

TEMA 62: *Velázquez y Goya en su contexto artístico***Autor: Fernando Negrodo del Cerro****Esquema:**

- 1.- Introducción
- 2.- Velázquez
 - 2.1.- Origen, ambiente y formación en Sevilla (1599-1623)
 - 2.2.- En la corte: pintura y promoción social (1623-1629)
 - 2.3.- Primer viaje a Italia (1629-1631)
 - 2.4.- La gran actividad madrileña (1631-1648)
 - 2.5.- Segundo viaje a Italia (1649-1651)
 - 2.6.- En Madrid: la plenitud del artista
- 3.- Goya
 - 3.1.- Aprendizaje y primeras obras (1746-1792)
 - 3.2.- El periodo central (1792-1808)
 - 3.3.- La guerra de la Independencia (1808-1814)
 - 3.4.- Etapa final (1814-1828)
- 4.- Referencias bibliográficas y documentales.

1.- INTRODUCCIÓN

Hablar sobre Velázquez y Goya es hacerlo sobre dos de los grandes genios que ha aportado España al arte internacional. Aparte del más de siglo y medio que les separa, ambos se diferencian por numerosos conceptos, pero también están unidos por otros muchos: su ascenso en la corte hasta ser nombrados primer pintor de cámara de sus respectivos monarcas; su innovación estilística en la pintura; el reconocimiento de sus contemporáneos, seguido del olvido y una renovada admiración posterior cuando comienzan a surgir las vanguardias a fines del S. XIX.

Ambos comparten también el vivir el declive de una época: Velázquez el fin de una hegemonía española bajo la dinastía de los Austrias, y Goya, el turbulento paso del Antiguo Régimen hacia el liberalismo, siempre bajo la atenta mirada de los monarcas de la dinastía Borbón, en especial Carlos IV y Fernando VII.

Los dos son magníficos retratistas con una gran visión psicológica, pero mientras Velázquez trabaja en exclusiva para el rey, Goya no era un pintor de corte en el sentido corriente pues pinta pocas veces a la familia real y su clientela se encuentra entre la nobleza y la burguesía creciente.

Que los pintores modernos de la talla de Manet o Picasso vieran en ellos los rasgos propios de una genialidad que se adelantaba a su tiempo, no es nada extraño si observamos su obra.

2.- DIEGO DE SILVA Y VELÁZQUEZ (1599-1660)

2.1.- Origen, ambiente y formación en Sevilla (1599-1623)

El 13 de septiembre de 1598 muere Felipe II dejando el trono a su hijo Felipe III, pero en manos de sus favoritos el destino de una España que empezaba a desangrarse guerra tras guerra.

En esta época, junio de 1599, nace Diego de Silva y Velázquez en Sevilla. De modesto origen, pese a reivindicar después una ascendencia de hidalgos sólo en parte demostrada, Velázquez tuvo que ir superando las serviles barreras del oficio de pintor; primero, según afirma Palomino, en el taller de Francisco Herrera el Viejo cuando sólo contaba con 10 años.

Pero será en 1610 cuando se produzca un cambio definitivo en su vida: tiene 11 años y consigue entrar en el taller de Francisco Pacheco como aprendiz. Fue en verdad una elección muy acertada pues Pacheco le daría la preparación intelectual más sólida que podía obtenerse en Sevilla a comienzos del siglo XVII, ya que si no era un gran pintor sí era un buen teórico, cuyas inquietudes humanistas transmitió a sus discípulos. Como cuenta Gutiérrez Pastor, «el ambiente del taller de Pacheco, práctico y a la vez preocupado por los ideales iconográficos de la Contrarreforma, fue proporcionando al joven Velázquez buena formación técnica y amplia información teórica, imprescindibles para superar con su genio innato los modestos resultados pictóricos de su maestro». La formación que recibe Velázquez es la habitual según nos la describe el mismo Pacheco en su libro el "Arte de la Pintura": se basaba en el estudio del natural, en copiar figuras y retratos, así como objetos inanimados (bodegones).

La conexión entre el maestro y su discípulo se confirma al casarse Diego en 1618 con Juana de Pacheco, hija del pintor, tras haber pasado precozmente el año anterior el examen ante los alcaldes veedores del oficio de pintura de Sevilla, lo que le daba permiso para abrir su propio taller y tener sus propios discípulos. En esta primera etapa sevillana, su estilo estará muy alejado del idealismo de Pacheco ya que muestra una predilección por el mundo popular y pintoresco, llegando incluso a una cierta indeterminación entre temas religiosos y bodegones en lo que se ha dado en llamar "*bodegones a lo divino*", es decir, asuntos evangélicos tratados como escenas de género muy de acuerdo con el espíritu

contrarreformista ("*Cristo en casa de Marta y María*", "*La mulata*" o "*La Cena de Emaús*"). En ellos, el pintor emplea una composición del manierismo flamenco del siglo XVI: en un primer plano coloca medias figuras trabajando en cocinas, y, en un segundo plano, a través del recuadro del fondo, una escena con pequeñas figuritas cuya acción marcan el verdadero argumento de la obra; *el cuadro dentro del cuadro* según el profesor Gállego. Fijándose en grabados flamencos, Velázquez transforma la escena en algo completamente personal al utilizar la austeridad frente a la exuberancia flamenca, así como la observación del natural y la luz tenebrista que define los contornos de personas y utensilios.

En obras coetáneas, Velázquez recurre al naturalismo tenebrista para sus escenas de género, que acaso, para algunos estudiosos, estén ocultando algún significado alegórico relativo a los sentidos: "*Los tres músicos*", "*Dos jóvenes comiendo*", "*El aguador de Sevilla*", "*Vieja friendo huevos*". La calidad que consigue en las texturas de los objetos y en los retratos de los personajes le señalan ya como un magnífico pintor e incluso como un *moderno* pues el género de los bodegones no era aún muy aceptado por la mayoría de la clientela sevillana.

También hará temas y composiciones más convencionales como los lienzos religiosos para los Carmelitas Calzados de Sevilla (1618-1619): "*La Inmaculada Concepción*", "*S. Juan Bautista en Patmos*" y "*Adoración de los pastores*". Pero en ellos volverá a dejar a un lado el idealismo religioso para seguir tratando los temas con su sentido de lo cotidiano, sin selección previa; es más, las figuras sagradas toman la fisonomía de su propia familia y amigos.

Aunque la mayoría no conservados, también realizó retratos como el de "*Sor Jerónima de la Fuente*" (1620) en el que deja patente su capacidad de captar la psicología del personaje, algo por lo que en un futuro tendrá ganada fama internacional. Pero si debemos hacer balance de su estilo en esta primera etapa diremos que, amén de su excelente técnica, Velázquez escogió los temas naturales casi como ejercicio para dominar las formas, para darles volumen y diferenciarlas con sus colores y texturas, e individualizar con la luz cada elemento compositivo. El color lo aplica en capas espesas que marcan los perfiles de modo similar al de otros naturalistas, y tiene un predominio del dibujo sobre el color que aprendió de Pacheco. El colorido es muy austero, predominando los ocre terrosos; los colores más claros (blancos, azules, amarillos) le sirven para aclarar y enriquecer los tonos, pero no evitan a veces cierta sensación de pobreza cromática.

2.2.- En la corte: pintura y promoción social (1623-1629).

El 31 de marzo de 1621 muere Felipe III y sube al trono su hijo Felipe IV de apenas 16 años; junto a él estará como valido el conde-duque de Olivares a la cabeza de una corte de andaluces ávidos de poder. De estos contactos se valdrá Pacheco para introducir a Velázquez en la corte, allá por abril de 1622, mes en el que viaja a Madrid, visita los Reales Sitios y retrata al poeta Luis de Góngora y Argote. Hace amigos, pero aún no consigue su meta de llegar hasta el rey, por lo que se vuelve a Sevilla.

Pero en 1623, y gracias a la protección del capellán real don Juan de Fonseca, es llamado a la corte por el conde-duque para retratar al rey. Este hecho le valió el nombramiento de pintor real.

Las fuentes narran que su fama como retratista iba en aumento según pintaba, como lo demuestra con el "*Retrato ecuestre de Felipe IV*" de 1625 (hoy desaparecido) y que despertó gran entusiasmo en su exposición pública en la calle Mayor de Madrid.

Gracias a su labor irá ascendiendo en la carrera palaciega como ocurrió al ganar el concurso propuesto por Felipe IV en 1627 en parte para conmemorar la "*Expulsión de los moriscos*" por su padre Felipe III, y en parte para acallar las protestas surgidas por el rápido ascenso del pintor. De esta etapa son también una serie de retratos de "*Felipe IV con traje negro*", "*Infante D. Carlos*", "*Conde-Duque de Olivares*" y de otros miembros de la administración, que muestran las características de los retratos velazqueños como comenta Gállego: «una silueta negra o muy oscura se recorta sobre un fondo gris o pardo verdoso, iluminado de izquierda a derecha por un rayo de luz al modo de los caravaggistas». El espacio sólo estará sugerido por simples referencias geométricas o con un mueble, haciéndolo indeterminado, pero no por ello menos real. La facilidad que tiene ahora para contemplar las colecciones reales, sobre todo la pintura veneciana, le hacen aclarar su paleta y ser su pincelada más suelta. El fondo claro, poco definido, se concreta recurriendo a la degradación del color y a la proyección de la sombra como resultado de una interpretación personal de obras de Tiziano. (Gutiérrez Pastor, 1991).

2.3.- Primer viaje a Italia (1629-1631).

En agosto de 1628 llega a la corte de Madrid el pintor Rubens como diplomático y como pintor por lo que en las cuestiones artísticas se entendió con Velázquez, algo que suponía otro espaldarazo del monarca hacia nuestro pintor. Su estancia facilitó la continua evolución del sevillano.

Es el momento en el que se le encuentra trabajando en "*Los Borrachos*", cuadro de espíritu flamenco en el que Velázquez saca por primera vez los personajes al aire libre, y la luz filtrada entre las ramas, inunda la escena modelando suavemente los contornos.

Es lógico pensar que el contacto con las pinturas venecianas de las colecciones reales y el conocimiento de lo que se estaba haciendo en Europa, fuera modificando su estilo, que progresivamente hiciera que sus volúmenes fueran menos duros sobre todo gracias a la luz difusa y al colorido cada vez más rico en gamas de los azules, verdes y grises, que sustituyen a los ocres sevillanos. El mismo tema mitológico es casi excepcional en la pintura española pero aún lo es más tratarlo con todo el realismo de lo vulgar, desnudándolo de todo carácter heroico, en lo que muchos han querido ver una burla hacia el tema.

Suele atribuirse a Rubens que animase a Velázquez a viajar a Italia para aprender de su arte y sus maestros. En junio de 1629 se da licencia al pintor sevillano para viajar a Italia y el 10 de agosto parte hacia allí en barco, con cartas de presentación del rey. Arribó en Venecia, pasó por otras localidades italianas y llegó por fin a Roma en dónde fue acogido bajo la protección del Cardenal Barbieri en el Palacio Vaticano, donde estudió a Miguel Ángel y Rafael.

De vuelta ya en España a principios de 1631, Velázquez trae dos grandes cuadros realizados en Italia: "*La fragua de Vulcano*" y "*La túnica de José*". El desnudo de las figuras se hace ahora protagonista. Logra reinterpretar el clasicismo y a los venecianos manteniendo el dominio de los materiales y del retrato, pero con un nuevo control en la composición con múltiples figuras que se van degradando entre sombras hacia el plano del fondo. Una luz invisible parte del centro de las obras y da una atmósfera más homogénea que le aleja definitivamente del tenebrismo. La técnica se hace más fluida y los contornos levemente desvaídos. En el color surgen, excepcionalmente en Velázquez, tonos amarillos anaranjados característicos de Roma y Nápoles, junto a los grises verdosos de la paleta velazqueña.

2.4.- La gran actividad madrileña (1631-1648).

Tras su vuelta, el artista sufre una etapa de readaptación entre 1631 y 1632, que resulta heterogénea en sus temas, pinceladas y enfoques. De esta época son "*Cristo y el alma cristiana*", "*La Sibila*", "*Cristo de la Cruz*" y "*Santo Tomás de Aquino confortado por dos ángeles luego de la tentación*". En este último cuadro ya utiliza la pincelada larga y resuelta, muy italianizante, que le caracterizará a partir de ahora. El 17 de octubre de 1629, había nacido el hijo de Felipe IV e Isabel de Borbón, el Príncipe

Baltasar Carlos, que, a su regreso, Velázquez inmortalizará en dos magníficos retratos. En el primero de ellos el niño está con el enano Francisco Lezano (1632) y en el segundo, también con uniforme militar, pero más convencional (1633). A ambos se sumará dos años después el lienzo "La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos", reflejo en parte del modo de vida palaciego que ocupaba las horas de diversión del heredero.

En 1632 pintará un cuadro que hoy está rodeado de leyendas, "Cristo en la Cruz", en el que resume la iconografía al madero, limitándose a representar sólo la figura de Jesús clavada en la cruz, con un cuerpo de una anatomía bella, apolínea e incruenta, que se recorta sobre un fondo oscuro con el rostro velado por la cabellera.

Será por entonces cuando entra en escena el Palacio del Buen Retiro, proyecto de Olivares como propaganda política y al que tanto se criticó en su momento acusando de ser una forma más de distracción para el monarca al que una historiografía bastante poco rigurosa presenta como alejado de los asuntos de Estado. En el conjunto palaciego se edificó un Salón de Reinos en dónde debía haber una galería con un ciclo decorativo, probablemente ideado por Velázquez, para glorificación de la monarquía española desde sus orígenes míticos ("*Los diez trabajos de Hércules*" de Zurbarán) hasta los más recientes triunfos militares. Fueron 13 cuadros encargados a distintos artistas, siendo dado a Velázquez la organización de la serie y el encargo de pintar el cuadro "*La rendición de Breda*", luego mal conocido como "*Las Lanzas*" quizás el de mayor calidad del conjunto. Esta obra maestra, como cuadro de historia, no sólo refleja un acontecimiento real, sino que la intención simbólica y el contenido político, conforme a los valores de la época adquieren gran importancia. Velázquez supera la mera crónica, pues si bien nunca conoció los escenarios de la batalla, -aunque sí a varios de sus protagonistas-, su representación adquiere verosimilitud especialmente en los sucesivos planos del paisaje, visto a través de las lanzas o matizado de azules, grises y verdes gracias a la luz y las humaredas. (Marías, 2012).

Velázquez añadirá al Salón de Reinos cinco retratos ecuestres de "*Felipe III*" y su esposa "*Margarita de Austria*"; de "*Felipe IV*" y de la reina "*Isabel de Borbón*"; y del "*Príncipe Baltasar Carlos*". En la serie del Buen Retiro queda definido el paisaje velazqueño: situados los modelos en las laderas del Guadarrama, Velázquez logra captar la atmósfera limpia y húmeda de la serranía combinando azules, verdes agrisados y blancos. Parejo en el tema es el "*Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares*" que, vestido con las galas de general, conmemora la victoria de Fuenterrabía frente a los franceses. Aquí no puede disimular el marcado carácter adulator hacia un Olivares aún en la cúspide de su poder.

Para la Torre de la Parada, un cazadero reconstruido en 1634, se pensó en un gran ciclo mitológico basado en las Metamorfosis de Ovidio realizadas por el taller de Rubens, así como escenas de cacería y animales. Nuevamente Velázquez asumió funciones de decorador organizando las pinturas y pintando tres importantes retratos: "*Felipe IV*", "*Infante D. Fernando*" y "*Príncipe Baltasar Carlos*", todos en traje de caza y acompañados de un perro (1635-1636). Aunque continúa sacando sus personajes al aire libre, su carácter relajado y elegante no tiene antecedente en la pintura española; quizás encontraremos cierta similitud con los retratos reales ingleses de Van Dyck. Desde su regreso de Italia, cada vez más los retratos muestran unas figuras envueltas en luces claras y uniformes aplicadas con pinceladas largas, y formadas por manchas informes de contornos indefinidos que al ser contempladas de lejos adquieren la forma buscada. Es lo que se ha llamado anacrónicamente «pincelada impresionista».

Como ya había ocurrido anteriormente, en el retrato de "*Felipe IV en traje de caza*" puede observarse como Velázquez acometía la ejecución del cuadro sin bocetos preparatorios, lo que se conoce con el término de "alla prima". Lógicamente surgen "arrepentimientos", modificados sobre la marcha o con posterioridad. Pero a veces esas correcciones salen a la superficie dando a las figuras unos contornos poco definidos que acentúan el movimiento, como si los personajes hubieran sido captados fotográficamente. Durante toda su vida Velázquez estuvo en contacto con casi todas sus obras, de modo que las correcciones pueden haber sido hechas en acto o con posterioridad de años, lo que supone que la cronología a veces sea muy complicada de establecer a ciencia cierta.

Como para los salones de los palacios reales no eran apropiadas las pinturas religiosas, Velázquez no trató este género más que en contadas ocasiones, casi siempre por encargo real. A las ya mencionadas antes hay que añadir el lienzo de "*S. Antonio Abad y S. Pablo Ermitaño*" (1633) pintado para una de las ermitas del Buen Retiro. La iconografía es arcaica ya que en un mismo escenario sitúa varias escenas secundarias junto a los dos santos colocado en primer plano.

Además de los retratos que hizo de distintos personajes de la corte como el escultor "*Martínez Montañés*", de esta década es la Serie de Bufones de Corte que representó a «los hombres de placer de las personas reales, enanos, locos o tarados, cuya manifiesta monstruosidad los convierte en objetos preciosos en rarezas vivas que coleccionan los príncipes» (Calvo Serraller, Madrid, 1991). No se sabe si pintados por iniciativa propia o encargados por el rey, nos muestra la serie unos retratos en los que Velázquez podía permitirse una mayor libertad para experimentar con su

técnica. Ya estén sentados o de pie, los personajes se mueven en un espacio sólo insinuado por luces y sombras; los gestos y actitudes cobran protagonismo. Mucho se ha dicho sobre la intención del pintor al realizar estos retratos, pero al margen de interpretaciones, lo que está claro es su acierto al captar la psicología de los bufones. La pincelada progresivamente más suelta, construye las figuras a base de grandes manchas produciendo el efecto de parecer inacabadas: *"Francisco Lezcano o El Niño de Vallecas"*, *"D. Diego de Acedo, el Primo"*, *"Juan Calabazas"*, *"Pablo de Valladolid o D. Juan de Austria"*, etc.

La década de los años 40 fue funesta para España con una serie de revueltas, la pérdida de Portugal, la destitución de Olivares, las muertes de la reina Isabel y del príncipe Baltasar Carlos, etc. Tampoco será una etapa productiva para la obra de Velázquez que está más volcado en su carrera palaciega que en la pintura. Entre los pocos cuadros que realiza están: *"La coronación de la Virgen"* destinado para el oratorio privado de la reina; *"La dama del abanico"*; *"Esopo"*, *"Menipo"* y *"Marte"*, estos tres últimos realizados para la Torre de la Parada y cuya interpretación todavía conlleva controversias. También pinta una de sus indiscutibles obras maestras: *"Felipe IV en Fraga"*, que representa al monarca en traje de campaña carmesí y plata con un fondo oscuro e impreciso.

2.5.- Segundo viaje a Italia (1649-1651)

A pesar de todos los acontecimientos negativos que acaecen en España, y quizás buscando consuelo en gusto por el arte, el rey decide adquirir nuevas obras para renovar varias dependencias del Alcázar como la Pieza Ochavada y el Salón de los Espejos. Para ello Velázquez fue nombrado veedor en 1647 lo que le obligaba a marchar de nuevo a Italia con el fin de comprar pinturas y estatuas antiguas o en su defecto hacer moldes o vaciados, así como contratar a artistas italianos para decorar al fresco el palacio. Pero ahora el pintor va con los honores propios del Ayuda de Cámara del Rey (se añade al séquito que va en busca de la nueva esposa de Felipe IV) y se hace acompañar de su servidor y secretario, el mulato sevillano Juan Pareja, que también era pintor. Después de recorrer el norte de Italia en busca de obras de arte, Velázquez llega en 1649 a Roma donde retratará su santidad *"Inocencio X"* «anciano feo, violento y colérico, con aficiones más militares que pastorales».

El retrato sedente del Pontífice, logra una aproximación increíble en lo físico y en lo mental, en medio de una composición a base de rojos y blancos. Para ejercitarse antes de iniciar tan importante compromiso, realiza el *"Retrato de Juan de Pareja"*, obra que expone en el Panteón de Roma y cuya admiración le valió todos los honores de la Academia romana de pintores.

En este segundo viaje a Roma, Velázquez está más volcado en su cometido como agente artístico y en relacionarse con la corte papal que en pintar. Datan de este viaje la realización de dos pequeños "*Paisajes de la Villa Medici*". Pintados como un estudio privado, muestran una pincelada suelta y un enfoque visual fragmentado, pero lo realmente novedoso es convertir al paisaje como tema y no como fondo de una composición. La historia los convierte en una anticipación al Impresionismo del siglo XIX.

Hasta hace pocos se situaba en esta etapa el cuadro "*La Venus del espejo*", aunque recientes estudios la datan anterior al viaje ya que es inventariada en 1650 como propiedad del marques de Eliche. Era un tema mitológico muy tratado ya, pero Velázquez introduce la novedad de presentarnos un inusual desnudo de espaldas. Es en este cuadro donde se puede estudiar perfectamente la técnica de Velázquez: la imprimación inicial está hecha con albayalde blanco intenso, sobre el cual extendió una capa de colorante rojo que ocupaba la totalidad del futuro cuadro, excepto las zonas correspondientes al cuerpo femenino, que se halla reimprimadas en blanco sobre blanco. Ello explica la especial luminosidad del desnudo, cuya preparación doblemente blanca refleja la luz, mientras la segunda preparación roja del resto del cuadro la absorbe. Para lograr mayor luminosidad y juego de transparencias o veladuras utiliza la técnica del óleo sobre temple.

A pesar de las llamadas reiteradas de Felipe IV, Velázquez se resistía a volver; en Roma se sentía rejuvenecer con una relación de la que nació su hijo natural Antonio. Pero no puede seguir postergando el regreso y se ve obligado a volver.

2.6.- En Madrid: la plenitud del artista (1651-1660)

A su vuelta, Velázquez siguió ocupándose de actividades decorativas concentradas en la Pieza Ochavada y el Salón de los Espejos del Alcázar, todavía bajo su supervisión. Con estos cargos palaciegos pintó poco al principio de su regreso; entre 1651 y 1654 se limita a realizar los *retratos* oficiales de la nueva reina *Mariana de Austria* y de la *Infanta M^a Teresa*, en edad casadera. De la reina Mariana hace distintas versiones haciendo pareja con otro *retrato de Felipe IV* armado y con un león a sus pies y una cadena de oro como único adorno; en su rostro se ve ya la decrepitud de un monarca abrumado por los problemas cada vez más graves de su reino. Son retratos con toda el aparato de Estado pero realizados con una gran técnica, de estilo casi abocetado que no se detiene en detalles excepto en los rostros. También realizará los retratos de los dos nuevos infantes, la Infanta Margarita y el Príncipe Felipe Próspero, entre los que se encuentra el célebre cuadro de "*Las Meninas*" (1656), obra que ha dado lugar a infinitas interpretaciones simbólicas, geométricas e incluso esotéricas, quizás por su elaboración claramente intelectual.

Velázquez renuncia en este cuadro a la perspectiva geométrica de líneas, logrando la profundidad mediante la mancha de color y no con el dibujo. Con su *perspectiva aérea* consigue la interrelación entre el espacio interior y el espacio exterior insinuado por la luz que penetra a través de una ventana lateral; es la misma idea de la catedral gótica. En las Meninas, la luz penetra en la habitación desde dos zonas: una, la ventana del lateral derecho, que no aparece representada pero que se adivina; otra, la puerta del fondo, a través de la cual la luz entra desde otro hueco, y que tampoco aparece representada en el lienzo. El ventanal de la derecha ilumina intensamente la figura central, un poco menos a las que le rodean y deja casi en sombra al pintor y los servidores, de ahí que aparezcan casi desdibujadas estos últimos. Es un tratamiento de la luz totalmente realista, pues no hace caer sobre las figuras focos de luz artificiales, sino que la distribuye poco más o menos como la luz se distribuiría por sí misma. Convierte la pintura en atmósfera a través del esquema luz-sombra-luz, producido por una luz única que se degrada de una a otra zona y que tiene intensidades y desvaídos. El aire parece palpable y el espectador tiene la sensación de poder penetrar en el ambiente interior del lienzo, facilitada aún más por el bajísimo punto de vista empleado en la composición.

En cuanto a la temática, *Las Meninas* plantean un nuevo concepto nunca hecho hasta ahora: primero por la impresión de instantaneidad de una escena real y por autorretratarse el pintor junto con la familia real en actitud de pintar el cuadro de los reyes que aparecen reflejados en el espejo del fondo contemplando la escena la Infanta Margarita con su cortejo de damas y enanos.

Continuando con el renovado interés de Velázquez por la mitología, pinta entre 1656-1658 "*Las Hilanderas*" en donde recurre al esquema representativo de la ambigüedad manierista, empleando ya en su época sevillana, interpretándola como si fuera una escena de género en el interior de la fábrica de tapices de Sta. Isabel; pero al fondo está el verdadero argumento, la disputa de la diosa Minerva con Aracne. En el primer plano hay recuerdos renacentistas en figuras que recuerdan a las que realizara Miguel Ángel para la Sixtina. En líneas generales el planteamiento de la luz es similar al de las Meninas; aquí la casi totalidad de la luz penetra desde el fondo. Será también alrededor de 1658 cuando Velázquez pinte cuatro cuadros sobre pintura mitológica para el Salón de los Espejos: "*Psiquis y Cupido*", "*Venus y Adonis*", "*Apolo y Marcias*" y "*Mercurio y Argos*", siendo esta última la única obra que se libre del incendio que sufrió el palacio en 1.734. Centrándonos en ella Gutiérrez Pastor dice que «se puede analizar que las influencias de la estatuaria clásica no fueron impedimento para que el pintor transformara de nuevo el tema, acercándolo a la realidad, como constantemente tratando los mitos de forma humana y carnal. En esta obra emplea una técnica emborronada que se ajusta a las necesidades expresivas de los valores atmosféricos».

Al final de su vida Velázquez consigue uno de sus sueños: ser nombrado como caballero de la Orden de Santiago, mérito otorgado a hombres de linaje y que no hubieran utilizado sus manos para trabajar. Sus méritos artísticos y el leal servicio prestado será así recompensado por el rey. Con ello Velázquez lograba sobre todo el reconocimiento de la libertad del arte, no como un oficio vil y mecánico, sino como un oficio intelectual.

En el año 1660, último de su vida, continúa ocupado por sus trabajos burocráticos y dedicado poco a la pintura. Sólo le da tiempo de iniciar un retrato de la *"Infanta Margarita en rosa y plata"* que dejará inacabado (lo terminaría su yerno Mazo, también pintor de cámara) ya que, como Aposentador Mayor de Palacio, debe partir con el rey hacia la Isla de los Faisanes en dónde se firmó la Paz de los Pirineos con Francia y se sellaba la boda entre la infanta M^a Teresa y el rey francés. Pocos días después de volver de la misión real, fallece el 6 de agosto tras unos días de enfermedad; su yerno Mazo le sustituirá como pintor real. Ocho días después morirá su viuda Juana Pacheco.

En el siglo XVIII, con los Borbones en España y su idea de arrinconar todo gusto por lo español, decae la fama de Velázquez. Pero será el siglo XIX, primero con Goya y después con los impresionistas, el que vuelva a darle el lugar que le corresponde y se deje influir por su indiscutible genio.

3.- FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (1746-1828)

3.1.- Aprendizaje y primeras obras (1746-1792)

Francisco de Goya y Lucientes nació el 30 de marzo de 1746 de forma fortuita en Fuendetodos ya que su familia residía habitualmente en Zaragoza. Coincidiendo, pues su nacimiento, con la subida al trono de Fernando VI y los cambios políticos que comienzan a surgir en España, según se iba asentando ya de forma definitiva la dinastía borbónica tras el largo reinado de Felipe V.

La vida por tanto de D. Francisco va a coincidir, y sus obras y su genio se encargarán de recogerlo, con el proceso de declive del Antiguo Régimen español y los principios titubeantes del liberalismo. Por idiosincrasia, amistades y situación, Goya será un testigo de excepción del devenir histórico y sus cuadros, muchas veces, un fiel y cruel reflejo del mundo que le rodea, mundo del que a veces intentará huir sin conseguirlo.

Se sabe poco de su niñez y adolescencia, -posiblemente estudiase en las Escuelas Pías, donde conocería a su amigo Martín Zapater, con quien mantuvo una relación epistolar que nos ha permitido conocer en parte la vida del pintor aragonés- pero debió transcurrir en un ambiente en el que no fuesen extrañas algunas de las primeras y tímidas ideas ilustradas.

En 1760, tan sólo unos meses después de la subida al trono por Carlos III, Goya entra en la academia de dibujo del amigo personal de su padre, José Luzán, un pintor que aún se mueve en un estilo tardobarroco. Allí estuvo durante cuatro años y debió conocer a los hermanos Bayeu, Francisco y Ramón, cuya familia será tan importante en su vida.

Como todos los pintores del siglo XVIII, Goya aspiraba revalidar su formación artística en Italia, y para ello intenta conseguir las becas que ofrecía la Academia de San Fernando, aunque de momento se tiene que conformar con dos fracasos en su participación en los concursos los años 1763 y 1766. Se cree que a partir de 1764 estudió en Madrid con Francisco Bayeu que ya era pintor de cámara del rey.

Por fin en 1770 logra marcharse a Italia, pero parece ser que costeándose él mismo la estancia, por lo que ésta debió ser corta. De este viaje nos ha su participación en el concurso de la Academia de Parma con la obra "*Anibal cruzando los Alpes*" (1771) con el que consigue, si no el premio, sí algunos votos y menciones. También realizará lienzos de tema mitológico como son "*El sacrificio de Pan*" y "*El sacrificio de Vesta*", que frente al anterior resultan más fríos y clasicistas por la forma escultóricas de sus figuras y las referencias arquitectónicas al mundo clásico. Junto con los bocetos de esta época, estas obras revelan a un Goya aún bastante convencional, pero con apuntes de modernidad: su sentido del color, la composición y una iconografía nada tradicional. Para Bozal sobre todo será innovador en el color utilizando una pincelada amplia, con tonalidades que ya empiezan a ser apasteladas, huyendo del detalle y apoyándose sobre todo en la luz. Estos rasgos, todavía débiles, podían atribuirse a su juventud y achacarse a su inexperiencia, pero como demostrará su evolución posterior, eran indicio de un pintor que prometía ser diferente.

En otoño de 1771 ya está de vuelta en Zaragoza donde consigue el encargo de pintar la *bóveda del Coreto de la Virgen en la basílica del Pilar*, con el tema "*La adoración del nombre de Dios*". Aún hay una influencia clara de Bayeu pero ya presenta características que serán constantes en su obra: la pincelada rápida, masas abocetadas, juegos de luces y de líneas, el sustituir la aparatosidad barroca por la expresividad de los personajes, y la monumentalidad de los espacios. La decoración en 1772-74 de la capilla de la Cartuja del Aula Dei en Zaragoza, con episodios de la vida de la

Virgen sigue la misma línea, pero ya muestra mayor calidad y libertad de estilo. Para Gállego «*aúna el sentido decorativo barroco con la claridad neoclásica*»

Junto a estas dos grandes obras, sabemos que Goya realizó tres ciclos más: las pinturas de *Los Padres de la Iglesia* en las pechinas de la iglesia de San Muel (óleo sobre pared), otro *cielo* igual que en la de Remolino y la decoración de la *Capilla de Sabradiel* de las que quedan tablas sueltas.

En 1773 se había casado con Josefa Bayeu, hermana de los pintores, lo que le abre las puertas de la corte en donde le hallamos instalado, definitivamente a principios de 1775, al ser recomendado por Mengs para trabajar en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Es su primera escala en el ascenso a la corte, pero aún debe conformarse con realizar los cartones preparatorios como auxiliar de su cuñado Francisco.

La relación de Goya con la Real Fábrica se cifra en al menos 63 cartones realizados en un periodo no continuo que va de 1775 a 1792. Las cuatro primeras series, hasta el parón que sufrió la Fábrica en 1780, muestran la libertad de estilo que va adquiriendo Goya. Estos tapices, siguiendo el gusto francés de los Borbones, se destinaban para decorar los aposentos reales de los palacios. Los temas, dados por la administración, oscilan entre la caza de la primera serie, que delata aún una dependencia de Bayeu, a los temas populares de las tres siguientes en las que se idealiza al pueblo siguiendo los gustos aristocráticos. Pero la originalidad de Goya es introducir su gusto por lo natural, por lo que le rodea, escogiendo arquetipos humanos en lo que se ha dado en llamar «majismo»; es una mezcla de lo pintoresco, lo costumbrista y lo castizo que tanto gustaba en el teatro y la literatura de la época.

A partir de la segunda serie el paisaje comienzan a cobrar más interés las escenas; las figuras tienden a abocetarse hacia el fondo y los contrastes de luces se hacen habituales (*“Baile a orillas del Manzanares”, “El quitasol”, “La cometa”, “La maja y los embozados”*). La influencia de Velázquez también comienza a notarse sobre todo a partir de 1777 con la tercera serie, cuando el tratamiento de la luz permite captar la atmósfera y consigue una perspectiva cromática muy en la tradición española, algo que desespera a los tejedores de la Real Fábrica por complicarles su trabajo en hilo (*“El cacharrero”*). De igual forma los detalles y gamas de colores aumentan dejando clara su maestría, muy superior a los demás pintores para cartones.

El parón en la Real Fábrica de 1780 beneficia a Goya al contar ya de un cierto prestigio en la corte y verse libre así de la dependencia de Bayeu y

de las exigencias y normas de los cartones que coartaban su creatividad. Los puestos administrativos aún se le resisten pero logra abrirse camino entre la aristocracia, sobre todo a partir de su nombramiento como académico de San Fernando en 1780. Para su entrada en la Academia realizó un "*Cristo Crucificado*" muy idealizado, academicista y sin estridencias de color. Es una muestra más de como el genio de Goya se adaptaba a las circunstancias, pintando con un estilo distinto según la ocasión, lo que a veces complica la datación de sus cuadros.

El puesto de académico le permite participar ese año junto a los Bayeu en las pinturas de las *cúpulas de la Basílica del Pilar*, pero la diferencia de estilo con sus cuñados provoca las primeras desavenencias con Francisco Bayeu. En "*La Virgen como reina de los mártires*", muestra su audacia al emplear una pincelada larga, escorzos en sus figuras populares, y colores brillantes a los que no estaban acostumbrados los gustos neoclásicos.

Después del incidente de Zaragoza Goya vuelve a Madrid abatido, pero su ánimo cambia al serle encargado uno de los cuadros para San Francisco el Grande. Se trata de la oportunidad de mostrar su valía, y desquitarse. En su "*San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V de Aragón*", el deseo de destacar, hace en cierta manera de esta obra un cuadro fallido, complicado y con demasiadas formas serpenteantes.

Aunque nunca es fácil adivinar los motivos que impulsan el comportamiento de una persona, en el caso de Goya parece clara su temprana ambición por lograr un puesto dentro del mundo cortesano. Su orgullo personal, consciente de su propia valía, chocaba de plano con una encorsetada sociedad en la que tan sólo se le permitía compartir la vida de los grandes a través de su servicio, y Goya decidió asumirlo. De ahí su amistad tanto con ilustrados como con cortesanos de ideas más tradicionales. Ahora bien, es cierto que sus pinceles llegarán a traicionarlo mostrando la especial predilección por los primeros.

En este orden de cosas, comienza su carrera como retratista eligiendo a un personaje especial: Floridablanca. A partir de ahí, el mecenazgo del infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, con cuya familia pasó los veranos de 1783 y 1784, le posibilitará su acercamiento a la alta sociedad madrileña. Son estos momentos los que aprovecha para pintar "*El infante don Luis de Borbón y su familia*", que considera la obra más importante hasta entonces realizada, y en la que capta entre un perfecto juego de luces, una escena familiar y aburguesada, alejada de los retratos oficiales y en la que incluye un autorretrato como antes lo hiciera Velázquez en las Meninas.

También realizará en este periodo, y con gran facilidad («...pinto que me las pelo...»), le escribe a Zapater), los retratos individuales del infante, su mujer y sus hijos aún pequeños. La muerte de don Luis de Borbón en 1785 no le dejó desamparado ya que su relación le abre de par en par las puertas de la aristocracia y la política madrileña: Medinaceli, Jovellanos, Caén, Cabarrut, Altamira, Pontejos, los duques de Osuna, Todos «los grandes» se expondrán ante su mirada escrutinadora.

La década de los 80 supone cambios artísticos para él: los retratos cada vez muestran mayor dominio técnico, pero sobre todo una penetración psicológica del personaje. Sin llegar a ser adulador, sabe sacar lo bueno del retratado, pero también sabrá mostrar lo desagradable con toda la carga satírica de la que era capaz. «*No se contentaba con pintar, les juzgaba con perspicacia diabólica*» (Baticle, 1995). Los retratos de Goya siempre dejan ver los sentimientos del pintor hacia el modelo, lo que explica los altibajos de calidad que podemos observar en sus cuadros.

Coincidiendo con su nombramiento en 1786 como pintor del rey, se reanudan las actividades en la Real Fábrica de Tapices por lo que Goya se verá obligado a realizar otras tres series, la última inacabada en 1792 por su enfermedad. En ellas persisten los temas impuestos sobre asuntos populares (“*La gallina ciega*”, “*El pelele*”), las alegorías (“*El invierno*”, “*La primavera*”, “*El otoño*”, y “*El verano*”), pero también se incluyen otros de posible trasfondo social (“*La boda*”, “*El albañil herido*”, “*Los pobres de la fuente*”). Ahora los paisajes cobran más espacio y plasma todo lo que ha aprendido durante estos seis años.

Mientras pintaba estas series, se vincula al mecenazgo de los duques de Osuna, lo que dio como fruto una colección de retratos magníficos (“*La duquesa de Osuna*”, “*La familia de Osuna*”), cargados de dulzura sobre todo en los infantiles, algo que será una constante en su obra. Se sale de los cánones establecidos para cuadros de familia al representarlos de manera más íntima y con soluciones cromáticas diferentes pues la gama de azules, grises y plateados comienzan a destacar en sus retratos, aclarando sus claroscuros iniciales. También realizará para la finca de la Alameda de Osuna unos cuadros con temas populares (“*La cucaña*”, “*La caída*”), y religiosos (“*San Francisco de Borja y el moribundo blasfemo*” para la catedral de Valencia).

3.2.- El periodo central (1792-1808)

El periodo comprendido entre 1792 y 1808 es uno de los más fecundos en la vida de Goya, que no crea sólo algunas de sus obras maestras, sino que comienza su sistemática producción de grabados. Es ahora cuando se convierte en un pintor «incalificable» para los historiadores, pues no sigue ninguna norma y repite un mismo estilo.

En el invierno de 1792, en una visita al sur de España, Goya contrae una grave enfermedad que le dejó totalmente sordo. Se ha especulado mucho sobre las causas de este mal y la influencia que pudo tener en su producción pictórica. Lo cierto es que esta enfermedad, junto con otros factores también importantes, le llevaron a un cambio en su estilo.

Durante la convalecencia en Cádiz, el no trabajar de manera oficial y pintar sólo para su propio placer, le hace ser más libre y personal en el estilo (cuadros sobre toros, diversiones y tragedias). Es entonces cuando aparece en escena la duquesa de Alba, cuya posible relación con el artista ha derramado ríos de tinta. Aparte de la nota romántica del hecho, lo cierto es que su permanencia en la finca de Sanlúcar aporta a la obra de Goya una serie de retratos (*“La duquesa de Alba y su dueña”*, *“La duquesa con mantilla”*, *“La duquesa de blanco”*) y sobre todo de dibujos en los que la mujer se hace protagonista. Son escenas alegres, íntimas, recogidas en el llamado *Album A o de Sanlúcar*.

Un segundo conjunto de dibujos, *Album B o de Madrid*, sirve para iniciar uno de los proyectos más importantes de Goya, los *Caprichos*, puestos a la venta después en 1799. Son 80 grabados al aguafuerte en los que critica, a la manera de los ilustrados, los vicios de la mujer (*“Tal para cual”*, *“Volaverunt”*), los amores trágicos (*“Tántalo”*), los matrimonios desiguales (*“¿No hay quien los desate?”*), la prostitución (*“Bien tirada está”*, *“Mala noche”*), la Inquisición (*“Aquellos polvos”*), o la creencia en las brujas que llegará a ser constante en sus años finales (*“Linda maestra”*). Previendo las persecuciones que más tarde sufriría por esta sátira social, rotula las estampas con frases que más que aclarar sirven para confundir por su ambigüedad. Ejemplo de ello es el grabado *“El sueño de la razón produce monstruos”*. A su vuelta de Andalucía, se le encargan los frescos de San Antonio de la Florida (1798). En ellos Goya trabaja con toda la libertad estilística, creando unos efectos visuales y una policromía tornasolada en azules y amarillos. Los personajes, como es habitual en él, son populares y se colocan alrededor de una barandilla figurada mientras son testigos del milagro del santo, y en el centro de la cúpula se abre paso la Gloria entre ángeles-mujeres de una belleza terrenal (Glendinning, 1993)

En 1799, al subir al trono Carlos IV, Goya es nombrado por fin pintor de cámara del rey lo que significaba su triunfo en la corte. Por supuesto debía retratar a los nuevos reyes, y como ya ocurriera con los retratos de Carlos III que había hecho antes, en los de Carlos IV y su esposa M^ñ Luisa de Parma la referencia velazqueña se aprecia ya sea en la técnica y factura de las veladuras (*“M^a Luisa vestida con tontillo”*), en los paisajes (*“Carlos IV de caza”*), o en las composiciones (*“Retratos ecuestres de Carlos IV y de la reina M^a Luisa”*). Pero será en 1800 cuando pinte *“La familia de Carlos IV”*

el que guarda mayor número de referencias a las Meninas: la inclusión de Goya en el lienzo, detrás del grupo colocado jerárquicamente y destacando a los reyes con la iluminación y el cromatismo de los vestidos del resto de miembros reales. Es un cuadro que marca una simetría disimulada por el claroscuro. No se conoce la razón, pero este será su último encargo real. Estos años Goya cuenta también con el favor del valido Manuel Godoy. Para él realizará obras de muy variado estilo y tema: desde su retrato como *general victorioso* en “*La guerra de las Naranjas*” (1801); el retrato de su esposa “*la condesa de Chinchón*” en el que deja traslucir el aprecio que siente el pintor hacia ella; pasando por el *programa alegórico* para su palacio en Madrid como protector de las artes y del progreso en España. También es casi seguro el encargo de Godoy de las dos *majas*. Aparte de la leyenda creada en torno a ellas, son dos lienzos maestros: “*La maja desnuda*” por no necesitar por primera vez la excusa de la mitología para mostrar un desnudo y “*La maja vestida*” por la mayor calidad conseguida con los contrastes cromáticos del vestido y su pincelada suelta que no le hacen perder sensualidad.

En los años que quedan hasta la invasión napoleónica, Goya está en la plenitud de su carrera. Su clientela es cada vez mayor y realiza retratos de tan bella factura como los que pinta de su propia familia para celebrar la boda de su único hijo, Javier Goya. También de 1805 es el retrato de la marquesa de Santa Cruz, a la manera de una musa con lira en mano y recostada en un diván, como ya había hecho el pintor David con Madame Rñcamier en París. A partir de esta época la paleta de Goya sufre una evolución con una tendencia más monocroma, en variaciones del blanco al negro, pasando por los matices del gris. Es un acercamiento a los conceptos románticos posteriores en los que la pintura se centra en el retratado utilizando fondos neutros y sin referencias superfluas.

3.3.- La guerra de la Independencia (1808-1814)

La guerra de la Independencia estalla el 2 de mayo de 1808 con la sublevación del pueblo de Madrid, hecho que Goya, con su aguda pupila, sabe plasmar en dos cuadros históricos: “*El 2 de mayo o la carga de los mamelucos*” y “*Los fusilamientos del 3 de mayo*”, ambos pintados en 1814 cuando se logró expulsar a los franceses. Las ideas ilustradas reformistas que venían desde Francia se desvanecen ante el pintor por el horror que presencia durante la guerra. Se debate si Goya fue un patriota o un afrancesado, pero lo que nadie supo representar como él fue la crueldad atávica del ser humano, el salvajismo indiscriminado de los dos bandos. Puede que su viaje a Zaragoza después del primer asedio en 1808 le diera las suficientes muestras de barbarie que luego reflejaría en sus grabados “*Los Desastres de la guerra*”.

Son 85 grabados que no llegó a publicar, en donde el verdadero protagonista es el pueblo español y el sufrimiento de las víctimas. Goya es implacable con el verdugo, sea francés o español, marcando su antimilitarismo y criticando la guerra en sí misma. No olvida tampoco las catástrofes que acompañan a las guerras como el hambre que sufrió Madrid, y la rapiña de los franceses.

Pero Goya tuvo que convivir con los franceses por lo que se le acusó luego de afrancesado, basándose en el cuadro que pintó sobre *“La Alegoría de la villa de Madrid”* en la que aparecía el rostro de José Bonaparte, borrado después. Pero en general, Goya durante la guerra no tiene encargos y sólo pinta cuadros privados en los que refleja el caos de la guerra con la expresividad de manchas de color sin dibujo previo (*“El coloso”*); vuelve a la crítica social con escenas abocetadas (*“Las majas en el balcón”*, *“La maja y la Celestina”*), o se anticipa a las pinturas negras (*“El entierro de la Sardina”*).

3.4.- Etapa final (1814-1828)

Napoleón es derrotado y vuelve Fernando VII, pero las expectativas creadas en torno a su regreso y los deseos de reformas son frenadas en seco por un monarca vengativo y absolutista que crea un régimen de persecución. Goya también tuvo que pasar un proceso de purificación al ser acusado de afrancesado, y aunque salió bien librado nunca contó con la confianza del nuevo rey, al que sólo pudo pintar a través de copias encargadas por organismos oficiales, pero no por palacio.

A parte de los cuadros ya citados sobre la guerra y que realiza ahora, Goya pinta el *“Retrato ecuestre de Palafox”*, héroe del sitio de Zaragoza, otro cuadro para el gabinete de la nueva reina con el tema de *“Isabel de Hungría asistiendo a un enfermo”* y que sería su último encargo real, y algunos retratos de antiguos mecenas como los herederos de los duques de Osuna.

La mayoría de sus amigos ilustrados se habían exiliado de la capital, pero aún consigue en 1816 encargos para instituciones religiosas como *“Santa Justina y Santa Rufina”* para el catedral de Sevilla y *“La última comunión de San José de Calasanz”* para las Escuelas Pías de Madrid, en los que Goya consigue con su ambiente religioso lejos de la retórica eclesiástica tradicional.

La producción de grabados continúa febrilmente: en 1815 será la serie de *“La tauromaquia”*, una de sus grandes aficiones, en la que capta el movimiento con un perfecto claroscuro que resalta en blanco el asunto central de la escena. Años después realiza *“Los Disparates”*, quizás los grabados de Goya más difíciles de interpretar, pero que dejan clara la

amargura de hombre viejo ante la situación española (*“Disparate furioso”*, *“El caballo raptor”*).

Algo importante para su obra es la compra en 1819 de la llamada Quinta del Sordo, una casa a las afueras de Madrid, a la que se traslada a vivir con Leocadia Weiss, la mujer que le acompaña en los últimos años de su vida, aunque no hay datos sobre el tipo de relación que mantenían. Durante tres años Goya pinta los muros de la casa con las llamadas *“Pinturas Negras”* de complicada interpretación que ha impedido hasta la fecha un consenso entre especialistas. Son catorce obras en óleo sobre yeso, distribuidas por los dos pisos de la casa con temas que van desde los habituales sobre brujería (*“El gran cabrón”*), contemporáneos (*“Duelo a garrotazos”*, *“La romería de San Isidro”*), y mitológicos (*“Las Parcas”*, *Asmodea*, *“Saturno devorando a un hijo”*), hasta los de enigmático asunto (*“Dos viejos comiendo sopa”*, *“Hombres leyendo”*, *“La Leocadia”*, *“El perro”*). Todas comparten los rostros grotescos, las pinceladas gruesas aplicadas a veces con espátula o dedos, y las manchas de color y negras que recrean un ambiente de pesadillas.

La irrupción en España de los Cien mil hijos de San Luis para restaurar el absolutismo tras el Trienio Liberal, impulsa a Goya a pedir licencia en 1824 para irse a Francia con la excusa de tomar unos baños. El exilio voluntario transcurre entre Burdeos, volviendo sólo a Madrid para tramitar su jubilación definitiva en 1826. Pero la vitalidad de este anciano de sesenta y ocho años es inagotable pese a sus enfermedades: sigue experimentando con litografía sobre los *“Toros de Burdeos”*, miniaturas en marfil, retratos de sus amigos exiliados como *“Moratín”*, autorretratos (*“Aún aprendo”*) y cuadros de moderna factura como la *“Lechera de Burdeos”* cuya combinación de azules y verdes con ocres le adelantan a su tiempo artístico.

El 16 de abril de 1828, tras unos días de parálisis muere en Burdeos rodeado de su familia y algunos amigos.

4.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

- BATICLE, J.: *Goya*, Crítica, Barcelona, 1995
- BROWN, J.: *Escritos completos sobre Velázquez*, CEEH, Madrid, 2008.
- BOZAL, V.: *Francisco de Goya: Vida y obra*, TF Editores, Madrid, 2005 (2 vols.).
- GÁLLEGO, J.: *Velázquez*, Anthropos, Madrid, 1983.
- GASSIER, P. y WILSON, J.: *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974.
- GLENDINNING, N.: *Francisco de Goya*, Historia 16, Madrid, 1993
- HARRIS, E. *Velázquez*, Ephialte, Vitoria, 1991.
- MARÍAS, F.: *Velázquez*, Historia 16, Madrid, 1993.
- MARÍAS, F.: *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.
- MORÁN TURINA, M.: *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, 2013.
- PÉREZ SÁNCHEZ, J.A.: *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Alianza, 1993.
- PITA ANDRADE, J.M.: *Goya: obra, vida, sueños...*, Sílex, Madrid, 1989.
- TOMLINSON, J.: *Goya. Retrato de un artista*, Cátedra, Madrid, 2022.

NOTAS