁵ cuyos alcances se resumen no sólo en la viva-

14. Eco, 2010: 278.

15. Álvarez. 2013: 28.

cidad de su obra pictórica, sino en la representación de estereotipos satirizados y reflejados en la producción gráfica de los *Caprichos*, en 1799, los *Disparates*, de 1815 al 1823 o los *Desastres de la guerra*, 1810-1815.¹⁶

Ante la semántica que emana de la producción artística de Goya, como la manifestación perceptible del lenguaje goyesco declaramos que, el rostro del tiempo en la obra del artista, se anula. Ya que no hay tiempo cuando se trasciende hacia la representación de la visión universal, la cual se mantiene vigente, ya que el lenguaje goyesco sigue vertiendo su influencia, reconocimiento y admiración, sigue exponiendo las necesidades de lo humano, respondiendo ante la perdurabilidad de los contenidos textuales, que son un referente de una cruda realidad expresada mediante el lenguaje estético que, desde la perspectiva personal del artista zaragozano, se identifica y manifiesta como: colectivo, bello, poéticamente sublime e históricamente sintético. Connotando la universalidad cultural permeada en las distintas lecturas que evoca el lenguaje goyesco ostentado por la obra de arte.

16. Salvat, 1976: 144.

Bibliografía

- ACASO, María, *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2009.
- ADORNO, Theodor, *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Sobre la ‘construcción’ de la imagen de Goya: algunos usos y abusos”, en Leronardo Romero Tobar (ed.), *Goya y su contexto*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, 17-38.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
- ECO, Umberto, *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- ENCINA, Juan de la, “De lo ‘goyesco’ mexicano. Apuntes de un extranjero”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1 (4), 1939, 5-10.
- GLENDINNING, Nigel, *Francisco de Goya*. Madrid: Dolmen, 2003.
- GOMBRICH, E. H., *Historia del Arte*. Londres: Phaidon, 2008.
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 2001.
- MORRIÑA RODRÍGUEZ, Óscar, *Fundamentos de la forma*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1989.
- LÉVI-STRUSS, Claude, *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI, 1971.
- RAUCH, Alexander, “Neoclasicismo y romanticismo: la pintura europea entre dos revoluciones”, en Rolf Toman (ed.), *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo, 1750-1848*. Colonia: Ullmann & Könemann, 2006, 310-397.
- SALVAT, Juan, *Historia del arte*. Barcelona: Salvat, 1976, vol. 9.
- VIÑAZA, Conde de la, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Impresor de la Real Casa Libertad, 1887.

EL SARCASMO Y GOYA: RACIONALIDAD ARTÍSTICA, HISTÓRICA Y FILOSÓFICA

María Teresa Acosta Carmenate
Universidad de Morelia

Hay diferencia entre sarcasmo e ironía. Goya lo que forjó fue sarcasmo y el sarcasmo es justamente lo que lo relaciona con su momento histórico, artístico y filosófico. Es el sarcasmo el punto a analizar. Para ello es necesario establecer acontecimientos históricos, aspectos artísticos y universos filosóficos, cada uno de ellos nos conectará con este recurso, que es la definición de Goya en su tiempo y a la vez es el tiempo de Goya.

Sarcasmo, dice la Real Academia de la Lengua Española, es una burla sangrienta; en cambio, plantea que ironía es burla fina y disimulada. Entonces tenemos la oposición entre sarcasmo e ironía: en el primero tenemos una burla sangrienta y en la segunda una burla disimulada, se podría pensar que una no es hipócrita y la otra sí; o que la primera es intensa y apasionada, y la otra frígida y complaciente.

Las palabras no son sólo el modo concreto en el que establecemos comunicación a partir de una idea convencional sino que son la forma en la que enfrentamos lo cifrado del lenguaje. Lo anterior intenta establecer que podemos utilizarlas para analizar las realidades que hoy no importan. Los léxicos a los que les haremos caso pertenecen al *Capricho número seis* (figura 1.1), así que imagen y palabras nos relatarán el contexto histórico, artístico y filosófico en el que Goya vivió y creó; y, por supuesto, su conexión con lo sarcástico.

Empecemos por determinar el nacimiento de Goya; vio la luz el 30 de marzo de 1746 y la deja de ver en 1828, a la edad de 81 años. “Vio la luz” es término análogo a la vida en uno de sus significados; en este artículo hablaremos de “ver la luz” en las distintas dimensiones en las que Francisco de Goya y Lucientes la vio. En 1726 y 1739 la Real Academia Española de entonces procuraba darnos una luz



Figura 1. 1 Francisco de Goya, *Capricho 6. Nadie se conoce.*¹⁷

17. Imagen tomada de la página web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/index.php?id=165&L=0>. Fecha de consulta: 9 de septiembre de 2014.

sobre lo que era ver la luz y estaba obligada a determinar tales asuntos porque estaban penetrados por el siglo XVIII, llamado el “Siglo de las luces”.

La exquisita y a la vez –ante nuestros ojos contemporáneos– sarcástica definición del término “luz de la razón”, se concebía de la siguiente manera: “conocimiento de las cosas que proviene del discurso natural que distingue a los hombres de los brutos”.¹⁸ Lo interesante de esta definición es que concibe dos caminos que por cierto se entrelazan: lo bruto igual a no tener luz; no significa solamente poseer una limitada inteligencia, sino que “no tener luz” es poseer prejuicios que el ser humano ha arrastrado desde los siglos anteriores.

Lo antepuesto es consecuencia de lo que desde finales del siglo XVII hasta que inicia la Revolución Francesa se plantearía como la disipación de las lobregueces de la humanidad por la racionalidad de la realidad; desde la presencia contundente de René Descartes¹⁹ –quien era conocido como *Cartesius*–, de ahí que devenga el movimiento cartesiano que él mismo formularía: *cogito ergo sum*; es decir, “pienso, luego existo”, y que sería parte esencial de los aportes al pensamiento filosófico moderno que desde el siglo XVIII ha estado primando; incluso, en el mundo de ahora, desde el racionalismo occidental.

España, país que ve nacer a Goya se permea de este movimiento; cabe aclarar que la Ilustración no es una doctrina, ni siquiera un sistema filosófico, sino una vorágine intelectual muy diversa, pero sí, cada uno de los ilustrados compartieron principios, actitudes y valores. El fundamento es que la razón es la vía para alcanzar la verdad, todas las supuestas verdades heredadas deben pasar por el tamiz de la crítica, sobre todo aquellas verdades heredadas desde la ignorancia y la superstición. Conocer, solo es posible desde una explicación científica, ubicada en la ciencia y la filosofía. La realidad es igual a naturaleza, ella crea desde su existencia real y no desde una realidad abstracta. Este conocimiento se obtiene a través de la educación, es el modo en que nos perfeccionamos, nos liberamos de lo velado por prejuicios y llegamos a la verdadera felicidad, la cual se encuentra aquí y no en otra parte, eso decían los ilustrados.

¿Por qué Goya estuvo perturbado por las luces? Cualquiera puede pensar que es una pregunta obvia, pero no lo es tanto, si bien –como se mencionaba– el movimiento de la Ilustración impregnó su época, España difundió estas ideas sólo en determinadas élites, uno que otro clérigo, nobles, profesionales y miembros del

18. Toman, 2006: 233

19. René Descartes (La Haye, Francia, 1596 · Estocolmo, Suecia, 1650). Filósofo y matemático francés. El primero de los ismos filosóficos de la modernidad fue el racionalismo; Descartes, su iniciador, se propuso romper con los aspectos tradicionalistas del pensamiento y construir uno sobre la base de la razón utilizando la metodología de las matemáticas. Descartes no puso en duda la idea de Dios, sino todo lo contrario.

Estado. ¿Dónde se encontraba Goya dentro de esta élite? La respuesta es ahora más simple: asistía a reuniones en las que proliferaban eclesiásticos, aristócratas, literatos, viajeros de paso que traían ventoleras y modas nuevas pero también como pintor de la realeza, que se lo debió a su casamiento con Josefa Bayeu,²⁰ en 1773, cuyos hermanos Ramón y Francisco eran pintores de la corte; el segundo de ellos lo presentó allí y, desde entonces, ese fue su destino. En 1785 fue nombrado vicedirector de pintura de la Academia de San Fernando e inmediatamente comienza a trabajar para los duques de Osuna y de Medinaceli; un año más tarde, junto a su cuñado Ramón Bayeu, fue nombrado pintor del rey.

La política ilustrada española es determinada desde Carlos III, él convoca la llegada de célebres pintores del momento como Anton Raphael Mengs (de origen checo 1728-1779) y Giambattista Tiepólo (1696-1770). Mengs, considerado pintor neoclásico, no era del agrado de Goya, le parecía que su manera de evocar la pintura era realmente artificiosa, su gusto predominaba en los efectos prestidigitadores de Tiepólo. La obra de este artista veneciano posee una libre expresión que se aleja de cuestiones puritanas, lo que poco a poco en Goya fue logrando una transformación en su obra, que aunque siempre poseyó dinamismo, carecía de una consistente alma, la cual pudo resanar observando a Diego Velázquez, del que heredó sus claroscuros, lo natural, lo importante de la figura humana en todas sus posturas habituales; una vez que encontró esto en su pincel y que lo pudo proyectar en el lienzo se encontró a sí mismo en su maravilloso ojo profano, un ojo atento que observaba lo mundano, porque era un hombre ilustrado, se entiende, un hombre que observa la realidad sin prejuicios, la analiza y la proyecta.

Las características de la pintura neoclásica evocan la idea del regreso a los cánones clásicos renacentistas, que a su vez referían otra mirada al pasado, al mundo grecolatino. El uso de ciertas características formales de la pintura, como la proporción de los cuerpos, la perspectiva, la simetría y el trabajo de la luz y la sombra, le dan a la pintura neoclásica el sentido estático que converge de mejores tamicas en sus intenciones temáticas. Lo reflejado por el arte neoclásico es que a través de la sobriedad de sus elementos se puede considerar la racionalidad de la experiencia estética. El mismo Kant refería al respecto del comportamiento del ser humano neoclásico:

20. Josefa Bayeu fue hermana de Francisco Bayeu y Subías. Ambos pertenecían a una familia de notables pintores españoles, los otros dos hermanos: Ramón y Manuel también eran artistas plásticos. Las obras de Francisco Bayeu partieron desde las influencias barrocas hasta el neoclásico, enfocándose en los últimos años de su vida al retrato. Fundamentalmente las temáticas eran de tipo religiosas e históricas. La figura de Francisco Bayeu, como someramente se menciona en el texto fue fundamental en el desarrollo de Goya como pintor de la corte ya que éste sería el enlace para su penetración en la nobleza española.

La ilustración es la salida del hombre de su incapacidad o minoría de edad. Él mismo es culpable de ella. La minoría de edad consiste en la capacidad de servirse del entendimiento propio, sin necesidad o la guía del otro. Uno mismo es el culpable de esta incapacidad o esta minoría de edad cuando la causa de ella no está en un defecto de la razón o capacidad de entendimiento, sino en la falta de voluntad propia de servirse al margen o la dependencia del guía que nos conduce; es decir, sin la tutela o inteligencia de otro. *¡Sapere aude!* ¡Ten la voluntad de servirte de tu propio entendimiento o razón! éste es el lema de la ilustración.²¹

La referencia kantiana del control humano sobre sus acciones con base en el razonamiento de la realidad permite entender el comportamiento de la pintura neoclásica. Pintar bien es usar los componentes académicos de la pintura clásica sumados a temáticas de reflexión ideológica que reflejarían una alianza didáctica con sentidos de identidad. Lo que rechaza Goya es precisamente esta frialdad que no toma de las manos la esencia del artista sino que los induce a la idea de la belleza ideal expuesta como perfección en el arte.²²

La obra de Tiepólo juega un papel fundamental en la obra de Goya por el rompimiento lineal de los formalismos pictóricos hasta entonces concebidos, creando un dinamismo dramático que es provocado por el uso constante de líneas quebradas y oblicuas que emergen como parte sustancial de la narración de la obra. Tiepólo llena los espacios necesarios y proporciona una asimetría dando cierto sentido inestable a los elementos de la pintura para enlazarse con las emociones más que con las razones. Pero Velázquez jugará el papel protagónico no sólo por los aspectos formales sino por los conceptos que emitirá la obra del pintor en analogías de forma-concepto.

El trabajo de Velázquez fundamenta en la obra de Goya el uso de la línea curva y la luz para crear una imagen que narre aspectos más concretos de la realidad. La línea curva suaviza las formas estáticas de los cuerpos dándole un aspecto más humanizado y la luz creará el ambiente indicado para cada historia contada, así como funciones de ensalzar los detalles importantes del personaje retratado. Las formas línea-luz se conectan con las temáticas cotidianas a las que Velázquez recurrirá constantemente dándole a Goya el pretexto para reflejar en sus *Caprichos* una mundanidad.

21. Immanuel Kant (1724-1802) publicó en 1784 el célebre artículo: *¿Qué es la Ilustración?* En este trabajo es fundamental su aportación sobre la importancia de la razón humana, ya que ésta servirá de progreso para la humanidad. Hay una clara referencia a que el lector reflexione sobre sus propias posibilidades.

22. *El Neoclasicismo*, 2009: 25.



Figura 1.2: Giambattista Tiepolo, Frescos en el Palacio Real de Madrid, 1762-1766. ²³

Determinante en la obra de Goya es el reinado de Carlos III porque durante el mismo desarrolla su personalidad como artista, esa de la que ya hablábamos, pero en 1788 muere el Rey ilustrado y con él desaparece una época feliz. Se vienen al año siguiente acontecimientos históricos en Francia que perturbarán el equilibrio de fuerzas que existía en España, observables en el reinado de Carlos

23. Imagen obtenida en el sitio http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/71/Giovanni_Battista_Tiepolo_036.jpg Fecha de consulta: 1o de abril del 2016.



Figura 1.3: Diego Velázquez, *El bufón calabacillas*, 1636-1637. ²⁴

24. Imagen obtenida del sitio <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/cuadros20.htm> Fecha de consulta: 1o de abril de 2016.

IV, quien reprimiría todo sesgo de liberalismo. Este es un momento clave para la persona de Goya y para su obra; sufre una radical desilusión, madura interna y artísticamente.

Tenía poco que escuchar, de repente nada que oír pero sí mucho que ver, y eso era más que suficiente para el desarrollo de una obra que lo marcaría como un pintor inmarcable. Me refiero literalmente a que en 1792, debido a una grave enfermedad, queda sordo. Se convierte en un ser desolado y sobrevienen las pesadillas. Los recuerdos lo apremian hacia la angustia de la muerte. Goya trabajó; para él, el trabajo fue como un refugio, y se dice que pareció salvarlo el amor y enloquecerlo también; de ahí la recurrencia de los retratos de la duquesa de Alba, a la que conoció en 1795 y con quien mantuvo una relación hasta la muerte de la amada, en 1802. Sobre este momento de la vida de Goya refiere Feuchtw Anger: “Ahora lo cercaban muchos muertos. De los amigos muertos tenía más que de los vivos. Los muertos abren los ojos de los vivos. Si ello era así, entonces sus ojos debían de estar ya muy abiertos”.²⁵

Lo anterior se relaciona con *Los Caprichos* que son ochenta grabados satíricos realizados entre los años 1792 y 1799; fecha que marcan el espacio en el que queda sordo y se entrega al proceso de amor inquietante con la duquesa. La sátira de *Los Caprichos* es valerosa y perspicaz y en nombre de la razón pone en el lienzo la reflexión sobre la sociedad de su tiempo. Esta sociedad que devino angustiada en el mundo interior goyesco era una masa corrupta, llena de prejuicios, dolida de intransigencia, botín de las oscuras fuerzas de la maldad. La mujer vaciaba un erotismo perturbador que la convertía en un objeto de deseo, proliferaba el clero pútrido, la brujería, las supersticiones. Por lo tanto, a *Los Caprichos* les costó la circulación, denotaban la ennegrecida colectividad y son una aparente contradicción temporal.

Goya es todo al mismo tiempo: es neoclásico porque razona, es romántico porque siente, es surreal²⁷ porque percibe otra realidad –una que vive en los sueños– y es Goya, una especie de detonador viril que sabe pintar desde la risa sangrienta del sarcasmo; por lo que a partir de *Los Caprichos* se ha planteado que estaríamos frente a una verdadera catarsis artística. Al respecto el austriaco Ernst

25. Feuchtw Anger, 1981: 447.

27. El uso del término surreal no está utilizado como temporal sino atemporal. Los aspectos de surrealidad en la obra de Goya han sido expuestos por teóricos; mencionamos por eso a Ernst Gombrich: entiéndase surrealidad como término de realidad superior y no como el movimiento surrealista y sus parámetros manifiestos por André Bretón. Ejemplo de estas características del surrealismo es la búsqueda de la verdad a través de los sueños. En la obra de Goya los sueños –entiéndase pesadillas– se convierten en el concepto formal que dará como resultado una crítica a la sociedad de su época; es decir, la distorsión de las figuras o de la realidad entendidas dentro de los sueños crean una cierta forma onírica que se compara con el contexto histórico del pintor.



Figura 1.4: Francisco de Goya, *La duquesa de Alba*, 1795.²⁶

26. Imagen obtenida del sitio <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/cuadros20.htm> Fecha de consulta: 1o de abril de 2016.

Gombrich dice que: “Goya parece exento de piedad [...] lo más sorprendente en las estampas de Goya es que no constituyen ilustraciones de ningún tema conocido, sea bíblico, histórico o de género. Muchas de ellas son visiones fantásticas de brujas y de apariciones espantosas”.²⁸

Hay otro momento histórico que será trascendental en la obra de Goya y que lo meterá nuevamente en una crisis: en 1808 se deviene la invasión napoleónica. ¿Qué se cuestiona el pintor? La muerte de su mundo, el fallecer de los ideales franceses caídos en la contemplación de cadáveres y miseria. Su pintura reacciona, pero tuvo dificultades que fueron de la mano de la cobardía de Fernando VII quien lo obligó a exiliarse en Francia debido a la persecución que recibía por parte de éste y de la ferocidad del tribunal de la Inquisición; así que su pintura se llenó del pesimismo que se puede palpar en los infiernos concebidos en sus “Pinturas negras”. Pero hoy nos ocupan *Los Caprichos*, fundamentalmente el *Capricho número seis* (figura 1.1).

La obra expuesta, desde sus diversas formalidades, denota analogías con la idea del sarcasmo. Goya hace énfasis a través de la luz en las dos figuras concentradas en la parte siniestra de la ilustración. La mujer en claras líneas curvas determina una relación con la sensualidad, la provocación, sugiriendo una actitud abierta pero velada. El uso de la máscara negra no niega el rostro blanquísimo que también parece máscara, curioso entonces que exista una máscara sobre otra sin que sea del todo visible. Lo mismo sucede con el personaje que toca ligeramente las partes íntimas de la mujer, al menos eso parece. La postura lineal de este personaje está quebrada, lo que evita la idea de lo erótico y se relaciona con aspectos más morbosos, no por eso menos deplorables que los del personaje femenino, quien está provocando la escena y es, por tanto, el personaje principal. Ambos aspectos de posturas lineales, que en un lado colocamos como sensualidad y por el otro como morbosidad, son enmascarados por Goya para denotar el cinismo de la sociedad; es decir, la doble moral. Para exponer la reflexión ilustrada utiliza un personaje colocado al centro de la escena y que mira al espectador sarcásticamente, deviene entonces como una especie de conciencia burlona que reta a tomar un juicio sobre lo que acontece. Este personaje inscrito en el área de la sombra sobresale por el uso correcto de la técnica de la aguatinta, en donde la línea pierde su sentido literal para provocarse en manchas. Estas manchas darán mejores resultados para una obra que Goya ha puesto como tema fundamental la crítica y no sus aspectos formales académicos; por eso el rostro del personaje que

28. Gombrich, 1997: 488.

reta a la reflexión social posee una deformación de la fisonomía humana utilizada por el clasicismo.

La lámina que hemos distinguido muestra ese momento crucial que ya hemos ido denotando, el momento en el que es preso de la sordera, de sus fantasmas, de la obsesión de una realidad sin sonidos, el demonio de un amor atormentado, el sufrimiento por su patria, por su gente, por las injusticias y la miseria. Goya tuvo frente a sí la mediocridad y la combatió: ¿cómo lo obtuvo? Con una pintura intuitiva, sagaz, pero sensata, esa prudencia es una resolución pictórica sarcástica porque a pesar de todas sus inquietudes, incluso, las contradicciones de su tiempo y de su propia vida, no dejó de creer en la razón, y eso significa que no dejó de creer en el hombre, para conocerlo tenía que dibujarlo en sus aspectos más grotescos, desde la verdadera observación y desde la crítica inteligente.

Existen estudios diversos que explican las láminas de *Los Caprichos*, nos concentraremos en los emitidos para la obra que hemos expuesto. Tenemos uno que se encuentra en un manuscrito del Museo del Prado con comentarios hechos por el mismo Goya, el de la lámina VI dice así: “El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz todo es fingido; todos quieren aparentar lo que no son, todos se engañan y nadie se conoce”.²⁹

Otro, un ejemplar de la primera edición con comentarios manuscritos que se puede descubrir en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. El que encontraremos en la Biblioteca Nacional de Madrid que refiere lo siguiente al respecto de la lámina 6.³¹ “Un general afeminado o disfrazado de muger en una fiesta, se lo está pidiendo a una buena moza; él se deja conocer por los bordados de la manga; los maridos están detrás, y en vez de sombreros, se figuran con tremendos cuernos como un unicornio. Al que se tapa bien, le sale derecho; al que no, torcido”.³²

Hay que darle un sitio especial a un importante estudioso de Goya de nombre Edith Helman que escribió en 1964 el libro *Trasmundo de Goya* donde podemos encontrar alusiones a estos manuscritos mencionados junto con sus comentarios. Está una importante interpretación de esta serie de *Los Caprichos* que se encuentra en un documento que perteneció a Adelardo López de Ayala³³ del que el conde de la Viñaza³⁴ publicó una copia, ésta refiere con relación a la lámina en cuestión:

29. *Entender la pintura*. Goya, 1994: 3.

31. <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/goya-en-tiempos-de-guerra/la-exposicion/goya-primero-pintor-de-camara-1795-1800/los-caprichos/> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

32. <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/goya-en-tiempos-de-guerra/la-exposicion/goya-primero-pintor-de-camara-1795-1800/los-caprichos/> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

33. Dramaturgo español del realismo.

34. Cipriano Muñoz y Manzano, nació en la Habana. Lingüista, historiador y diplomático.

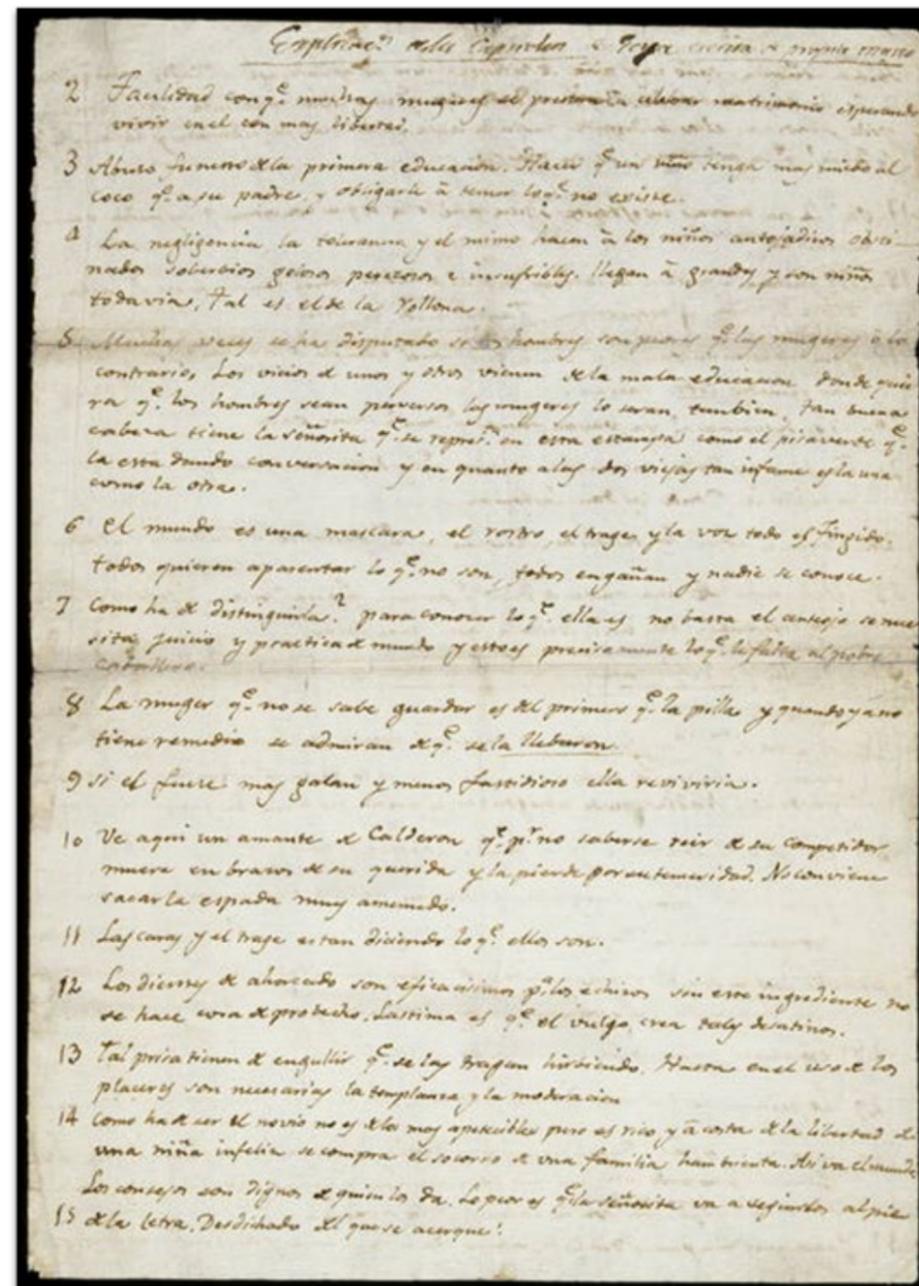


Figura 1.5: Francisco de Goya, *Comentarios a Los Caprichos*, 1800.³⁰

30. Imagen obtenida en el sitio <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/goya-en-tiempos-de-guerra/la-exposicion/goya-primero-pintor-de-camara-1795-1800/los-caprichos/> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

“El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz todo es fingido. Un General afeminado obsequia a madama delante de otros cornudos”.³⁵

Por último el libro *Francisco de Goya*, que fue escrito por Paul Lefort en 1877, en donde realiza comentarios sobre tres Caprichos: 62, 53 y 30. Sabemos de algunas de estas disquisiciones importantes gracias a las pesquisas de Helman y a la Introducción que Lafuente Ferrari hiciese para la reciente edición de *Los Caprichos*. Esta edición a la que se alude es de la editorial Gustavo Gili, realizada en Barcelona en 1978, en la que también descubriremos nuevos escritos insospechados que gracias a su publicación han visto la luz. En dicha edición se reproducen las ochenta estampas de la primera tirada, de 1777, y se le agregan cuatro más. Ferrari apunta en su Introducción críticas al trabajo de Lefort puesto que las plantea como subjetivas y obscenas, lo que acerca más a una permanente alusión a lo personal y no a cuestiones objetivas. A la luz entonces descubrimos interpretaciones más pertinentes desde estos últimos autores.³⁶

Concluyendo, hacia finales del siglo XVIII existía en Madrid una obsesión por los bailes de máscaras; los nobles celebraban sus fiestas cubiertos del rostro. Goya observó detenidamente este comportamiento, ejemplo claro es su estancia en la Casa de Alba, donde las fiestas eran muy suntuosas. La máscara para Goya es el pretexto para satirizar con peculiar sarcasmo lo que esconde el interior putrefacto humano y no el rostro en sí mismo. Hace una analogía y critica los prejuicios e hipocresías de la vida puesta a modo de farsa, esta satirización es entendida en su acepción actual como fustigadora de los vicios individuales y colectivos.

En la literatura antigua podemos entenderla dentro de las fábulas; en los griegos la percibimos dentro de las comedias y para los latinos este fue un género totalmente autónomo, y si la entendemos en Goya es literatura en el espacio. Sus monstruos vivientes preludian el realismo, por eso *Los Caprichos* saben a literatura didáctica, a fábula esopiana, porque la razón los invade, no sólo critica, no es sarcasmo en sangre desperdiciada, busca una enseñanza, busca cambiar el mundo, aunque uno de *Los Caprichos* se titule *La verdad está muerta*, el mismo Goya refirió en su defensa: “Para pedir eternamente a los hombres que no sean

35. <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/goya-en-tiempos-de-guerra/la-exposicion/goya-primero-pintor-de-camara-1795-1800/los-caprichos/> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

36. Sobre estos aspectos es necesario revisar la crítica Al margen de *Los Caprichos*: las “explicaciones manuscritas” realizada por René Andioc y que se pueden revisar en el siguiente sitio http://www.cervantesvirtual.com/portales/el_colegio_de_mexico/obra-visor-din/al-margen-de-los-caprichos--las-explicaciones-manuscritas-0/html/ff3ed84c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html Fecha de consulta: 10 de abril de 2016.

bárbaros”.³⁷ Gombrich expresó al respecto del trabajo caprichoso de Goya: “Las monstruosidades nacen cuando duerme la razón”.³⁸

Goya relata las incertidumbres, las sin glorias grisáceas de la Revolución Francesa, es sarcástico y apasionado, dos formas de explicar la realidad. Cerremos con Charles Baudelaire, crítico de arte y poeta francés que no pudo definir algo mejor para la pintura de Goya: “el amor de lo inalcanzable, el sentimiento de contrastes violentos, de terrores de la naturaleza y de rostros humanos extrañamente desviados por las circunstancias a una estado de animalidad”.³⁹ Esto que concibe una idea estética –porque así es y no de otra manera– conlleva también una verdad histórica por más sarcástica que sea.

37. *Entender la pintura*. Goya, 1994: 37.

38. Gombrich, 1997: 485.

39. *Entender la pintura*. Goya, 1994: 39.

Bibliografía

ACHA, Juan, *Crítica del arte, teoría y práctica*. México: Trillas, 2011.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1983.

ARRECHEA MIGUEL, Julio et al., *Pintores del siglo XIV-XVIII, Diccionario de Arte*. Madrid: Libsa, 2006.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía Clásica*. Madrid: Akal, 2011.

CHARLES, Victoria, *El Renacimiento*. Estados Unidos: Numen, 2007.

DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

El Neoclasicismo. Madrid, Mk Room, 2009.

Entender la pintura. Goya. Madrid, Orbis Fabbri, 1994.

GOMBRICH, E.H., *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon, 1997.

FEUCHTW ANGER, Lion, *Goya*. La Habana: Arte y Literatura, *Hombre, Creación y Arte*. Barcelona: Argos-Vergara, 1981.

MUNARI, Carlo, *Arte del mundo moderno: Del neoclasicismo al Pop Art*. Barcelona: TEIDE, 1977.

MORRIÑA, Oscar y María Elena JUBRÍAS, *Ver y comprender las artes plásticas*. La Habana: Gente Nueva, 1982.

TOMAN, Rolf (ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*. Colonia: Ullmann & Könemann, 2006.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*. México: Tusquets, 2010.

Romanticismo y modernismo. Madrid: MK Room, 2009.

SCRUTON, R., *La experiencia estética*. México: FCE, 2014.

II. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

VALORES GRÁFICOS Y EXPRESIVOS EN LOS AGUAFUERTES DE FRANCISCO DE GOYA

Ioulia Akhmadeeva
Facultad Popular de Bellas Artes, UMSNH

Introducción

Me gustaría partir hacia el tema propuesto con una historia particular: estudiando en la escuela de arte en Krasnodar, Rusia, recibí como regalo de mi madre una suscripción de la revista *Artista Joven*. A los 11 años vi por primera vez las imágenes de aguafuertes de Francisco de Goya, que resultaron ser para mí algo inesperado y mágico, no podía creer que fueran grabados del siglo pasado y antepasado, vivía yo en el siglo XX en ese entonces. Era muy contemporáneo, expresivo, agudo, dramático, perverso, fantástico y real a la vez. Me dediqué a la gráfica gracias a dos artistas: Rembrandt van Rijn y Francisco de Goya. Aún me sigo quedando sin aliento ante sus obras grabadas, reconociendo a Goya como primer artista moderno, quien adelantó el tiempo poniendo sus ideas por encima de los encargos de la corte y las clásicas presentaciones de su época. Le doy todos los méritos a él por ser el primer grabador moderno, con posición ciudadana y conciencia invaluable, de la cual carecemos muchos artistas gráficos de hoy. En el presente material trazamos los valores gráficos y expresivos de los magníficos grabados de este artista español. Trataremos de asomarnos a los parámetros técnicos y formales implementados en sus series para entender mejor sus ideas sobre el mundo, la postura de un ser pensante y sensible, como debe ser un artista en cualquier época.

Conceptos

Buscamos la terminología de los tres conceptos que abordamos en esta ponencia acudiendo al diccionario de la Real Academia Española.⁴⁰ La palabra “gráfico”, que proviene del lat. *graphicus*, significa la representación por medio de líneas; el “valor” es la fuerza, actividad, eficacia o virtud de las cosas para producir sus efectos y en una pintura o un dibujo, es el grado de claridad, media tinta o sombra que tiene cada tono o cada pormenor en relación con los demás. El “expresivo” –dicho de cualquier manifestación mímica, oral, escrita, musical o plástica– muestra con viveza los sentimientos de la persona que se manifiesta por aquellos medios.

Podemos definir, con base en esto, que los valores gráficos que nos llevan a apreciar y sentir la expresividad de la obra incluyen los elementos propios de gráfica, como lo es el dibujo, la línea, la mancha o tono y las aplicaciones de los mismos en una escala de concentración. Y también los valores propios de la gráfica, como lo es el arte múltiple del grabado o la estampa, que abarcan el dominio técnico puesto al servicio de concepto de la obra.

Goya demuestra en todas sus magníficas series una postura propia de él como artista pensador, crítico y testigo de su compleja época. Aquí van algunos datos sobre las series de aguafuertes.

Los Caprichos (1797) albergan las extravagancias y desaciertos de la sociedad civil y despertaron a los espectadores para fomentar su fantasía. Diríamos que son educativos, bellos y virtuosos en su elaboración. La serie está integrada por ochenta estampas realizadas con las técnicas del aguafuerte y la aguainta con toques de punta seca en las que refleja la época de la España decadente de finales del siglo XVIII.

En una primera parte vista desde la razón; en la segunda, desde lo absurdo, denunciando abusos, señalando vicios y defectos humanos que tienen mucho que ver con la religión, la moralidad, el amor, el matrimonio, la seducción, la violación, la superstición y la brujería. Tiempos de una monarquía absoluta en declive, con Carlos IV y Fernando VII que se asoma al poder. Trazó la crónica de un mundo vivido en la Corte y en la calle, entre los poderosos y los más débiles, dejando al descubierto las lacras sociales y personales de su tiempo.⁴¹

40. Real Academia Española, *Diccionarios*.

41. Nota en “Info en punto / edición digital”.

Si observamos la maestría con que logra Goya su libertad expresiva en esta serie, no cabe la menor duda que dibujaba mucho y constantemente: escenas de sociedad, las calles, la arquitectura de Andalucía y Madrid. Estos bocetos dan vida a los dibujos preparatorios de sus grabados, caricaturescos e irónicos (figuras 2.1 y 2.2).

En el periodo de 1810-1820 Goya inicia *Los Desastres de la guerra* en donde, como un reportero, ilumina las escenas de la masacre atroz de la guerra de la Independencia Española (1808-1814). En algunas hojas recordamos las fotografías de los campos de concentración nazi en Auschwitz y Buchenwald, 130 años después; las escenas del Holocausto y las fotografías de crónicas de la Segunda Guerra Mundial. En esta serie con elementos dramáticos juzga la guerra y reclama con exigencia la necesidad de no repetir la catástrofe (figuras 2.3 y 2.4).



Figura 2.1: *Majos de paseo*. Dibujo en acuarela, aguada de tinta china y tinta parda a pluma, 1824-1827 (?).

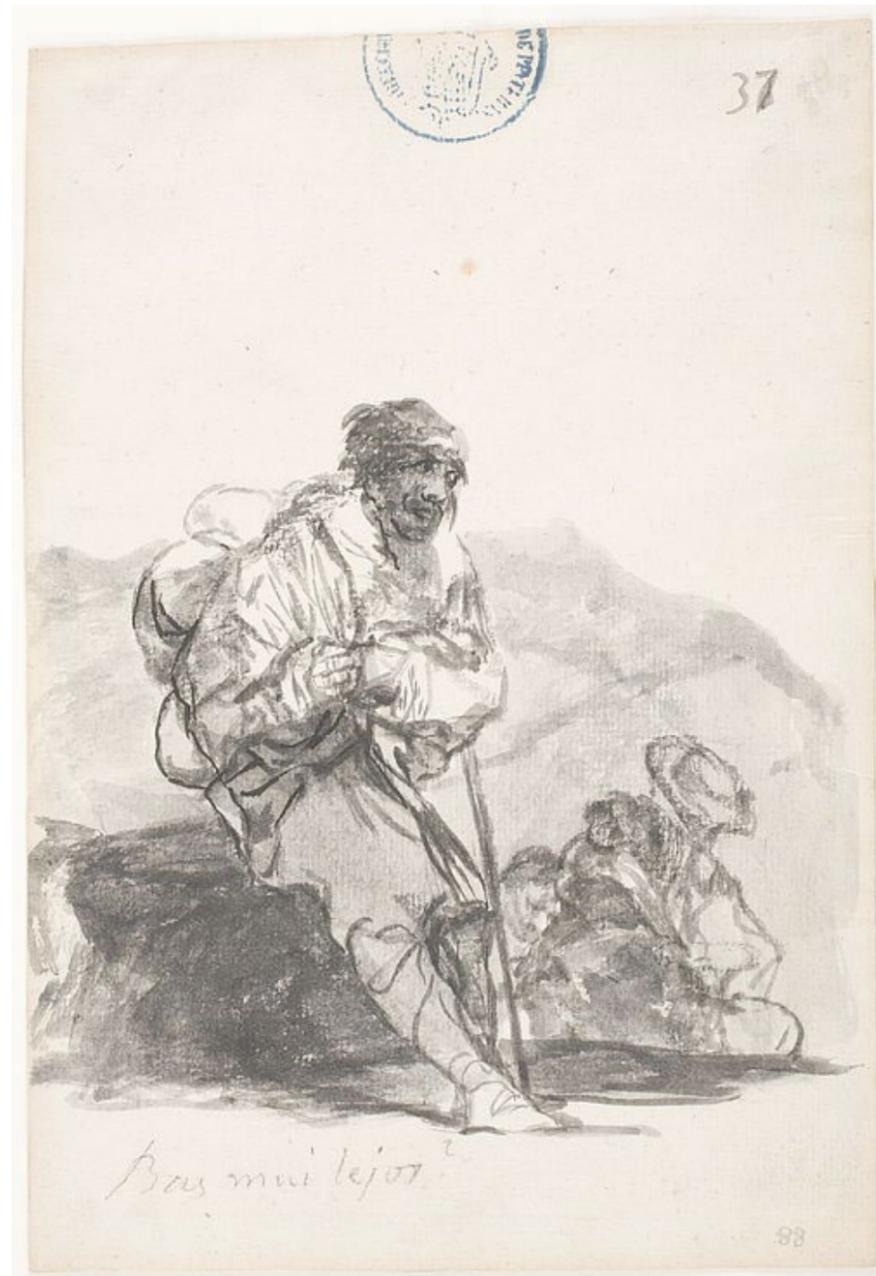


Figura 2.2: *Bas mui lejos?* Dibujo en aguada, tinta china. 1808-1814.



Figura 2.3: Campo de concentración nazi Buchenwald, Alemania. Abril 1945.



Figura 2.4: *Muertes recogidos*. Serie "Desastres de la guerra", hoja 63. 1812-1814. Primera edición, 1863.

La serie *La Tauromaquia* (1814-1816) integra los 40 grabados al aguafuerte y aguatinata que pudieron estar inspirados en la “Carta histórica sobre el origen y progreso de las corridas de toros en España”, obra de Nicolás Fernández de Moratín, de 1777.⁴² Esta serie ilustra a los toreros del coso de Zaragoza con una visión muy particular de Goya como espectador.

La serie inconclusa de *Los Disparates* (1815-1824), de 22 estampas en total, en la cual nos concentraremos en este ensayo con mayor detalle, es una serie más oscura, contiene temas diversos como son: los metafóricos de matrimonios concertados y temas violentos, extravagantes, religiosos, oscuros, fantasmales, poblados de seres aterrorizantes. Temas sobre los cuales se puede decir que provienen de lo más profundo de su alma; un alma humana con dudas, miedos y temores.

Goya no disfrutó del éxito de sus obras porque gran parte quedó sin publicarse. Dos de sus cuatro series: *Los Desastres de la guerra* y *Los Disparates* (o por un error también nombrada “Proverbios”) no se publicaron hasta 1863 y 1864 respectivamente, después de la muerte del artista.

Proceso

Para realizar grabados es necesario un dibujo previo para fijar la composición. En sus series Goya realizó varios dibujos en aguada negra al inicio y posteriormente con aguada de sanguina sobre los esbozos con lápiz, para facilitar traspaso a la placa barnizada de cobre (figuras 2.5, 2.6 y 2.8). Este hecho lo podemos corroborar observando el bisel de la placa impresa en el papel de dibujo (figura 2.7).

42. *Idem.*



Figura 2.5:
Joven barriendo.
Dibujo en aguada
de tinta china.
1794-1795.

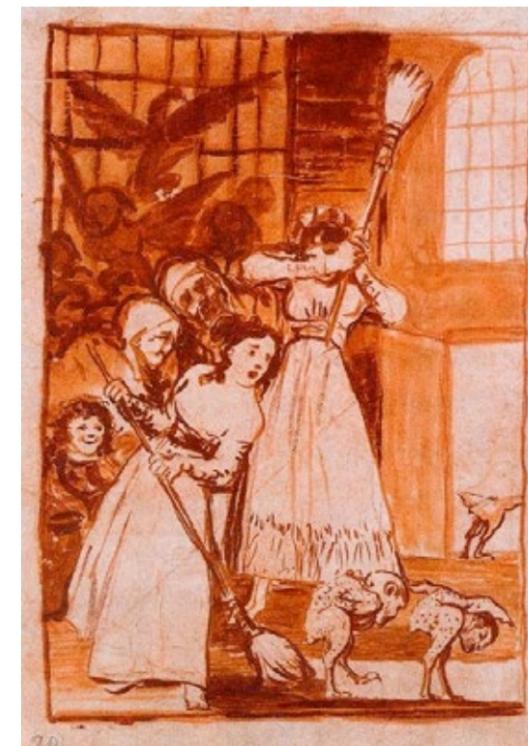


Figura 2.6:
Ya van desplumados.
Dibujo en aguada de tinta
roja sobre trazos
de sanguina para la
serie “Caprichos”, hoja 20.
1797.



Figura 2.7: *Ya van desplumados*. Dibujo de sanguina para la serie "Caprichos", hoja 20. 1797.



Figura 2.8: *Ya van desplumados*. Impresión de grabado en aguafuerte y aguatinta. Serie "Caprichos", hoja 20. 1797-1799. 1ª ed., Madrid, 1799.

En las carpetas de los dibujos de Goya en el Museo del Prado se revela el dominio espontáneo de la técnica, su trazo libre y expresivo, el poder de la invención y la fuerza del medio. Los dibujos preparatorios constituyen el medio gráfico donde Goya plasmó las ideas preliminares de cada una de las composiciones posteriormente grabadas en las láminas de cobre.

Goya realizó una serie de dibujos preparatorios en todas sus series de estampas. Lejos de hacer dibujos para la técnica tradicional del grabado a buril que representan, con absoluta fidelidad, las líneas del motivo que posteriormente se grababa. Lo confirma J.M. Motilla en su escrito:

En los dibujos de *Los Disparates* por el contrario muestran el modo de trabajar de Goya en esta última fase de su vida, liberado de servidumbres anteriores y dando rienda suelta a su imaginación y a la libertad, casi automática, de creación. A primera vista podríamos decir que dibuja casi al primer impulso, pues los trazos realizados a pluma con aguada roja, muestran nerviosas pinceladas de distinta opacidad, muy confusas en ocasiones. Pero su atenta observación pone de manifiesto como, por el contrario, son dibujos muy trabajados, en los que subyacen trazos de lápiz o sanguina que en un primer momento esbozaron una composición que fue progresivamente complicándose y adquiriendo una de las cualidades fundamentales de la serie, la atmósfera, lograda en los dibujos con intensas aguadas y que tendrá su traducción en las estampas a través de las aguatintas. En estos dibujos es posible ver un variado catálogo de las distintas posibilidades de empleo de la aguada, con pinceladas de diferente grosor y longitud, más o menos diluidas, casi secas en ocasiones, suaves o quebradas, definiendo las figuras o simplemente esbozando las masas.⁴³

Esta espontaneidad se observa también en sus grabados con técnica de aguafuerte y aguatinta, elegidas por el artista gracias a sus posibilidades de grabar con la punta sin resistencia del material, a diferencia de buril.

Comparando los dibujos previos de la serie *Los Caprichos* con los dibujos para *Los Disparates* podemos ver el cambio de aplicación y en las cantidades de los detalles. En el dibujo para la estampa núm. 3 de *Disparates* vemos increíble soltura

43. Matilla, 2000: 107-111.

de la mano que da la sensación que el artista solo quería ubicar los elementos para pasar a la realización de la placa (figura 2.9). A comparación de sus primeros dibujos previos para *Los Caprichos*, donde los mínimos detalles fueron previamente plasmados en el boceto.



Figura 2.9: *Disparate ridículo*. Dibujo-boceto en aguada de tinta roja y aguada de sanguina, leves trazos de sanguina sobrepuestos a la tinta. Para para la hoja 3. 1815-1819.

En los dibujos preparatorios de Goya se observa una evolución desde los primeros diseños para sus aguafuertes de las pinturas de Diego Velázquez, donde el oficio de copiar le enseña el tratamiento de las texturas de las telas, la anatomía de los animales y el delicado trabajo de los planos de la perspectiva aérea, inevitable en la copia monocromática de una obra pictórica colorida (figuras 2.10 y 2.11).

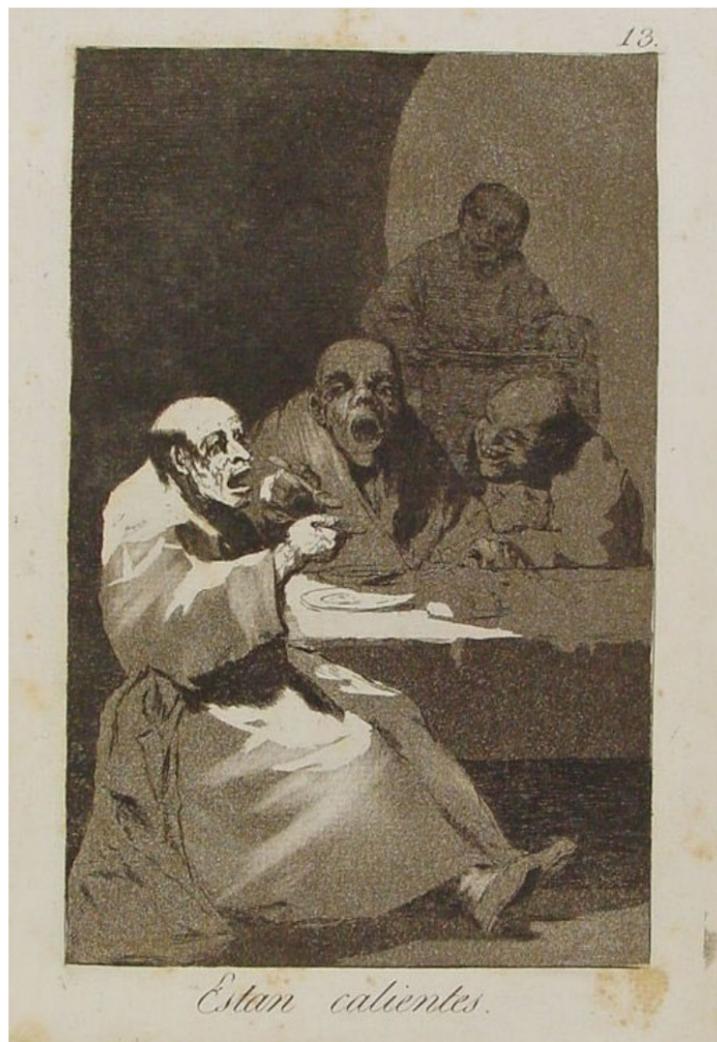


Figura 2.10: Copia en aguafuerte del retrato ecuestre de Felipe IV de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1778.



Figura 2.11: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. El retrato ecuestre de Felipe IV. Óleo sobre lienzo, 1644.

Las diferencias entre obras finales también son notables. En las estampas de *Los Caprichos* los cambios tonales usualmente se producen a través de los bruñidos, que eliminan la frontera entre dos tonos; también el artista aclara muchas veces los fondos para mayor detalle en el primer plano (figura 2.12). En cambio, en la serie *Disparates*, el tono es un elemento primordial en la resolución de las tinieblas y la oscuridad; Goya no acude al bruñidor, dejando la atmósfera dramática en los grabados intacta, llena con pequeños destellos de la luz que, en lugar de dar esperanza, producen en el espectador un trágico sentimiento de temor.



Cabe mencionar que en la última serie, *Disparates* –que fue inédita y media clandestina–, las pruebas impresas por Goya tenían más contraste. En la primera edición realizada por la Real Academia en 1864 se observan las alteraciones estéticas; en este caso, la manipulación tonal al momento de impresión. Dichos casos suceden cuando la edición se hace sin la presencia del autor y sin su visto bueno. Goya ha buscado el máximo contraste posible entre los blancos, las zonas de luz y las zonas de oscuridad, como se nota en la impresión de la edición póstuma de 1848 (figura 2.13), y algo que no es posible apreciar en la primera edición debido a los entrapados propios de la estampación artística, en los que se dejan veladuras de tinta en las zonas blancas de la placa calcográfica (figura 2.14). Acudimos a Matilla:

Cuando se produjo la adquisición por la Academia, los criterios estéticos de estampación eran ligeramente distintos a los del momento en que Goya trabajó la serie. Mediante la estampación artística, practicada en esos años, se buscaba igualar los tonos de la composición, suprimiendo los fuertes contrastes existentes entre blancos y negros –intencionalmente buscados por Goya con fines expresivos–, y marcando solamente aquellos que considere oportunos el estampador, quien en estos momentos goza de gran autonomía en el trabajo a falta del artista. Aparecen así unas veladuras obtenidas al dejar y extender tinta con la tarlatana sobre la lámina. Pero en descarga de las críticas que se pudieran hacer a Laureano Potenciano, estampador de la primera edición y que había estado en París aprendiendo las distintas técnicas de estampación artísticas del aguafuerte, por haber modificado y alejado de las intenciones estéticas y expresivas del pintor, hemos de aclarar que las estampas del taller de Goya –a las que nos hemos referido anteriormente– le eran todavía desconocidas, no teniendo por tanto otra referencia que la del gusto imperante en ese momento y la práctica habitual en la estampación de aguafuertes en aquellos años.⁴⁴

Respecto de los valores tonales de las series, una vez grabadas mediante el aguafuerte las líneas que forman la composición –proceso del que han quedado como testigo unas pruebas de estado de algunas estampas– Goya añadió el aguainta, que demuestra su dominio magistral en *Los Disparates*.

Las líneas en aguafuerte adquieren agudeza y expresividad debido al trazo de punzón y surcos que genera el ácido nítrico que produce una expresión distinta

44. *Idem.*



Figura 2.13: *Disparate fúnebre*. Impresión de grabado en aguafuerte y aguainta. Serie "Disparates", hoja 18. Edición póstuma anterior a la 1ª ed., c.1848.



Figura 2.14: *Disparate fúnebre*. Impresión de grabado en aguafuerte y aguainta con el velo francés. Serie "Disparates", hoja 18. 1ª ed., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1864.

que el dibujo en la calidad de la línea. Gracias a la aguainta el artista logra las misteriosas y oscuras atmósferas que caracterizan estas obras, acentuando en la estampa el ambiente confuso, de oscuridad o nocturnidad, que las aguadas aportan a los dibujos. Gran parte de su atractivo en las obras gráficas de esta serie se concentra precisamente en el uso de resina de colofonia, dejándonos una atmósfera misteriosa en las composiciones que resulta temáticamente inexplicable, pero produce en el espectador este enigma de secreto, inquietud y temor.

Como se mencionó antes, la serie no fue publicada en vida de Goya, sin embargo se han conservado algunas estampas, pruebas del estado definitivo, que el propio artista obtuvo durante el proceso de realización. En esta época coleccionar los cuadros o grabados de pequeño formato estaba de moda. Los coleccionistas esperaban adquirir la siguiente estampa y ayudaban al artista a veces sostener su economía.

En la serie *Los Caprichos* las estampas muestran el trabajo de grabado totalmente acabado y en algunas de ellas aparece un título manuscrito que pudiera deberse a la propia mano de Goya. Pueden interpretarse como prueba final para comprobar el estado de la lámina (*bon à tirer*) tras haber trabajado las distintas etapas del aguafuerte, aguainta, bruñida y punta seca. El texto, así, se vuelve un elemento gráfico más en el estampa, y por ser la temática construida y pensada podemos decir que la serie *Los Caprichos* es un antecedente de los portafolios *livres d'artiste* de A. Vollard y, a consecuencia, también del género libro de artista.⁴⁵

Temática en *Disparates*

Existen varias suposiciones sobre el problema del significado de la serie. El primer equívoco aparece con la primera edición. Al ser desconocidas las estampas de taller y, por tanto, tampoco tener noticia del título manuscrito –que la mayor parte de las veces comienza con la palabra *disparate*– la Academia pensó que pudieran tratarse de ilustraciones de diferentes proverbios, por lo que no dudó en titularlas "Proverbios", forma en la que aún hoy son erróneamente conocidas por algunos.

Esta cuestión tomada en serio podría quitar a Goya el merito de pertenecer a la época de modernidad; pero no es así. El hecho de dedicar un considerable esfuerzo intelectual, físico y económico, a grabar tan elevado número de láminas, que sin embargo apenas pudieron ser conocidas por el público, nos conduce a un

45. Mínguez, 2012: 13.

tema de gran importancia: la necesidad individual de expresar lo que la mente lleva dentro, por encima de los encargos, modas u otras circunstancias externas a la creación surgida por propia iniciativa del artista-creador. Menciona Matilla sobre la imposibilidad de interpretar la serie:

Se rompe así con la hasta entonces lógica de la comunicación, ya que el espectador a partir de este momento se encontrará frente a unas imágenes para las que carece de código interpretativo estable o conocido [...] El carnaval, la situación política del momento, la crítica social, los complejos personales del propio Goya, son posibles vías de interpretación, sin que exista ninguna que aclare de forma totalmente convincente el significado global de las veintidós estampas. Quizá haya que apuntar que estas imágenes muestran la España revuelta, ignorante y carnalesca, en la que el propio artista se encontraba sumergido, y cuya única salida no era otra que la partida hacia el exilio en Burdeos.⁴⁶

La tardía publicación de *Los Disparates* conlleva una consecuente falta de referencias contemporáneas a la obra. Frente a *Los Caprichos*, de los que nos han llegado abundantes referencias, incluso en la forma de comentarios contemporáneos particularizados a cada una de las imágenes, en *Los Disparates* carecemos del más mínimo comentario. Incluso cuando fueron publicados por la Academia en 1864 ningún texto les acompañó aclarando su significado; más bien al contrario, pues pensando que ilustraban proverbios españoles sin embargo no se especificó de cuáles se trataba, dejando así un interrogante más.

46. Matilla, 2000: 107-111.

Conclusiones

Y aquí precisamente nacen las preguntas: ¿por qué nos atraen y fascinan las estampas de *Los Disparates*, si no las llegamos a entender completamente? Nos atraen porque llegan directamente a nuestros sentidos más que a nuestra razón. Olvidamos la razón sin poder descubrir la trama de las mismas. Nos identificamos emocionalmente con los rostros, las miradas, las actitudes, la atmósfera, la cercanía de las figuras. Nos atraen y no sabemos por qué. He aquí la causa de su contemporaneidad y permanencia.

Sin duda, analizar la obra de Goya en detalle, por sus elementos, nos revela sus secretos. Sabemos que el espectador común no conecta su sentimiento con la mayor concentración del tono negro en la parte de arriba de la estampa, que en sí puede ser un elemento clave en el acertijo del enigma.

Pero este acercamiento o ejercicio nos ayuda a entender un poco sus caminos de creación, que puede ser mejor el aprendizaje para nosotros, los artistas contemporáneos.

Bibliografía

MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia (coord.), *Libro-Arte / Abierto*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.

Consultas electrónicas

“Info en punto/ edición digital”. Disponible en <http://infoenpunto.com/not/13658/-lsquo-goya-sus-grandes-series-rsquo-de-grabados-se-muestran-en-el-museo-de-la-pasion-de-valladolid/> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionarios. Disponible en; <http://www.rae.es/recursos/diccionarios> Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

MATILLA, J.M., versión castellana de “Approccio ai Disparates di Francisco de Goya”, en Goya, Roma, Edizioni De Luca, 2000, 107-111. Disponible en: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=29 Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2014.

Créditos a las imágenes

Las imágenes de figuras 2.1, 2.2, 2.4-2.13, citadas en el texto provienen del sitio del Museo Nacional del Prado*. <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya> [Consultado el 8 de marzo de 2016].

*La imagen de la figura 2.3 proviene del sitio http://www.democraticunderground.com/discuss/duboard.php?az=view_all&address=132x6160024. Consultado el 9 de marzo 2016.

REFLEJOS DE LUZ Y SOMBRA EN GOYA

Néstor Guadalupe Hernández Ávila
Universidad de Morelia

 En el siguiente texto se pretende realizar una reflexión respecto al manejo que Francisco de Goya y Lucientes hace de la luz y la sombra como herramientas estéticas de su pintura, además de encontrar en estos mismos recursos elementos que permitan plantear una identidad estilística en algunas de las diferentes etapas de la vida productiva de Goya. Para ello, primero veremos algunos ejemplos que muestran, de manera general, la función que tiene la luz en los distintos periodos de la historia del arte anteriores al Goya; esto para descubrir puntos de influencia en el pintor español. Posteriormente, se hará un breve análisis de algunas obras de este autor, con el fin de observar el empleo y función que tienen los contrastes lumínicos en las pinturas. Si bien este trabajo es demasiado corto como para obtener resultados concluyentes de un tema tan extenso, se espera lograr por lo menos una introducción que permita ofrecer un panorama general del mismo.

La representación de la luz en la historia de la pintura es un recurso estético que supone un alto grado de maleabilidad plástica y es responsable de buena parte del impacto psicológico que tendrá una obra sobre su espectador. También sabemos que todo acontecimiento visual necesita de iluminación para poder realizarse y esta puede ser interna, externa, natural o artificial. Aunado a ello, también encontramos distintos usos y significados filosóficos atribuidos a la luz los cuales se transforman en el transcurrir de los años dando identidad tanto a géneros como a periodos y tendencias artísticas, estéticas o formales. Para señalar más ampliamente esta evolución veamos los ejemplos expuestos en la sencilla línea del tiempo que se presenta a continuación.

- En el medioevo la luz simbolizaba lo divino, la omnipresencia de Dios, la participación con la perfección y lo bello. Elena Oliveras lo llama “estética de la proporción y de la luz”.⁴⁷

47. Oliveras, 2007: 100-101.

- En los aspectos formales la luz intervino y transformó las composiciones a partir del Renacimiento donde se buscó que la obra se asemejara a la realidad en la mayor medida posible, por ello encontramos iluminaciones con luces laterales para que de esta forma el color apoye a la perspectiva. Mientras las líneas expresan contornos, formas y puntos de fuga; la luz y la sombra aportan volumen.⁴⁸

- En el Barroco se desarrolló la tendencia estética del claroscuro dotando a los cuadros de mayor teatralidad ya que se buscaba impresionar al espectador; que se identificara con el dolor de los santos o cristos, para lograr un efecto psicológico de arrepentimiento por los posibles pecados del espectador en el contexto de éste periodo, esto era apoyado por el tenebrismo,⁴⁹ recurso consistente en acentuados contrastes de luz y sombra, la iluminación es artificial y cae sobre el objeto que interesa destacar dejando el resto de la escena en una penumbra intencionada.⁵⁰

- Más tarde, durante la Ilustración, la luz se convirtió en un símbolo de sabiduría. Fue en ésta constante que en la Francia del siglo XVIII filósofos como Dennis Diderot atacaban la suntuosidad y frivolidad del Rococó, repudiando cualquier manifestación artística que estuviera ligada con la aristocracia. Como respuesta, se proponía un arte que educara y enseñara valores: por ejemplo, libertad, igualdad y fraternidad. Entonces surgió el arte neoclásico adoptado como bandera de los artistas revolucionarios. Esto fue la constante durante el periodo napoleónico para más tarde convertirse en el arte del imperio.⁵¹

Con lo anterior, además de solidificar el hecho de ver el manejo de luz y la sombra como herramienta estética que dota de identidad distintos procesos dentro del arte, ello también nos sirve de punto de partida para proponer el empleo de esta herramienta como elemento esencial que aporta una personalidad a la poética de un artista; una suerte de huella digital que deja al descubierto buena parte del pensamiento de un pintor. En este caso nos serviremos de algunas obras de Goya para abordar esta idea.

48. Oliveras, 2007: 101-102.

49. Tendencia pictórica desarrollada durante el barroco, su característica principal es la iluminación violenta creada por intensos contrastes de luz y sombra. El pintor Caravaggio es considerado uno de los mayores exponentes de esta técnica.

50. Juanes, 2010.

51. Oliveras, 2007: 23-25.

Francisco de Goya y Lucientes, quien nació el 30 de marzo de 1746 en Fuentetodos, una provincia de Zaragoza, España, y murió el 17 de abril de 1828 en Burdeos, Francia, es considerado por muchos de los expertos como uno de los artistas más atrevidos y difíciles de encasillar ya que su trabajo abarca diferentes estilos y periodos; va desde las temáticas costumbristas y religiosas, hasta históricas y fantásticas. Aunque fue pintor del Rey y miembro de la Academia, como era la costumbre de los artistas prestigiosos de la época, también supo desarrollar una actitud progresista, revolucionaria y de crítica social, que le significó cierta libertad creativa; esto resulta notable en gran parte de su obra. Jorge Juanes, en *Territorios del arte contemporáneo*, dice lo siguiente: “Goya revela sin desmayo lo que el mundo oficial maquilla. Piensa que ninguna sociedad puede ser libre si no se pone ante los ojos de aquello que la oprime. [...] Goya desenmascara la modernidad en armas [...] presta a masacrar a quienes a su entender, se resisten a aceptar las nuevas fórmulas de saber-poder”. Lo anterior, pone de manifiesto la honestidad con que realizó su producción siempre atendiendo a una reflexión profunda de lo que ocurría a su alrededor; así logró un lenguaje estético que surgía y mutaba conforme al momento histórico en que se encontrara.

El biógrafo José Gómiz narra que entre de 1779 y 1800 mantuvo lazos con varios grandes ilustrados como Moratín,⁵² Jovellanos⁵³ o el conde de Floridablanca,⁵⁴ quienes sin duda influyeron en su poética.⁵⁵ Fue durante dicha época cuando pintó el *Retrato colectivo de la familia de Carlos IV* (1800),⁵⁶ un cuadro de estilo neoclásico que se realizó para mostrar el interés de la familia real española por mantener relaciones diplomáticas con Francia. El pintor logra captar el carácter psicológico de los personajes a la vez que presenta algunas formas poco usuales, distorsionando la figura de un par de los integrantes de la corte, de manera tal que se ha especulado mucho acerca de una posible sátira dirigida a la familia real. Ahora, desde una perspectiva técnica, encontramos una clara influencia de Velázquez, que incide en el tratamiento de la luz del pintor de la provincia de Zaragoza; nos referimos específicamente del lienzo de *Las meninas* (1656).⁵⁷ La principal característica que podemos mencionar que liga a las dos obras es la siguiente: una especie de niebla dorada que rodea la atmósfera de la escena y que

52. Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), escritor neoclásico e ilustrado.

53. Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), escritor español ilustrado.

54. Conde de Floridablanca (1828-1808), político español que ejerció el cargo de secretario de estado entre 1777 y 1792.

55. Gómiz León, 2009, 244-267.

56. Observarse en el siguiente sitio: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/familia-de-carlos-iv-la-goya/>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

57. Obra revisada en el siguiente sitio: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2014.

apoya la identificación de la fuente lumínica en la composición de los respectivos cuadros, en el caso del trabajo de la representación de la familia de Carlos IV, la luz choca directamente con los cuellos alargados de la reina Maria Luisa y la futura esposa de Fernando VII. De esta manera encontramos un ejemplo donde, por un lado, Goya hace un uso estilístico de la luz influenciado por un pintor anterior y, por otro, como vehículo para plasmar un pensamiento, en este caso, la inclinación satírica y crítica que ya hemos mencionado y que son características de su poética y personalidad. Entonces, la diferencia entre ambos españoles en el manejo del claroscuro radica en que, mientras Velázquez acude principalmente a la teatralidad, Goya y Lucientes, además, consigue dar variedad en el volumen y profundidad por medio del color y la iluminación; los contrastes lumínicos ayudan a identificar distintos planos, además de dar a la luz el papel de resaltar focos de atención secundarios que señalan ideas personales del autor.

La maja desnuda (1795-1800)⁵⁸ es otro ejemplo interesante del manejo estético que Francisco de Goya hace de los recursos de la luz y la sombra. Se trata de una obra por encargo en la cual el pintor procede de forma atrevida, rompiendo algunos esquemas dentro del arte; por ejemplo, sabemos que en ese momento estaba prohibida la representación del desnudo femenino. Esta transgresión, años más tarde, le valió a Goya un citatorio para declarar ante un tribunal de la inquisición.⁵⁹ E. Gombrich, en su *Historia del arte*, comenta lo siguiente:

Entre los artistas de la generación de David que desdeñaron los temas antiguos estuvo el gran pintor español Francisco de Goya. [...] Goya era un gran conocedor de la mejor tradición de la pintura española, que había producido a El Greco y a Velázquez, y sus *Majas* en un balcón, demuestran que a diferencia de David, no renunció al brillante colorido de los pintores anteriores.⁶⁰

En la cita anterior Gombrich resalta el papel de los tonos brillantes de las *Majas* como un elemento de ruptura con respecto a otros artistas clásicos. Sin embargo, también desde el empleo estético de los diferentes brillos de color, encontramos que en esta pintura la luz ilumina directamente al cuerpo de la mujer, contrastándolo con las áreas de sombra del resto de la composición, este gesto técnico ayuda a enfatizar una sensación de misterio. El efecto resulta en una expresividad de los tonos oscuros que será la constante del periodo negro

58. El cuadro puede buscarse en la página: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-maja-desnuda/> Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2014.

59. Gómiz León, 2009, 373.

60. Gombrich, 1997, 370.

de Francisco de Goya y Lucientes. Posiblemente aquí encontramos un punto de transición en la experimentación estética de la luz. Mientras que, anteriormente, es cierto que la carga psicológica en las composiciones estaba apoyada por los contrastes de color, eran las expresiones de los personajes o las escenas quienes aportaban ese trabajo; ahora, el juego tonal es quien se apodera de la atmósfera y toma protagonismo, casi como si fuese otro participante de las acciones dentro del cuadro, tocando la psique del espectador.

Durante la invasión de Napoleón a España, Goya desarrolló un descontento hacia Bonaparte ya que lo consideraba un tirano. Aún continuaba con un ideal ilustrado pero ahora hacía énfasis en su origen; su sangre española. El pintor nuevamente rompe paradigmas con su trabajo y se convierte en una especie de portavoz del pueblo. Por esa razón decidió plasmar en sus pinturas todas las acciones heroicas que tuviera el ejército español sobre los franceses. Durante esta etapa, para Francisco de Goya, la luz solía tomar un carácter positivo ya que representaba la razón del pensamiento ilustrado. Un ejemplo de ello son sus cuadros *La carga los mamelucos* (1814)⁶¹ y *Los fusilamientos de Moncloa* (1814). La primera se trata del momento en el cual Madrid es invadida por órdenes franceses, resaltando la resistencia española que lucha contra un ejército de mercenarios egipcios. La escena es muy realista, la perspectiva permite al observador vivir la obra como si estuviera participando en la pelea rodeado de cuerpos ensangrentados y dispersos por todo el campo de batalla.⁶² En el centro del cuadro encontramos un caballo blanco sobre el cual se posa la mayor cantidad de luz; esto da protagonismo al corcel que es montado por un hombre que está siendo abatido por manos españolas, el jinete viste con los colores de la bandera francesa. El resto de los personajes si bien no están inmersos en una completa penumbra la luz es más escasa en ellos. Es preciso considerar que se trata de una alegoría al deseo de la caída de los símbolos franceses y una exaltación por parte de Goya hacia los defensores españoles quienes aunque perdieron la batalla, lucharon por su libertad. En este caso la luz vuelve a tener un papel en la psicología general de la obra, las sombras enfatizan la tensión del momento, mientras la luz emerge como signo de esperanza. El segundo cuadro *Los fusilamientos de Moncloa*, continúa con el tema de la invasión a Madrid pero en este caso representa a los fusilados de mayo de 1808 quienes fueron apresados por protestar luego de que la ciudad fue sometida. Esta vez la luz se posa sobre las víctimas quienes son el pueblo

61. Localizar en el siguiente sitio: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-2-de-mayo-de-1808-en-madrid-la-lucha-con-los-mamelucos/>. Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2014.

62. Gómiz León, 2009: 356-360.

caído luchando contra el opresor. En el suelo hay gente muerta y ensangrentada quienes también están iluminados puesto que ahora son mártires. Por su parte, los verdugos se ven envueltos por las sombras. Nuevamente, el elemento de la luz resalta los valores como la valentía, la lucha por la libertad e incluso la igualdad, ya que existe una homogeneidad en el tratamiento de los vencidos a quienes es imposible diferenciarlos por una posición económica social. Entonces, en estas dos obras, Goya vuela a utilizar el recurso de la luz y la sombra con propósito de resaltar una filosofía. Además, al igual que con *La maja desnuda*, estos elementos estéticos indican un nuevo paso en la evolución del pintor hacia el romanticismo; el contraste tonal es clave dentro de la narrativa de los hechos. De esta forma Goya rompe con la estética clasicista su época.

Continuando con este recorrido del empleo de la luz y sombra en la obra de Goya tomaré *La romería de san Isidro* (1820-1823).⁶³ Esta pintura pertenece a un conjunto conocido como “las obras negras” las cuales decoraban las paredes de “la Quinta del Sordo”, el lugar en el que Francisco de Goya habitó durante su último periodo en España, antes del exilio a Francia.⁶⁴ Este momento creativo del pintor es de gran importancia para el desarrollo de su estética debido a sus aportes a la categoría de lo feo. Sánchez Vazquez, en su libro *Invitación a la estética*, dice lo siguiente: “Pero no obstante, el terreno conquistado para lo feo en el siglo XVII, el imperio de lo bello –con el neoclasicismo y el rococó, así como su forma degradada: el academicismo– aun resistirá algún tiempo hasta que Goya y el romanticismo sacudan fuertemente sus cimientos. Lo feo irrumpe de nuevo y ya no cederá su empuje hasta adquirir cierta carta de ciudadanía estética con el arte contemporáneo”.⁶⁵ Sin embargo, el aporte del español va mas allá de reintroducir “lo feo” en el arte, como dice Adolfo Sánchez Vázquez, la manera en la que trata la iluminación es de suma importancia puesto que ayuda a dar vida a las figuras dentro de la escena. Por ejemplo, en *La romería de san Isidro*, la luz y la sombra nuevamente son las responsables de la impresión psicológica que tiene la obra con respecto del espectador, a la vez de que apoyan la narrativa de la escena. En general, el ambiente del cuadro es tétrico debido a las tonalidades oscuras que alimentan al paisaje tempestivo y opresivo. Los colores opacos logran una esencia putrefacta casi infernal. También saltan a la vista los personajes que, en comparación con obras como *La pradera de san Isidro*, ya no son las damas elegantes y jóvenes alegres en actitud despreocupada, o soldados realizando grandes actos

63. Buscar en sitio web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-romeria-de-san-isidro/>. Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2014.

64. Gómiz León, 2009: 417-423.

65. Sánchez Vázquez, 2007: 194.

heroicos como en la etapa de la guerra; ahora vemos cómo los pocos focos lumínicos apuntan hacia cuerpos que parecen descomponerse tras cada paso, rostros distorsionados; algunos, llenos de cólera, y otros, sin identidad. Goya logró plasmar en ellos la calidad de fantasma; es decir, son espíritus o, más concretamente, el espíritu humano representado en cada una de las figuras que desfilan ante nuestros ojos producto de la uniformidad de los seres, ánimas errantes, cuerpos completamente vacíos y corroídos como resultado de las guerras. Al fondo, Madrid, que antes era poderosa, yace cubierta en tinieblas apenas visible entre las colinas. El río caudaloso ha desaparecido y con él la abundancia para dar paso a una procesión que parece caminar hacia las puertas del inframundo. Es así como las poéticas neoclásicas, en las que se trataba de embellecer la naturaleza, quedan completamente derrumbadas ante *La romería de san Isidro*.

Finalmente, vemos que Francisco de Goya fue un artista de facetas múltiples y en ocasiones difícil de ubicar; cada una de sus obras supone una constante ruptura con respecto a sí mismo y los cánones de su tiempo. Conforme fue evolucionando, su poética fue cada vez más oscura, las temáticas aumentaban su grado de provocación llegando a ser siniestras y en gran medida perturbadoras, de manera tal que tras estas escenas desgarradoras, con personajes deformes, paisajes tormentosos, manicomios y cuerpos desollados, se esconde una honestidad profunda; no sólo busca horrorizar: para él no existía otra forma de plasmar su realidad en el lienzo.

En cuanto al manejo de la luz y la sombra vemos que Goya lo utilizaba con fines muy diversos, que van desde el apoyo de la perspectiva dentro de una composición, resaltar un evento dentro del cuadro, o simplemente añadir volumen a las figuras, hasta posiciones ideológicas, filosóficas, atmósferas psicológicas y narrativas. También existen connotaciones positivas y negativas; luz y sombra respectivamente, dentro del estilo de Goya, principalmente en las etapas anteriores a la Quinta del Sordo, como se mencionó con *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos de Moncloa*, en donde la luz puede representar esperanza o ilustración, mientras la sombra lleva consigo la muerte. Además también vemos un aporte muy significativo el cual consiste en dar al color un protagonismo siendo parte esencial de los personajes dentro de la historia, como lo hicimos ver en *La romería de san Isidro*, en donde los contrastes lumínicos son inherentes a las características de los sujetos representados. Entonces, los elementos de la luz y la sombra están siempre presentes convirtiéndose en una referencia en la poética de Francisco de Goya y Lucientes; funcionan como un rasgo de identidad puesto que logra un empleo personal de esta herramienta; ya sea que predomine la luz o la oscuridad, que sólo funcionen como apoyo formal o que participen activamente dentro de la obra.

Bibliografía

GOMBRICH, Ernest, *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon, 1997.

GÓMIZ LEÓN, Juan José, *Goya (1746-1828): su vida y sus obras, familia y amistades. Circunstancias de su tiempo y semblanzas de los personajes más relevantes. Revisión actualizada para un ensayo de biografía integrada*. Madrid: Letra Clara, 2009.

JUANES, Jorge, *Arte contemporáneo. Territorios del arte. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Itaca, 2010.

OLIVERAS, Elena, *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía, 2007.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Invitación a la estética*. México: Debolsillo, 2007.

GOYA *IN SITU*: CONSIDERACIONES SOBRE LA PERCEPCIÓN Y EL LUGAR DE LA OBRA ARTÍSTICA

Arturo Tinoco Soto
Universidad de Morelia

La diversidad de perspectivas que se pueden tener, por ejemplo, de una manzana: la perspectiva del niño pequeño, que tiene que estirar el cuello para alcanzar a verla apenas sobre la mesa y la perspectiva del dueño de la casa, que toma la manzana y se la ofrece libremente al comensal.

Franz Kafka, *Aforismos de Zürau*.

La experiencia del espectador con la obra de arte se vive en espacios, en lo inmediato el público actual tiene el privilegio de ver y disfrutar de obras que en otro tiempo permitían, negaban y condicionaban la mirada en atención al lugar. Iglesia, palacio, salón y sala de exposición han sido quizás los sitios más comunes de la obra artística en la época moderna; cada uno es un lugar sensible a la diversidad de perspectivas de la que nos habla Kafka en la cita inicial. En las próximas páginas centraremos la atención en un conjunto de obras de Francisco de Goya atendiendo la teoría cultural del antropólogo Edward T. Hall sobre el ser humano en relación con los espacios, a partir de los datos conocidos acerca de la ubicación de las obras propondremos un escenario en el que el lector reconsiderará su visión, experiencia e imágenes de las obras con que el pintor aragonés es mundialmente conocido. Esperamos, con esta breve exposición, suscitar el interés en el estudio de la historia del arte asociada con los espacios que la obra artística ha tenido en la historia de la humanidad.

Edward T. Hall propone el neologismo “proxémica” para referirse a una serie de observaciones y teorías sobre el uso y percepción del espacio en los seres humanos. En su libro *La dimensión oculta* (1966) sintetiza sus observaciones con

base en el estudio del comportamiento animal, la psicología de la percepción, la lingüística y la antropología. De ello retomaremos dos ideas clave: que el espacio humano es una elaboración especializada de la cultura y que por la misma variedad de entornos en que el ser humano ha construido su espacio habitamos mundos sensorios distintos.⁶⁶ Cabe señalar que el interés del antropólogo estadounidense tiene como punto de partida la interrelación entre distintos grupos culturales en su país, entendida no solo por la barrera lingüística sino, sobre todo, por la manera en que el ser humano vive y percibe sus espacios.

Una serie de entrevistas y datos obtenidos en la costa noreste de los Estados Unidos llevan a Edward T. Hall a resumir en cuatro dimensiones con dos fases la proxémica del adulto promedio en dicha región, ellas son: la dimensión íntima, la dimensión personal, la dimensión social y la dimensión pública; cada una posee una fase llamada cercana y lejana ubicada a distancias específicas pensadas desde la corporalidad de los participantes.⁶⁷

Es importante notar que las dimensiones mencionadas contemplan principalmente las distancias entre personas, pero ¿qué ocurre en el ámbito de las artes?; para ello el autor dedica el séptimo capítulo⁶⁸ a explicar cómo la historia del arte es un testimonio excepcional para conocer las relaciones que cada cultura y época establecen con su espacio perceptual. Aún más, las relaciones que podemos establecer con las obras antiguas están mayormente condicionadas por la mirada contemporánea o, en pocas palabras, cuando vemos las obras del pasado estamos proyectando nuestro propio mundo sensorial; el autor explica así esta idea:

En las páginas siguientes trataré de describir algo de lo que es posible aprender del estudio de la pintura y la arquitectura. Tradicionalmente ambas han sido interpretadas y reinterpretadas en función de la escena contemporánea. Un punto muy importante que debemos recordar es que el hombre actual está excluido para siempre de la plena experiencia de los muchos mundos sensoriales de sus antepasados. Esos mundos estaban ineludiblemente integrados y hondamente implantados en contextos organizados que sólo podían entender a cabalidad las personas de entonces.⁶⁹

66. Todas las ideas sobre la proxémica están desarrolladas por Edward T. Hall en su libro *La dimensión oculta*.

67. Hall, 2003: 139.

68. En la primera parte el autor recupera las ideas del pintor estadounidense Maurice Grosser para ver los puntos en común sobre la idea de distancia entre el pintor y su modelo con las categorías proxémicas propuestas por el antropólogo.

69. Hall, 2003: 102.

El historiador del arte es consciente de que el contexto de la obra artística juega un papel principal toda vez que nos permite comprender ciertos repertorios temáticos, ordenamientos espaciales y, sobre todo, pone en evidencia los efectos formales con que el artista promueve una representación del mundo sensorial afín al comitente. Veremos a continuación un conjunto con tres obras de Francisco de Goya que, a nuestro entender, corresponden a mundos sensoriales particulares de la España de finales del siglo XVIII: el palacio, el gabinete privado y la intimidad del artista.

El Museo del Prado tiene el enorme privilegio de contar con la colección más importante de obra atribuida al pintor aragonés Francisco de Goya y Lucientes; el visitante actual puede acceder a obras que en su tiempo estaban reservadas para un público muy restringido y, en el caso de *Las majas*, a una sola persona. En contraste la obra gráfica, por las bondades propias del género, tiene un alcance mayor aunado a libertades temáticas que han dado fama al pintor en series tan conocidas como *Los Caprichos* (anunciados para su venta en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799),⁷⁰ *Los Disparates*, la serie de *Desastres de la guerra* y *La tauromaquia*, series que actualmente pueden verse impresas en diversas colecciones y galerías privadas dentro y fuera de España.

El público receptor actual de cualquiera de estas obras tiene como escenario el espacio de la época moderna por excelencia: el museo. Lo anterior implica que las obras forman parte de un universo sensorial en la que el objeto artístico se ve privado de sus condiciones originales sin que por ello demerite su calidad artística. Afortunadamente la documentación digital y el trabajo de archivo de la página del Museo del Prado nos permiten conocer algo más sobre las locaciones originales.

Comencemos por considerar el contraste entre los cartones que actualmente se conservan en el Prado y que servían como modelo para la elaboración de tapices ornamentales de los conjuntos palaciegos de la realeza española. Recordemos que la exitosa carrera de Goya comienza en este contexto. Antonio Rafael de Mengs, pintor de cámara de Carlos III, promovió las artes decorativas teniendo plena libertad en la dirección artística de la decoración de El Escorial y El Pardo. La elaboración de lienzos para la fábrica de tapices Santa Bárbara requería de pintores hábiles quienes, a juzgar por los informes y las cartas de Mengs, debían sujetarse a un programa prestablecido sin que por ello hubiera perjuicio en su calidad artística. Hacemos hincapié en ello debido a que, desde nuestro punto de vista moderno, nos resulta un tanto ajeno el que los temas ya estén dados de

70. https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26 Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2014.

antemano, pero la práctica común de la época en la tapicería consistía en representar imágenes de costumbres populares, escenas de caza, campestres o los entretenimientos del pueblo que decorarían las estancias reales.⁷¹

Las medidas de la obra *Un paseo por Andalucía o La maja y los embozados* (275 x 190 cm) y del tapiz⁷² ubicado originalmente en el comedor de los príncipes de Asturias nos llevan a considerar la dimensión social cercana y lejana (3.5 – 7 m y 9 m) como el ámbito sensorial en que las obras podían ser apreciadas recordando que, según Edward T. Hall, el participante puede volver la vista periféricamente abarcando todo el conjunto inmediato. El tamaño de los cuerpos representados queda registrado como la mitad del natural lo que permite contemplar los trajes de los personajes. A esta distancia el juego de miradas entre los tres personajes de frente (la maja y los dos embozados) es perceptible mientras que los detalles del rostro se pierden o carecen de importancia desde el punto de vista del espectador.

El visitante del Prado puede ver situadas lado a lado las célebres *majas* como un privilegio que muy pocos gozaron en su tiempo. Las obras fueron dadas a conocer en público hasta finales del siglo XIX, previamente habían permanecido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo su lugar original el Palacio del Marqués de Grimaldi, residencia del político Manuel Godoy, personaje de primer nivel en el reinado de Carlos IV y probable comitente de las dos pinturas.

De acuerdo a la base de datos del museo la maja desnuda, obra más temprana (1795-1800) es descrita por primera vez en el palacio de Grimaldi (llamado también de Godoy) ubicada en un gabinete junto con otros cuadros representando a la diosa Venus. En una caricatura del siglo XIX se localiza la obra en la parte superior de la puerta del gabinete de trabajo de Manuel Godoy. En el primer caso la obra es calificada como “sin dibujo (sic) o gracia en el colorido”.⁷³

El tema del desnudo no era bien visto por la realeza española. En 1762 Carlos III había ordenado al pintor Anton Rafael de Mengs reunir todas las pinturas de la Colección Real que mostraran demasiada desnudez para ser quemadas; Mengs,

71. Cruzada Villaamil, 1870.

72. La diferencia entre el cartón y el tapiz era de antemano una característica de la producción de este tipo de obras, al respecto Marie Louise Plourin escribe “La historia del tapiz en Occidente demuestra que la calidad estética de los tapiz ha dependido del respeto a la técnica propia de los “liceros” (encargado de ejecutar la trama sobre la urdimbre mediante una lanzadera cargada de color), y no de los gustos y exigencias de los pintores autores de los cartones. La excesiva minucia en la transcripción de los modelos producía resultados insípidos y casi siempre implicaba una exigua resistencia al tiempo. Hasta la época del Renacimiento, los tapiceros no pedían como modelos a los pintores más que grisallas ligeramente coloreadas, reservándose su libre traducción y adoptando en el curso de su trabajo los matices que les parecían de mejor efecto” (Plourin, 1955: 30).

73. https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-maja-desnuda/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=45&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2014.

en cambio, sugirió trasladarlas a su estudio. Carlos IV en 1792 reiteró la orden de su padre para eliminar pinturas de desnudos entre las que se incluían obras de Tiziano, El Veronés, Annibale Carracci, Guido y Rubens. Varias obras pudieron rescatarse de la censura al ubicarlas en un espacio donde sus “cualidades artísticas podrían ser valoradas justamente”: la Real Academia de San Fernando.⁷⁴

Janis A. Tomlinson reitera la hipótesis de varios investigadores sobre la superposición de las obras en lugar de la colocación lado a lado. Lo que nos interesa más es sugerir cuál es la dimensión o el espacio perceptual de la obra siguiendo nuestro modelo teórico. Edward T. Hall retoma el testimonio del pintor de retratos Maurice Grosser quien escribe:

A más de 4 m de distancia el doble más o menos de la altura del cuerpo humano, la figura humana puede verse entera, como un todo distinto. A esa distancia tenemos sobre todo conciencia de sus contornos y proporciones podemos ver la persona como una figura recortada en cartulina y como algo que tiene poco que ver con nosotros [...] Son únicamente la solidez y la profundidad que advertimos en los objetos cercanos las que producen en nosotros sentimientos de simpatía y de afinidad con las cosas que contemplamos [...] A esa distancia cualquiera que sea la intención o el sentimiento de la figura, los domina no ya la expresión o los rasgos del rostro sino la posición de los miembros del cuerpo.⁷⁵

En el modelo de Hall la dimensión pública cercana permite la aceptación o el rechazo de los personajes involucrados pero con un amplio margen de elección que nos llevaría a reflexionar si acaso estamos en la dimensión donde la representación del desnudo artístico lo vuelve neutral y abierto al juicio estético.

Nos queda finalmente considerar cuál es el mundo perceptual con que el pintor volvió una y otra vez al final de su vida en las terribles y magníficas pinturas al óleo que decoraban la Quinta del Sordo antes de su traslado al Museo del Prado.⁷⁶ Las “Pinturas negras” forman un repertorio temático en el que la vejez, el fanatismo religioso y la violencia nos ofrecen el revés de los personajes más tempranos en los cartones para los tapices.

Siguiendo nuestro argumento principal la dimensión que proponemos para las “Pinturas negras” en su sitio original oscilan entre la dimensión personal

74. Para este párrafo se parafrasea y traduce el artículo de Janis A. Tomlinson, 1991.

75. Tomlinson, 1991: 98.

76. Como referencia se consultó https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=6 Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2014.

cercana y lejana. Rasgos distorsionados y fuerte sensación de la textura nos explicarían estas enormes superficies desde donde surgen como sombras los personajes representados permitiendo al espectador retroceder hacia la dimensión pública para liberarse de la fuerte carga sensorial que produce contemplar dichas obras. No hemos considerado los factores lumínicos por el simple hecho de que las obras se exhiben actualmente en el Prado pero esperamos que una reconstrucción virtual pueda arrojar luz sobre el universo sensorial del pintor en esta última etapa.

El estudio de la proxémica para la psicología social supuso un avance en la comprensión del espacio como un ámbito fundamental de la cultura. El diálogo y la apertura a las formas de entender las distancias nos llevan a reconsiderar nuestras ideas sobre las relaciones sociales y en nuestro caso sobre el papel activo del espectador con la obra de arte. Para este caso hemos revisado rápidamente y con los medios disponibles un conjunto de tres obras de Francisco de Goya que se exhibieron en el Centro Cultural Clavijero de la ciudad de Morelia, espacio que nos sitúa en diálogo con otros tiempos y lugares.

Bibliografía

CRUZADA VILLAAMIL, D.G., *Los tapices de Goya*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1890.

HALL, Edward T., *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI, 2003.

PLOURIN, Marie Louise, *Historia del tapiz en Occidente*. Barcelona: Seix Barral, 1955.

Consultas electrónicas

Micrositio del Museo del Prado: <https://www.goyaenelprado.es/inicio/>

TOMLINSON, J. A.. "Burn It, Hide It, Flaunt It: Goya's Majas and the Censorial Mind". *Art Journal*, 50(4), 1991, 59-64. <http://doi.org/10.2307/777324>

LOS MONSTRUOS DE GOYA

Salvador Mendiola Mejía

Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM

A la memoria de Bolívar Echeverría

Los monstruos pueden ser muchas cosas diferentes. Un monstruo puede ser una producción contra el orden regular de la naturaleza, el producto de cualquier parto contra la regla y el orden natural. También un monstruo puede ser un ente fantástico que nos causa espanto; o una cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea o sentido. Lo mismo que se considera como monstruo a una persona o cosa muy fea; de igual manera que el monstruo es una persona muy cruel y perversa; o una persona de extraordinarias cualidades para desempeñar una actividad determinada, alguien con máxima capacidad creativa.

Y Goya es la razón de ser de esta reflexión sobre monstruos. Un creador de imágenes de una importancia extrema, pues todavía hoy no conseguimos ver completa la propuesta que esa obra visual nos plantea, sobre todo como teoría de la desaparición del sujeto y la muerte del arte burgués.

Cuestiones que en eventos socioculturales –como este, donde hablo– manifiestan de modo muy diverso la significancia creciente de la obra gráfica de Francisco de Goya y Lucientes, lo mucho que nos dice y nos lleva a pensar. Este autor enorme de *Los Caprichos* y *Los Disparates*, el artista de *La tauromaquia*, el filósofo de *Los desastres de la guerra*; figuras excepcionales del choque entre el barroco emancipado y la ilustración insuficiente de nuestra España, donde su alma romántica sólo habrá de vivir un eterno exilio crítico y adolorido, un rudo exilio espiritual del que Goya sólo descansó un poco cuando paradójicamente se encontró fuera de España, en Burdeos, Francia, lugar donde habrá de alcanzar, creo yo, sus creaciones más personales y misteriosas.

Porque la obra gráfica de Francisco de Goya hoy día significa más que arte e historia, más que romanticismo y revuelta, más que reproducción técnica y desaparición del aura. Incluso significa más que crítica de la razón capitalista y la

globalidad de la noósfera digital. Y por eso mismo ocurre, ya digo, este evento en torno a las imágenes de *Los Caprichos* y *Los Disparates*, un retumbe surreal en el pasado y un retumbe contracultural en el presente. Una señal del futuro que Goya nos convoca a producir.

Ahora bien, en el título de esta ponencia hay un nexo entre *los monstruos* y *Goya*; el nexo es la preposición “de”. Desde la perspectiva de los casos gramaticales, el sintagma preposicional “*de Goya*” presenta un caso genitivo; éste puede ser objetivo o subjetivo. Para el consenso semántico actual, el primer matiz, el objetivo, hace que el título se entienda así: “Los monstruos que pertenecen o son propiedad de Goya”, “los monstruos de los que Goya es dueño o propietario”; y el segundo matiz, el subjetivo, hace que se entienda así: “Los monstruos que teme o le dan miedo a Goya”, “los monstruos que tuvieron que ver con Goya como persona”. Ambos matices, tanto el subjetivo como el objetivo, serán el hilo de engarce de esta reflexión. Pero también deseo llegar, como poeta que soy, un poco más lejos en la inquietud por los monstruos de Goya.

Entonces...

Los monstruos propiedad de Goya son los que se presentan dentro de su obra gráfica y pictórica. Son muchos y muy diversos.

Para el pensamiento romántico de la época de Goya los monstruos brotaban del miedo a la muerte, lo mismo que del miedo a la mutilación o castración, del miedo al doble u otro yo, y del miedo a la pérdida de la frontera entre lo humano y lo no-humano. Como se debe notar, estos cuatro tipos de monstruosidad aparecen en la obra de Goya, y él agrega, como todo un aporte suyo, la monstruosidad de lo inhumano en el ser humano, lo monstruoso y pesadillesco de la inmisericorde e infinita crueldad del alma humana en contra de todo lo que sea, pero comenzando generalmente contra el prójimo.

Mostrar monstruos es un acto crítico. Es un gesto simbólico en contra de lo considerado como normal o natural, una señal de que la realidad tiene grietas, no es perfecta y no es como creemos; por eso siempre es una transgresión, así sea mostrar los monstruos de un individuo o los de un colectivo. Los monstruos traen a la luz lo miserable del ser humano y lo limitado de su razón, la parte maldita de la sociedad. Los monstruos son señales de que, de existir un Dios, éste tiene que ser un aciago demiurgo, alguien que goza burlándose con crueldad de sus propias creaciones, como la monstruosidad de hacer llover en medio del desierto o dejar que la criatura muera “de modo natural” en el vientre de la madre.

En la obra de Goya hay monstruos de la realidad social inmediata, como *El Avaro*; lo mismo que monstruos de la irrealidad fantástica, como los animales de forma humana. Hay monstruos producto del miedo y la ignorancia, como las

brujas y los demonios de las “Pinturas Negras”; también hay monstruos propios del absurdo humano como el burro médico en “¿De qué mal morirá?”

Pensando con más detalle en estos monstruos propiedad de Goya, viene a mi mente de inmediato una imagen muy concreta; el aguafuerte que lleva por texto “El sueño de la razón produce monstruos”. Es una imagen romántica, de verdad muy romántica. Vemos en su diégesis una situación fantástica, relativamente irreal; en primer plano, del lado izquierdo del grabado, hay una mesa donde el escritor duerme o cavila, y detrás de él hay un felino y una turba de aves nocturnas, seres que debemos entender como su sueño o cavilación. Su primer significado parece decirnos que los monstruos de lo irracional y bárbaro aparecen cuando la razón deja de vigilar al sujeto de la vigilia y éste tiene que dormir; porque el dormir es algo fisiológicamente inevitable, un estado del cuerpo que siempre tiene que venir, y eso siempre convocará sueños y monstruos; luego entonces, la razón no es de fiar como gobierno de la existencia, porque nada puede la razón contra el sueño del cuerpo y sus delirios. Así, los ideales ilustrados de la época de Goya son criticados desde el discurso del romanticismo, porque en realidad no cumplen su oferta de un mundo efectivamente mejor.

Ahora esa crítica romántica de los sueños de la razón ilustrada es un hecho demostrado. El modo de producción capitalista, producto de la razón ilustrada del siglo XVIII, todavía no ha cumplido en verdad ninguna de sus utopías de justicia social, todo lo tiene in-completo, a medias, con mucho malestar constante; y si aumenta el bienestar material en apariencia y mejora el contrato social en lo mínimo indispensable para la convivencia, de todas maneras siempre se está produciendo por sistema la violencia injusta del delito organizado, el terrorismo y la ignorancia ideológica interesada, tres puntos sociales negativos pero “necesarios” para la realidad del capital financiero que produjo la ilustración burguesa; del mismo modo, la relación con lo que llamamos románticamente naturaleza se ha convertido en un conflicto serio de contaminación y desgaste irreversible e innecesario. Y la solución de este conflicto no la puede dar la razón maniquea insuficiente que imagina la realidad humana dividida entre una izquierda socialista buena y una derecha egoísta mala, como entre personas llamadas a ser científicos y personas llamadas a ser artistas, y de ese modo hasta cortar todo en dos y no pensar bien nada; y este dualismo vulgar o izquierdismo infantil es uno de los monstruos de nuestro aquí y ahora.

Pero al seguir pensando en directo los monstruos que son propiedad de Goya, después de ese grabado del que ya hice mención, viene a mi mente un mural de las llamadas “Pinturas negras”, la titulada *Saturno devorando a uno de sus hijos* (figura 1). Un monstruo sangriento y siniestro. El tiempo que se alimenta de

sus propias creaturas, el monstruo del caos real, el tiempo del que Heidegger y Neruda prefirieron ser cómplices. De forma que, al fin y al cabo, este monstruo se devora a sí mismo y se vuelve monstruo para sí mismo, algo en verdad siniestro. Reconocer que el tiempo es caos que todo lo convierte en nada, nada y olvido para la mente humana.

También esta imagen de Goya es una figura de la monstruosidad histórica al ver que la memoria muerta de los muertos se coma la realidad viva de los vivos, de que el peso del pasado impida la vida verdadera que se impulsa hacia el futuro, de donde viene lo nuevo verdadero. Tener que padecer como Goya el peso del canon ilustrado que impide y retrasa el vuelo libre del espíritu romántico, un espíritu crítico y rebelde que quiere lidiar, “realista”, con la razón y el sueño al mismo tiempo.

Monstruos nefastos de la historia, los que Goya ilustra con sus obras y su pensamiento creativo de creador independiente. Imágenes que me conducen a considerar una tercera figura en concreto, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*. Otro horrible derrumbe de la razón humana o cuando la razón demuestra ser también un monstruo, sólo un monstruo más de los muchos que ha creado Occidente. Porque ahora allí está, frente a los soldados franceses, la lámpara misma de la Ilustración, la que les hace visibles los cuerpos de quienes están por ser fusilados. Es la cosa del panóptico de que habla Michel Foucault la máquina visual y visible del vigilar y castigar. El ejército ilustrado e ilustrador del emperador Napoleón Bonaparte, que impone su fuerza bruta ilustrada sobre el barroco pueblo sublevado de Madrid. Esta vez es la razón despierta y realista cometiendo una monstruosidad, un crimen de lesa humanidad. Son los monstruos de la guerra con que camina la historia del egoísmo patriarcal autoritario, imágenes que en esta ocasión produce un autor independiente, un trabajador de la cultura. Son obras icónicas que expresan el final del barroco hispano-católico como ilustración insuficiente y el comienzo del romanticismo como revuelta descreída y escéptica contra las trampas de la Ilustración, un desvío histórico que dejará a la civilización hispanoamericana en la periferia del desarrollo capitalista.

Ya entre lo monstruoso del monstruo como monstruo mismo está la pintura de *El Gigante*, donde vemos un monstruo de lo sublime y lo siniestro, un ser de la angustia sin fondo. El montaje pictórico de un ser enorme y unos seres minúsculos, tal diferencia siempre inquietante mas no incómoda. Un monstruo que causa horror y fascinación al mismo tiempo, más fascinación que espanto, hasta paralizar el juicio y sólo dejar que ocurra el goce enigmático de contemplar la imagen porque sí. Una desproporción bien proporcionada. Lo sublime negativo, lo siniestro del ser finito incompleto, el miedo sin fondo y sin razón aparente. Ver la desproporción que nos deja imaginar la razón, hacerla presente en la realidad,



Figura 2.15: Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823), óleo sobre revoco, trasladado a lienzo, 146 x 83 cm, Museo del Prado, Madrid. Imagen tomada de la Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_a_un_hijo.

como pintura, como cuadro. Indecible e indecible. Saber que sin Dios y sin Madre Naturaleza, pensar es algo monstruoso y lo más humanamente divino.

De todo eso hablan los monstruos de Goya. Son imágenes llenas –en efecto– de significado universal; de allí nuestro creciente interés por ellas, por su interpretación y comentario, por su crítica liberadora. Que es donde ahora estamos recibiendo la cascada de ideas y emociones que convocan siempre sus *Caprichos* y *Disparates*, un conjunto de figuras que habrá de provocar una infinidad de re-tumbes y reinterpretaciones en la cultura universal. Tal como ahora hago yo desde la perspectiva abierta por la palabra “monstruos”.

Entonces, los monstruos de lo cotidiano que presentan los *Caprichos* y *Disparates*, corresponden a lo latente o inconsciente que habrá de producir los *Desastres de la guerra*. Y de tal modo Goya nos presenta la enciclopedia de los monstruos con que se representa la tragicomedia del capitalismo financiero en el momento histórico en que, como el monstruo de la mano invisible, se adueña del mundo entero. Una representación simbólica donde Francisco de Goya actúa como artista autónomo, una posibilidad de libertad práctica que le otorga el capitalismo, ser un artista que ya no depende de la aristocracia ni de la iglesia para realizar su trabajo y ganarse la vida, porque ha llegado la hora donde existe el mercado de un público civil o laico interesado en el consumo de arte y cultura, un público que compra y juzga de forma estética y de opinión pública las reproducciones técnicas masivas de la antigua obra de arte... los grabados.

¿Y cuáles son los monstruos que le daban miedo a Francisco de Goya en concreto? ¿Se puede saber de verdad algo sobre ellos? La respuesta debe ser especulativa; algo que, sin embargo, no impide que también sea una respuesta objetiva, próxima a la verdad. Una respuesta que también ilumina el significado de su obra.

Por ejemplo, no es difícil demostrar que un monstruo que todo el tiempo causó temor y temblor a Goya fue el paso del tiempo sobre el cuerpo humano, la certeza de que todo lo vivo en uno va hacia la muerte definitiva. No el infierno sino la nada. Eso mismo le hizo temer al monstruo de las enfermedades y sin duda al de la guerra. Temores que agobian a todo ser humano hoy todavía, por más lejos que les tenga de su vida inmediata aparente; y monstruos que mucho deben haber inquietado a una mente lúcida y con voluntad de libertad como la suya. Lo nefasto en sí de la parte maldita de la realidad, saber que nunca se realizan todos nuestros deseos, y saber que la suerte de una persona es efectivamente algo impredecible. Que no hay ciencia ni arte que nos resuelvan de verdad la vida. Así debe haber resultado un monstruo terrible la sordera para Goya, una carencia que le aisló, aunque no afectó su trabajo de pintor, grabador y dibujante, más bien lo hizo más suyo y correcto.

Y como síntesis pictórica de estos monstruos físicos y metafísicos pienso en el óleo titulado *Goya curado por el doctor Arrieta*, obra con que el viejo pintor paga a su médico las atenciones durante la enfermedad que lo tuvo al borde de la muerte cerca de los setenta y tres años. También es una imagen conmovedora por la forma en que el artista, honesto, se contempla a sí mismo y reconoce que ya todo para él estará siempre al borde de la muerte.

Así es como también podemos suponer que Goya, como todo ser humano actual, vivió agobiado por los monstruos patriarcales o machistas del sexo, el dinero y la política, los monstruos del orden simbólico falogocéntrico propio del individualismo posesivo compulsivo.

Los monstruos del sexo los encontramos en su forma de representar a las mujeres dentro de su obra, teniendo como centro de horrores, entre brujas oscuras y viejas calaveras, la interrelación simbólica e imaginaria entre la Maja desnuda y la vestida, el ir y venir fetichista de la ropa, lo que deja aparecer y desaparecer el ir y venir de sus vestidos, una situación que hace pensar en el aparecer y desaparecer del varón que motiva la desnudez de ella, el ser en teoría masculino para quien se viste y desviste, antes y después de que él venga a amar su cuerpo, a estar y no estar con ella. Una mujer en situación de sometimiento y entrega dócil a la mirada que la contempla y desea, por el modo de colocar los brazos tras la cabeza y la forma de presentar su desnudez a otra persona. Es la situación de esa primera imagen mitográfica con que se producen los fetiches en la mente infantil masculina, para no temer el ataque de la desnudez femenina, el monstruo de la vagina dentada, la pesadilla de la envidia de la maternidad.

Lo que deja pensar en un Goya padeciendo los monstruos de la sexualidad sin discurso y toda pecaminosa pero llena de perversiones barrocas propias del mundo hispanocatólico de su época. Desear un cuerpo y no querer entender su mente, algo que la sordera final debe haber convertido en una situación terrible. Y por eso no se le conoce un amor en verdad positivo y efectivamente pasional y romántico con alguna mujer de carne y hueso.

Del monstruo del dinero baste decir que, si Goya alcanzó cierto bienestar en la vida material, eso fue por medio de su trabajo efectivo. Que toda la vida trabajó para ganarse el pan. Que en realidad nunca se sintió seguro en las finanzas, que la mayor parte del tiempo las cosas del dinero lo angustiaron. Y con los monstruos de la política en realidad nunca se pudo entender bien, siempre estuvo en peligro por decir la verdad y no callar ante la injusticia y el absurdo, que es lo que nos dejan ver muy bien los monstruos, ahora sí que bien “reales” del cuadro “La familia de Carlos IV”.

Y ya para cerrar esta breve deriva con la mirada de la razón poética sobre los monstruos de Goya, quiero traer a cuento una de las imágenes más monstruosas que puede producir la razón humana. Uno de esos cuadros de Goya que de veras da miedo o vergüenza tener que verlo, de esos que no imagino cómo pueden estar de ornamento en el muro de alguna casa normal; pero un cuadro que al mismo tiempo seduce y obliga a contemplarlo y no dejar de hacerlo, y eso quién sabe bien a bien por qué. Porque nos envuelve en silencio. Este cuadro es *El perro* (figura 2), otra de las “Pinturas Negras”.

Hay muchas dudas y preguntas sin respuesta sobre esta obra. Yo la quiero ver esta vez por lo que considero el lado más terrible y monstruoso. Quiero imaginar que ese perro semihundido en la arena no está ahí por una casualidad, sino que ha sido enterrado por la voluntad humana, quiero pensar que ese perro está así por alguien que desea verlo sufrir de esa manera, alguien que quiere provocar tal sufrir en verdad innecesario, porque nada en el perro deja suponer que pudiera estar enfermo, digamos, de rabia. Tal hecho nefasto ocurre por el deseo humano, por el gusto de ver sufrir y no sufrir con ello. Algo que vuelve más monstruoso y trágico la versión original del mural, donde parece que el perro enterrado mira el vuelo que ingenuamente llamamos libre de un pájaro. ¡Qué contradicción! Uno volando libre en el cielo y otro enterrado de modo inhumano en la tierra. Ese animal está ahí para morir, con eso se quiere entretener quien lo ha enterrado, con contemplar su muerte desesperada, inevitable, sí, peor que trágica.

Sólo el ser humano puede ser así de monstruoso. Así de tremenda es nuestra libertad, igual sirve para desear instaurar la justicia que para efectuar actos así de nefastos y destructivos. Creo que es algo inevitable, que no hay manera de impedir que la razón humana, despierta o dormida, produzca estos monstruos. Y creo que de eso debemos hablar y pensar mucho, para comprender nuestra situación real. Poder desear tanto, para conseguir siempre tan poco. ¡Sí, qué monstruosidad!

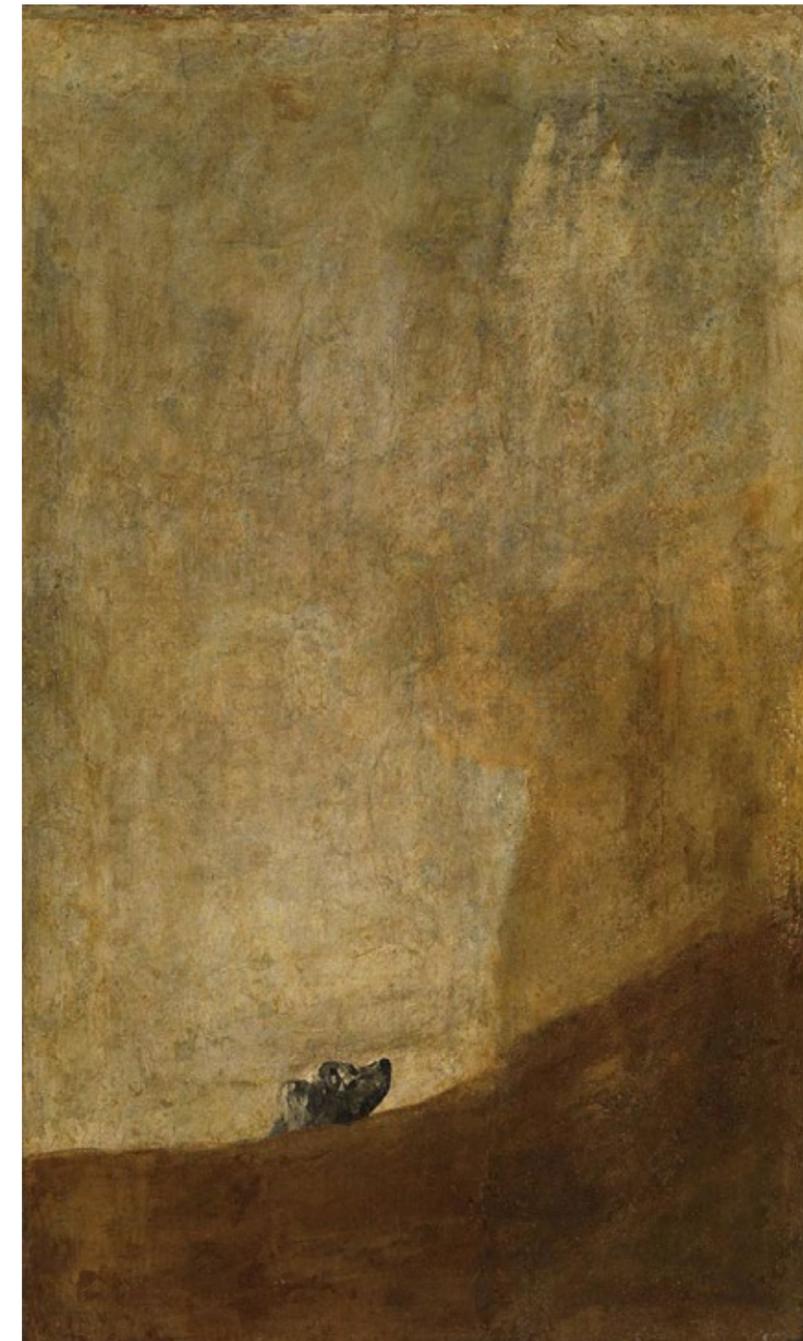


Figura 2.16: Francisco de Goya, *El perro* (1819-1923), óleo sobre revoco, trasladado a lienzo, 131.5 x 79.3 cm, Museo del Prado, Madrid. Imagen tomada de la Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dog_\(Goya\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dog_(Goya)).

III. COLECCIONISMO Y EXPOSICIONES EN MÉXICO

GOYA Y POLÍTICA: LA ATRIBUCIÓN DE ALBERTO J. PANI AL ACERVO DEL MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

Virginia Cervantes Serrano, Diego Salgado Adam,
Christian Sánchez Yépez y Cecilia Soto Montoya
ENES Morelia, UNAM

 El coleccionismo como parte del desarrollo cultural del ser humano no ha sido puramente una actividad de acumulación y almacenamiento de piezas sin un sentido preciso. Más que el afán de saciar un deseo de posesión, el fin de coleccionar objetos es la conformación y definición de la identidad de una persona, institución o grupo social. Los objetos coleccionados por un individuo pueden llegar a comunicar el interés, gusto, estatus o nivel de conocimiento del coleccionista. A su vez, las manifestaciones artísticas, en su forma tangible, se han prestado como material activo para el coleccionismo. Así, la posesión de obras de arte determina un poder simbólico, ya sea político, económico o social.⁷⁷

En México, el coleccionismo fue una actividad que se desarrolló escasamente durante el siglo XIX y principios del siglo XX, ya que la inestabilidad del país, por causas políticas y conflictos armados, impidió el desarrollo económico para conformar propiamente acervos pictóricos y escultóricos. Sin embargo, a finales del siglo XIX, con el triunfo del liberalismo se advierte un surgimiento de coleccionistas particulares que tenían el interés personal de legitimar su estatus; un ejemplo serían las colecciones presentadas en las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos, lugar cuyo prestigio había iniciado ya desde 1781.⁷⁸

Por otra parte, en la época posrevolucionaria, existió un interés por incentivar una identidad nacional por medio del arte y la cultura. El gobierno naciente pretendía establecer modelos ideológicos que edificaran un país consciente de sus raíces y su patriotismo, pero nunca desapegado de la legitimación del Estado.

77. Navarro y Beltrán Catalán, 2013: 285-291.

78. Garduño, 2008b: 199-201.

Asimismo, en este periodo, la cultura museográfica comenzó a desarrollarse en paralelo a la ampliación de sus colecciones. De este modo, las piezas y obras se adquirirían a través de fondos públicos y privados.⁷⁹ Tal es el caso de Alberto J. Pani (1878-1955), quien adquirió una colección de obras europeas que después pasarían a ser propiedad del Museo Nacional de San Carlos (MNSC). No es accidental que precisamente Pani sea uno de los coleccionistas más importantes del siglo XX en México, ya que su cargo público y político le permitió tener acceso al mercado del arte.⁸⁰

En esta ponencia destacamos la importancia de Alberto J. Pani en el coleccionismo de Goya en México ya que este personaje contribuyó a la conformación del acervo del Museo Nacional de San Carlos con algunas obras entre las que destacan las del pintor español. Reflexionamos sobre el coleccionismo en México impulsado por el gobierno de este país a principios del siglo XX, enfocado en adquirir obras de corte europeo. De igual forma se presenta una reflexión en torno a la reproductibilidad de pinturas a partir del rastreo de las obras originales de Francisco de Goya así como de diversas copias que se diseminaron en instituciones de distintos países.

Alberto J. Pani en el coleccionismo mexicano

Los coleccionistas mexicanos obtuvieron piezas que, aunque no emblemáticas, sí eran accesibles y, en muchas ocasiones, réplicas de las grandes obras tan cotizadas por su originalidad.⁸¹ El coleccionismo de la obra artística de Francisco de Goya y Lucientes en México tiene una larga historia. Las primeras noticias son los encargos realizados por la Academia de San Carlos y el señor Ramón Posada, fiscal de la Hacienda de Nueva España. Se desconoce el tipo de pinturas que la academia solicitó a Goya, pero existe la noticia de que el señor Posada visitó al artista español a finales de 1794 para inspeccionar los avances de la obra requerida por dicha institución. Lamentablemente no existe mayor registro sobre la realización de esta obra; sin embargo, existe un retrato de dicho fiscal realizado por Goya en el mismo año. Este cuadro se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes en San Francisco (figura 3.1).⁸²

79. *Ibid.*: 211-212.

80. Garduño, 2013: 1805-1818.

81. Garduño, 2008b: 203.

82. Rodríguez García, 1986: 55; Báez Macías, 2009: 26-27.

Por otra parte, se tiene registro de que pinturas atribuidas a Goya llegaron a México a partir de 1921, específicamente del coleccionista Alberto J. Pani. Éste influyó en la creación de instituciones públicas tales como el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de México, manifestando el deseo de conformar un acervo cultural que diera forma a la identidad nacional. Los cargos públicos que ostentaba le permitían financiar su gusto por el arte europeo. Su pasatiempo como coleccionista enriqueció de manera directa a los acervos de la Academia de San Carlos.



Figura 3.1: Francisco de Goya, *Retrato de Don Ramón Posada y Soto*, ca. 1801, óleo sobre tela, 110.2x85.7 cm, Col. Fine Arts Museum of San Francisco, EE.UU.⁸³

83. Imagen tomada del sitio: <http://art.famsf.org/francisco-jos%C3%A9-de-goya-y-lucientes/don-ramon-de-posada-y-soto-614426> Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2014.

Pani ocupó elevados cargos, tales como subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, director de Obras de la Ciudad de México, director de los Ferrocarriles Constitucionalistas, secretario de Industria, Comercio y Trabajo, secretario de Relaciones Exteriores, ministro de Hacienda, y embajador en Francia, España y Portugal. Todas estas funciones fueron desempeñadas en diversas corrientes políticas (maderista, carrancista, obregonista y callista).⁸⁴ Entre 1919 y 1920, durante su etapa como embajador en París, visitó museos, comercios de obras de arte y asistió a subastas como las realizadas en el Hotel Druout. Pani aprovecharía la situación de crisis que vivía Europa después de la Primera Guerra Mundial para adquirir obras artísticas del viejo continente ofertadas a un bajo costo.⁸⁵

En 1921, el artista Gerardo Murillo, mejor conocido como "Dr. Atl", escribió el *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani* en el que las obras fueron clasificadas en escuelas: flamenca, holandesa, inglesa, francesa, española e italiana. Dentro de la lista de obras mencionadas en la colección de la escuela española se incluían las reproducciones: *Autorretrato*, *No hubo remedio* (figura 4.2), *Retrato de mujer* y *La mujer del cántaro*, también conocida como *La aguadora*, todas ellas atribuidas a Francisco de Goya.⁸⁶

En 1933, Pani ocupó el cargo de Secretario de Hacienda y Crédito Público, así como de Delegado Mexicano de la Confederación Mundial de la Economía. De esta forma, dicho político logró obtener una comisión y presupuesto autorizado por el gobierno, con el fin de realizar un tercer viaje a Europa para la adquisición de obras de arte. Pani se trasladó a Madrid donde adquirió *La cocina de brujas*, que provenía de la Casa Ducal de Osuma, así como *Linda maestra* (figura 4.3) de la serie *Los Caprichos*.⁸⁷

84. Véase Pani, 2003.

85. Dr. Atl, 1921: 9-12.

86. Ibid., 29-30; Pani, 2003: 251.

87. Pani, 1940: 23-24.

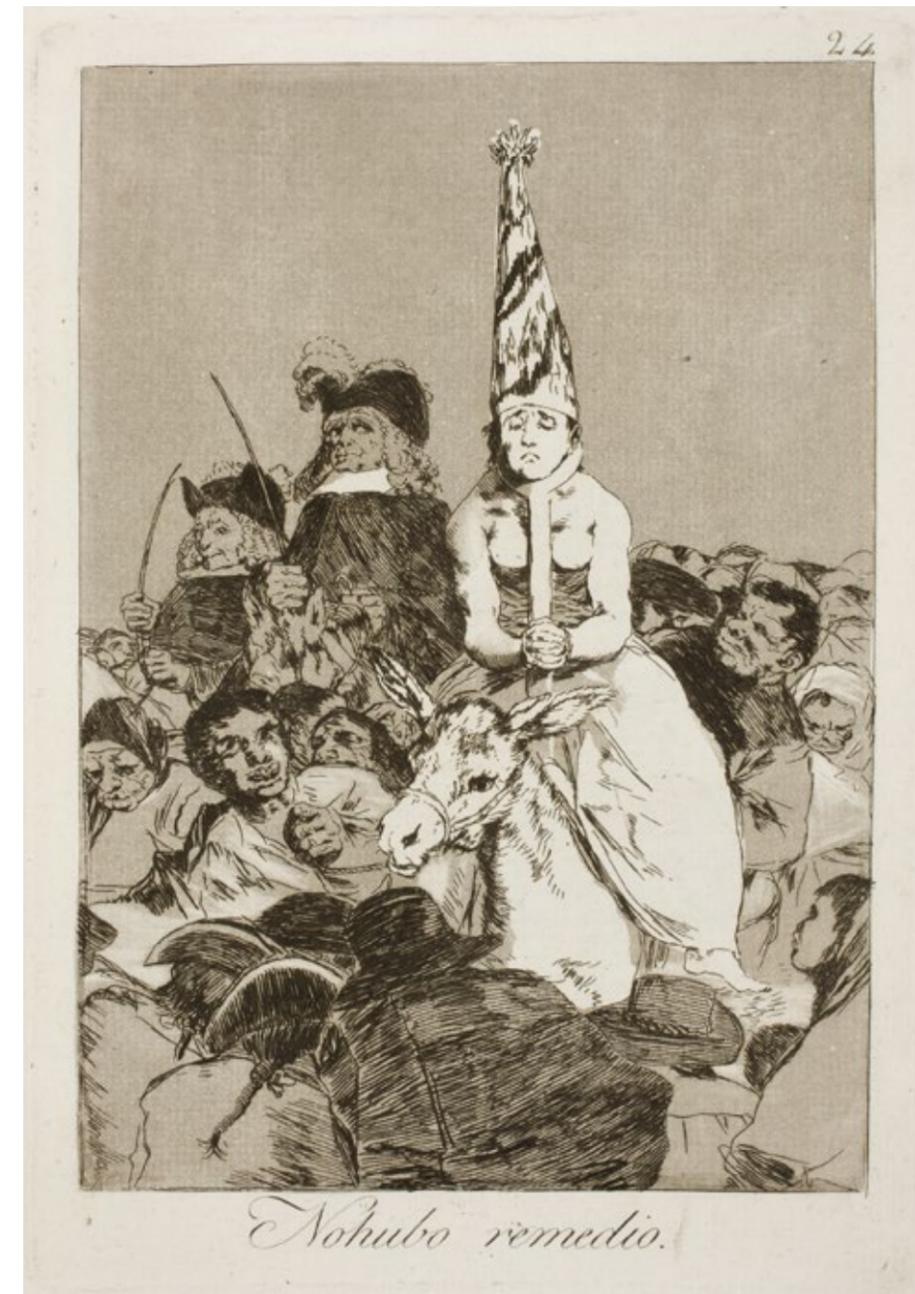


Figura 3.2: Francisco de Goya, *No hubo remedio*, aguatinta y aguafuerte, 21.3x15cm, Col. MNSC.



Figura 3.3: Francisco de Goya, *Linda maestra*; Serie *Los Caprichos*, núm. 68, 17x20 cm.

Museo Nacional de San Carlos: una introspección a la obra de Francisco de Goya

Las adquisiciones realizadas por Alberto J. Pani en las décadas de los años veintes y treintas del siglo pasado formaron parte del acervo de las Galerías de Pintura de Bellas Artes. Estos bienes se dividieron con la creación de nuevos museos nacionales en la década de los sesentas, con lo que la colección Pani pasó al MNSC. Hoy en día el acervo de dicha institución incluye obras originales de Francisco de Goya, algunas de ellas provenientes de la colección Pani y otras de diversas procedencias.⁸⁸

La aguadora, adquirida por Pani durante su estancia en Francia entre 1919 y 1920, fue realizada en repetidas ocasiones por Goya. Actualmente se tiene noticia de cuatro reproducciones: una se encuentra en el Museo Nacional de San Carlos, otra en The Norton Simon Foundation, California, una más en el Museo de Bellas Artes de Budapest y la última se conserva en la colección del marqués de la Montesa, en Madrid.⁸⁹ Si bien no se sabe con certeza con qué fin realizó Goya esta obra, es posible que fuera creada debido a un gusto personal sobre la representación de campesinos, ya que anteriormente había realizado obras con esta temática, como *La fabricación de pólvora* y *La fabricación de balas*.⁹⁰ Asimismo, San Carlos posee en su acervo un dibujo identificado como *Linda Maestra*, el cual es un estudio realizado por Goya para su *Capricho número 68*. Éste, dibujado a sangría y firmado por el autor, procede de la segunda colección Pani y representa una típica escena de brujas en la cual se puede observar a dos mujeres en vuelo sobre una escoba que se alza en diagonal hacia el cielo.

Las donaciones también han sido parte fundamental para la consolidación del acervo del Museo Nacional de San Carlos. Al respecto podemos destacar la contribución del Sr. Edgar Kauffman al conceder la cuarta edición completa de *Los Caprichos* en el año de 1949.⁹¹ Esta serie de grabados está integrada por 80 piezas, originalmente realizadas entre 1793 y 1796, y puestas a la venta en 1799. Sin embargo, se retiraron de circulación a los pocos días debido a presiones de la Inquisición. Hacia el año 1803 se volvieron a publicar y fueron puestas a la venta gracias a que Goya donó las placas a la Calcografía Nacional. La edición que con-

88. Garduño, 2008³: 73-78.

89. Kaunitz-Rietberg, 2010, [s.n.p.].

90. *Ídem*.

91. Albarrán Frías, 1992, [s.n.p.].

serva el Museo de San Carlos fue parte de un encargo de 12 tirajes realizado por la Real Academia de San Fernando de Madrid.

A través de esta investigación hemos identificado que uno de los dilemas en el estudio de la obra de Goya es la cantidad de copias que existen. En varias ocasiones éstas han sido adjudicadas como originales del artista. Un ejemplo es el caso de *La Marquesa de San Andrés* (figura 3.4), que es parte del acervo del museo en cuestión. Pese a haber pasado años siendo reconocida como pintura de Goya, recientemente fue atribuida a Agustín Esteve (1753-1830) un pintor español y estrecho colaborador de Goya, razón por la que probablemente fue confundida la autoría de la pintura.⁹²

Ante el problema anteriormente mencionado cabe destacar que las copias en sí tienen su propio valor monetario e histórico, tal como lo refleja *La familia de Carlos IV*, encargada por los reyes de España a Goya en la primavera de 1800, y que actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Una copia de este cuadro fue realizada por el pintor Eugenio Lucas a principios del siglo XX, el lienzo se exhibe en una sala de la exposición permanente del Museo de San Carlos ocupando un lugar privilegiado dentro del recorrido (figura 3.5).⁹³ La circulación y adquisición de este tipo de obras se explica por el alto costo y la exclusividad legal que ostentan las originales.

Con relación a este tema, es pertinente preguntarse por qué, a diferencia de las falsificaciones, las copias logran tener una cotización en el mercado. Vale la pena aludir a la teoría de Walter Benjamin que nos invita a una reflexión respecto a la reproductibilidad de la obra. El autor nos explica que cualquier imagen es poseedora de un aura que representa su esencia, misma que al ser reproducida se va diluyendo. Tanto copia como falsificación despojan de su valor aurático a la pieza original; sin embargo, lo que diferencia a una de otra es la intención con la que son creadas. La crítica de Benjamin hacia la pérdida del aura nos hace pensar que una obra desvanece su valor a raíz de su reproducción. Si bien, una copia no se cotiza de igual manera que un original, si puede lograr una alta estimación dentro del patrimonio cultural de instituciones, como es el caso del Museo de San Carlos. Sin embargo, como el autor menciona, incluso la más perfecta de las reproducciones carece de algo que sólo será parte de la obra original: el aquí y ahora de la pieza, la historia que lleva detrás de la representación, imposible de ser imitada incluso ante el más virtuoso de los pinceles.⁹⁴

92. Pérez Sánchez, 2005: 162-163.

93. Estrada Attolini, 1975.:25-32.

94. Benjamin, 2003: 39-41.



Figura 3.4: Agustín Esteve, *La Marquesa de San Andrés*, c. 1785, óleo sobre tela, 139 x 104.5 cm, Col. MNSC.⁹⁵

95. Imagen tomada del sitio: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:August%C3%ADn_Esteve_-_Retrato_da_Marquesa_de_San_Andr%C3%A9s,_c._1785.JPG Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2014.



Figura 3.5: Eugenio Lucas, *La familia de Carlos IV*, 1912, 2.75x3.38 m, óleo sobre tela, Col. MNSC, (foto: Virginia Cervantes Serrano).

Conclusiones

Para finalizar esta ponencia subrayamos dos aspectos relevantes percibidos dentro del coleccionismo en México: el primero es el poder político y económico que posibilita la posesión de obras artísticas reconocidas: ¿de qué manera es posible conformar un acervo si no es mediante una sólida solvencia económica? El segundo aspecto es el deseo inconsciente del coleccionismo y, en este caso, el referente al coleccionismo de Goya en México, y cómo la reproductibilidad surge a partir de una necesidad de poseer obras producidas en Europa.

Es importante reflexionar que la postura ideológica de Pani dentro de los discursos culturales del México de la primera mitad del siglo XX no era partidaria del nacionalismo ni del reflejo de éste en el arte. Por este motivo, se empeñó en coleccionar piezas de procedencia europea, tanto para su colección privada como para los bienes públicos.

La posesión de las obras de un pintor reconocido, y sobre todo si éste ha pertenecido a las escuelas europeas, habla de un estatus, un rango superior, expresa buen gusto y un conocimiento de las artes frente a la sociedad siempre tan cautivada de cara a lo indiscutiblemente “grandioso” en la historia del arte. En el afán de adquisición surge la reproductibilidad de las imágenes, es el caso concreto de la imitación y copia de artistas tan reconocidos como Francisco de Goya. ¿Cuántos acervos, museos y coleccionistas no han deseado ansiosamente obtener obras tan prestigiadas y renombradas como éstas para acogerlas vehementemente? Quizá el fin sea solamente el amor al arte, como el mismo Pani justificaba en sus colecciones o, tal vez, sea el protagonismo inconsciente del reconocimiento propio.

Cuando una pieza artística es sublime resulta difícilmente asequible, y es entonces cuando la reproductibilidad entra en la escena del coleccionismo. En el caso preciso de las obras de Goya, la copia de la imagen hace posible el conocimiento de su existencia. Siguiendo a Benjamin, podemos preguntarnos: ¿qué sucede cuando una obra original es suplantada deliberadamente por una copia? ¿En dónde se encuentra el aura entonces? Pensamos que se encuentra imbuida en la cultura, entendiendo ésta como todo aquello que alude al ser humano y se hace presente en el mundo, así como la manera en que se observa a sí mismo. ¿Qué sucede cuando el espectador observa una copia de la obra original pensando que está contemplando el aura de una pieza legítima? El aura yace en la percepción del espectador así como en el conjunto de normas y preceptos conscientes e inconscientes que absorbe de la sociedad en que se desarrolla.

Bibliografía

ALBARRÁN FRÍAS, Gabriela, “Los Caprichos de Francisco Goya y Lucientes”, en *Los Caprichos de Goya (1746-1828). Catálogo del Festival Internacional de las Artes realizado en el Instituto Cultural Cabañas*. México: Ágata, 1992.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781-1910*. México: ENAP, 2009.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003. Disponible en: http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

DR. ATL, *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani*. México: Universidad Nacional, 1921.

ESTRADA ATTOLINI, Marcela, “Eugenio Lucas copia a Goya”, en *Boletín del Museo de San Carlos*, 1975, 25-32.

GARDUÑO, Ana, “Adjudicar y donar: forjando la heredad pictórica del MNSC”. *Museo Nacional de San Carlos-Memoria*. México, Conaculta, 2008a. Disponible en: https://www.academia.edu/5781279/_Adjudicar_y_donar_forjando_la_heredad_pict%C3%B3rica_del_MNSC_

_____, “El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXX/93, 2008b, 199-212. Disponible en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/93_199-212.pdf

_____, “Patrimonialismo y poder: Alberto J. Pani, coleccionista institucional (1917-1934)”, en Víctor Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*. España, Universitat Jaume, 2013, 1805-1818. Disponible en: https://www.academia.edu/6618270/_Patrimonialismo_y_poder_Alberto_J._Pani_coleccionista_institucional_1919-1934_

KAUNITZ-RIETBERG, Alois Wenzel von, “La Aguadora”, *Fundación Goya en Aragón*, 25 de abril de 2010. Disponible en: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=460> Fecha de consulta: 13 de agosto de 2014.

NAVARRO, Artur Ramon y Clara BELTRÁN CATALÁN, “Del coleccionismo privado a los museos. Una reflexión sobre la importancia del mecenazgo en tiempos turbulentos”. *Revista de arte Goya*, 345, 2013, 285-291.

PANI, Alberto J., *La segunda colección Pani de pinturas*, México: Editorial Cultura, 1940.

_____, *Apuntes Autobiográficos*, México: Memorias y testimonios, 2003.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Doña María de O Piscatori, marquesa de San Andrés”. *Red Digital de Colecciones de Museos de España*, 2005. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Do%20F1a%20Mar%20EDa%20de%20la%20Piscatori,%20marquesa%20de%20San%20Andr%20E9s&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MLGM%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=%5B-Museo%20de%20la%20Fundaci%20n%20L%20E1zaro%20Galdiano%5D> Fecha de consulta: 22 de agosto de 2014.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Vicente, *El fiscal de Real Hacienda en Nueva España: Don Ramón de Posada y Soto, 1781-1793*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986.

GOYA ANTE LOS MEXICANOS: ITINERARIO EXPOSITIVO

Noyule Jonard Méndez, Leilani Noguez Medina y Georgina Rodríguez Herrera
ENES Morelia, UNAM

Introducción

Las primeras noticias que se tienen de la adquisición de la obra de Goya en México datan de finales del siglo XVIII. No obstante, la primera exposición dedicada al artista español se llevó a cabo hasta 1948, en el Museo Nacional de Artes Plásticas (hoy, Palacio de las Bellas Artes), y fue posible gracias a la conformación de acervos en instituciones mexicanas.⁹⁶ Esta ponencia tiene como objetivo sistematizar la información sobre las diferentes exposiciones de Goya en el país y de manera posterior analizar el discurso curatorial. Para ello se realizó una cronología de los 31 proyectos museísticos que se han realizado hasta el momento (tabla 1). Debido a la falta de información y a que la mayoría de exposiciones articulaban el mismo discurso en diferentes sedes, se decidió enfocar la investigación en sólo seis de éstas; aquellas que contaban con catálogo y cuyo contenido era innovador.

Tabla 1: Listado de exposiciones sobre Goya en México

Año	Título	Sede
1948	<i>Los Caprichos: 80 aguafuertes</i>	Museo Nacional de Artes Plásticas, Ciudad de México
1973	<i>Sala Goyesca</i>	MNSC, Ciudad de México
1976	<i>Sala Goyesca (Grabados y pinturas)</i>	Casa de la Cultura Oaxaqueña, Oax.
1977	<i>The Armand Hammer Collection</i>	Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México
1978	<i>Del Greco a Goya</i>	Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México

⁹⁶. Ejemplo de ello es la donación de 80 grabados del artista realizada por Edgar Kauffman Jr. a la Escuela de Pintura y Escultura. Véase Gamboa, 1948, 9.

Tabla 1: Listado de exposiciones sobre Goya en México

Año	Título	Sede
1978	<i>Francisco de Goya (1746-1828)</i>	MNSC, Ciudad de México
1978	<i>Goya: Los Caprichos</i>	Biblioteca Central Universitaria, Xalapa, Ver.
1979	<i>Décimo aniversario del Museo de San Carlos</i>	MNSC, Ciudad de México
1986	<i>Los Caprichos. Aguafuertes</i>	Centro Libanés, Ciudad de México
1987	<i>Francisco de Goya: Los Caprichos</i>	Museo Regional de Guadalajara, Jal.
1989	<i>Las obras grabadas más importantes del gran pintor español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)</i>	Palacio de Iturbide, Ciudad de México
1991	<i>Tauromaquia 40 grabados de Goya</i>	Palacio de la Canal, San Miguel Allende, Gto.
1991	<i>Los Caprichos de Goya</i>	Museo de Arte Moderno del Centro Cultural Genaro Estrada, Culiacán, Sin.
1992	<i>Los Caprichos de Goya (1746-1828)</i>	Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal.
1993	<i>Los Caprichos y La tauromaquia de Francisco de Goya</i>	Casa de la Cultura, Colima, Col.
1994	<i>Los Caprichos de Goya</i>	Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, Ags.
1995	<i>Alebríes Alas de Ensueño y los Caprichos de Goya</i>	Museo Universitario, Mexicali, B. C.
2004	<i>Picasso. Una muestra y Goya. La Tauromaquia</i>	Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México
2004	<i>Los Caprichos de Goya</i>	Galería Jesús Gallardo, León. Gto.
2004	<i>Los Caprichos de Goya</i>	Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante, San Miguel de Allende, Gto.
2005	<i>Los Caprichos de Goya</i>	Centro INAH, Durango, Dgo.
2005-2006	<i>Goya en el Munal</i>	Munal, Ciudad de México
2006	<i>El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas</i>	MNSC, Ciudad de México
2011	<i>Sebastián de Morra</i>	Academia de San Carlos, Ciudad de México

Tabla 1: Listado de exposiciones sobre Goya en México

Año	Título	Sede
2012	<i>Los Caprichos de Goya</i>	MNSC, Ciudad de México
2012	<i>Los desastres colaterales. Demián Flores/ Francisco de Goya</i>	Museo de la Ciudad de México
2013	<i>Los desastres colaterales. Demián Flores/ Francisco de Goya</i>	Museo de los Pintores Oaxaqueños, Oax.
2013	<i>Los desastres colaterales. Demián Flores/ Francisco de Goya</i>	Museo Arocena, Torreón, Coah.
2013	<i>Los Disparates de Goya</i>	MNSC, Ciudad de México
2014	<i>Francisco de Goya y Lucientes: Los Caprichos</i>	Palacio de Conde del Valle de Súchil, Dgo.
2014	<i>Francisco de Goya: Los Caprichos y Disparates</i>	Centro Cultural Clavijero, Morelia, Mich.

Los Caprichos: 80 aguafuertes (1948)

De la obra de Goya son sus grabados lo que más se ha expuesto en México ya que dicho soporte posibilita su movilidad además de que su carácter reproducible permite una mayor difusión. De hecho, fue la serie *Los Caprichos* la que conformó la primera exposición de Goya en México, realizada en 1948 en el Museo Nacional de Artes Plásticas y organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (figura 4.6). Se exhibieron 80 grabados los cuales habían sido recientemente donados por Edgar Kauffman Jr. a la Escuela de Pintura y Escultura como signo de agradecimiento por la acogida en dicha institución de algunos estudiantes norteamericanos refugiados en el país debido a la Segunda Guerra Mundial.⁹⁷

La exposición *Los Caprichos: 80 aguafuertes* fue motivo de orgullo en el país, ya que se decía que la serie expuesta era la cuarta impresión realizada a mediados del siglo XIX. De esta manera, la Escuela Nacional comenzaba a resguardar obras de aquel reconocido artista. La curaduría estuvo a cargo de Justino Fernández, historiador y filósofo mexicano, quien presentó estas obras como reflejos del espíritu del propio Goya;⁹⁸ así las obras mostrarían su visión crítica sobre la sociedad a través de la sátira. Quizá de forma sutil e implícita también se buscaba establecer la figura de Goya como la de un gran maestro al que los artistas mexicanos, en especial los grabadores, deberían seguir.

97. Ídem.

98. Ídem.

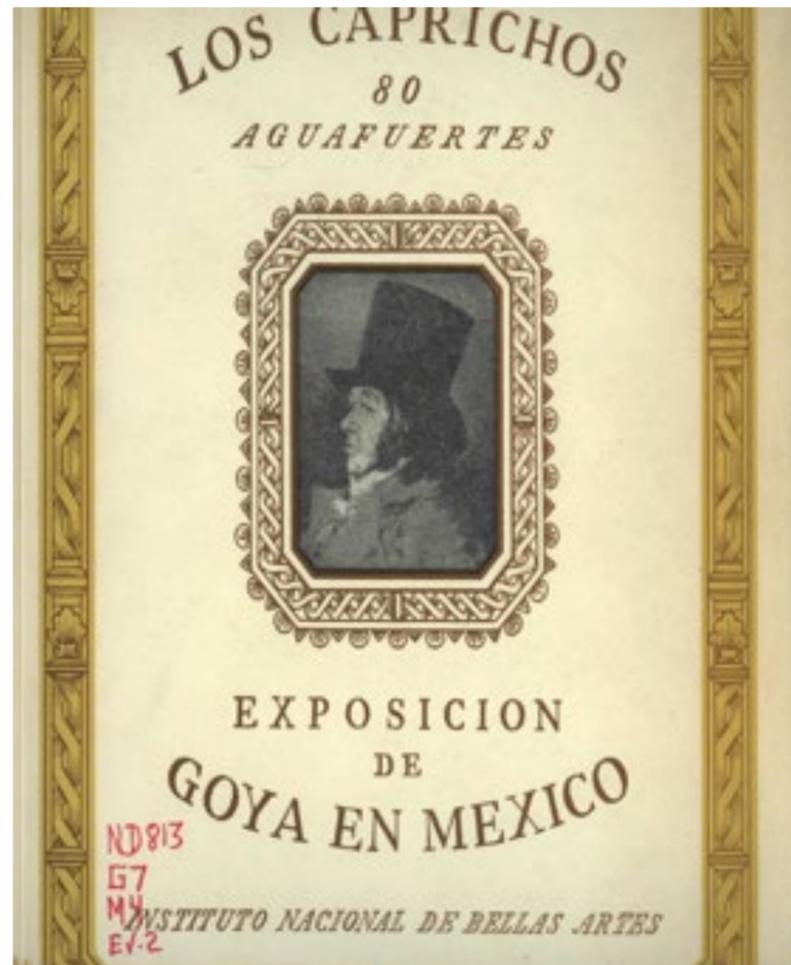


Figura 3.6: Francisco de Goya, *Autorretrato Caprichos*, 1797-1799, aguafuerte, aguainta, punta seca y escoplo (o buril), en la portada del catálogo de la exposición *Los Caprichos 80 aguafuertes*, en 1948.

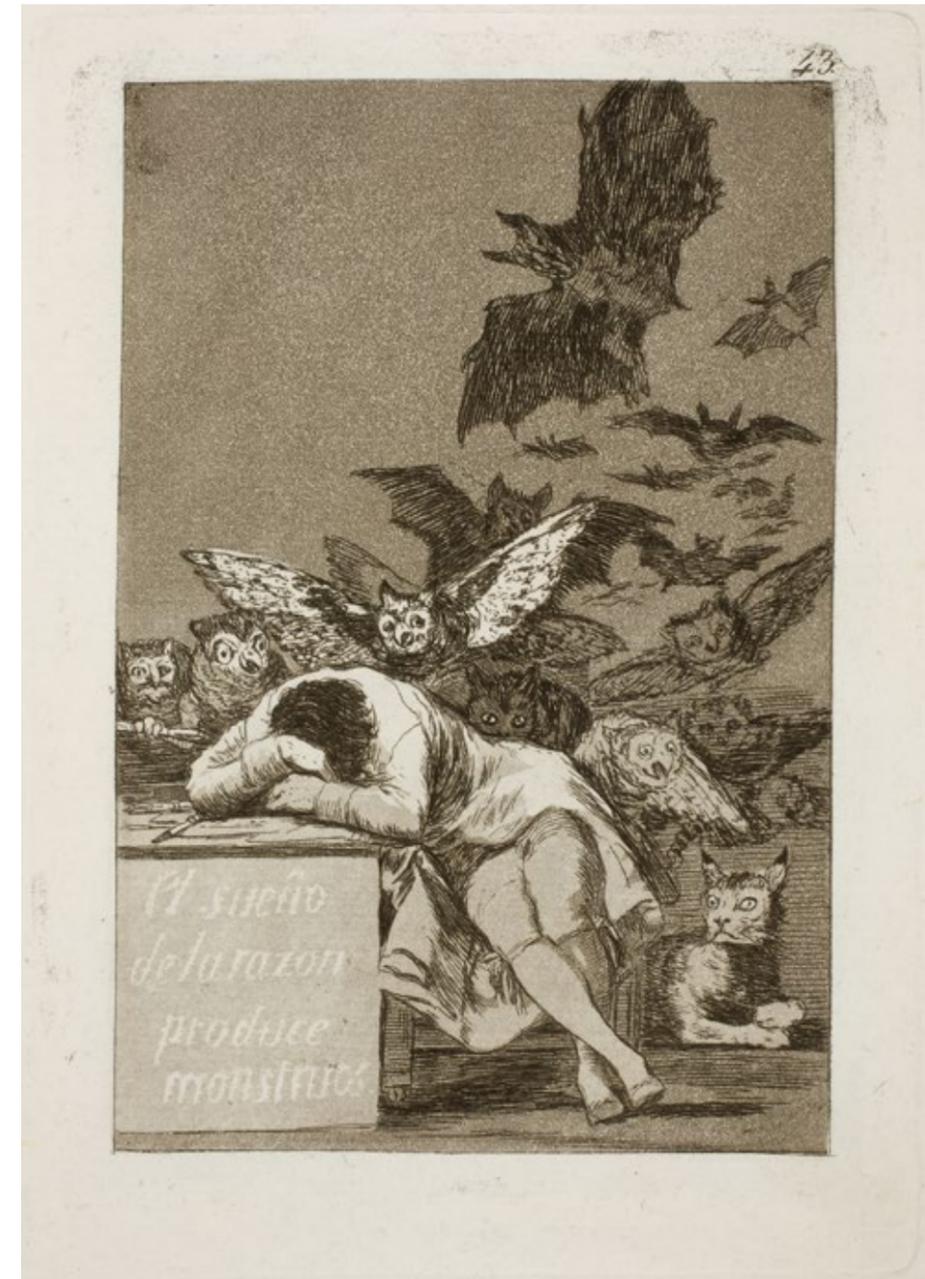


Figura 3.7: Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*. Capricho núm. 43, 1797-1799, aguafuerte y aguainta.⁹⁹

99. Imagen tomada del sitio: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/?tx_gbonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbonline_pi1%5Bgosort%5D=d Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014.

Sala Goyesca (1973)

En 1973, en el Museo Nacional de San Carlos, se realizó otra exposición dedicada a Francisco de Goya. Bajo el nombre de *Sala Goyesca*, retomaba el discurso de la primera exposición (1948) y detallaba al público de dónde provenía la colección *Los Caprichos*¹⁰⁰ así como las características técnicas y materiales de los grabados. Asimismo, su impacto en la sociedad se comparaba con el de artistas de renombre como Rembrandt, Tiépolo y Durero, aunque Goya se distinguió de éstos por desarrollar una visión pesimista.¹⁰¹

A diferencia de la primera exposición en ésta se incluyeron cuatro óleos: *La aguadora*, *Linda maestra*, *La misa* y *La marquesa de San Andrés*, actualmente atribuida a Agustín Esteve y Marqués. Dichas obras son algunas de las piezas más relevantes del Museo Nacional de San Carlos, institución poco común en el país ya que en él se resguardan pinturas originales procedentes de Europa.¹⁰² Cabe resaltar que Sala Goyesca fue un proyecto curatorial que se difundió en distintas sedes en el país, pues dicho museo prestaba las obras, *Los Caprichos* y los cuatro óleos, a las instituciones que se lo solicitaban.¹⁰³

Del Greco a Goya (1978)

Del Greco a Goya se realizó en el Palacio de Bellas Artes en 1978. Se trataba de un proyecto del Ministerio de Cultura de España que tenía la finalidad de reforzar las relaciones bilaterales entre España y México. El proyecto observaba un carácter diplomático-político, ya que fue patrocinado por los Reyes de España y por el Presidente de los Estados Unidos. Gracias a estos apoyos institucionales se logró traer obras de acervos importantes como el Museo del Prado, el Museo Romántico de Madrid, la Casa del Greco de Toledo, el Museo de Bellas Artes de Sevilla y el de Valencia.¹⁰⁴

El punto de partida de la exposición fue El Greco, una figura excepcional por haber alcanzado un prestigio internacional a través del reflejo de esencias españolas. Así, el discurso curatorial legitimaba la grandeza de la pintura española

100. Gual, 1973, [s.n.p.].

101. *Ídem*.

102. *Ídem*.

103. En el archivo histórico del Museo Nacional de San Carlos se resguardan diversos folletos y notas periódicas que dan muestra de tal difusión al igual que los documentos de gestión en los que distintas instituciones solicitaban el préstamo de las piezas a dicho museo.

104. Verdura y Tuells, 1978, [s.n.p.].

que se alimentaba de tradiciones italianas. Por ello, se incluyeron obras de artistas como Juan de Juanes, Luis de Morales, Alonso Cano, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez y, por supuesto, Goya. De este último se seleccionaron aquellas obras que daban cuenta de su perfil como retratista; es decir, lienzos como *Coloso*, *Ermita*, las dos *Majas* y su *Autorretrato*. En palabras del Director General del Patrimonio Artístico del Ministerio de Cultura de España, Evelio Verdura y Tuells, dichas obras presentaban “las más expresivas facetas del estilo del pintor”.¹⁰⁵ El mismo funcionario estimó estos lienzos como de mayor valor que los grabados y las “Pinturas negras” de Goya, que describió como el producto de “su irreversible, descomunal y personalísima revolución”. Goya fue interpretado como la figura que integraba el arte español en todos sus aspectos, a pesar de –señalaba Verdura– haber vivido en una época turbulenta para la historia de España.¹⁰⁶

Goya en el Munal (2005)

De noviembre del 2005 a marzo del 2006 en el Museo Nacional de Arte se exhibió la exposición *Goya en el Munal*, conformada por 253 obras de distintas técnicas, incluyendo óleos y grabados procedentes de diversos museos y colecciones privadas de América y Europa. Se presentaron obras consideradas representativas de los distintos periodos y estilos artísticos del pintor aragonés. Por ejemplo, los cartones realizados para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara con temas costumbristas y varios retratos de sus allegados y mecenas. La exposición también reunió las primeras ediciones de sus cuatro series de grabados –*Los Caprichos*, *Los desastres de la guerra*, *La tauromaquia* y *Los Disparates*– además de las litografías de *Los toros de Burdeos* y obras poco conocidas, como un grupo de bocetos de pintura religiosa.¹⁰⁷

En paralelo a esta exposición se exhibía otra, la de *España medieval y el legado de occidente*, la cual tenía dos sedes: el Castillo de Chapultepec y el Museo Nacional de Antropología e Historia.¹⁰⁸ El objetivo de ambas muestras era establecer un puente de comunicación entre México y España y se reiteraban las estrechas relaciones entre estos países.

105. *Ídem*.

106. *Ídem*.

107. Velásquez Martínez del Campo, 2005, [s.n.p.].

108. Licona, 2005, [s.n.p.].

Goya en el Munal fue, en palabras de Saúl Juárez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, alabada como “una de las [exposiciones] de mayor relevancia en los últimos tiempos”,¹⁰⁹ ya que para entonces Goya era considerado un precursor de la modernidad en el arte y uno de los pilares de la pintura española. La exposición ofrecía una visión integral de la obra del artista aragonés en sus dos vertientes: por un lado, los trabajos que realizó como pintor académico y de la corte; por el otro, las producciones de grabados que elaboró por voluntad propia. Este proyecto fue producto de tres años de arduo trabajo de gestión debido a la cantidad de obras presentadas y a las instituciones involucradas.¹¹⁰

El sueño de la razón produce ecos (2006)

En 2006, en el Museo Nacional de San Carlos, se llevó a cabo la exposición *El sueño de la razón produce ecos*, donde se combinaba y acentuaba la fantasía común de las obras de tres artistas: Max Klinger, Julio Ruelas y Francisco de Goya. El objetivo de la exposición era crear un diálogo entre estos creadores y presentarlos como pioneros de movimientos vanguardistas. También se buscaba incrementar la oferta cultural a nivel local y nacional; en el ámbito político, se intentaba fortalecer los lazos entre los estados y el gobierno federal con el objetivo de establecer nuevas relaciones entre los distintos museos.¹¹¹

La cantidad de obras expuestas de cada artista no fue equitativa, a pesar de que a cada uno se le asignó un núcleo. De Max Klinger se mostraron cincuenta estampas; de Julio Ruelas, nueve; y de Goya, los ochenta *Caprichos* y los dieciocho *Disparates*.¹¹² Se evidenciaba, pues, una clara preferencia hacia el artista español dado el mayor número de obras exhibidas.

La razón de haber reunido a estos tres artistas en un mismo espacio pudo haber sido por el tratamiento de elementos similares en sus respectivas obras. En efecto, los tres jugaban con animales fantásticos, monstruos, sueños y pesadillas,¹¹³ aunque cada uno aportaba una interpretación diferente. Según la curadora del Museo Nacional de San Carlos, Rebeca Kraselsky, por ejemplo, Goya realizó obras muy personales e íntimas como las “Pinturas negras” y grabados

109. Marcin, 2005, [s.n.p].

110. Ídem.

111. Bermúdez, 2006: 7.

112. Juárez, 2006: 9.

113. Matos, 2006: 13.

que revelaban su personalidad;¹¹⁴ a diferencia de los óleos, en ellas el artista se vió libre para expresar lo que pensaba. Por otro lado, el mexicano Julio Ruelas buscaba moralizar a sus espectadores a través de sus sátiras; mientras que Klinger retrataba lo efímero de su época.¹¹⁵ Así pues estos artistas revolucionaron la forma de expresar el arte y aumentaron la gama de temas que se podían representar e interpretar.

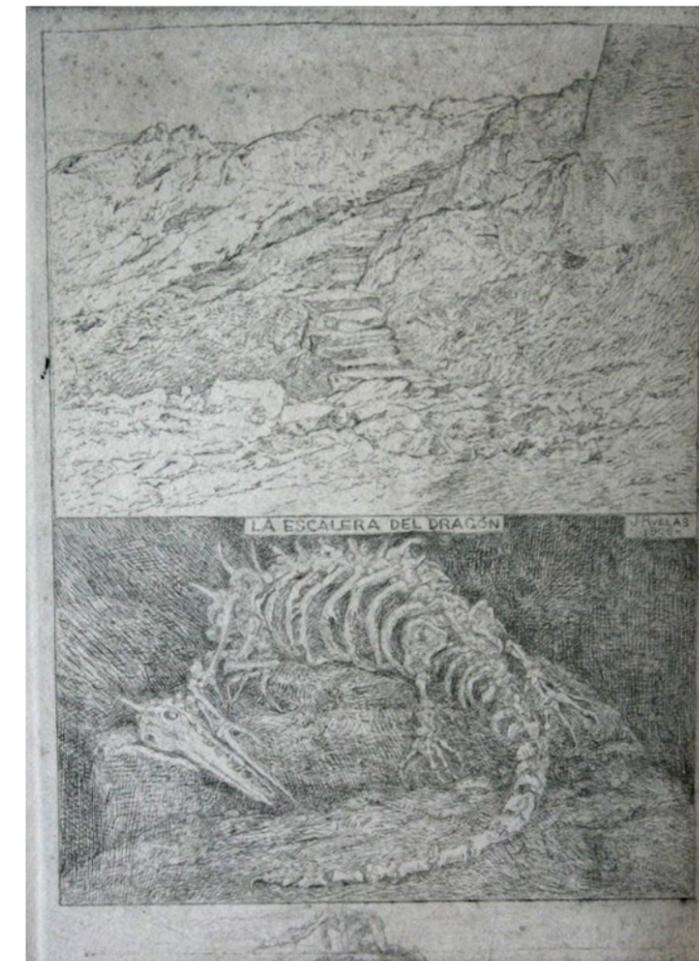


Figura 3.8: Julio Ruelas, *La escalera del dragón*, 1870-1907, grabado, 29.4 x 22.3 cm.¹¹⁶

114. Gálvez, 2006: 17.

115. Matos, 2006: 13.

116. Imagen tomada del sitio: <http://www.museoblaisten.com/v2008/hugePaintingFondo.asp?numID=6128> Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014.

Los desastres colaterales. Demián Flores / Francisco de Goya (2012)

Los desastres colaterales. Demián Flores / Francisco de Goya se presentó por primera vez en el Museo de la Ciudad de México en el 2012 y el año siguiente, en Oaxaca y Coahuila. La exposición mostraba los 82 grabados de la serie *Los desastres de la guerra* realizada por Francisco de Goya y los 82 grabados de *Los desastres colaterales* del artista mexicano Demián Flores.¹¹⁷ Estos últimos son un homenaje a los primeros, ya que mediante el uso de la dramatización de los personajes de Goya se revive y actualiza la perspicacia horrorizada con que éste denunció en su tiempo la violencia de la invasión napoleónica en España. Sin embargo, la iconografía de la obra de Flores también se construye con figuras y objetos prehispánicos y escenas cotidianas del presente mexicano. De esta manera, ambas series se presentaron como una línea de registro y de memoria de acontecimientos violentos.¹¹⁸

Flores no buscaba resignificar la obra de Goya, sólo contrastar la preocupación por las consecuencias de cualquier guerra; en el caso de México, la guerra contra el narcotráfico. En consecuencia otro objetivo de la exposición fue aportar al espectador un espejo, un espacio donde reflexionar sobre su propio presente y las condiciones de éste,¹¹⁹ pero también un lugar donde convergieran el arte que es considerado punto de partida y referente del arte moderno, y el arte contemporáneo.

Conclusión

Con las descripciones de las anteriores exposiciones se ha podido observar cómo se ha construido e idealizado la figura de Goya en el país: de ser la figura de la “esencia” española hasta su uso como un modelo de la iconografía del dolor. El estudio muestra el grado en que se ha utilizado su obra como referente para calificar a otros artistas que comparten las mismas temáticas y técnicas. Así mismo, las exposiciones aumentaron y fueron más frecuentes a medida que las instituciones mexicanas adquirían colecciones de Goya, que en su mayoría estaban conformadas inicialmente por grabados, como la donación de Kauffman a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Dicha donación se enmarcaba dentro de

117. Uribe Jiménez, 2013, [s.n.p.].

118. Webster Henestrosa, 2012, [s.n.p.].

119. Faesler Bremer, 2012, [s.n.p.].



Figura 3.9: Francisco de Goya, *Las resultas*. Serie “Los desastres de la guerra” núm. 72, 1814-1815, 25 X 34.2 cm, aguafuerte, estampación con entrapado.¹²⁰

120. Imagen tomada del sitio: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-resultas-1/?tx_gbgonline_pi1%5Bquery%5D=las%20resultas&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pi1%5Bgonavmode%5D=-searchhttps://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-resultas-1/?tx_gbgonline_pi1%5Bquery%5D=las%20resultas&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pi1%5Bgonavmode%5D=search Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014.

los juegos diplomáticos y políticos entre México y Estados Unidos; algo que luego sucedería con varios países europeos, ya que para las exposiciones que contenían parte de la producción pictórica de Goya se necesitó del patrocinio de autoridades extranjeras.

Desde la primera exposición en 1948, la intención de dar difusión a las piezas de Goya, en especial a los grabados, es evidente. Dicho objetivo se consiguió aún más en *Sala Goyesca*, la muestra que se exhibió en más sedes dentro del país, aunque bajo distintos nombres. Mientras que en estas pioneras exposiciones se repitieron los mismos discursos, en las más recientes dedicadas al artista aragonés se percibe el interés por aportar nuevas lecturas de su obra más allá de repetir el mismo discurso. Esto tal vez se debe a las nuevas propuestas de la curaduría como disciplina. Así, por ejemplo, se ha vinculado a Goya con artistas simbolistas como Max Klinger, Julio Ruelas y contemporáneos como Demián Flores. Ello ha abierto la puerta para considerar el rol de Goya como uno de los precursores de las nuevas tendencias artísticas del siglo XIX, aunque su impacto también radica en la crudeza con que retrató su época.

Bibliografía

BERMÚDEZ, Sari, “Presentación”, en Gloria Angélica Barrera (ed.), *El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas*. México: INBA, MNSC, 2006.

FAESLER BREMER, Cristina, “Presentación”, en Cristina Faesler Bremer (ed.), *Los desastres colaterales: Demián Flores – Francisco de Goya*. México: MCM, SCDF, 2012.

GÁLVEZ DE AGUINAGA, Fernando, “Los sueños de la tinta”, en Gloria Angélica Barrera (ed.), *El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas*. México: INBA, MNSC, 2006.

GAMBOA, Fernando, “Presentación”, en Manuel Gual Vidal (ed.), *Los Caprichos 80 aguafuertes. Exposición de Goya en México*. México: INBA, Departamento de Artes Plásticas, SEP, 1948.

GUAL, Enrique F., “Presentación” en Miguel Alemán (coord.), *Sala Goyesca*, México: FCE, 1973.

JUÁREZ, Saúl, “Presentación”, en Gloria Angélica Barrera (ed.), *El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas*, México: INBA, MNSC, 2006.

LICONA, Sandra, “Inauguran España Medieval en el Museo de Antropología”. *La Crónica de Hoy*, Distrito Federal, 27 de octubre de 2005, 48. Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2005/209229.html>

MARCIN, Mauricio, “Llega exposición al Munal con más de 130 pinturas”. *La Crónica de Hoy*, Distrito Federal, 18 de noviembre de 2005, 48. Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2005/212860.html>

MATOS MOCTEZUMA, Ma. Fernanda, “Introducción”, en Gloria Angélica Barrera (ed.), *El sueño de la razón produce ecos: Goya, Klinger y Ruelas*. México: INBA, MNSC, 2006.

URIBE JIMÉNEZ, Yohan, “Demián Flores presenta su visión de Goya en Arocena”. *El Siglo de Torreón*, Torreón Coahuila, 16 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/892711.demian-flores-presenta-su-vision-de-goya-en-arocena.html>

VELÁSQUEZ MARTÍNEZ DEL CAMPO, Roxana, “Presentación”, en Sandra Benito Vélez, Alejandra Cortés Guzmán (eds.), *Goya: Museo Nacional de Arte: Noviembre 2005- Marzo 2006*. México: Patronato del Munal, INBA, 2005.

VERDERA Y TUELLS, Evelio, “Presentación”, en Evelio Verdera y Tuells (coord.), *Del Greco a Goya*. México: INBA, Ministerio de Cultura en España, 1978.

WEBSTER HENESTROSA, Andrés, “Presentación”, en Cristina Faesler Bremer (ed.), *Los desastres colaterales: Demián Flores – Francisco de Goya*. México: MCM, SCDF, 2012.

IV. IMPACTO EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

GOYESCO MEXICANO: LOS CASOS DE PICHETA, RUELAS Y POSADA

Yaret Sánchez Barón, Brenda Sánchez Velasco y Diego Vargas Vázquez
ENES Morelia, UNAM

La idea de un “goyesco mexicano” es una invención conceptual de Juan de la Encina, pseudónimo bajo el que firmaba el crítico de arte español Ricardo Gutiérrez Abascal (1883-1963). De la Encina se refugiaría en nuestro país en 1939 con la llegada al poder del general Franco, en España, pasando a jugar un rol importante dentro del estudio de historia del arte en México, junto con José Moreno Villa. En un artículo publicado justo el año de su exilio, “De lo ‘goyesco’ mexicano”, aparecido en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, el autor defendía su visión de un “goyesco mexicano”. Según el escritor bilbaíno:

un observador, que conociera la obra de Goya, no necesitaría –ciertamente– concentrar mucho su atención para descubrir en ciertos tipos y en ciertas costumbres mexicanos, rasgos concretos y vivos equivalentes, cuando no iguales, a los que caracterizan el mundo de Goya. Al hablar de lo “goyesco mexicano”, no me refiero particularmente a ellos, sino a ciertos valores estéticos generales que pudieran recibir este calificativo: *goyesco*.¹²¹

De la Encina define estos “valores estéticos generales” como la gracia, lo dramático y lo grotesco, pero en particular la vida que el autor entiende como un influjo vital que apela directamente al espíritu, como un modo de invención de la naturaleza. Sin embargo cabe preguntarse si estas categorías estéticas están limitadas por el influjo de Goya en el arte moderno pues, para el autor, Goya es un pintor referente del ideal artístico decimonónico y servirá de modelo de comparación para algunos historiadores y artistas al referirse a las aspiraciones del arte

121. De la Encina, 1939: 6.

mexicano. De modo que se utilizará el concepto de “goyesco” como una forma de referirse a la “grandeza” del arte mexicano en relación con la de Goya.

Tomando la hipótesis de De la Encina como punto de partida en esta ponencia reflexionaremos sobre la forma en que se construye el concepto de lo “goyesco mexicano”. Con base en una revisión historiográfica y un análisis visual; es decir, una comparación formal más que simbólica entre la obra de tres artistas mexicanos del siglo XIX, Picheta, Ruelas y Posada y, grabados del propio pintor español, problematizaremos este concepto.

Gabriel Vicente Gahona “Picheta”

Nuestro recorrido comienza con Gabriel Vicente Gahona (1828-1899), también llamado *Picheta*. Hacia 1847, el artista yucateco realizó una breve visita formativa a Italia y a su regreso ejerció su carrera como grabador y caricaturista; principalmente, para periódicos locales. Es importante señalar que Picheta no ha tenido el reconocimiento del que gozan otros artistas mexicanos del mismo período, como Posada y Ruelas. De hecho, ha sido poco estudiado y hasta ahora existen pocas referencias bibliográficas sobre el artista; principalmente, generadas por el Gobierno del Estado de Yucatán.

Orosa Díaz fue el primero en establecer una vinculación indirecta entre las obras de Picheta y *Los Caprichos*, de Goya. Dicho autor planteó que Gahona, durante su estancia en Italia hacia 1846, accedió gracias a publicaciones en periódicos y revistas a las obras de importantes caricaturistas franceses (Daumier, Gavarni, Doré, Guy), quienes a su vez habrían recibido la influencia de Goya.¹²² Posteriormente, Justino Fernández, en su libro *Arte moderno y contemporáneo de México* (1952), rescató la idea de Orosa Díaz. Fernández enfatizó así que en el caso de Gahona no se trata de una “imitación directa” sino mediada por los artistas franceses y añadió que Picheta “puede ser colocado con todo derecho en esta línea por la fuerza y originalidad de su obra”.¹²³ Cabe señalar que Orosa Díaz no se refería a una similitud formal o estilística, sino a la semejanza con la que ambos artistas abordaron de manera satírica temas cotidianos de la sociedad en la que vivían. También destacará el origen del carácter caricaturesco de las obras de Picheta ya que, a su juicio, el artista fue inspirado por Rowlandson, Gillray,

122. Orosa Díaz, citado por Fernández, 1993: 123.

123. Fernández, 1993: 123.

Nezton, Hogart y otros ingleses a finales del siglo XVIII.¹²⁴ No obstante, cabría poner en tela de juicio los argumentos de Orosa Díaz y Fernández. Por un lado, éstos se basan en especulaciones, como el hecho que Picheta debió de haber conocido la obra de los artistas antes mencionados durante su visita a Italia. Por otro lado, tampoco se apoyan en análisis de aspectos técnicos, formales e iconográficos.

Para ahondar más en esta mirada crítica de lo “goyesco mexicano” vamos a elegir dos obras de Picheta que se prestan bien a la comparación, al ilustrar elementos similares con sendas obras de Goya: se trata de *Miren que grabes* (figura 4.1), que correspondería al *Capricho número 6*, de Goya, y *No son diablos ni fieras, si no jugadores* (figura 4.2).

Si bien los dos artistas ilustran la sociedad de manera satírica, usando animales con características antropomorfas, las diferencias son marcadas. El dibujo de Goya tiene una inclinación más naturalista porque define los músculos en el cuerpo del “hombre-ave” por medio de sombras; genera el pelo que cubre a los asnos con delgados trazos y utiliza el blanco para crear el efecto del pelo reflejando luz. Goya, asimismo, pone mayor énfasis en la gestualidad de los animales, creando arrugas en sus rostros y jugando con la posición de sus bocas. También se preocupa por darle una referencia espacial a los personajes, ilustrando un paisaje de fondo conformado por cielo difuminado e irregulares siluetas humanas.

Picheta crea una caricatura en la cual brinda atributos humanos a los animales colocando sus cabezas en cuerpos humanos y vistiéndolos como caballeros de alta sociedad. A diferencia de Goya, delimita las figuras, pliegues y sombras por medio de gruesas líneas y las rellena con trazos irregulares. Los movimientos corporales que retrata son pues menos rebuscados y no procura ilustrar los cuerpos de manera fidedigna. Evidentemente en ambos existe un tratamiento de la fealdad y lo grotesco, pero ambos artistas lo manejan de manera distinta; Picheta lo logra simplificando los rasgos de los animales y las personas, reduciéndolos a formas lineales y, Goya, con el uso de texturas visuales y tratamiento corporal.

124. *Ídem*.

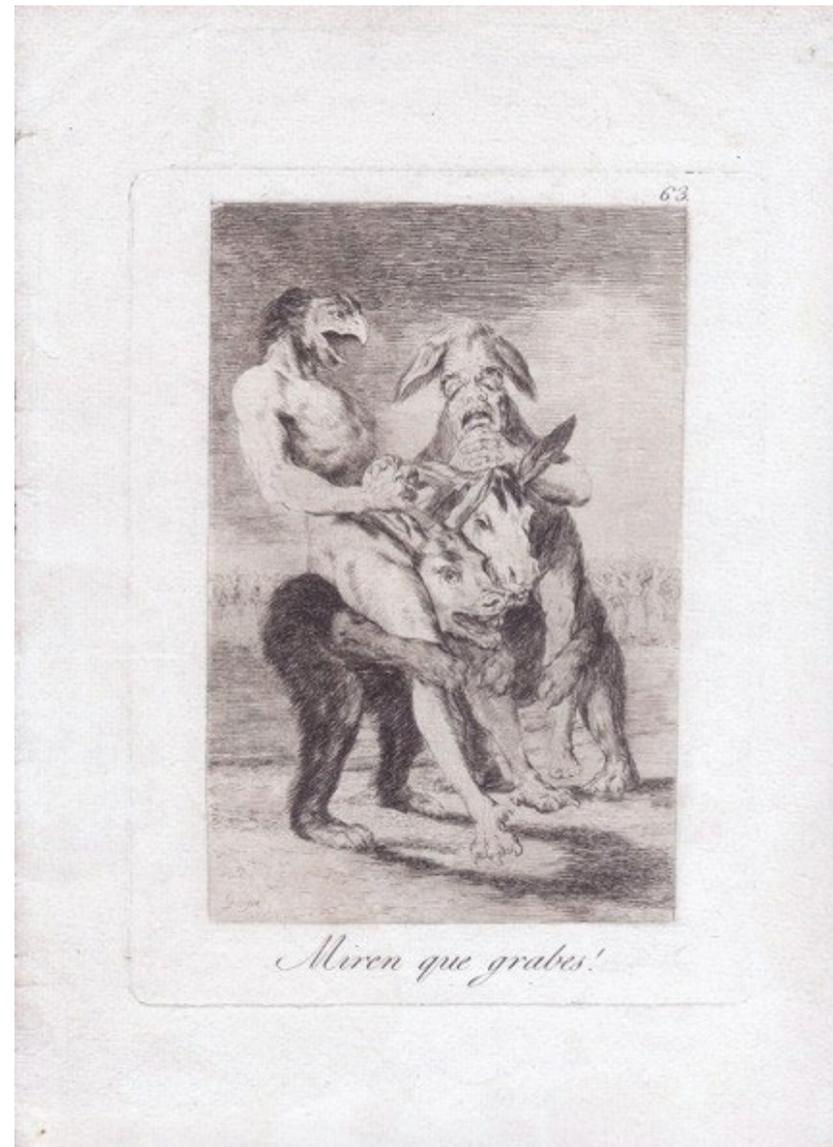


Figura 4.1: Francisco de Goya, *Miren que grabes!*, 1797-1799. Serie "Los Caprichos", núm. 63, 1ª ed., Madrid, 1799. Aguafuerte, aguatinta y punta seca. 306 x 201 mm [papel] / 212 x 162 mm [huella].¹²⁵

125. Imagen tomada de "Goya en el Prado". https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonli-ne_pi1%5Bgocollectionids%5D=26 Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014.

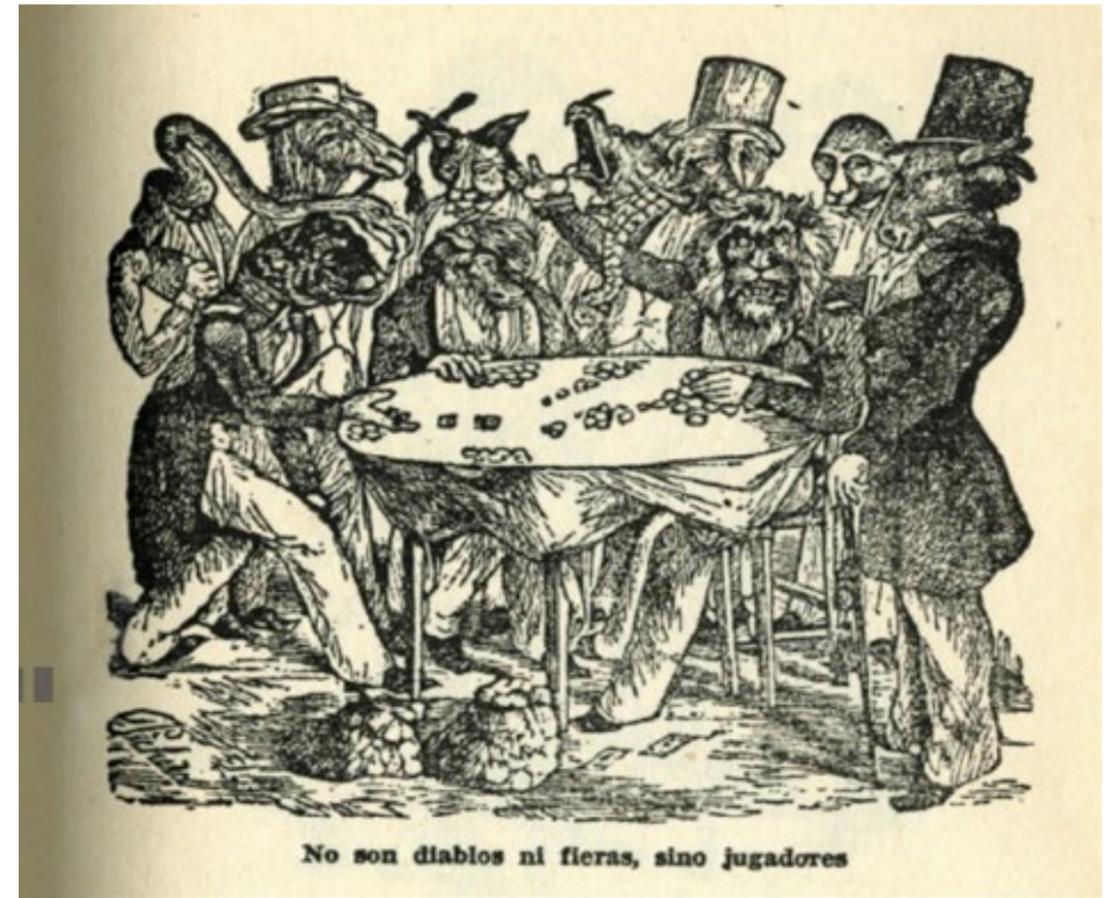


Figura 4.2: Gahona (Picheta), *No son diablos ni fieras, sino jugadores.*¹²⁶

126. Imagen tomada de Orosa Díaz, 1948, [s.n.p.].

Julio Ruelas

Nuestro segundo artista, Julio Ruelas (1870-1907), ha sido asociado con la escuela simbolista y es especialmente conocido por su trabajo para la *Revista Moderna*. Sus ilustraciones buscaban expresar los miedos y vicios de la humanidad. En el caso de Ruelas, fue su uso de la sátira como recurso para representar dichos temas lo que hizo que en la posteridad se le comparara con Francisco de Goya. Ahora bien, ¿conocía el artista mexicano la obra del español? Ruelas tuvo su formación artística en la Academia de Karlsruhe, en Alemania y por ello su técnica y estilo se distingue marcadamente del artista aragonés. Sin embargo, dado que vivió largo tiempo en el viejo continente, no se puede descartar que no haya conocido la obra de Goya.

El primero en establecer un vínculo entre Goya y Ruelas sería José Juan Tablada, en un artículo en la *Revista Moderna* dedicado al artista mexicano, en 1908, un año después de la muerte de Ruelas.¹²⁷ En este trabajo comparará a los artistas por su habilidad para expresar los aspectos dolorosos del ser humano, como se observaría en *Los Caprichos*, de Goya y en la serie de grabados que Ruelas realizó previos a su muerte.

Más adelante, entre los años 50 y 60, se recuperará el interés por la figura del mismo artista y se reafirmará su vínculo con Goya. Así, Justino Fernández en el libro antes mencionado afirmará que Ruelas “es un pensador en actitud realista de nuevo sentido, [...] actitud consciente con Goya”.¹²⁸ Adrián Villagómez, por su parte, en el catálogo de la exposición *Homenaje a Julio Ruelas*, escribirá que “Su arte [...] se relaciona en el pasado con Goya, por expresar imágenes del subconsciente”.¹²⁹ Décadas más tarde, en 1976, Teresa del Conde dedicará por primera vez una monografía a Julio Ruelas y recuperará el texto de Tablada para enfatizar la relación entre ambos artistas.¹³⁰ Finalmente en 2006 el Museo Nacional de San Carlos presentará una exposición en homenaje a Goya; en el discurso curatorial, reflejado en el catálogo preparado por Teresa del Conde, se asociará a Ruelas y Klinger.¹³¹

Para reflexionar si existe o no una relación entre los artistas es necesario realizar una comparación visual. Para ello analizaremos una obra de cada uno de los

autores –*La muerte* (figura 4.3), de Ruelas y *Ensayos* (figura 4.4), de *Los Caprichos*, de Goya– que presentan personajes semejantes tales como una mujer, un gato, un esqueleto y un cráneo. Mientras que en la historiografía se ha señalado la similitud que existe entre los trazos de los grabados de ambos artistas, el análisis de estas obras permite observar que hay más diferencias que semejanzas. Así, Ruelas trabajaba con líneas finas y cerradas, y trazaba en distintas direcciones como principal recurso para determinar la luz y el volumen en su obra; técnicas que aprendería con su maestro Joseph Marie Cazin, en París, entre 1906-1907. En cambio, Goya construía los mismos efectos a partir de líneas horizontales y verticales que dirigía en una misma dirección siguiendo las formas de los cuerpos.

Ahora bien, también es en el aspecto simbólico donde se observan diferencias entre dichos artistas. Mientras que Ruelas representará su idea de la muerte a través de la figura de un anciano temeroso ante una joven acompañada de un esqueleto, con un gato que cumple la función de espectador, Goya plasmará su pensar sobre el adulterio dejando en claro el tema de su obra por medio del manuscrito que acompaña a la pieza, “Taparse los oídos el marido y la mujer; dejar la rueca y la labor; y estar siempre como perros y gatos, son ensayos de cabronería [es decir adulterio]”. En efecto, los códigos visuales que utiliza Ruelas fueron aprendidos del movimiento simbolista germánico y por ello es difícil encontrar una influencia del artista español.

127. Del Conde, 1976: 79.

128. Fernández, 1993: 152.

129. Villagómez citado por Fernández, 1993: 152.

130. Del Conde, 1976: 76-77.

131. Del Conde, 2006: 27-36.



Figura 4.3: Julio Ruelas, *La muerte*, 1907, aguafuerte, 66 x 50.5 cm [papel] / 22x31.5 cm [huella].¹³²



Figura 4.4: Francisco de Goya, *Ensayos*, 1797-1799. Serie "Los Caprichos", núm.60, aguafuerte, aguatinta y buril, 30.6x20.1 cm [papel] / 20.6x16.4 cm [huella].¹³³

132. Imagen tomado de Del Conde, 1976, Fig. 103.

133. Imagen tomada de "Goya en el Prado". https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonli-ne_pi1%5Bgocollectionids%5D=26 Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014.

José Guadalupe Posada

La primera relación historiográfica que vincula a Francisco de Goya y José Guadalupe Posada –el último artista de este estudio– fue establecida por Diego Rivera. En la introducción de la monografía que escribió para *Mexican Folkways* en 1930, dedicada a Posada, equipara el gran pintor español con el grabador de Aguascalientes, a quien define como “tan grande como Goya”.¹³⁴ Mas Rivera no se detiene a explicarnos las razones de su comparación. Para él, Posada fue uno de los creadores clave del arte popular y precursor del modernismo mexicano posrevolucionario. Siguiendo en esta línea, el muralista francés Jean Charlot, en su artículo “Un precursor del movimiento del arte mexicano” (1925), señalará a Posada como un antecesor de las ideas del movimiento muralista mexicano.¹³⁵ Vemos pues que la relación que se establecerá entre Goya y Posada es difusa; se basará en una idea de “grandeza” que ambos compartirían, siendo el primero precursor del segundo.

Acaso una aportación más novedosa al tema será la de Fernández en su obra ya citada. En ella ahincará en la original forma de plasmar la realidad por parte de Posada para acercarlo al artista aragonés:

Posada [...] logra un equilibrio maravilloso entre la realidad objetiva y la que él quiere expresar por alusiones más o menos directas; pero es más, la libertad con que se expresa, alejada de una lógica natural o vulgar, incluye un elemento irracional en que juega papel importante su formidable intuición, o inspiración, que es el apoyo más certero de sus caracterizaciones, siempre sintéticas. No es otro el principio que rige las más originales obras de Goya, padre del arte contemporáneo, especialmente en *Los Caprichos*, y en todo el buen arte de nuestro tiempo. Y conste que me estoy refiriendo tan sólo a las formas mismas, porque lo anterior se subraya y encuentra unitaria corroboración cuando se ven, como deben verse, en estrecha relación con los temas.¹³⁶

Es decir, según Fernández la forma en la que Posada articula ideas plásticas es igual a la de Goya. Mas la relación entre ambos artistas se extendería también al uso de una misma temática. Así, según el historiador del arte Rafael Carrillo:

134. Rivera, 2012: 1.

135. Charlot, 1925: 25.

136. Fernández, 1993: 195.

la característica de Posada es que multiplicándose para servir los más diferentes requerimientos jamás dejó de hablar al pueblo. Como Goya en sus *Caprichos* mezcla la vigilia y el sueño y nos muestra a Eleuterio Mirafuentes inspirado por los diablos envenenando a sus semejantes. Tradujo en figuras todas las perversiones de la alucinación; creó monstruos como el enorme caracol que invade la Plaza de la Constitución. O nos muestra un pleito de vecindad donde riñen las comadres o a don Chepito el marihuano –el Roberto Macaire, de Posada– que hace crítica social, pronuncia discursos políticos, enamora casadas, sufre palizas y prisiones.¹³⁷

Una vez más el análisis comparativo no permite corroborar estos paralelismos. En efecto, si comparamos el grabado de Goya *Escapan entre las llamas* (figura 4.5), de la serie *Los Desastres de la guerra* y el grabado *Hecatombe en el Mineral de San Dimas, Durango* (figura 4.6), de Posada, notamos que el tratamiento plástico del mismo tema (un incendio) es diferente en varios aspectos. Por un lado, Goya utiliza trazos finos y rectilíneos, con poco espacio entre ellos, para crear la oscuridad que contrasta con los blancos de los personajes y el fuego mientras que Posada utiliza trazos ondulados, gruesos y abiertos en el plano, que remarcan el volumen de la llamarada al centro del cuadro que domina la composición sobre los personajes humanos. Por otro lado, la representación corporal es diferente en ambos casos. Goya hace particular énfasis en el volumen de los cuerpos, la expresividad de la postura y los gestos faciales, mientras que Posada apenas delinea los cuerpos que se revelan esquemáticos en su postura y en los que no existen rasgos distintivos. Es por la dirección de los cuerpos que salen del cuadro que entendemos el gesto de desesperación ante el fuego. Estas diferencias plásticas indican que, a pesar de tratar temáticas similares, Goya y Posada difieren en el modo de articular el lenguaje plástico, por lo que resulta arriesgado afirmar que la “grandeza” de Posada está basada en una supuesta similitud con Goya.

A modo de conclusión, podríamos decir que lo “goyesco” es un término que ya no es aplicable, como lo sugiere Juan de la Encina, porque cada uno de los artistas rebasó la categoría gracias a los valores de su propia obra. En ese sentido nos referiremos a una idea del historiador del arte Micheal Baxandall, en su obra *Modelos de intención*:

137. Carrillo, 1981: 58.

Decir que X ha influido en Y en algún aspecto es escabullirse de la cuestión de causalidad sin que lo parezca. Después de todo, si X es el tipo de hecho que actúa sobre la gente, parece que no hay necesidad apremiante de preguntar por qué Y era el elemento sobre el que se actuaba: la implicación es que X simplemente es ese tipo de hecho –“influyente”–. Pero cuando Y recurre a, o se asimila o refiere de otra forma a X, hay unas causas: respondiendo a la circunstancias, Y hace una selección intencional de una serie de recursos de su arte. Por supuesto, las circunstancias pueden ser bastante perentorias.¹³⁷

Siguiendo a Baxandall, Y, en este caso, correspondería a Picheta, Ruelas y Posada y, X, a Goya. La invención de un “goyesco mexicano” por parte de la crítica del arte resultaría de una necesidad de valorizar el arte mexicano a partir de su comparación con un “hecho influyente”, como sería Goya, y serviría, al mismo tiempo, para “engrandecer” la figura del artista español según las circunstancias ideológicas de principios del siglo XX. Cabría cuestionarse si esta comparación es hoy en día todavía necesaria ya que los autores a los que nos hemos referido, Picheta, Ruelas y Posada, significan para el arte mexicano modelos integrales de artísticidad que no necesitan de comparaciones anacrónicas con modelos de artísticidad europeos y, por tanto, pueden ser valorados por sus propios méritos.

138. Baxandall, 1989: 76.



Figura 4.5: Francisco de Goya, *Escapan entre las llamas*, 1810-1814. Serie “Los Desastres de la guerra”, núm. 41. 1ª ed., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863, aguafuerte y buril, 249 x 340 mm [papel] / 159 x 232 mm [huella].¹³⁹

139. Imagen tomada de “Goya en el Prado”. https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonli-ne_pi1%5Bgocollectionids%5D=26 Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014.



Figura 4.6: José Guadalupe Posada, *Hecatombe en el Mineral de San Dimas, Durango*, c. 1903, papel, 30x23.6 cm.¹⁴⁰

Bibliografía

BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención*. Madrid: Herman Blume, 1989.

BERDECIO, Roberto y Stanley APPLEBAUM (eds.), *Posada's Popular Mexican Prints. 273 Cuts by José Guadalupe Posada*. New York: Dover, 1972.

CARRILLO A., Rafael, *Posada y el grabado mexicano*. México: Panorama, 1981.

CHARLOT, Jean, "Un precursor del movimiento del arte mexicano: El grabador Posadas" (sic.). *Revista de revistas: El seminario nacional*, 30 de agosto de 1925, 25.

DE LA ENCINA, Juan, "De lo "Goyesco" Mexicano, Apuntes de un extranjero". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 4, 1939, 5-10.

DEL CONDE, Teresa, *Julio Ruelas*. México: Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM, 1976.

———, "Klinger y Ruelas desde Goya", en Gloria Angélica Corona Barrera (ed.), *El sueño de la razón produce ecos Goya, Klinger y Ruelas*. México: MNSC, 2006, pp. 27-36.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo I: El arte del siglo XIX*. México: UNAM, 1993.

OROSA DÍAZ, Jaime, *Picheta i.e. Grabiél Gahona!*. Mérida: Gobierno del Estado, 1948.

RIVERA, Diego, "Introducción", en Frances Toor (ed.), *Posada: Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada [publicado para Mexican Folkways*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1930], reimpresión, México: RM, 2012.

140. Imagen tomada del sitio: <http://www.museoblaisten.com/v2008/mainFondoEng.asp?AutoNum=213&ColectionlD=3&RoomId=5&SubRoomId=2&SubSubRoomId=3> Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014. También véase: Berdecio, 1972, p. 23, lámina 41.

CALAVERAS Y CAPRICHOS: LA MATERIALIZACIÓN DEL MITO

Karen Arellano Granillo y Luz Elena Rico Gutiérrez
ENES Morelia, UNAM

En el año 2002 se conmemoró el 150 aniversario natalicio del artista mexicano José Guadalupe Posada. Para esta celebración, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con apoyo del Instituto de Cultura y el Gobierno del Estado de Aguascalientes realizaron una serie de actividades culturales en homenaje al artista.¹⁴¹ En el marco de dicho evento se convocó a un grupo de treinta y dos artistas y diseñadores para realizar una serie de carteles que ilustraran la influencia y relación entre la obra del artista español Francisco de Goya y el mexicano José Guadalupe Posada. A esta colección se le denominó *Proyecto Goya Posada*.¹⁴² El proyecto estuvo a cargo de Alejandro Aura (1944-2008), titular del Instituto de Cultura del Gobierno del Distrito Federal (hoy, Secretaría de Cultura).

Los carteles se exhibieron en distintas sedes: en el año 2003, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ahora Facultad de Arte y Diseño) de la UNAM¹⁴³ y, en septiembre de 2008, en el Tecnológico de Monterrey Campus Tlalpan.¹⁴⁴ Posteriormente, en noviembre de 2008, se expusieron en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (MACAZ), en la ciudad de Morelia.¹⁴⁵ Actualmente nueve carteles se exhiben en distintas oficinas del Centro Cultural Clavijero y el resto se resguarda

141. Martínez, 2002.

142. Según la versión digital de la gaceta semanal *Talento Tec*, del Instituto Tecnológico de Monterrey, la iniciativa de dicho proyecto surgió en el Instituto de España en México y se le adjudicó a Gabriela Rodríguez. Rivera Sánchez, 2008: 12.

143. UNAM, 2004: 289.

144. Rivera Sánchez, 2008: 12.

145. CONACULTA, 2008.

146. En entrevista el día 22 de octubre de 2014 el Dr. Julio Frías comentó que el tiraje de los carteles fue de 50 piezas aproximadamente, por cartel, por lo que existe más de una colección. En esta ponencia se hace referencia a la colección propiedad del MACAZ y se trabajará posteriormente con las piezas que conforman la colección de la Facultad de Arte y Diseño, de la UNAM, en Xochimilco.

en la bodega del MACAZ.¹⁴⁶ Existen varias series de los mismos carteles, localizados en diferentes sedes, como la Facultad de Artes y Diseño (Xochimilco); además, de distintos ejemplares en las embajadas de México y España.

Esta ponencia tiene la finalidad de presentar un proyecto de investigación a través de dos ejes: en el primero, los carteles son el pretexto para indagar sobre la construcción del “goyesco mexicano”, concepto que surge en la apreciación de Juan de la Encina en su texto *De lo “goyesco” mexicano, apuntes de un extranjero* (1939), y que se mantiene en el ensayo de Justino Fernández (1952).¹⁴⁷ Las primeras impresiones de De la Encina al llegar a México son de una similitud con el “mundo de Goya”, y el ambiente y arte mexicano; encuentra valores estéticos generales equivalentes pero no iguales a los que caracterizan este mundo.

El segundo eje se enfoca en la manera en la que se articula, a través de la visualidad de los propios carteles, esta construcción ideológica. Es decir, cómo en cada cartel la obra de ambos artistas se conjuga para materializar el mito. Cabe aclarar que no todos los carteles retoman esta relación de la misma manera; en algunas piezas los diseñadores combinan elementos iconográficos específicos de Goya y Posada y los insertan en un mismo espacio; en otras, la relación se da a nivel conceptual y la visualidad no refiere directamente a la obra de los grabadores.

La metodología que nos planteamos consiste en una revisión documental en el Instituto de Investigaciones Estéticas, la Secretaría de Cultura en el Distrito Federal y el archivo personal de Gabriela Rodríguez, quien colaboró en la organización del proyecto; contactar a los autores con el fin de profundizar en su perfil y trayectoria, y cuestionarlos sobre su percepción de la relación entre Goya y Posada y su experiencia en la materialización del mito del goyesco mexicano. De igual manera, es necesario el análisis visual de los carteles que clarifique el vínculo entre el artista mexicano y el español.

Hemos realizado una clasificación general de la colección y separamos las piezas en dos grupos: en el primero, es posible identificar *a priori* una relación entre el grabador español y el mexicano; en el segundo, colocamos a los carteles que no presentan características que denoten una relación entre los artistas. Cabe aclarar que no hemos identificado el título de cada pieza por lo que para agilizar la clasificación nos referimos a cada una por sus características formales.

El esbozo de esta clasificación fue posible gracias a las referencias visuales tomadas de algunas obras realizadas tanto por el grabador mexicano como por el español. Un ejemplo de ello es la pieza titulada *El sueño de la razón produce*

¹⁴⁷ Se revisarán además otros autores y personajes que han hecho menciones circunstanciales de esta relación, motivo por el cuál se ha prolongado la existencia de este mito.

monstruos, de Francisco de Goya, la estampa número 43 de la serie *Caprichos*, realizada en 1799 con la técnica de aguafuerte y aguatinta. En la escena se observa, en primer plano, un personaje que entrelaza sus piernas sentado en lo que parece ser un banco al mismo tiempo que inclina su torso sobre una superficie lisa, escondiendo el rostro con sus manos. Esta superficie en la que descansa se convierte en un espacio blanco sobre el que Goya decide inscribir el título de la pieza “El sueño de la razón produce monstruos”. Detrás del personaje hay una cantidad de figuras zoomorfas que lo acechan: se trata de un felino que reposa en el suelo observándolo fijamente y otro más a la altura de su cadera. Rodeando al cuerpo entumecido se aproxima una parvada de lechuzas que se acercan por los lados y sobre él. La figura que captura la mirada es un ave con las alas extendidas y que parece estar posada en la espalda del personaje; fue resuelta con los mismos tonos que el sujeto, por lo que ambas figuras comparten protagonismo en la escena.

Para la obra que ejemplifica el trabajo de Posada elegimos la calcografía *La Catrina*, originalmente llamada *La Calavera Garbancera* (1913). Ésta representa la imagen de una calavera gozosa, ligeramente inclinada hacia el frente. De la calavera únicamente se ve del esternón al cráneo, sobre el cual porta un sombrero de flores y plumas que el propio autor identificaba como “sombrero francés”. Esta adjudicación se confirma en la inclinación del artista por realizar trabajos que sarcásticamente evidenciaban la situación del país durante el porfiriato. Esta obra en concreto representaba a los conocidos como “garbanceros”, personas de sangre indígena que renegaban sus raíces y pretendían ser europeos; por lo que para referirse a esta calavera Posada decía “en los huesos pero con sombrero francés con sus plumas de avestruz”. En la parte posterior de los hombros del personaje se aprecia un fondo de lo que podrían ser nubes o árboles que sirven de marco para resaltar la esquelética figura.

A continuación presentaremos las obras en que se integran las características de los dos artistas:

1) Cartel de Julián Herrera que nombramos provisionalmente como *La Maja y la Catrina* (figura 4.7). Herrera toma el icono de la catrina de Posada y la silueta de la figura femenina que nos recuerda a la *Maja desnuda* de Goya, uniéndolas con un toque de sátira. Esta pieza se encuentra en las oficinas del Centro de Documentación para las Artes, del Centro Cultural Clavijero.

2) Cartel de Víctor Guadalajara. Lleva la inscripción “Proyecto Goya Posada. Taller de Gráfica”. En esta pieza observamos claramente una mezcla de elementos:

por una parte, de Posada, se observa su pieza titulada *Calavera de Don Quijote y Sancho Panza* (1905); por otra parte, de Goya se remite a su serie sobre *La Tauro-maquía* (1816).

3) La pieza de René Azcuy es una escena que se compone retomando el personaje principal del grabado *Linda maestra*, *Capricho número 68* de Goya y una calavera que alude a la iconografía de Posada.

4) El cartel de Rafael López Castro, que identificamos como *Calavera-clavel*. En esta pieza creemos que el artista, más que unificar a Goya y Posada, pretendía marcar una relación entre México y España, tomando como icono de México a la figura de la catrina y al clavel como ícono de España.

5) Por último, en este bloque, el cartel de Leonel Sagahón en el que vemos una glosa de la estampa de Goya a la que une hábilmente el fragmento de una pieza de Posada. El artista reinterpreta el mensaje de ambas piezas, incluso reformula la frase de Goya e inscribe en su pieza: “Los monstruos de la razón producen sueños”.

Las siguientes piezas, son las que no presentan una relación tan evidente con alguno de los dos artistas; podría decirse que son obras más conceptuales.

1) La primer pieza es de Domingo Noé Martínez y la denominamos *Incomodísimos espejos*, haciendo referencia a la inscripción en la parte superior. Se trata del rostro de un cerdo en tono sepia, que exhibe su nariz en primer plano y lleva en la cabeza una serie de cuentas, probablemente emulando perlas.

2) El siguiente es el cartel de Pablo Labastida en el que hay una serie de círculos de colores en cuyo centro se lee la frase “Todos somos la vida” (figura 4.8). Debajo de los círculos, el autor escribió un fragmento del poema *Piedra de Sol* de Octavio Paz.¹⁴⁸ El fragmento dice: “amar es combatir, si dos se besan el mundo cambia, encarnan los deseos, el pensamiento encarna, brotan las alas en las espaldas del esclavo, el mundo es real y tangible, el vino es vino, el pan vuelve a saber, el agua es agua”; “la vida no es de nadie, todos somos la vida-pan de sol para los otros, los otros todos que no somos, soy otro cuando soy, los actos míos son más míos si son también de todos”.

3) La pieza realizada por Eduardo Téllez muestra la imagen de un tórax tejido de alambre en el que se posa un ave.

148. Paz, 1957.

4) El cartel de Roxana Ruíz, que identificamos como *Mosaico gris*; se trata de una serie de formas que se repiten, sin seguir un patrón estricto ni presentar figura reconocible alguna. Podríamos decir que se trata de una experimentación técnica.

5) Finalmente, tenemos el cartel que conocemos como *Afganistán*, de Xavier Bermúdez. En este cartel hay en primer plano una muleta seguida de una S que cubren la mayor parte de la superficie y juntas forman el signo de dólar. Escondida entre las líneas de este signo está el nombre de “Afganistán” y en el fondo una figura masculina que lleva un par de muletas.

Después de la revisión de los documentos, planteamos la siguiente hipótesis:

Esta colección no sólo da continuidad al goyesco mexicano como concepto sino que materializa el mito a través de los carteles.

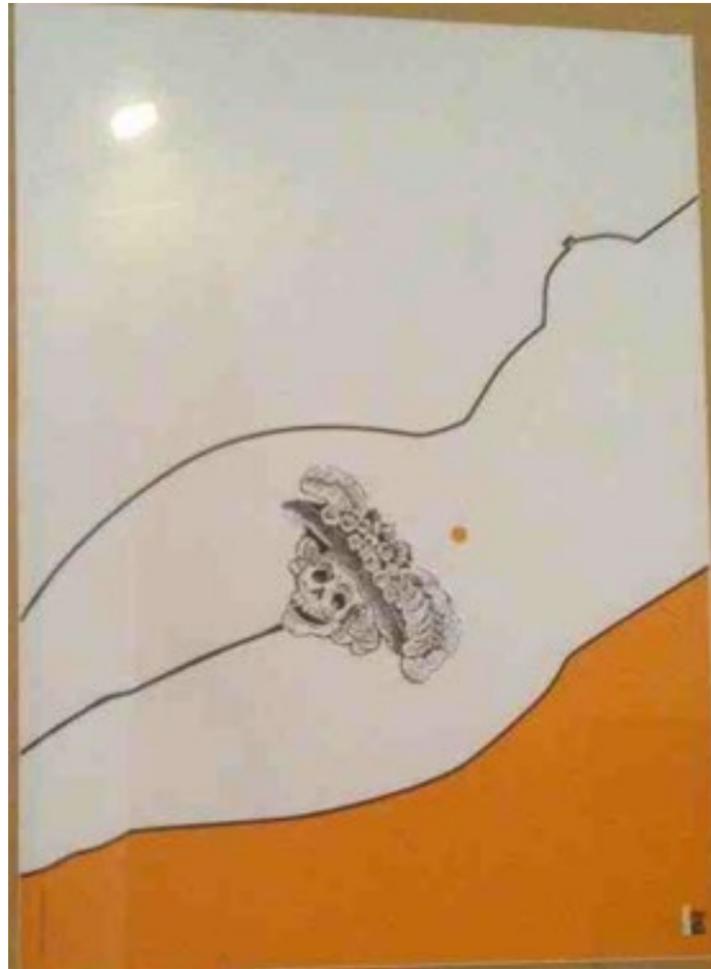


Figura 4.7: Julián Herrera, *La Maja y la Catrina*, serigrafía, 2002.



Figura 4.8: Pablo Labastida, *Todos somos la vida*, serigrafía, 2002.

Consultas electrónicas

CONACULTA, “El MACAZ expone ofrenda y carteles con motivo de día de muertos”. *CONACULTA Estados*, México, 31 de octubre de 2008. Disponible en https://www.conaculta.gob.mx/estados/oct08/31_mich02.html Fecha de consulta: 1 de agosto de 2014.

DE LA ENCINA, Juan, “De lo “Goyesco” Mexicano, Apuntes de un extranjero”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 4, 1939, 5-10.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo I: El arte del siglo XIX*. México: UNAM, 1993.

MARTÍNEZ, Arturo, “Declararán 2002 como año de Posada”. *El Universal Sección Cultura*. México, 1 de febrero de 2002. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/20886.html> Fecha de consulta: 4 de julio de 2014.

PAZ, Octavio, *Piedra de Sol*, ed. Alí Chumacero, México: FCE (Colección Tezontle), 1957.

RENÉ AZCUY. *Comité prográfica cubana*. [s.a.] Disponible en: <http://www.prografica.cult.cu/miembro.php?mb=3> Fecha de consulta: 28 de julio de 2014.

RIVERA SÁNCHEZ, Juan Rafael, “Muestran sus influencias en el arte mexicano contemporáneo”. *Talento Tec Sección Cultura*, 65, México, 22 de septiembre de 2008, p. 12. Disponible en: <http://www.ccm.itesm.mx/talentotec/> Fecha de consulta: 25 de julio de 2014.

SÁNCHEZ, Elizabeth, “Gustavo Amézaga, Él es un artista”. *Revista Aquelarre, Sección Arte*, México, 6 de mayo de 2013. Disponible en: <http://revistaaquelarre.com/2013/05/06/gustavo-amezaga/> Fecha de consulta: 30 de julio de 2014.

UDLAP, “Rafael Pérez Iragorri”. *Universidad de las Américas Puebla*. [s.a.] Disponible en <http://www.udlap.mx/75aniversario/comiteevaluador/3.aspx> Fecha de consulta: 1 de agosto de 2014.

UNAM, “Escuela Nacional de Artes Plásticas”, en *Memoria 2003*. México: UNAM, 2004, 283-298. www.planeacion.unam.mx/Memoria/2003/ Fecha de consulta: 27 de julio de 2014.

VALDÉS, Luis Miguel, “Víctor Guadalajara (México)”. *La siempre Habana, Obra gráfica contemporánea*. [s.a.]. Disponible en: <http://www.lasiemprehabana.com/913-bio-guadalajarav.htm> Fecha de consulta: 29 de julio de 2014.

LA INFLUENCIA DE FRANCISCO DE GOYA EN LA OBRA *GRANDES HAZAÑAS CONTRA LOS MUERTOS*, DE JAKE Y DINOS CHAPMAN

Fernando Saldaña Benítez
Universidad de Morelia

Introducción

Francisco de Paula José de Goya y Lucientes (1746-1828) constituye un referente indiscutible para la historia del arte por su maestría técnica y artística, sus implicaciones históricas y la universalidad de su obra. La influencia de Goya está presente en el arte contemporáneo; sus obras han motivado una reflexión sobre el papel del arte en la sociedad y la manera de abordar la época histórica en que se vive. Tal es el caso de los hermanos Jake y Dinos Chapman quienes mediante el apropiacionismo han retomado temas y conceptos de Francisco de Goya para sus propias creaciones artísticas.

Es importante entender lo que implica el apropiacionismo en el arte y con ello valorar el trabajo que realizan Jake y Dinos Chapman partiendo de una obra de Goya. Dice Martín Prada:

Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado.¹⁴⁹

149. Martín Prada, 2001: 7.

En ese sentido, apropiarse de temas, ideas o elementos formales, constituye una necesidad expresiva para el artista posmoderno, la idea de que aún se puede decir algo personal a partir de lo ya dicho o realizado.

En esta ponencia se reflexiona sobre la apropiación que realizan Jake y Dinos Chapman en la escultura *Great deeds against the dead* (1994) a partir del grabado núm. 39 *Grande hazaña! Con muertos!*, de Francisco de Goya, obra que pertenece a la serie *Desastres de la guerra* (1810-1814). Se destaca la categoría de lo grotesco como un eje articulador entre ambas obras así como la vigencia de Goya en el arte contemporáneo.

El grabado *Grande hazaña! Con muertos!*, de Francisco de Goya

La guerra de Independencia de España (1808-1814) fue el contexto en el que Francisco de Goya concibió los 82 grabados de la serie *Desastres de la guerra*. Después del levantamiento en Madrid el 2 y 3 de mayo de 1808, Zaragoza es sitiada el 15 de junio del mismo año por el Primer Imperio Francés al mando de Napoleón Bonaparte. Goya se traslada de Madrid a Zaragoza entre el 2 y el 8 de octubre a petición del general Palafox, para conocer y representar los hechos ocurridos en aquella ciudad;¹⁵⁰ Goya observará escenas de tortura, violación, asesinatos, entre otros estragos que la guerra dejaría a su paso.¹⁵¹ José Manuel Matilla considera que de esa fecha datan los primeros bocetos preparatorios que, salvo ligeras modificaciones en la expresividad de los rostros o la eliminación de personajes secundarios, resultarían en las láminas definitivas de la serie, en las que Goya comienza a trabajar de 1810 y hasta 1814.¹⁵² La historiografía suele clasificar esta serie en tres partes: la primera (1-47) aborda el tema de los horrores de la guerra; la segunda (48-64) hace referencia a los estragos o consecuencias de la misma después del sitio de Zaragoza; y, finalmente, en la tercera (65-82), denominada “Caprichos enfáticos”, se realiza una crítica a la política de la época a través del recurso de la alegoría.

150. Bozal, 2005: 59.

151. Lo más seguro es que Goya haya sido testigo de los levantamientos del 2 y 3 de mayo; aunque para la fecha en que visita Zaragoza (2-8 de octubre) ésta se encuentra en un interludio entre el primer sitio (15 de junio) y el segundo (21 de diciembre), es probable que a su llegada a Zaragoza, Goya fuera testigo sólo de los efectos por el paso del ejército francés. Este aspecto es interesante porque implica que los grabados no son en su totalidad representación fiel de un hecho, sino también una síntesis o asimilación del autor.

152. Matilla, 2008.

En el grabado núm. 39, titulado *Grande hazaña! Con muertos!*,¹⁵³ el sol cae a plomo sobre un campo abierto que muestra a lo lejos algunos relieves montañosos; en el centro de la composición está un árbol retorcido, seco y de escaso follaje del cual penden tres cuerpos inertes. El primer cuerpo (izquierda) no presenta ningún tipo de mutilación y se encuentra parcialmente oculto tras el tronco del árbol, su cabeza y espalda están apoyadas en el suelo, tiene las manos atadas atrás de la espalda y los pies sujetos a la parte superior del árbol. El segundo cuerpo (centro) presenta mutilación en los genitales; sus brazos, atados hacia atrás, rodean el tronco del árbol al que está sujeto, la cabeza inerte se inclina hacia el frente, sus piernas no siguen la dirección del árbol sino que se inclinan ligeramente hacia la izquierda, mientras que sus pies se encuentran también atados a la altura de los tobillos. Finalmente, el tercer cuerpo (derecha) se encuentra fragmentado en tres partes: el cuerpo, que conserva las piernas y el tronco, cuelga de una de las ramas del árbol de la cual está atado por ambas rodillas; los brazos, unidos por las muñecas, penden de una pequeña rama; y, la cabeza se encuentra clavada en la rama más lejana y alta del árbol.

La desolación y la muerte que trajo consigo la guerra de Independencia Española queda patente en la representación del campo abierto y del árbol seco, pero también en las diversas diagonales que se contraponen en una composición claramente caótica y convulsa. Se trata de una obra que expresa la negación de la vida y la cosificación del hombre mediante distintos grados de violencia: desde el hecho mismo de la muerte en los tres cuerpos, pasando por la mutilación genital en dos de ellos, hasta el desmembramiento del tercero.

Para Balsalobre, Goya “rompe con la concepción de lo heroico y muestra la cruda realidad de la guerra, la que sufre el pueblo, y como un reportero gráfico actual, no retrata a la persona sino el momento, la situación”.¹⁵⁴ Coincido con la autora en que al tomar el camino opuesto Goya coloca al pueblo como centro de la acción, pero también es notable que los grabados parecen transitar, aunque no del todo, del hecho histórico a una dimensión universal.

La ideología de Goya frente a los hechos de la guerra lo ubica plenamente dentro de un pensamiento moderno, progresista y renovador.¹⁵⁵ Muther comenta sobre Goya: “Él es el primero que deliberada y concienzudamente combate el militarismo. Él es el primero que no solamente no glorifica el *dulce et decorum est*

153. Francisco de Goya, *Grande hazaña! Con muertos!*, 1810-1814. Serie: *Desastres de la guerra* [Estampa], 39, aguafuerte, aguada y punta seca, papel avitelado ahuesado grueso, 154 x 206 mm [huella] / 249 x 341 mm [papel].

154. Balsalobre García, 2002: 21.

155. Alonso-Fernández, 2005: 101.

pro patria mori, porque no quiere enzalzar la vanidad de los ejércitos conquistadores, sino que más bien procura exagerar la sangre y las vidas que es necesario sacrificar para merecer la aureola de la Gloria, y mostrar todos los horrores de la guerra”.¹⁵⁶

Podemos decir que el grabado núm. 39 *Grande hazaña! Con muertos!* de Goya ofrece una interpretación crítica, universal y realista de la guerra, donde la condición humana es negada y cosificada por los actos violentos.

La apropiación de los hermanos Chapman: *Great deeds against the dead*

Los hermanos Jake Chapman (1966-) y Dinos Chapman (1962-), formados en la Royal College of Art, son artistas conceptuales que surgen dentro del *Young British Artist*, un movimiento promovido por Charles Saatchi, reconocido publicista y coleccionista de arte. De aquella época formativa data el interés de Jake y Dinos Chapman por el trabajo de Goya, la provocación del autor español se convirtió en inspiración para los jóvenes artistas quienes intervinieron los grabados de la serie *Desastres de la guerra*, de Goya; después, en 1993, vuelven a crear unos cuadros en miniatura sobre el mismo tema; y, en 1994, la escultura que hoy nos ocupa y que se presentó en la exposición “Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection”, en 1997.¹⁵⁷

En su escultura *Great deeds against the dead*,¹⁵⁸ los hermanos Chapman toman como referente el grabado núm. 39 de la serie *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya para realizar una interesante apropiación. Sobre una base ligeramente circular y con cierta elevación que representa el suelo de tierra, se levanta un tronco cuyo diámetro se reduce a medida que asciende y se bifurca; en el grabado de Goya la composición del tronco presenta más movimiento y torsión que la versión contemporánea de los hermanos Chapman; sin embargo, en ésta se prescinde de todo indicio de vegetación, estamos ante un tronco totalmente seco. Los cuerpos, elaborados con materiales sintéticos, presentan la misma distribución que en la obra de Goya, sin embargo, las dimensiones, la volumetría, el color de la piel y las heridas de la mutilación producen un efecto de realismo totalmente diferente que en el grabado. La cabeza del segundo cuerpo (centro) se encuentra menos incli-

156. Muther, Ricardo, 1909: 43-44.

157. Turner, Christopher, 2006. En línea: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-to-es-shouted-his-ears-and-punched-him-face> Fecha de consulta: 15 de febrero de 2016.

158. Chapman, Jake; Chapman, Dinos. “Great deeds against the dead”, 1994, plástico, resina de polyester, fibra sintética, madera y cuerdas de guitarra, 277 x 244 x 152.5 cm. Tate Museum.

nada que en la versión de Goya por lo que podemos distinguir sus rasgos faciales. Este detalle marca una diferencia notable: el hombre representado en el grabado carece de rasgos individuales, es más universal; en la escultura, los rasgos faciales son más visibles, es un hombre con cualidades específicas.

Considero que en ambas obras existe una crítica de la condición humana frente al absurdo de la violencia. Sin embargo, en Goya el tratamiento del tema tiende a lo particular por su relación con los hechos de la guerra de Independencia de España; en la escultura de los hermanos Chapman el tratamiento del tema tiende a lo universal: la noción de muerte no se reduce al hecho histórico y bélico, la representación de los cuerpos, gracias a su materialidad y crudeza visual, están más cercanos al espectador contemporáneo. Para Elena Oliveras, “Goya mostró en imágenes de extrema crudeza el escepticismo que genera la idea de progreso defendida por la Ilustración”. Sin duda, Goya alcanza una cumbre expresiva al representar a los cuerpos mutilados como objetos sin dignidad y deshumanizados, con ello infunde a la obra uno de los aspectos centrales de la modernidad: la cosificación de todo lo existente, incluido el propio hombre.

La categoría de lo grotesco permite comprender la apropiación artística. Para Adolfo Sánchez Vázquez:

En lo grotesco encontramos cierta destrucción del orden normal, de las relaciones habituales, pero siempre desde lo irreal creado con materiales reales. [...] Lo grotesco es también lo absurdo y, en este sentido, no sólo se da en el mundo irreal y fantástico, sino también en la realidad que pasa por racional. [...] El mundo de lo grotesco, aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional.¹⁶⁰

En el grabado de Goya lo grotesco se manifiesta en lo insólito de la escena y lo irracional del acto violento a pesar de los elementos tomados de la realidad, como el paisaje, el árbol y los cuerpos. En la escultura de los hermanos Chapman lo grotesco se manifiesta en la crudeza realista de la escala de los cuerpos, la volumetría, el color y forma material de los cuerpos (piel, hueso, carne, sangre, cabello), todos estos elementos participan estéticamente a la intención de la obra.

159. Oliveras, 2004: 110.

160. Sánchez Vázquez, 2007: 248-249.

Conclusión

La apropiación contemporánea que Jake y Dinos Chapman realizan de la obra *Grande hazaña! Con muertos*, de Francisco de Goya, actualiza el concepto de la violencia. Consiguen hacer transitar un hecho histórico específico (la guerra de Independencia Española) a una idea universal de violencia, apropiándose del tema y de algunos elementos formales del artista español. Si Goya critica la lógica del pensamiento ilustrado en el grabado núm. 39, los hermanos Chapman critican el individualismo, la cosificación del hombre y la violencia dentro del complejo sistema social actual.

La categoría de lo grotesco es el eje que articula estéticamente ambas obras de arte: la violencia como acto que niega al hombre sigue siendo insólito e irracional; sin embargo, es también real ya que está presente en la España del siglo XIX como en el mundo del siglo XXI. En los hermanos Chapman lo grotesco alcanza dimensiones inusitadas, exploran el volumen, el color y el gesto para acercar al espectador a una experiencia más realista e intensa.

La obra *Great deeds against the dead*, de Jake y Dinos Chapman, polémica e incómoda desde su primera exhibición, nos habla de la vigencia de la obra de Goya, su actualidad temática y la necesidad de actualizarlo y reinterpretarlo artísticamente en el siglo XXI.

Bibliografía

ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco, *El enigma Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*. España: FCE, 2005 (Colección: Breviarios núm 533).

BALSALOBRE GARCÍA, Juana María, "Una mirada a Goya: Los desastres de la guerra". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 15, 2002, 13-23.

BOZAL, Valeriano, *Francisco Goya, vida y obra*. Madrid: T.F. Editores, 2005, vol. II.

MARTÍN PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. España: Fundamentos, 2001 (Colección Arte).

MUTHER, Ricardo, *Francisco de Goya*. Madrid: Saenz de Jubera Hermanos Editores, 1909.

OLIVERAS, Elena, *Estética. La cuestión del arte*. Argentina: Ariel, 2004.

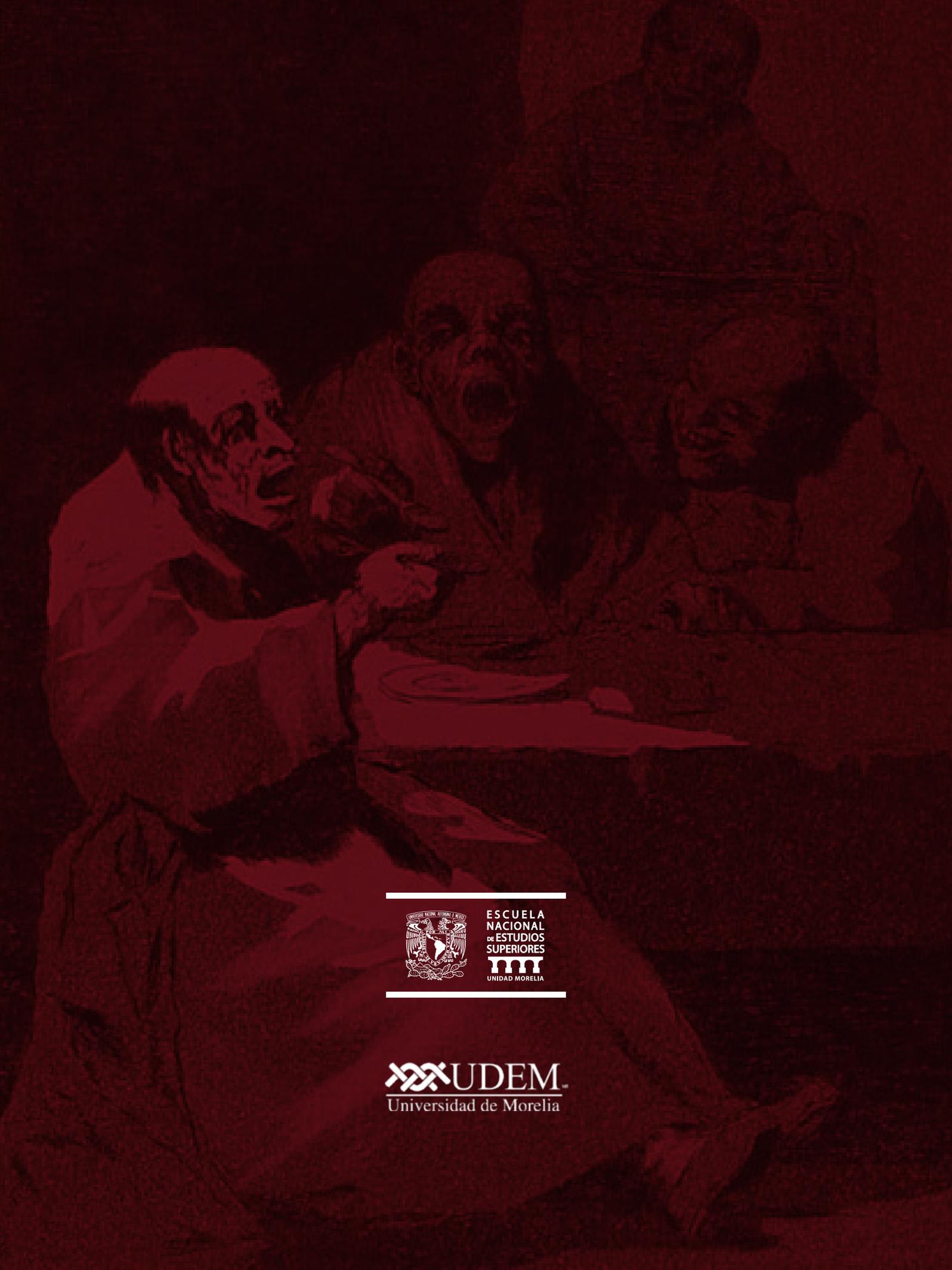
SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori, 2007.

Consultas electrónicas

MATILLA, José Manuel. "Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya. Una mirada independiente", en *Nghê Thuât thời Chiên Tranh. Arte en tiempos de guerra. Art in Times of War. Francisco de Goya y Lucientes*, Hanói / Madrid, Vietnam Fine Arts Museum, Cooperación Cultural Exterior, 2008, 39-45. Disponible en: https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27 Fecha de consulta: 28 marzo de 2016.

TURNER, Christopher. "I'd like to have stepped on Goya's toes, shouted in his ears and punched him in the face". *Tate Etc.* Issue 8, Autumn, 2006. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face> Fecha de consulta: 15 de febrero de 2016.

Francisco de Goya: una mirada desde México
Editado por la Escuela Nacional de Estudios
Superiores Unidad Morelia, UNAM, se terminó
de editar el 30 de noviembre de 2017.
Se utilizaron en su composición tipos
News Gothic MT y DIN 1451.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Cecilia López
Ridaura, Dante M. Montoya Azpeitia y Raúl Casamadrid.



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
mm
UNIDAD MORELIA

XX UDEM
Universidad de Morelia