

**DATOS PARA LA BIOGRAFIA Y LA HISTORIA CLÍNICA DE  
FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.**

*Discurso de ingreso en ASEMEYA.*

**Valladolid 14.04.16**

Dr. Ruiz-Mateos, Presidente de ASEMEYA; Dr. Otero, Presidente del Colegio Oficial de Médicos; Dr. Marañón Cabello, Presidente de la RAMCV; Dr. José Guerrero, Secretario General de ASEMEYA; Prof. Alfonso Velasco, farmacólogo de prestigio internacional y muy reconocido escritor; Dr. Félix Manuel Nieto Bayón, pintor de gran mérito. Queridos colegas, amigos todos:

Es un gran honor pertenecer desde hoy, de hecho y derecho, a la muy prestigiosa Asociación Española de Médicos Escritores y Artistas.

Mi admiración por Goya viene de antiguo. Pero mi veneración es más reciente, de hace una década. Todo empezó en 2006 cuando pude leer los libros “El Impresionismo en Francia” de Peter H. Freist, publicado por la Editorial Taschen (Köln) en 2006, y El Realismo y El Impresionismo realizado por la Editorial Salvat bajo los auspicios del diario El País.

En estos volúmenes, y después corroborado en otros de la misma temática que han caído en mis manos, se dice de manera más o menos explícita que debe considerarse a Goya como precursor del Impresionismo e incluso del Surrealismo. Apoya también este aserto el bien conocido relato de que - mediado el siglo XIX- Édouard Manet, uno de los grandes del impresionismo inicial, vino a Madrid con el motivo concreto de estudiar la obra del maestro aragonés.

De hecho, aunque mucho más tarde, Manet siguió de algún modo la transformación que más adelante narraremos que aconteció en Goya. Así el pintor parisino pasó de honrar lo que se llamaba “el gran arte” (la pintura de historia, de mitología, la representación de griegos y romanos o el desnudo tratado y comprendido según las formas transmitidas por el Renacimiento italiano) a un tratamiento impresionista de su hacer, quintaesenciado es sus “obras de café”, con su representación máxima en “El café concierto” de 1878, realizado en los últimos años de su vida.

Bien es verdad que en el impresionismo francés (Paul Cézanne), el europeo (Edward Munch), o el “socialista” ruso (Vasili Striguin) se procura recoger las improntas cromáticas y lumínicas de los paisajes, mientras que Goya - en cambio- no pinta ningún cuadro con el paisaje como protagonista, cuando los crea utiliza lo ambiental de manera auxiliar, como

interpretaciones fantásticas de la naturaleza (buena muestra es el “Carlos III cazador” de 1788. Colección del Banco Exterior de España. Madrid).



Casualidad o predestinación, a finales del 2006 tuve oportunidad de adquirir el libro de Antonina Vallentin titulado “Goya” (editorial Losada / Anaya & Mario Muchnik, 1957). Aun antes de comenzar su lectura, Vallentin tiene la habilidad de capturar a los lectores con el diseño de la portada. Elige para esta el “Autorretrato de Goya a los 69 años”. Incluso ya a edad avanzada Goya se conserva muy bien. Dice la autora *h h pruebas, las dificultades materiales de la vida, sus grandes cóleras, las sordas rebeldías y los esfuerzos de la atormentada creación no causan ml l h* En el retrato que se pinta a sí mismo en 1815 no parece tener sesenta y nueve años. No ha cambiado desde la estampa que hizo para la edición de los “Caprichos” en 1803. Se diría, por el contrario, que se ha adaptado muy bien al paso de la edad.

En otro autorretrato, también de 1815, parece efectivamente que no ha perdido nada de su vigor físico; sobre un cuello robusto tiene la cabezota

echada hacia atrás, con leve inclinación hacia un costado, como si escuchara todavía ruidos que ya no puede oír.



Comenta Camón Aznar, en un artículo aparecido en el “Domingo Cultural” de ABC en fecha 16.04.78., compuesto con razón del 150 Aniversario de la muerte del maestro: *l oh l n p h sh ol l p l h*, a día de hoy, bien entrado el s.XXI puede seguir afirmándose lo mismo.

Goya en un vuelo genial, desconocido y único en la historia del arte, salta sobre casi un siglo para entrar con su pintura en los dominios del Impresionismo. Podemos considerar este movimiento artístico desde dos puntos de vista. El español, que nosotros creemos iniciado por Goya, con su pincelada desconectada, desunida, rápida y brava, que capta principalmente el movimiento en sus giros más extremos y veloces. O el de la escuela francesa, con supuestos estéticos diferentes, en los que la atmósfera en todos sus matices es lo que predomina (La montaña de Sainte Victoire. Paul Cézanne).

Así comenzó mi fascinación por Goya, desde entonces he adquirido y leído todo lo que me ha sido posible sobre nuestro héroe. Esta emoción estética evoluciona desde mi primer conocimiento serio del pintor en el 2006, hasta la experiencia más reciente e impactante: en diciembre de 2015, tuve ocasión de asistir en Londres a la magna exposición “Goya: The Portraits” (permaneció hasta el 10 de enero del 2016). Un tercio de la producción artística de Goya está compuesta por retratos. Esta muestra, que hemos admirado recientemente, es la mayor que se ha visto nunca sobre esta temática, en ella colgaban la mitad de los retratos pintados por Goya, muchos de ellos no habían podido ser contemplados en público hasta ahora (Goya. The Portraits. National Gallery Co Ltd. London. Yale University Press. UK. 2015).

En el mes de enero reciente pasado, bajo los auspicios de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid, publiqué mi ensayo: “Francisco de Goya y Lucientes. Un sordo para la Historia de la Otorrinolaringología”; del escrito extraje el discurso para la Solemne Sesión Inaugural del Curso Académico 2016-17. En él se trataba principalmente de la vida del artista y de la etiología de la cofosis que padeció nuestro pintor. Aquí hoy, la pretensión es perfectamente diferente, no vamos a relatar algo a la manera de “...Francisco de Goya y Lucientes nace en Fuendetodos (Zaragoza) el día 30 de marzo 1746, año en que fallece el rey...”, ni a pormenorizar *in extenso* la enfermedad de Goya de 1792-93 que le llevó a su sordera profunda, transitamos por una senda absolutamente distinta. Queremos analizar aspectos trascendentales de su personalidad y de un perfil psicológico basado en los hechos y dichos que de él nos han llegado. Exponemos unos datos, muchos de ellos intuitivos de manera puramente subjetiva, que pueden tener sustancial importancia al encarar su vida y sus problemas de salud.

Una primera cuestión, ¿estaba loco Goya? Se ha especulado exageradamente con la posibilidad de que Goya sufriera una enfermedad mental, principalmente con que tuviera un brote esquizofrénico a finales de



1792. En la esquizofrenia se presentan atormentadores contenidos mentales y alucinaciones de tema monstruoso o terrorífico, que a veces el paciente representa en dibujos o pinturas. Frases y obras del pintor como *Ls l l sh h l t* (Capricho nº 43) podrían insinuar que el pintor padecía una enfermedad mental grave. Este es uno de los motivos por los que algunos prestigiosos psiquiatras se inclinaron hacia el diagnóstico de esquizofrenia (Blanco Solér. Goya en su enfermedad y en su arte. En: Recuerdo de España en Filipinas. Ed Cultura Hispánica. Madrid 1949), (Vallejo-Nágera A. Locos Egregios. 2ª ed. Salvat. Barcelona. 1953). Según ellos la enfermedad cursó con tres brotes, con períodos de apatía y otros de actividad frenética a continuación, pero sin deterioro global de la personalidad.



Es curioso el interés de los psiquiatras por Goya. Muchos de ellos se han explayado sobre las alteraciones de la mente del genial paciente durante y después de su enfermedad, tratando de asociar la influencia de esta en el arte del pintor. En un libro muy importante de la especialidad, que tiene muy pocas ilustraciones de temática artística, se dedica nada menos que cinco a demostrar gráficamente la disociación del pintor y su obra (Freedman A. Kaplan HL, Sadoch BJ. Comprehensive Textbook of Psychiatry. Ed. Williams Wilkins. Baltimore. 1975).

Dice el psiquiatra Niederland: *h s m p p l sh l ml t l h l 1792-1793 cambió (Goya) en su observación e imaginación, emerge de la odisea como una persona diferente, o, hablando con más precisión, como un artista distinto. Primeramente pintor de costumbres y diseñador de tapices en un estilo rococó elegante, se convierte después en un artista que adopta una visión áspera y vengativa del mundo, tanto externo como p l p*

Vallejo-Nágera hijo (Juan Antonio), en su “Locos Egregios” (Editorial Planeta Agostini. 1996), lleva la contraria a su padre, no cree que la evolución pictórica de Goya tuviera relación con que el artista padeciera esquizofrenia; defiende que: *h l p ml p s mp p lt l ln h l como para producir una modificación en el modo de pintar habría alterado ht i p sh l hsp h hs ls p* . Tampoco Santiago Martínez Fornés piensa que Goya fuera un enfermo mental, lo rechaza claramente en sus “ Aspectos Patológicos en el carácter y genio de Goya” (1996).

No se puede dudar de la obsesión de Goya por la perturbación y la locura, en su cuadro “Casa de locos”, aúna esta con otra obsesión, su fijación por el cuerpo humano y principalmente por la desnudez.

Aunque este aserto no tiene una base documental firme, algunos autores aseguran que Goya sufre los primeros síntomas de sífilis ya en 1778. En la década de los ochenta tuvo discretos episodios de depresión y alguna fiebre de poca importancia.

En marzo de 1781 el pintor habla de sus indisposiciones, pero su relato orienta más a disturbios psicológicos que somáticos, tal vez relacionados en esa época con la crítica -más bien desfavorable- a su trabajo en la Basílica del Pilar. En su obra “Goya pintando en su estudio” el pintor se plasma en tonos oscuros, depresivos, exaltados por la luz deslumbrante de la gran ventana del fondo.

La obra de Goya está marcada por una muy clara disociación, que se manifiesta en un cambio brusco en su expresión pictórica. Algunos estudiosos creen que esto ocurre desde su viaje a Italia -y efectivamente así es desde el punto de vista estilístico-, pero es desde su enfermedad de 1792-93 cuando aparece su genial transformación anímica, ideológica y personal.

A finales del siglo XVIII, ya sin acuciantes problemas económicos, empezaron a preocuparle algunos problemas de salud. En diciembre de 1790 le aparecen temperatura elevada y *lt i s l l l* *t h* ; en cartas a su familia da la explicación de que se trata de un *l m ph* , con lo que el mismo pintor quita importancia a estas fiebres de entonces.

El 14 de octubre de 1792, al firmar un memorando sobre el plan de estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el curso 1792-1793, refiere que: *t h n i ph h sh s t h t p ph* . Se puso muy enfermo a los pocos días, permaneció varias semanas medio encamado, con *s l sp*

Poco después pide licencia al rey para ir a restablecerse a Andalucía. Al llegar a Sevilla, en los últimos días de 1792, se agrava su estado, se traslada a Cádiz a casa de su amigo Sebastián Martínez (empresario, tesorero que fue del Consejo General de Hacienda), donde sufre unas semanas postrado en estado grave y no se recupera por completo hasta junio de 1793. De resultas de la enfermedad queda completamente sordo.

Tras esta tragedia, el pintor vira, bruscamente, desde los motivos religiosos (Cristo Crucificado. 1780. Museo del Prado. Madrid) o mitológicos (“Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes”. 1771. Fundación Selgas Fagalda. Cudillero (Principado de Asturias), y de la condesita de Chinchón, las meriendas campestres, los juegos románticos, las manolas y los majos (La gallina ciega. 1789. Museo del Prado. Madrid) (“El pelele”. 1791-1792. Museo del Prado. Madrid) (Pastor tocando la dulzaina) (La merienda a orillas del manzanares), hacia la violencia, la locura, el pesimismo..., la melancolía. Todo ello visible ya antes de la enfermedad de 1792-93, pero mucho más patente desde la instalación de su sordera.

Con su cambio de carácter aumenta su sentido satírico y crítico, le abruma una óptica cruel en la interpretación de los acontecimientos. Con sus obras ridiculiza a la clase médica; el Capricho nº 40 se titula ¿de que mal morirá?, en él un galeno -que está representado por un burro con levita-

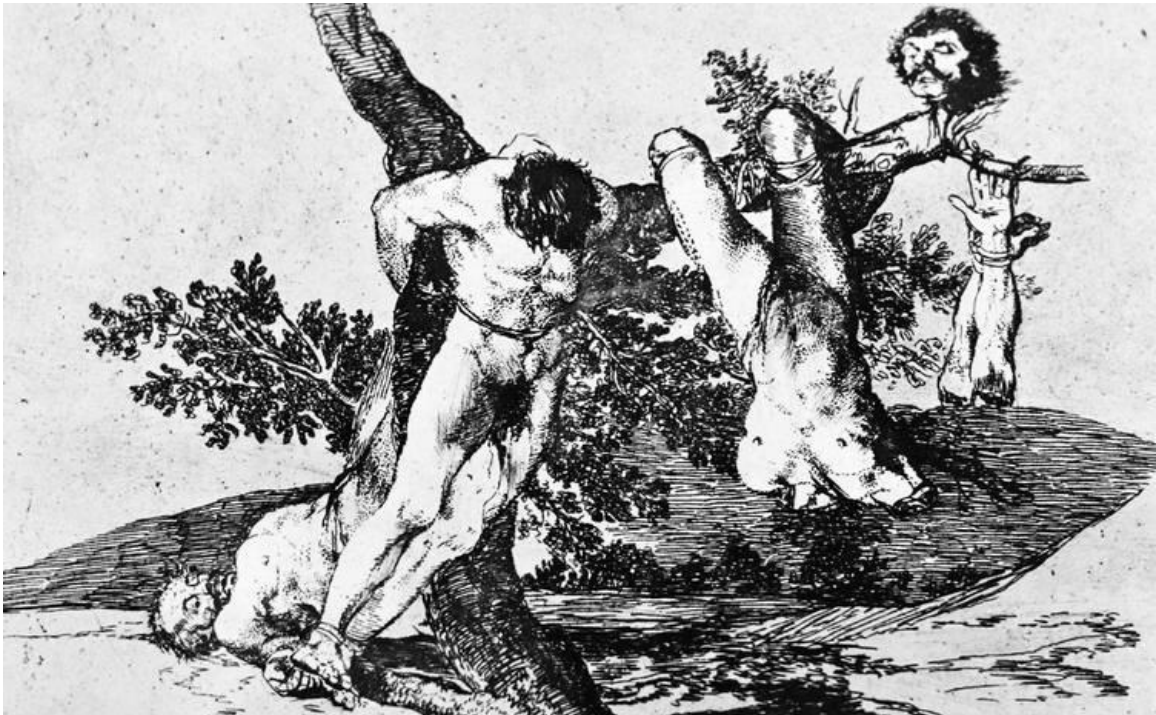
aparece tomando el pulso con la pezuña a un paciente. Pero con otros caprichos, otros “burros”, reparte palos en todas direcciones, en el nº 37 “Si sabrá más el discípulo”, se mofa de manera sangrante de los maestros; en el nº 38 “Brabísimo” se burla de los que aplauden la mala música; el nº 39 “Hasta su abuelo” critica la obsesión genealógica de los *parvenu*; el nº 41 “Ni mas ni menos” es una chanza para sus compañeros pintores; en el nº 42, “Tu que no puedes” trata sobre los privilegios de los poderosos.



*De que mal morira!*



Al mismo tiempo, cada vez se hace más patente su preocupación por la tortura, la muerte, lo terrible sublime. En su grabado Desastres de la guerra nº 39, que lleva el título “Grande hazaña! Con muertos!” representa de manera espantosa la tortura y la muerte: al tronco de un árbol está amarrado un cadáver al que han emasculado, de una rama pende otro muerto – también emasculado- al que han amputado los brazos y por fin cortado la cabeza, apéndices que cuelgan de otra rama. En otro grabado se muestra a un reo ajusticiado por garrote vil; en esta obra creo apreciar datos que inclinan a pensar que Goya realizó un apunte del natural: observando en solitario y con meticulosidad el cadáver del pobre hombre, la expresión de su rostro, lo engarabitado de sus manos y sobre todo la retracción de los dedos de los pies, solo pueden trasladarse a la expresión pictórica tras un estudio directo de la escena.



Su “Asalto al coche” es una composición escalofriante de la violencia más cruel. Hay dos muertos espatarrados en el suelo, una mujer es violada y acuchillada; pero lo más aterrador es la indiferencia con que aprecia lo que ocurre un bandido que está subido al pescante de la diligencia, otros dos en pie en medio de la catástrofe contemplan con frialdad a un pasajero que suplica piedad.

Se ha discutido si su óleo “El aquelarre” (1797-1798. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid), trata de ridiculizar las leyendas populares sobre brujería o si más bien quiere simplemente plasmar la escena como una visión horrible y hasta sádica. En el cuadro, el diablo, como macho cabrío, esta

rodeado de unas espantosas arpías, dos de ellas ofrecen lactantes vivos para que se alimente el maligno. El detalle más horrible es la aparición de una vara o percha, discretamente colocada en la parte derecha de la obra, del soporte cuelgan los cuerpos muertos de tres recién nacidos.

Me impresiona sobremanera el Capricho nº 12 “A la caza de dientes”. No se si sigue vigente la leyenda, de todos modos hoy es difícil acceder a la materia prima básica. Hasta bien entrado el siglo XX se cree que los dientes de ahorcado son un componente eficazísimo para los hechizos, de amor y otros; “se sabe” que sin este ingrediente no se hace cosa de provecho a la hora de preparar bebedizos. En el antedicho grabado, una esbelta moza, con un gesto gazmoño, extrae dientes a un desgraciado que pende colgado de una viga ¿querrá la enamorada confeccionarse un filtro amoroso?



¿Qué atormentaba a Goya? ¿era un simulador?, ¿egocéntrico?,  
¿egomaniaco?. ¿narcisista?, ¿vividor?, ¿obseso sexual?, ¿arribista?,  
¿ilustrado con inquietud social?, ¿neurótico?, ¿depresivo?,  
¿esquizofrénico?

vive”, no hay discusión, Goya vivió intensamente. La definición de “persona laboriosa que busca y encuentra medios de vida” encaja bien con nuestro protagonista. También concuerda con “Persona que sabe sacarle provecho o beneficio a todo”, o con epicúreo, sensual-voluptuoso, entregado a los placeres, aventurero, calavera, jaranero, juerguista o parrandero.

Pero no podemos verle bajo los adjetivos de gorrón, parásito, sablista, sacacuartos, o con el concepto de “persona que vive a costa de los demás, sin trabajar, solo disfrutando de la vida”, términos que también figuran en los diccionarios bajo el epígrafe de vividor.

Goya fue, según la mayoría de sus biógrafos, un hombre con una enorme capacidad de trabajo, pero también un devoto de las juergas, los toros, las mujeres y el lujo. Con un ánimo que le impulsaba a vivir bien y a ganar dinero para gastarlo.

Si miramos a Goya con luz bondadosa diríamos que el pintor poseía una sana ambición. Si le vislumbráramos con mirada acerba pensaríamos que era un arribista, un trepa, una persona ambiciosa que aspira a llegar a la cumbre de la fama, la riqueza y el poder, a veces con pocos escrúpulos para lograrlo. Se ha criticado que se relacionara, diera su amistad y pintara, tanto a liberales como a absolutistas, a ilustrados como a cavernícolas, a militares varios sin importarle que fueran de los ejércitos españoles o que militaran bajo banderas francesas o inglesas. Siempre estuvo bajo el paraguas de la realeza, la aristocracia, la inteligencia, el poder y el dinero. ¿Es realmente criticable esta actitud trepadora? ¿Habría llegado el pintor a la cima de su arte y su prestigio sin esta manera de llevar la vida?

Se han derramado ríos de tinta tratando de plasmar en papel la pretendida obsesión sexual de Goya. El paradigma de la atracción femenina lo representan sus majas; la vestida ya tiene un pícaro poder sensual, la desnuda es la llamada sexual personificada. Ambos cuadros son sumamente atrevidos, sobre todo considerando la época en que fueron creados; no tienen nada que ver con los temas o las posturas de los desnudos clásicos, que eran fríos, meramente estéticos o basados en asexuadas imágenes mitológicas. No así las majas, sobre todo la desnuda, que puede calificarse de procaz; parece cierto que el *US mail*, al principio del siglo XX, no admitía los envíos franqueados con el magnífico sello de correos diseñado por Sánchez Toda porque reproducía la desnudez de la maja, pintada más de cien años antes. En definitiva, el espíritu de estos extraordinarios óleos está poseído por un nada sutil carácter exhibicionista / voyeurista.

Le encantaba crear mujeres hermosas. En el cuadro “La duquesa de Alba” en el que la señora aparece como una joven vestida de blanco con adornos de cintas rojas, o en el “La duquesa de Alba con mantilla” en el que, a pesar de estar la dama muy cubierta y de negro, expresa un impresionante atractivo, se ve su entusiasmo por la donosura femenina. Incluso en “La duquesa de Alba y la beata”, óleo aparentemente aséptico, el pintor no puede evitar crear para la joven una postura sugestiva en extremo.

La violencia sexual es uno de sus temas favoritos. En Desastres de la guerra nº 9, titulado “No quieren”, se narra como un robusto varón trata de forzar a una doncella, completa la violencia la imagen de una mujer mayor que va a acuchillar al violador por la espalda. Otros muchos pueden encuadrarse en estas barbaridades, en Desastres nº 11 titulado “Ni por esas” unos soldados están violentando a unas mujeres; el pintor se expresa con un máximo sadismo, pues una de ellas ha sido separada de su hijo lactante para facilitar el impulso del violador.

Algunos biógrafos de Goya al tratar de diseccionar su sexualidad quieren ver en su “Torero saludando” una imagen de la deseada potencia sexual, y en la Tauromaquia nº 5 titulada “El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla” una figuración del coito en el hecho de la penetración de la pica en el animal. Si te lo cuentan así ves clara la motivación, pero también surge en el estudioso del pintor la duda de si el artista era un obseso sexual o si el obseso es el entendido que da esa interpretación a las obras citadas.

La guinda de la presunta relación freudiana entre el pintor y su obra la encontramos en el cuadro “La muerte del picador”. Mientras que el observador cándido ensalza los claroscuros del cielo y de las localidades de la plaza según se encuentren al sol o a la sombra, y sobre todo la extraordinaria sensación de movimiento (que podíamos denominar como cinematográfica), el menos ingenuo, el interprete que quiere a toda costa psicoanalizar a Goya, se fija en la trayectoria de la tremenda cornada que sufre el picador: el cuerno le entra por la entrepierna y después de atravesarle le sale por el glúteo derecho, privando al caballista del sexo y la vida al mismo tiempo ¿Quieren ver en esta terrible imagen una alusión a la castración?

La ideación más noble de las representaciones pictóricas de Goya es la que, decididamente, emprende una clara y dura crítica social. No deja títere con cabeza, fustiga la injusticia, la interpretación nefasta de las manifestaciones religiosas, la práctica de los pecados capitales, la maledicencia, la superstición, los sistemas de enseñanza, la pobreza, la dureza del trabajo de los menestrales, la precariedad de las condiciones de vida,...



En el Capricho nº 20 que se rotula como “Ya van desplumados” aparecen unas mujeres públicas -protegidas por sus celestinas- que arrojan de la casa a escobazos a sus clientes, que se detallan como pollos desplumados con cabeza de hombre. El mensaje es ecléctico, critica la prostitución y ridiculiza a sus usuarios.

Es interesantísimo su Disparate nº 20 que recibe la titulación de “Disparate puntual”. Puede interpretarse como profundamente feminista. Muestra a una mujer joven, en el grabado aparece como una *écuyère* que sujeta enérgicamente las riendas haciendo ejercicios sobre la cuerda floja. La mujer sobre el caballo -o la virtud femenina- está en difícil equilibrio sobre las pasiones, si cae será pasto de la feroz crítica de la sociedad -la multitud que la observa-, si resiste será despreciada por pacata, remilgada y antigua.



El análisis de las costumbres y la crítica de los vicios se extienden en un muy amplio abanico. Con el Capricho nº 30, que reza “¿porqué esconderlos?”, avergüenza al avaro que trasporta en sus manos bolsas de monedas. En el nº13, “están calientes” se mofa de unos frailes que comen con esperpéntica glotonería.

En la tela “Procesión de disciplinantes” pone en solfa las fanáticas costumbres religiosas de la época; en una procesión, entre encapuchados, beatas, monjas, cruces y estandartes, unos penitentes con el torso desnudo

se azotan las espaldas hasta sangrar; su sacrificio masoquista acontece delante de las andas que portan la sagrada imagen de la Virgen María.

La justicia también sale malparada y lo mismo los sistemas de enseñanza. En el Capricho nº 23, “Aquellos *polbos*”, el reo, con su capirote, baja la cabeza avergonzado mientras escucha el discurso del acusador. En el titulado “No hubo remedio”, el penado, con un atuendo denigrante, viaja sobre un burro hacia el “rollo” o el cadalso, rodeado de una multitud que le vitupera. En el óleo “Auto de fe de la inquisición” es juzgado un infeliz vestido “de vergüenzas”, mientras otros candidatos al vilipendio esperan su turno adornados también con su capirote; toma nota del espectáculo un escribano al que rodea un gran número de frailes; desde un plano superior, desde un púlpito, un inquisidor lee las afrentas que han motivado el auto.

No puede ser amparado como costumbrista el cuadro “La letra con sangre entra”, es una clara y apasionada crítica a los crueles castigos que se practicaban en las escuelas. Goya pi(t)-37(i)68230051>2500.69 Tm( )0045

Si Goya viviera hoy posiblemente le consideraríamos como incluido en la *gauche divine*, sin embargo creo que existe en él un fondo de sinceridad cuando enjuicia la sociedad de su tiempo, no puede olvidar su genealogía que se encuadra entre orígenes infanzones y ancestros artesanos.

El descriptivo óleo “La conducción de un sillar” (se denomina también “La obra”, se conserva en el Museo del Prado), es un cuadro-protesta tipo. Se está construyendo una grandiosa muralla levantada con enormes piedras, como el sillar que se transporta en un carro de bueyes, al fondo, en la base del andamiaje, unos obreros trabajan afanosamente. El mensaje se detalla en el primer plano donde dos hombres transportan en una improvisada camilla a un trabajador herido, un cuarto observa misericordiosamente al lesionado. Parecido es lo que nos quiere hacer ver en “El albañil herido”: delante del maderamen de una construcción, dos obreros transportan en brazos a un peón malparado.



En “Cómicos ambulantes”, unos titiriteros, lo que hoy llamaríamos unos “perroflautas”, ensayan su pantomima. Figuran un bufón enano, un arlequín, un payaso y dos personajes de comedia; los ropajes pseudoelegantes de estos desentonan llamativamente del precario armatoste de lona que facilita su medio de vida. Como en los cómicos de ahora, contrasta la dignidad de sus posturas con su ínfima trascendencia social.

Me sumo a la opinión de los psiquiatras que piensan que todos somos algo neuróticos. Atendiendo a la que creo que es una buena definición de este morbo -“Trastorno mental que, con alteraciones emocionales, distorsiona el pensamiento racional, el funcionamiento social, familiar y laboral”- ¿quién se libra de la inclusión en esta encrucijada? Por supuesto Goya es un ejemplo importante de neurosis obsesiva, compulsivo-depresiva y de angustia.

Una señal de depresión en sus cuadros -sobre todo en los ejecutados en determinadas épocas- es el colorido y la luz: predominan colores homogéneos, ocres mudos y matices terrosos y áridos. Se capta una misma sensación de depresión en el autorretrato “Goya pintando”: en su cara fosca, el negro intenso del conjunto de pupilas e iris, realzado por el blanco de la esclerótica, le da un aspecto de amplia melancolía a su mirada. Además ¿quién puede dudar que Goya sea un trabajador compulsivo? ¿puede no entreverse una situación de angustia en muchos de sus óleos y grabados?

Su obsesión por el destino y la muerte se detecta en sus imágenes oscuras, como en algunas de las “pinturas negras”. Es ejemplo llamativo “Las Parcas. Diosas del destino”: en este lienzo Cloto con su rueca -Goya la pinta con un recién nacido en brazos- es alegoría de la vida, Láquesis, que se mira en un espejo, significa el paso tiempo, y Átropos, diosa de lo inexorable, representada con sus tijeras, puede cortar cuando quiera el hilo de una vida. En el centro del cuadro aparece una cuarta figura, un hombre con las manos a la espalda, maniatado, es el mortal al que están juzgando Las Parcas para decidir su futuro.

En el Disparate nº 13, “Modo de volar”, nuestro venerado pintor se adentra, sin saberlo, en los umbrales del surrealismo. Lo mismo en el terrible óleo “Saturno devorando a su hijo”, al verlo nos preguntamos ¿solo mitología o demencial sadismo surrealista?



Termino mi discurso llamando la atención sobre “Goya personalidad de contrastes”. Al lado de su necrofilia, su aterradora afición por la violencia, sus -verdaderas o no- angustias sexuales y su gusto por lo escabroso, reclama poderosamente la atención su ternura con los niños. Es encantador el trato de sus imágenes sobre la infancia; en “Niños hinchando una vejiga”, en “Niños con mastines”, en los numerosos cuadros de familias con menores, y sobre todo en el precioso “Mariano Goya”, en el que pinta deliciosamente a su nieto en el año 1812 (colección del duque de Alburquerque), sabe mostrar la sencillez y la inocencia de la infancia como nadie había logrado antes.



**He dicho.**