UD9 Neoclasicismo, romanticismo y Goya

De la razón ilustrada al genio visionario

INTRODUCCIÓN: RAZÓN, EMOCIÓN Y ARTE EN EL LARGO SIGLO XIX

El arte de finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX es el reflejo de uno de los períodos más convulsos de la historia occidental: la Ilustración, la Revolución Francesa, las guerras napoleónicas, la restauración absolutista y las revoluciones liberales de 1820, 1830 y 1848. Comprender este arte significa entender por qué los artistas querían hacer tabla rasa con el Barroco y el Rococó, y por qué, paradójicamente, unos eligieron mirar hacia atrás —hacia Grecia y Roma— para construir el futuro, mientras otros se lanzaron hacia el presente más apasionado, subjetivo e irracional.

Tres grandes corrientes concentran la esencia artística de esta época. El neoclasicismo, arte del orden y la razón ilustrada. El Romanticismo, su reacción apasionada, que reclama el derecho a la emoción, al yo, a lo sublime y a lo nacional. Y Goya, que los trasciende a todos: hijo del mismo tiempo que David e Ingres, pero pintor de los abismos que ningún estilo puede iluminar.

CONCEPTO CLAVE — ¿Por qué surge el Neoclasicismo?

El rococó, con sus formas recargadas, sus colores pastel y su frivolidad decorativa, era el arte de la aristocracia del Antiguo Régimen. Cuando la Revolución Francesa liquida ese mundo en 1789, liquida también su arte. La nueva burguesía triunfante necesita un arte diferente: serio, racional, moral, ejemplarizante. Para construirlo, los artistas e intelectuales de la Ilustración miran al pasado clásico —griego y romano— como fuente de virtud cívica, equilibrio formal y belleza racional.

El detonante arqueológico fue decisivo: el descubrimiento de Herculano (desde 1738) y Pompeya (desde 1748) puso a disposición de artistas y eruditos un conjunto de imágenes y objetos romanos de enorme impacto. A ello se sumó la obra del arqueólogo alemán Johann Joachim Winckelmann, que en su Historia del arte en la Antigüedad (1764) formuló el ideal de «noble sencillez y serena grandeza» del arte griego como el modelo estético supremo.

I. LA ARQUITECTURA NEOCLÁSICA

1.1. Características generales

La arquitectura neoclásica recupera los principios del clasicismo grecolatino con una literalidad sin precedentes incluso en el Renacimiento. Mientras los arquitectos renacentistas se inspiraban en lo clásico para crear obras nuevas, los neoclásicos buscan en muchos casos la reproducción casi exacta de los modelos antiguos. Las características formales son inequívocas: predominio de la línea recta sobre la curva, uso de los órdenes griegos —especialmente el corintio y el dórico austero—, frontón triangular, columnata y entablamento. El resultado es una arquitectura «fría» que, lejos de ser un defecto, era para sus contemporáneos la expresión visual de la razón por encima de la emoción.

EJEMPLO PRÁCTICO — Europa neoclásica: de París a Madrid

En Francia, Vignon construyó La Madelaine de París (1806-1842) como un templo de orden corintio peristilo, reproducción casi literal del Partenón ateniense. El Panteón de Soufflot (1758) combina el pórtico griego con la gran cúpula renacentista. En Alemania, Leo von Klenze levantó la Gliptoteca de Múnich (1830) con fachada jónica y el Walhalla, copia literal del Partenón. En Berlín, la Puerta de España, el neoclasicismo llega con la Ilustración borbónica y triunfa bajo Carlos III (1759-1788). Juan de Villanueva (1739-1811) es la figura central: su Museo del Prado (iniciado en 1785), proyectado como gabinete de Historia Natural, combina columnas toscanas de influencia escurialense con la racionalidad neoclásica de la planta. El Observatorio Astronómico de Madrid suma cubo, cilindro y pórtico hexástilo con originalidad geométrica. Ventura Rodríguez (1717-1785), más próximo aún al Barroco, diseñó las fuentes de Neptuno y Cibeles.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

Fachada del Museo del Prado (Juan de Villanueva, iniciada en 1785, Madrid). Vista desde el Paseo del Prado, con la columnata toscana de la fachada principal.

II. LA ESCULTURA NEOCLÁSICA

2.1. Canova y Thörwaldsen

La escultura neoclásica busca reproducir el ideal de belleza de la Antigüedad descrito por Winckelmann: «noble sencillez y serena grandeza». El resultado es una estatuaria de perfección técnica indiscutible, mármoles pulidos como piel, poses equilibradas y serenas. Pero esa misma racionalidad que la hace perfecta la convierte —según sus críticos— en fría e inexpresiva: la escultura neoclásica muestra la belleza sin llegar a emocionarnos.

Antonio Canova (1757-1828) es el gran escultor neoclásico europeo. Inspirado en los modelos romanos que conoce bajo la influencia de Winckelmann, alcanza su máxima expresión en temas mitológicos —Amor y Psique, Teseo y el Minotauro— y en retratos donde la perfección técnica contrasta con la distancia emocional característica del estilo. Su retrato de Paulina Borghese como Venus recostada (1808), hermana de Napoleón, es un ejemplo perfecto de belleza clásica sin calor humano. Bertel Thörwaldsen (1770-1844), danés de nacimiento pero romano de adopción, lleva el ideal griego al límite de la abstracción formal en obras como el Jasón con el vellocino de oro.

EJEMPLO PRÁCTICO — El sepulcro de María Cristina de Austria (Canova, 1805)

El sepulcro de la archiduquesa María Cristina en la Augustinerkirche de Viena es la obra más original de Canova. Rompe con la tradición del sepulcro barroco y crea algo completamente nuevo: una pirámide de mármol —símbolo de la muerte eterna— hacia cuya abertura triangular avanza un cortejo fúnebre que lleva las cenizas de la difunta. El genio alado detrás de la pirámide observa; al pie de la puerta, un ángel lloroso simboliza el duelo de los vivos.

Es una de las escasas obras neoclásicas donde la emoción vence a la frialdad académica, y por eso Canova es considerado el más grande de los escultores de su tiempo.

III. LA PINTURA NEOCLÁSICA: DAVID E INGRES

3.1. Jacques-Louis David (1748-1825): el arte al servicio de la Revolución

Los pintores neoclásicos carecen de pinturas antiguas que imitar directamente (las de Pompeya eran fragmentarias). Por eso se inspiran en los relieves clásicos —con el inconveniente de su bidimensionalidad— y en la pintura renacentista, especialmente Rafael. El resultado es un arte de dibujo poderoso, color subordinado a la línea, composiciones simétricas y claras, iluminación uniforme sin los contrastes violentos del Barroco.

David es el artista total de su tiempo: pintor comprometido, profesor influyente y propagandista genial. Su trayectoria es inseparable de la historia política de Francia: primero revolucionario (El juramento de los Horacios, La muerte de Marat), después propagandista de Napoleón (La coronación de Napoleón), finalmente exiliado en Bruselas. Ningún artista europeo del siglo XVIII encarnó tan completamente la idea de que el arte debe tener una función política y moral.

EJEMPLO PRÁCTICO — El juramento de los Horacios (1785)

Este cuadro narra un episodio de la Roma arcaica: los tres hermanos Horacios juran ante su padre sacrificar su vida por Roma en el combate contra los Curiacios. David elige el instante de la decisión moral, del compromiso con la patria por encima de la familia. La composición es un modelo de claridad neoclásica: los tres hermanos forman un grupo tenso a la izquierda, el padre en el centro sostiene las espadas, las mujeres —en quienes la guerra causará más dolor— forman un grupo doliente a la derecha. Columnas dóricas como escenario: arquitectura de la virtud romana.

El mensaje político era inmediato para los franceses de 1785, en vísperas de la Revolución: hay valores que están por encima del interés individual. El cuadro, encargado por Luis XVI, se convirtió paradójicamente en un himno prerrevolucionario.

EJEMPLO PRÁCTICO — La muerte de Marat (1793)

David convierte el asesinato del líder revolucionario en una Pietà republicana: el cuerpo cae lánguidamente en la bañera donde trabajaba por su enfermedad de la piel; la mano sostiene aún la pluma —arma de la razón—. La caja de madera junto a la bañera habla de su pobreza y honestidad; un cheque sin cobrar, de su generosidad.

La composición divide el cuadro en dos mitades: la inferior, llena y cálida con el cuerpo de Marat; la superior, vacía y oscura como el vacío que deja su muerte. Marat era en realidad un hombre feo y violento; David lo embellece con la dignidad de un mártir clásico. El resultado es una de las obras más poderosas —y más propagandísticas— de la historia de la pintura.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

El juramento de los Horacios (Jacques-Louis David, 1785). Óleo sobre lienzo, 330 × 425 cm. Museo del Louvre, París.

3.2. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867): el último neoclásico

Ingres es el gran defensor del dibujo frente al color, en una batalla estética que marcó la vida artística francesa del siglo XIX. Alumno de David, lo superó en la elegancia del dibujo y en la capacidad para capturar la textura de las superficies —telas, piel, joyas—. Su obra más famosa no es de tema histórico, sino exótico: La gran odalisca (1814), una desnuda de harén con la espalda vuelta al espectador, cuya anatomía es incorrecta —tiene vértebras de más— pero estéticamente perfecta. Esta paradoja define a Ingres: defensor del academicismo neoclásico más estricto, sus obras tienen una sensualidad que desborda el frío ideal de Winckelmann.

Ingres fue el gran adversario del romanticismo y de Delacroix en particular. Su defensa del dibujo frente al color, de la razón frente a la emoción, fue el último capítulo del combate neoclásico. Será el último pintor neoclásico: cuando David muere en 1825, Ingres defiende duramente el estilo durante décadas, con famosos enfrentamientos públicos con Delacroix.

IV. EL ROMANTICISMO: LA REBELIÓN DE LA EMOCIÓN

4.1. Contexto histórico y características generales

> **CONCEPTO CLAVE — ¿Por qué surge el Romanticismo?**
>
> El Romanticismo no es simplemente el estilo que sucedió al Neoclasicismo: es su antítesis filosófica. Si el neoclasicismo ponía la razón por encima de todo —ideal ilustrado—, el romanticismo reivindica el derecho a la emoción, a la imaginación, al sueño, a lo irracional. Esta reacción tiene raíces filosóficas (Rousseau ya había advertido contra el racionalismo frío antes de que Robespierre usara la razón para guillotinar),

históricas (las guerras napoleónicas demostraron que la razón no evitaba el horror) y nacionales (el romanticismo coincide con el nacimiento del sentimiento nacional moderno en toda Europa).

Cronológicamente, el Romanticismo abarca aproximadamente desde 1815 hasta 1850, aunque sus manifestaciones se extienden más allá. Sus características esenciales son: primacía del sentimiento y la emoción sobre la razón; interés por lo sublime, lo misterioso, lo terrible y lo sobrenatural; reivindicación del yo del artista como fuente de verdad; fascinación por el paisaje, la naturaleza y la historia medieval; exaltación del heroísmo individual y colectivo; y defensa de la libertad política, que hace del Romanticismo el arte de las revoluciones liberales y de los movimientos de independencia nacional.

En lo formal, el Romanticismo abandona la composición estática y equilibrada del Neoclasicismo: las figuras se mueven, el color derrota al dibujo, la pincelada se hace visible y expresiva, la luz crea contrastes violentos heredados del Barroco, y las composiciones en diagonal sustituyen a las simétricas. La naturaleza deja de ser fondo decorativo y se convierte en protagonista cargada de significado emocional.

4.2. El Romanticismo en pintura: Francia

Théodore Géricault (1791-1824)

Géricault es la figura fundacional del romanticismo pictórico francés y uno de los artistas más audaces de su generación. Formado en el taller neoclásico de Guérin, se rebela pronto contra la frialdad académica y busca en Rubens y en el Barroco italiano su verdadero modelo. Su interés por los caballos —pasión personal—, los soldados heridos y los alienados mentales lo aleja completamente del mundo de héroes mitológicos de David.

EJEMPLO PRÁCTICO — La balsa de la Medusa (1819)

La obra más importante de Géricault es el emblema del romanticismo francés. En 1816, la fragata francesa Méduse naufragó frente a las costas de Mauritania por negligencia del gobierno: los oficiales huyeron en los botes salvavidas y abandonaron a 149 personas en una improvisada balsa. Solo 15 sobrevivieron después de trece días de hambre, sed, violencia y canibalismo. El escándalo político fue enorme.

Géricault documentó el drama con rigor periodístico: entrevistó a los supervivientes, estudió cadáveres en la morgue y pintó a enfermos en el hospital para capturar con exactitud los tonos de la piel en la agonía. El resultado es un lienzo monumental (4,9 × 7,2 m) de una crudeza sin precedentes: en el primer plano, cadáveres y moribundos; al fondo, un pequeño grupo de supervivientes divisa en el horizonte el barco que los rescatará. La composición en pirámide, de origen clásico, se carga de tensión romántica por la diagonal de los cuerpos y la luz tormenta del cielo.

El cuadro fue un escándalo en el Salón de 1819: denunciaba al gobierno (que había designado al capitán incompetente por razones políticas) y mostraba la miseria humana con una brutalidad que el academicismo no podía aceptar. Es la primera obra de arte moderno en sentido pleno: comprometida políticamente, documentalmente rigurosa y emocionalmente devastadora.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

La balsa de la Medusa (Théodore Géricault, 1819). Óleo sobre lienzo, 491 × 716 cm. Museo del Louvre, París.

Eugène Delacroix (1798-1863)

Delacroix es el gran pintor romántico francés y el antagonista declarado de Ingres en el debate dibujo-color que dividió el mundo artístico parisino durante décadas. Para Ingres, el dibujo era el fundamento del arte; para Delacroix, el color era la fuente de toda emoción pictórica. Esta diferencia no era técnica sino filosófica: el dibujo pertenece a la razón; el color pertenece a los sentidos.

Delacroix se inspiró en Rubens —el gran colorista del Barroco— y en el arte árabe que conoció durante su viaje a Marruecos y Argelia en 1832. Sus composiciones son turbulentas, sus colores violentos, sus escenas de una energía que contrasta radicalmente con la serenidad neoclásica. Entre sus obras maestras destacan La matanza de Quíos (1824), sobre la represión otomana en Grecia; La muerte de Sardanápalo (1827), orgía de colores y violencia; y su obra más célebre y más política.

EJEMPLO PRÁCTICO — La Libertad guiando al pueblo (1830)

Pintada tras la revolución de las Tres Gloriosas Jornadas de julio de 1830, que derrocó a Carlos X de Francia, esta obra es el símbolo más reconocible del romanticismo político. En el centro, la Libertad —una mujer de pueblo con el pecho descubierto, la gorra frigia y la bandera tricolor— avanza sobre las barricadas sobre un montón de cadáveres. A su lado, un burgués con sombrero de copa (en quien muchos ven al propio Delacroix), un obrero con sable y un niño de la calle con dos pistolas.

La Libertad no es una alegoría fría al modo neoclásico: es una mujer real, vigorosa y carnal, que huele a pólvora. Los cadáveres en primer plano son pintados con una brutalidad que Géricault habría reconocido. La composición en pirámide dirige la mirada hacia la bandera y el cielo ahumado de París. El cuadro no glorifica a ningún líder: el protagonista es el pueblo anónimo, la multitud revolucionaria.

El Gobierno de Luis Felipe compró el cuadro, pero lo retiró enseguida de la vista pública por considerarlo demasiado incendiario. Esta paradoja —el Estado comprando y censurando a la vez la imagen de la libertad— resume perfectamente la tensión política del Romanticismo francés.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA-NC

La Libertad guiando al pueblo (Eugène Delacroix, 1830). Óleo sobre lienzo, 260 × 325 cm. Museo del Louvre, París.

4.3. El Romanticismo en pintura: Alemania e Inglaterra

Caspar David Friedrich (1774-1840) y el paisaje como emoción

Si el Romanticismo francés es ante todo político —la libertad, la nación, la revolución—, el Romanticismo alemán es metafísico y paisajístico. Friedrich es su figura central: para él, la naturaleza no es decorado, ción de sentirse pequeño ante la grandeza del mundo.

EJEMPLO PRÁCTICO — El caminante sobre el mar de nubes (Friedrich, h. 1818)

Este cuadro es el icono del romanticismo alemán. Un hombre solitario, de espaldas, de pie en un peñasco, contempla un mar de nubes que se extiende hasta el infinito entre picos de montaña. No sabemos quién es: su identidad no importa. Es Everyman, el ser humano universal ante la naturaleza inmensa.

Friedrich no pinta un paisaje real: es una composición de elementos tomados de distintos lugares de Sajonia y sintetizados en una imagen ideal. La figura de espaldas —Rückenfigur— es un recurso técnico y filosófico a la vez: el espectador no puede ver su cara ni conocer su emoción, debe proyectar la suya propia. Es una invitación a la contemplación interior. El Romanticismo alemán no habla de política: habla del alma.

William Turner (1775-1851) y la disolución de la forma

Turner es la figura más radical del romanticismo pictórico inglés y uno de los pintores más innovadores de toda la historia del arte. Su evolución lo llevó desde el paisaje topográfico convencional hasta la disolución casi total de la forma en manchas de luz y color que anticipan el Impresionismo e incluso la abstracción. Para Turner, la naturaleza era fundamentalmente energía: luz, viento, agua, vapor, fuego. Su técnica —capas de veladuras superpuestas que crean efectos atmosféricos de asombrosa sutileza— era completamente incomprendida por sus contemporáneos, que le acusaban de pintar «jabón y cal».

EJEMPLO PRÁCTICO — Lluvia, vapor y velocidad (Turner, 1844)

Este cuadro registra uno de los grandes traumas de la modernidad: la irrupción del ferrocarril en el paisaje inglés. Una locomotora cruza el puente de Maidenhead sobre el Támesis a toda velocidad, en medio de una tormenta. Pero casi no se ve: todo —la locomotora, el puente, el río, la lluvia— está disuelto en una masa de luz dorada y gris que vibra en la superficie del lienzo.

Turner no pinta el tren: pinta la sensación del tren, la velocidad, el calor del vapor, la lluvia sobre el parabrisas del pasajero. Treinta años antes de que los impresionistas formularan su programa, Turner ya había comprendido que pintar la realidad significaba pintar la percepción de la realidad, no la realidad en sí. Por eso John Ruskin —el gran crítico de arte inglés del siglo XIX— lo consideró el mayor pintor de su época.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

Lluvia, vapor y velocidad (J.M.W. Turner, 1844). Óleo sobre lienzo, 91 × 122 cm. National Gallery, Londres

4.4. El Romanticismo en España

El Romanticismo llega a España con retraso y de manera particular: la propia historia de España en la primera mitad del siglo XIX —la guerra de la Independencia, las guerras carlistas, la inestabilidad política permanente— es en sí misma más romántica que cualquier novela. Sin embargo, la pintura romántica española no produce figuras de la talla de Delacroix o Friedrich. El gran pintor romántico español —avant la lettre, antes de que el estilo existiera como tal— es Goya.

Entre los pintores estrictamente románticos españoles destacan Leonardo Alenza (1807-1845), con sus sátiras del costumbrismo romántico, y Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), paisajista de ruinas medievales y paisajes hispanos. Pero la figura más interesante del período es Federico de Madrazo (1815-1894), representante del retrato romántico de la alta burguesía española, muy influido por Ingres durante su estancia en Roma y París.

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — El Romanticismo político y el mundo actual

El Romanticismo fue el primer movimiento artístico que tomó como tema central la nación y el pueblo: La Libertad guiando al pueblo de Delacroix, las sinfonías nacionales de Beethoven, las óperas de Verdi (que eran en realidad himnos de la unificación italiana). Esta identificación entre arte y nación tuvo consecuencias que llegan hasta hoy: la idea de que cada pueblo tiene una identidad cultural propia que merece expresión artística es una herencia directa del Romanticismo.

Pero el Romanticismo también engendró sus sombras: la exaltación de lo nacional puede derivar en nacionalismo excluyente, y la apelación a la emoción por encima de la razón puede ser instrumento de manipulación política. Hoy, cuando los movimientos populistas de todo el mundo apelan al «pueblo» y sus «emociones genuinas» contra las élites «racionalistas», están utilizando —muchas veces sin saberlo— el vocabulario político que el Romanticismo creó.

V. GOYA: EL ARTISTA INCLASIFICABLE

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) es el pintor español más influyente de toda la historia del arte. Pero situarlo en un estilo es una tarea imposible, y la dificultad no es un defecto del historiador: es el signo mismo de su genio. Goya no pertenece al neoclasicismo aunque vivió exactamente en los mismos años que David; no es romántico aunque los románticos lo reivindicaron como precursor; no es impresionista aunque su técnica anticipa el impresionismo; no es surrealista aunque Breton lo reclamó para el surrealismo. Goya es, sencillamente, Goya.

CONCEPTO CLAVE — La imposibilidad de clasificar a Goya

La dificultad de encuadrar a Goya en un estilo no es casual: es la consecuencia directa de su carácter, su época y su evolución personal. Nació en pleno Barroco, se formó con los modelos rococós de los tapices de la Corte, asimiló las ideas ilustradas de sus amigos reformistas, vivió en primera persona la Revolución Francesa, la invasión napoleónica y la restauración absolutista, y se quedó sordo a los 46 años —trauma que lo aisló del mundo y lo lanzó hacia sus propios abismos interiores.

Cada uno de estos factores empujó su arte en una dirección diferente. El resultado es un artista que no puede definirse por su adhesión a ningún estilo, sino por la exploración radical de todos los géneros y todas las posibilidades expresivas del arte: la sátira social, el retrato psicológico, la crónica bélica, el sueño y la pesadilla, el humor y el horror. Goya no fue un estilista: fue un testigo.

A esto hay que añadir la paradoja de su posición biográfica: Primer pintor de cámara del rey absoluto, amigo de liberales perseguidos, admirador de la Ilustración y testigo de sus límites, acusado de afrancesado y pintor de los horrores de la ocupación francesa. Goya nunca eligió un bando de manera limpia, y esa ambigüedad —que le salvó la vida pero le costó el alma— impregna toda su obra.

5.1. Formación y primeras obras: el Goya festivo (h. 1770-1792)

Goya nació en Fuendetodos (Zaragoza) en 1746. Tras estudiar en Zaragoza y fracasar dos veces en los concursos de la Real Academia de San Fernando, viajó a Italia en 1771, donde asimiló las corrientes clasicistas y el arte rococó italiano. A su regreso realizó sus primeras obras importantes: los frescos religiosos de la basílica del Pilar de Zaragoza.

El gran salto llegó en 1774 cuando sus cuñados —los pintores Bayeu— le abrieron las puertas de la Real Fábrica de Tapices de Madrid. Durante casi dos décadas pintó los cartones que servían de modelo para los tapices reales, y en esas obras encontramos al Goya más luminoso: La gallina ciega, El columpio, El quitasol, La vendimia. Escenas de la vida popular madrileña pintadas con colores vivos y composiciones alegres que celebran la alegría de vivir. Pero incluso aquí asoma la mirada crítica: en La boda (1792), el humor se convierte en sarcasmo social ante un matrimonio de conveniencia. En 1789, año del estallido de la Revolución Francesa, Carlos IV lo nombró Primer Pintor de Cámara.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

Cartón para tapiz. Óleo sobre lienzo, 104 × 152 cm. Museo del Prado, Madrid. Colores vivos y composición rococó con observación penetrante de los personajes.

5.2. La sordera y el Goya crítico (1792-1807)

En el invierno de 1792-1793, durante un viaje a Cádiz, Goya sufrió una enfermedad grave que le dejó completamente sordo. Tenía cuarenta y seis años. La sordera no fue solo una discapacidad: fue una transformación radical de su relación con el mundo. Aislado en el silencio, Goya se volvió sobre sí mismo y descubrió un territorio interior que ningún pintor anterior había explorado.

EJEMPLO PRÁCTICO — Los Caprichos (1797-1799)

Los Caprichos son una serie de ochenta grabados al aguatinta y aguafuerte publicados en 1799 —Goya los puso a la venta en una tienda de la calle Desengaño de Madrid— y retirados días después, probablemente por miedo a la Inquisición. Los temas son una radiografía de los males de la España de la época: la ignorancia y la superstición, la prostitución, las bodas de interés, la corrupción del clero, la brujería. Los personajes son a menudo animales —asnos, monos, búhos— que representan vicios humanos con una ferocidad satírica sin precedentes.

El grabado número 43, El sueño de la razón produce monstruos, es la imagen más famosa de toda la obra de Goya: un hombre dormido en su escritorio es asaltado por murciélagos, búhos y gatos. ¿Los monstruos son el producto del sueño de la razón —de su relajación o abandono— o los produce la razón misma

cuando se excede? La ambigüedad de la imagen es deliberada: es una crítica a la Ilustración desde dentro de la Ilustración.

La técnica del aguafuerte y el aguatinta permitía a Goya una libertad expresiva imposible en la pintura al óleo: gradaciones infinitas de negro, zonas de sombra densa, contrastes que crean atmósferas de pesadilla. Los Caprichos son el primer gran ciclo de grabados satíricos de la historia del arte europeo.

En esta misma época pintó los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida (Madrid, 1798), rompiendo radicalmente con la tradición de la pintura religiosa: en la cúpula coloca una escena de feria popular con curiosos, majas y pícaros de la calle, pintados con una libertad de pincelada que anticipa el Impresionismo setenta años antes. Como retratista alcanza también sus cimas: La familia de Carlos IV (1800-1801) reproduce la disposición de Las Meninas de Velázquez, pero sin embellecer a los modelos: la reina aparece dura y altiva, el rey bonachón e indefinido.

5.3. La guerra y sus desastres (1808-1814)

La invasión napoleónica de España en 1808 sumió a Goya en una contradicción desgarradora. Como ilustrado, admiraba las ideas que los franceses decían encarnar. Como testigo, contemplaba el horror de la ocupación: ejecuciones, pillajes, hambre, crueldad. Juró fidelidad al rey José Bonaparte, pero pintó algunos de los cuadros antibelicistas más poderosos de la historia del arte.

EJEMPLO PRÁCTICO — Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 (pintado en 1814)

Pintado cuando ya había terminado la guerra y Fernando VII había restaurado el absolutismo, este cuadro es formalmente el más sorprendente de Goya. A la derecha, el pelotón francés: un bloque anónimo, sin rostros, una máquina de matar con bayonetas caladas. A la izquierda, los patriotas madrileños: un grupo heterogéneo, cada uno con su propia reacción ante la muerte inminente. En el centro, un hombre de camisa blanca y pantalón amarillo alza los brazos —en una pose que recuerda irresistiblemente a la crucifixión— y encara a sus ejecutores.

La iluminación es revolucionaria: un farol cuadrado en el suelo proyecta una luz cruda y artificial sobre los condenados, dejando a los soldados en penumbra. No es la luz teatral del Barroco: es la luz de una escena real, violenta e inesperada. Antes de Goya, las pinturas de batallas glorificaban a los vencedores o a los mártires. Goya no glorifica, no consuela, no explica: solo muestra el horror. Es el primer cuadro antibelicista de la historia.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC

Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 (Francisco de Goya, 1814). Óleo sobre lienzo, 268 × 347 cm. Museo del Prado, Madrid

Los Desastres de la guerra son una serie de ochenta y dos grabados al aguafuerte realizados entre 1808 y 1814, no publicados hasta 1863. Si Los Caprichos eran sátira social, Los Desastres son un documento de la crueldad humana: ejecuciones, violaciones, cadáveres mutilados, hambre. Los títulos son elocuentes: «No se puede mirar», «Por qué», «Grande hazaña con muertos». Goya no toma partido entre franceses y españoles: ambos son igualmente brutales.

5.4. Las pinturas negras y el Goya visionario (1819-1823)

En 1819, exhibidas: eran para él solo.

EJEMPLO PRÁCTICO — Saturno devorando a su hijo (h. 1820-1823)

En la mitología romana, Saturno devoraba a sus hijos para que ninguno le arrebatara el poder. Goya toma este mito y lo transforma radicalmente: no hay escenario mitológico, no hay dignidad. Solo hay un ser gigantesco y aterrorizado —los ojos de Saturno están desorbitados por el miedo, no por la furia— que devora con desesperación un cuerpo humano ya decapitado.

La interpretación más convincente es política: Saturno es el absolutismo de Fernando VII, que devora a sus hijos —los españoles liberales, los ilustrados, los progresistas— por miedo a perder el poder. Pero la fuerza de la imagen va más allá de la alegoría política: es el horror puro, el poder que destruye lo que crea. La técnica es radicalmente libre: pinceladas anchas, casi toscas, sin contornos, colores aplicados directamente sobre el muro. Es la pintura más moderna de Goya y la que más directamente anticipa el expresionismo del siglo XX.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-NC-ND

Saturno devorando a su hijo (Francisco de Goya, h. 1820-1823). Técnica mixta sobre muro trasladada a lienzo, 143,5 × 81,4 cm. Museo del Prado, Madrid.

5.5. El exilio y la muerte en Burdeos (1824-1828)

En 1824, con la restauración del absolutismo más feroz de Fernando VII, Goya solicitó permiso para ir a Francia con la excusa de unas aguas medicinales. Se instaló en Burdeos con su compañera Leocadia Zorrilla

y sus hijos, y allí vivió sus últimos cuatro años. A pesar de tener casi ochenta años, pintó, dibujó y exploró la litografía —técnica de impresión reciente— con una energía que asombraba a sus contemporáneos. Su última obra conocida, La lechera de Burdeos (1827), muestra un Goya rejuvenecido: pintada con manchas luminosas que anticipan plenamente el Impresionismo. Murió en Burdeos en abril de 1828, sin haber podido regresar a España.

VI. GOYA EN LA HISTORIA DEL ARTE: PRECURSOR Y TESTIGO

La grandeza de Goya reside en que su obra no puede encerrarse en ninguna categoría estilística sin mutilarla. Para entender por qué, es útil comparar su posición con la de sus contemporáneos:

GOYA	SUS CONTEMPORÁNEOS NEOCLÁSICOS Y ROMÁNTICOS
Cartones de tapices: vida popular con humor y crítica	David pinta mitos romanos con función moral neoclásica
Retrato psicológico despiadado: la familia real sin adulación	Canova idealiza a Paulina Borghese como Venus perfecta
La guerra como horror sin glorificación (Los fusilamientos)	Géricault glorifica el sufrimiento con composición clásica
Los Caprichos: sátira irracional, pesadilla, monstruo	Ingres: La gran odalisca, belleza fría y calculada
Pinturas negras: subconsciente, expresión pura, sin público	Delacroix: emoción romántica al servicio de la libertad política
No pertenece a ningún movimiento: es anterior y posterior a todos	Todos los demás artistas pueden ser ubicados en su estilo

CONCEPTO CLAVE — Los estilos que Goya anticipa

El Romanticismo lo reivindicó como precursor por su pasión, su interés por el pueblo como protagonista colectivo y su uso expresivo del color. El Impresionismo absorbió su técnica de manchas y su tratamiento de la luz en obras como los frescos de la Florida. El Expresionismo alemán —Kirchner, Nolde, Beckmann— reconoció en las Pinturas negras el precedente de la deformación expresiva como crítica social. El Surrealismo —a través de Breton y Dalí— reivindicó los Caprichos y los Disparates como el primer viaje al subconsciente en la historia del arte.

En el mundo contemporáneo, Los fusilamientos del 3 de mayo es la referencia directa del Fusilamiento del Emperador Maximiliano de Manet (1867) y un antecedente fundamental del Guernica de Picasso (1937). El debate que Goya abrió —si la guerra puede representarse, y cómo— sigue siendo uno de los debates centrales del arte documental del siglo XXI.

VII. ANÁLISIS DE OBRAS CLAVE PARA LA EBAU

OBRA	TÉCNICA / MATERIAL	FORMA	CONTENIDO Y FUNCIÓN	INTERPRETACIÓN
El juramento de los Horacios (David, 1785). Museo del Louvre, París.	Óleo sobre lienzo, 330 × 425 cm.	Tres grupos simétricos. Columnas dóricas de fondo. Paleta sobria: ocres, rojos, blancos.	Tres hermanos juran luchar por Roma. Función moral y política: exaltación del patriotismo y el deber cívico. Encargado por Luis XVI; adoptado por la Revolución.	Manifiesto del Neoclasicismo pictórico. Dibujo sobre color, composición racional. Primer cuadro político moderno.
La muerte de Marat (David, 1793). Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.	Óleo sobre lienzo, 165 × 128 cm.	Mitad inferior llena (cuerpo); mitad superior vacía (fondo oscuro). Luz cruda y directa.	Tributo al líder revolucionario asesinado. Función propagandística: convertir a Marat en mártir de la Revolución.	El cuerpo de Marat como Pietà laica. Pura crónica contemporánea sin referencias clásicas explícitas.
La balsa de la Medusa (Géricault, 1819). Museo del Louvre, París.	Óleo sobre lienzo, 491 × 716 cm.	Pirámide compositiva de origen clásico pero cargada de tensión romántica. Diagonal de cuerpos. Luz tormenta.	Naufragio de la Méduse (1816): denuncia de la negligencia gubernamental. Sin glorificación del héroe individual.	Obra fundacional del Romanticismo pictórico. Primer cuadro moderno comprometido políticamente con rigor documental.
La Libertad guiando al pueblo (Delacroix, 1830). Museo del Louvre, París.	Óleo sobre lienzo, 260 × 325 cm.	Pirámide dinámica. Figura central alegórico-real. Paleta de tricolor: rojo, blanco, azul sobre grises y humo.	Revolución de julio de 1830 en Francia. Exaltación del pueblo como protagonista colectivo de la historia.	Símbolo visual del Romanticismo político. El pueblo como héroe romántico. Fuente de toda la iconografía revolucionaria posterior.
Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 (Goya, 1814). Museo del Prado, Madrid.	Óleo sobre lienzo, 268 × 347 cm.	Dos grupos en tensión: pelotón anónimo vs. víctimas individualizadas. Luz artificial del farol. Paleta mortecina con foco en la camisa blanca.	Represalia francesa tras el levantamiento del 2 de mayo de 1808. Sin glorificación: denuncia pura del horror de la guerra.	Primera pintura antibelicista de la historia. Precursor de toda la imagen documental de guerra. Modelo directo del Guernica de Picasso (1937).
Saturno devorando a su hijo (Goya, h. 1820-1823). Museo del Prado, Madrid.	Técnica mixta sobre muro trasladada a lienzo, 143,5 × 81,4 cm.	Figura aislada sobre fondo oscuro. Pincelada libre, sin contornos. Negro, ocre, rojo sangre.	Alegoría del poder absoluto que destruye a sus súbditos. Alusión a la represión de Fernando VII contra los liberales.	Precursor del expresionismo. La imagen más perturbadora de las Pinturas negras. El horror como contenido estético absoluto.

VIII. CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — La imagen de la guerra antes y después de Goya

Antes de Goya, las pinturas de batallas eran narraciones de victoria: los generales a caballo, los enemigos derrotados. Rubens, Velázquez, Lebrun pintaron la guerra como triunfo. Goya fue el primero en pintarla desde el punto de vista de quien la sufre, no de quien la gana. Esa inversión radical del punto de vista es la que convierte sus obras en el origen de toda la imagen documental de los conflictos modernos.

Hoy, las fotografías de guerra —de Robert Capa, de Nick Ut (la niña del napalm en Vietnam), de Kevin Carter (el buitre y el niño en Sudán)— son los herederos directos de la decisión de Goya de mostrar el horror sin edulcorar. El debate que esas fotografías generan —¿es ético mostrar el sufrimiento? ¿la imagen del horror sensibiliza o desensibiliza?— es el mismo que planteó Goya con sus grabados hace dos siglos.

CONEXIÓN CON LA ACTUALIDAD — El Museo del Prado, patrimonio vivo

El Museo del Prado —construido por Juan de Villanueva como emblema neoclásico (1785), convertido en museo en 1819, ampliado en 2007 con el edificio de Rafael Moneo— alberga la mayor colección de pintura española del mundo. El contraste entre el edificio —racional, sobrio, neoclásico— y las obras que contiene —pasionales, barrocas, goyescas— resume en sí mismo la historia del arte español: la tensión permanente entre el orden y la emoción, entre la razón y el instinto, que Goya encarnó como nadie.

GLOSARIO DE TÉRMINOS ESENCIALES

TÉRMINO	DEFINICIÓN
Neoclasicismo	Estilo artístico predominante en Europa entre h. 1750 y h. 1830, caracterizado por el retorno a los modelos del arte griego y romano. Refleja los valores de la Ilustración: razón, orden y virtud cívica.
Romanticismo	Movimiento artístico y cultural que abarca aproximadamente de 1815 a 1850, caracterizado por la primacía del sentimiento sobre la razón, el interés por lo sublime y lo misterioso, la exaltación del yo del artista y la reivindicación de la libertad política y nacional.
Ilustración	Movimiento filosófico del siglo XVIII que sitúa la razón como fuente suprema de conocimiento y guía de la acción humana. Está en el origen de la Revolución Francesa y del neoclasicismo artístico.
Rococó	Estilo decorativo de la primera mitad del siglo XVIII, con formas sinuosas, colores pastel y ornamentación exuberante. Arte de la aristocracia del Antiguo Régimen; blanco principal de las críticas neoclásicas.
Lo sublime	Categoría estética central del Romanticismo, formulada por Edmund Burke y Kant: la emoción —mezcla de terror y admiración— que experimenta el ser humano ante fenómenos que superan su capacidad de comprensión, como la naturaleza inmensa, la tempestad o la muerte.
Aguafuerte	Técnica de grabado en la que una plancha de metal cubierta de barniz ácido-resistente se raya con un buril; al sumergir la plancha en ácido, éste muerde las zonas rayadas, que retienen la tinta al imprimir. Goya la usó en los Caprichos y los Desastres de la guerra.
Aguatinta	Variante del aguafuerte que reproduce gradaciones de gris similares a la acuarela mediante resina en polvo adherida a la plancha. Combinada con el aguafuerte, es la técnica preferida de Goya en sus series de grabados.
Cartón para tapiz	Pintura al óleo sobre lienzo que servía de modelo para tejer tapices en la Real Fábrica de Madrid. Goya pintó más de sesenta cartones entre 1775 y 1792 con escenas de la vida popular española.
Pinturas negras	Conjunto de catorce pinturas al óleo sobre el enlucido de las paredes de la Quinta del Sordo (Madrid), realizadas por Goya entre 1819 y 1823. Representan su período más oscuro y visionario. El nombre alude a su temática, no solo a su paleta.

TÉRMINO	DEFINICIÓN
Expresionismo	Corriente artística del siglo XX (especialmente en Alemania) que deforma la realidad para expresar estados emocionales interiores, con colores violentos y figuras distorsionadas. Goya es considerado uno de sus precursores directos.
Pintor de cámara	Cargo oficial en la corte española equivalente al artista al servicio directo del rey. Goya fue nombrado Primer Pintor de Cámara de Carlos IV en 1799, el rango más alto al que podía aspirar un pintor en España.
Winckelmann, J.J. (1717-1768)	Arqueólogo y teórico del arte alemán, fundador de la historia del arte como disciplina científica. Su Historia del arte en la Antigüedad (1764) formuló el ideal estético del arte griego —«noble sencillez y serena grandeza»— y fue la base teórica del Neoclasicismo.
Rückenfigur	Término alemán que designa la figura de espaldas al espectador, recurso central en la pintura de Caspar David Friedrich. El espectador ocupa visualmente el lugar de la figura y proyecta sus propias emociones ante el paisaje que contempla.
Propaganda política en el arte	Uso de las artes visuales para difundir y legitimar un poder político o una ideología. David durante la Revolución Francesa y el Imperio napoleónico es el ejemplo más explícito de arte al servicio de la propaganda en la historia del arte occidental.
Veladuras	Capas de pintura muy diluida y transparente superpuestas sobre capas anteriores secas. Turner las usaba para crear efectos atmosféricos de luz y niebla que disolvían las formas sólidas. Técnica clave del paisajismo romántico inglés.