

“EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS”¹.

GOYA, UN BREVE ACERCAMIENTO HISTÓRICO-TÉCNICO A SU OBRA GRÁFICA

Salomón Isaac Chaves Badilla

*Profesor de grabado
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica
salomonch@hotmail.com*

RECIBIDO: 21-12-09 • APROBADO 22-03-10

RESUMEN

El presente artículo aborda aspectos fundamentales de la obra gráfica del artista español Francisco de Goya y Lucientes. Genio indiscutible del arte universal, cuyo legado, aún en nuestros días, provoca un notorio interés en creadores de las más variadas disciplinas y geografías.

Se puntualiza en el desarrollo cronológico de las cuatro grandes series de grabados: *Los caprichos*, *Los desastres de la Guerra*, *La tauromaquia*, y *Los disparates*. Con una orientación didáctica, se describen las principales técnicas de huecograbado utilizadas, así como el agitado contexto histórico en que vivió el artista, que se proyecta, de manera reveladora, en su particular tratamiento estético y conceptual.

Palabras claves: Francisco de Goya • historia del arte • historia del grabado • huecograbado • grabado en metal • intaglio • grabado en metal.

ABSTRACT

This paper reviews fundamental aspects in the graphic work of the Spanish artist Francisco de Goya y Lucientes. Considered a universal art genius, his legacy even nowadays stimulates a deep interest in creators working in a great variety of disciplines and geographies.

This review focuses in the chronological development of the four most relevant engraving series: *Los caprichos*, *Los desastres de la Guerra*, *La tauromaquia*, and *Los disparates*. The main employed techniques of etching on metal are described, as well as the chaotic historic context that surrounded the artist's life. Both of these are projected in the particular esthetic and conceptual treatment characteristic of his art.

Keywords: Francisco de Goya • Art history • etching history • etching • etching on metal • intaglio-type.

1. Inicios: la formación pictórica

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Nació el 30 de marzo de 1746 en la población española de Fuendetodos, en la provincia de Zaragoza, de la actual comunidad autónoma de Aragón. Pertenecía a una familia numerosa de extracción humilde; su padre se llamó José Goya, quien se desempeñó, en aquellos tiempos, en el honroso oficio de artesano dorador. Para entonces, España tenía una población cercana a los diez millones de habitantes, que iba en aumento. Las ideas de la ilustración europea estaban en boga, y Carlos III (1759-1788) realizaba reformas en vistas del mejoramiento económico del país.

Un adepto de este proceso fue, sin duda, Ramón de Pignatelli (1734-1793), conde de Fuentes, quien, además, desempeñaba un influyente papel como mecenas de artistas, sobre todo del atelier del pintor José Luzán y Martínez (1710-1785). Y justamente sería este atelier de Luzán, el primer centro formativo donde Goya acudió como aprendiz en 1759, a la temprana edad de trece años. "Goya recibió de Luzán la formación tradicional; al principio copiaba modelos, en la mayoría de los casos grabados, más tarde dibujaba inspirándose en maniquís o figuras vivas"². Esta metodología pedagógica, no distaba mucho de la que estaba vigente en muchas academias artísticas de la época en Europa, donde, fundamentalmente, el artista aprendía conceptos de dibujo y proporción partiendo de la reproducción de láminas (muchas de ellas grabados), y de modelos de escayola.

Era muy frecuente que el talento se confundiera, ineludiblemente, con la capacidad académica y técnica del aprendiz, consistente en reproducir modelos asignados. De allí que a los ejercicios creativos no se les daba realmente mucha importancia, y se reservaban para los últimos años de enseñanza. Goya viajó a Roma en 1770, donde fue aprendiz de Francisco Bayeu, y adquirió una importante formación en la técnica de pintura mural "al fresco".

2. Inserción laboral y académica

En 1771, regresó a Zaragoza y, gracias a sus recientes conocimientos de muralismo, empezó a recibir encargos para pintar varias iglesias. En 1775, Goya se casó con Josefa, hermana de su maestro Bayeu. Esta unión le traería considerables influencias y facilidades, para su posterior incorporación en el ambiente cultural y político de la capital española. Ya en Madrid, trabajó pintando cartones que servían de modelo para la confección artesanal de tapices, en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Realizó más de sesenta modelos en donde plasmó la vida cotidiana de aquel entonces: escenas costumbristas, "juegos pastoriles". Estas obras se destinarían principalmente al gabinete de trabajo del Príncipe de Asturias en El Escorial (San Lorenzo del Escorial) y el Palacio del Pardo.

En 1780, pasó a ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aquí entró en contacto con los llamados "ilustrados", como se les denominaba a los españoles adeptos a las reformas que proponía la ilustración francesa. Trabajó para la corte de Carlos III pintando escenas de carácter popular. Tras la muerte de este monarca, quiso el artista dejar de pintar cartones, lo cual empezaba a fastidiarle por lo superficial y monótono de los temas. Sin embargo, Carlos IV le condicionaría sus ingresos y, por motivos económicos, tuvo que seguir pintando cartones hasta 1792.

Los análisis críticos de la sociedad española, principalmente los escritos por su amigo Jovellanos, reflejarán grandes inquietudes en la obra de Goya. "Para el gabinete de trabajo de Carlos III pintó, aludiendo a las medidas tomadas por el rey para mejorar la protección de los obreros de la construcción; el *Albañil herido* (1786-1787)"³. En 1792, siendo pintor oficial de la corte, Goya hizo un pequeño viaje extraoficial a Cádiz con el objetivo de pintar una iglesia. Por infortunio del destino, le arremetió una extraña enfermedad que se extendió por meses,

y le obligó a permanecer en Andalucía en casa de un amigo, por casi medio año; como consecuencia, quedó sordo.

A su regreso a Madrid, a principios de 1793, se aisló lo más que pudo del ambiente y ajeteos de la corte. Se comunicaba mediante la escritura, y aprendió el lenguaje de señas. Este periodo le permitió reflexionar y adentrarse más en sus ideas e inquietudes personales. En 1796, fue ascendido a director de la Real Academia de Bellas Artes.

3. El grabado, la otra vertiente de la obra goyesca

No se tienen datos certeros de cuándo empezó Goya a trabajar en grabado. Fue en su madurez artística, probablemente a principios de la década de 1770. Entre los procedimientos que utilizó, fundamentalmente estaban: el aguafuerte y el agua tinta. Además, alternaba otros sistemas de incisión directa o talla manual, como el buril y punta seca, principalmente sobre planchas de cobre.

El aguafuerte era una técnica poco practicada en la España de entonces, ya que predominaba el llamado *grabado de reproducción*, el cual se destinaba a crear planchas que reprodujeran lo más fielmente posible las obras de arte, principalmente pinturas de colecciones reales, y se seguían los patrones de los talleres europeos con la técnica al buril. Esta técnica de "talla dulce" consistía en interpretar el dibujo a base de puntos y líneas; una vez dominada con sutileza, permite dar la sensación de claroscuro, a pesar de estamparse en una sola tinta. Era un proceso muy arduo y su aprendizaje requería mucho tiempo, dada la complejidad del lenguaje técnico:

"atendiendo tan sólo al modo de manejar esta herramienta, había que dedicar diez años hasta dominarla. Por supuesto que Goya no se dedicó a grabar al buril... aprende otra técnica, el grabado al agua fuerte, un procedimiento que, en su ejecución, es mucho más parecido al dibujo"⁴.

El aguafuerte daba mayor libertad creativa y de ejecución, ya que la resistencia propia del metal no limita la espontaneidad de trazo del artista. Consiste en aplicar a la plancha de cobre un barniz asfáltico o graso, donde luego se dibuja con suavidad mediante una punta de metal, despejando así solo las partes lineales del dibujo. Posteriormente, la plancha es sometida a baños con ácidos, de modo que las líneas son grabadas, creando los surcos en donde se alojará la tinta en la posterior estampación del grabado.

Este tipo de procedimiento era, sin duda para Goya, un medio más interesante y libre, que respondió, en gran medida, a sus concepciones y necesidades expresivas. Si bien tuvo acercamiento con talleres y grabadores durante su estancia en Italia, su aprendizaje tuvo mucho de autodidacta. Estudió los grabados de Rembrandt, artista por quien tenía especial admiración. Y de algunos grabadores de la escuela italiana como Tiépolo y Piranesi, de quien incluso tuvo estampas⁵. Paralelamente, experimentó y dominó a la perfección la técnica del *agua tinta*, la cual, según la autora Garrido (1989), aprendió de Bartolomé Sureda quien la habría adquirido en Inglaterra.

Este procedimiento fue descubierto en 1760 por el francés J. B. Leprince; consiste en pulverizar muy finamente resina de colofonia, mediante un tamiz o tela que se rocía uniformemente en la plancha de cobre. Luego se calienta por debajo, de modo que los granos de resina se funden y se adhieren al metal. En seguida, se protegen las partes por reservar con barniz y se introducen en el ácido. Esto genera una mordida a modo de puntos o tramas variables que muestran efectos muy pictóricos. Goya fue tan diestro en el dominio de esta técnica que, incluso, realizó un grabado, donde tanto la composición y el trazo fueron definidos solamente por los agua tintas. Se trata del *Capricho 32 Por qué fue sensible*, en el cual se puede apreciar hasta cuatro distintas tonalidades de grises, realizados con exquisita delicadeza, que generan,

por sí mismos, un interesante efecto atmosférico y de volumen, sobre todo en las telas que conforman el vestuario del personaje principal.



En cuanto al grabado al buril y la punta seca, realmente son recursos que Goya utilizaba de forma alternada en sus grabados. No era un grabador ortodoxo, generalmente realizaba varios mordidos al aguafuerte, luego intensificaba o corregía ciertos aspectos del dibujo con buril, y con una punta de metal a la punta seca.

El método de trabajo de Goya era sencillo, pero no por ello menos efectivo. Sobre todo realizaba dibujos iniciales con aguada, tinta o sanguina:

“esta última se prestaba especialmente para hacer el calco o reporte ya que la sanguina desprende un poco de polvo, el que queda sobre el barniz de la plancha ya barnizada; “...consistía simplemente en superponer la cara positiva del dibujo sobre la plancha ya preparada y someterlos, simultáneamente, a la presión del tórculo lo cual facilitaba la impresión o traslado del dibujo, quedando éste invertido sobre la plancha”⁶.

Goya aprendería la técnica de grabado haciendo lo que era usual en la época; por un lado, estampas religiosas y, posteriormente, reproducciones en peque-

ña escala de obras maestras de colecciones reales. El primer grabado que se conoce de Goya, posiblemente se realizó entre 1770-1771, mientras residía en Italia. Se titula “La huida de Egipto”; realmente es poco sobresaliente y no da fe de la calidad técnica y creativa que se advierte en las estampas venideras. “Técnicamente es muy tosco en líneas, muy mordido por el ácido y sin diferenciación de líneas. La plancha parece haberse picado... Tanto la composición como el tema muestran claramente la influencia italiana”⁷. Es curioso que, incluso, está firmada al estilo de las estampas italianas de la época, con una inscripción a la derecha en latín que dice: *Goya inv-t, et fecit*. Es algo que no se vuelve a ver en su obra ya que, posteriormente, usa: *Goya. F.* o *Goya ft.* Con esto, el artista manifiesta que es el autor, o como se denominaba entonces, el “inventor” de la imagen y del grabado.

El segundo grabado es una representación de *San Isidro Labrador*, el patrón de la villa de Madrid; solamente se conserva una prueba conocida hasta la fecha de esta estampa, que pertenece a los fondos gráficos de la Biblioteca Nacional de España. El retrato del santo en edad avanzada, tiene un tratamiento lineal muy sutil,

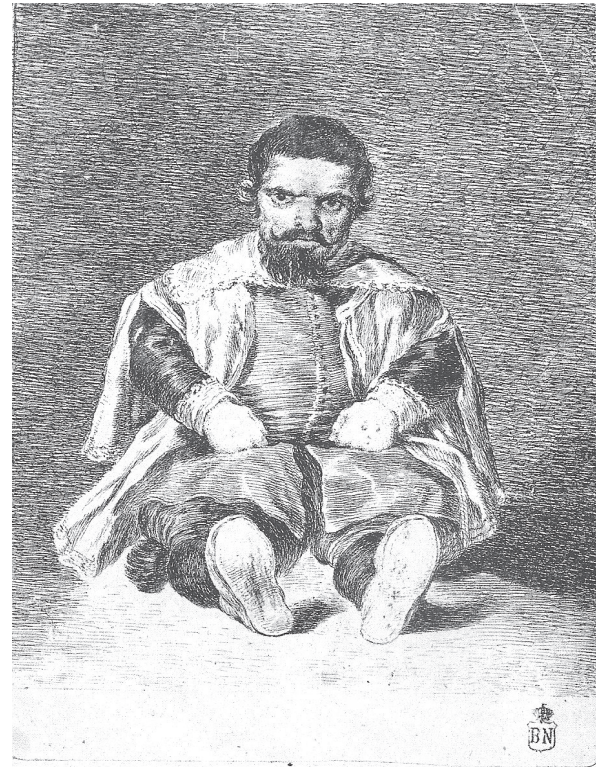


La huida de Egipto.

con segmentos entrecortados que se aglutinan para formar masas de grises y modelar el contorno de la figura. Se advierte en esta obra temprana de Goya, cierta relación con los rasgos compositivos y la distribución de la luz, presentes en la gráfica de Rembrandt, sobre todo en sus autorretratos.

Como continuación de su aprendizaje técnico, en 1778 realizó, también, copias de cuadros de Velázquez, en particular las relacionadas con la familia real y los bufones de la corte (alrededor de 17 planchas). En un diario de circulación madrileña se anunció la realización de nueve grabados basados en obras de Velázquez; están elaborados en aguafuerte reforzado, alternando retoques someros de punta seca y, eventualmente, buril, lo cual era bastante inusual en los grabados de artistas contemporáneos, quienes utilizaban exclusivamente la talla dulce con buril en las estampas de reproducción. A pesar de que en el nivel formal estas reproducciones no son expresamente fieles a todos los detalles de los lienzos, y de que existe un debate abierto de la calidad de estas estampas dentro de la obra goyesca, es fundamental considerar que, con ellas, el artista experimentó las técnicas calcográficas y planteó para sí mismo nuevos rumbos en cuanto a su posterior tratamiento expresivo, utilizando la gráfica como un recurso legítimo para producir obra original.

Goya realizó, ese mismo año, el que se podría considerar su primer grabado original, titulado "El agarrotado", ejecutado al aguafuerte, con intervención de buril. Seguidamente, realizó "El ciego de la guitarra", muy interesante por tener dos aspectos en particular. Por un lado, es uno de los pocos grabados que se relacionan explícitamente con su obra pictórica, pues es una variación de un cartón que pintó para un tapiz. Por otra parte, resulta ser la plancha de mayores dimensiones que haya realizado (39x57cm). Como es bien sabido, la gran mayoría de sus estampas (incluyendo las cuatro grandes series) es de un formato bastante pequeño.



Sebastián de Morra. Basada en el cuadro original de Velázquez.

En 1794, envió catorce "piezas de gabinete" a la Academia de San Fernando: años más tarde los reelaboraría como "Tauromaquia". Posteriormente, publicó su serie "Los caprichos", en 1799. Después de la guerra hispano-francesa, que culminó con el regreso de Fernando VII a España, en 1818, Goya editó la serie de grabados "Tauromaquia" que, al carecer de connotaciones políticas, no encontró oposición alguna. Luego complementó y extendió la serie de "Los desastres" en "Los caprichos" y produjo, así, otra serie titulada "Los disparates". En 1819, ya anciano, se retiró a las afueras de Madrid, en una amplia casa que se denominaría popularmente "La quinta del sordo", lugar en donde encontró la paz indispensable para crear con suma libertad; aquí produjo las célebres "Pinturas negras".

En 1824, a raíz de las tensiones políticas en España, Goya viajó a Burdeos. Pidió un permiso en la corte y argumentó la necesidad de someterse a tratamientos médicos en Francia. Allí, además, experimentó con la litografía, técnica planográfica de reciente invención. En marzo de 1828, tras otra agobiante enfermedad, llegó a su fin la vida de Goya. Los restos mortales fueron trasladados de Burdeos a Madrid, en 1901 y, actualmente, descansan en el Museo Panteón de Goya, dentro de la pequeña y austera Iglesia de San Antonio de la Florida, bajo la misma cúpula pintada con los extraordinarios frescos que, otrora, plasmase este genio del arte universal.

4. Las cuatro grandes series

Los caprichos

La serie de los Caprichos, constituida por ochenta grabados al aguafuerte, fue expuesta para su venta al público en el año 1799. El día 6 de febrero, en el periódico *El Diario de Madrid*, apareció un anuncio que publicitaba la serie. Por unos 320 reales se podía adquirir la serie completa en una tienda ubicada en la calle del Desengaño número 1. En el anuncio aparece un texto que describe para el público el contenido de la serie:

"...el autor declaraba estar convencido de que la crítica de las equivocaciones y de los vicios humanos, generalmente reservada a la poesía, podía ser igualmente objeto de la pintura. Confesaba que de las extravagancias y equivocaciones humanas había seleccionado aquellas más extendidas entre las personas. Que al realizar su obra de arte no pudo seguir modelos ni copias de la naturaleza, ya que estos vicios no existen hasta el presente, sino en la imaginación humana. Aseguraba no haber pretendido, en ningún modo, ridiculizar individuos concretos. Que la pintura, como la poesía, selecciona de lo común solamente aquello que sirve a sus metas..."⁸.

Es muy notorio, el tino casi diplomático del texto anterior, impregnado de prudencia, muy conveniente

para no herir susceptibilidades éticas o religiosas. Enfatiza que, al igual que el poeta, alucina ideas casi abstractas en un lapsus de inspiración, así los temas de Goya se encubren como ilusorios *ya que estos vicios no existen hasta el presente*. Esto equivale a decir que no existían en el presente de Goya, cosa desde muchos puntos de vista cuestionable, dado el tormentoso contexto histórico de ese entonces, y más evidente si se aplicara a nuestro convulso y polémico mundo contemporáneo.

Posiblemente, el autor de este texto fue el escritor Leandro Fernández Moratín (1760-1828). En la mayoría de las estampas, el artista acostumbraba grabar una leyenda o frase alegórica que, en primer término, aludiera al "capricho" o concepto estético plasmado. Curiosamente, y quizá debido a su temperamento y pragmatismo, Goya era un hombre distraído en cuanto a la ortografía de sus escritos, por lo cual, frecuentemente, acudía a sus amigos escritores para que hicieran la corrección de sus leyendas, antes de la estampación final de las planchas. Como un aspecto paradójico, y haciendo alusión literal al nombre de la céntrica calle madrileña "Desengaño", los grabados tuvieron poquísima acogida entre la población y casi no se logró vender. Al segundo día de ser exhibida la serie, fue censurada por las autoridades; las obras no pudieron ser adquiridas y solo fueron conocidas por amigos y expertos.

En una de sus estancias en Andalucía, Goya realizó muchos dibujos con tinta china, varios de ellos recopilados en su famoso *Album A de Sanlúcar* (1796-97). Incluso una parte de estos dibujos los tituló "Sueños". Es posible que parte de estos bocetos le sirviesen de guía para los grabados; en un principio, tuvo la idea de llamar así a la serie completa. Sin embargo, luego, por diversas circunstancias, decidió titularla "Los caprichos". Este término en cierto modo alude al carácter propio del artista, a sus alucinaciones internas, y evita evidenciar el verdadero sentido crítico hacia la sociedad y sus autoridades, sobre todo las eclesiásticas.

En la España de entonces, los artistas, al escoger sus temas, tenían muy presente los temidos tribunales de la Inquisición, capaces de llamar a cuentas a casi cualquier miembro de la sociedad, con el pretexto del supuesto delito de herejía, que se definía, como es sabido, con parámetros sumamente irracionales y arbitrarios.

“El artista escondió en la mitad de la serie la hoja clave para entenderla. El *Ydioma Universal* que quería simbolizar con sus ochenta impresiones o láminas eran las habladerías generales del mundo español aún no ilustrado, compuesto, en realidad, por prejuicios, superchería, idiotez, fanatismo y formas de comportamiento anticuadas tanto en la vida mundana e intelectual como en la espiritual”⁹.

Tras una serie de avatares sociales, y peligrosas intrigas de poder en la corte y nobleza española, y sobre todo por el miedo al “Santo Oficio” con su poder persecutorio, Goya decidió retirar de la venta la serie. En 1803, entregó al rey las planchas y las 240 estampas que no se vendieron. Se especula que hubo una especie de negociación, ya que el rey le retribuyó, girando instrucciones para que se diera una pensión (de muy bajo monto) para Javier, el hijo de Goya.

Sobre las fuentes de inspiración a las que Goya pudo haber acudido para realizar “Los caprichos”, se han elaborado toda suerte de teorías, y sugerido un sinnúmero de posibles influencias. Pero, esencialmente, apuntan hacia la literatura satírica de la época. El autor Paas (2008) menciona como paralelismo la revista madrileña *El Censor*, donde trabajaban, curiosamente, redactores amigos del artista. En este espacio se escribían hondas e irónicas críticas a las cuestiones sociales del país, sobre el sistema educativo que era dirigido totalmente por el poder y la censura de la iglesia. De igual manera, denunciaba la miseria y las condiciones de explotación que sufría el sector campesino por parte de la nobleza, que fundamentalmente heredaba la riqueza sin mayor esfuerzo y mantenía un estilo de vida parasitario.

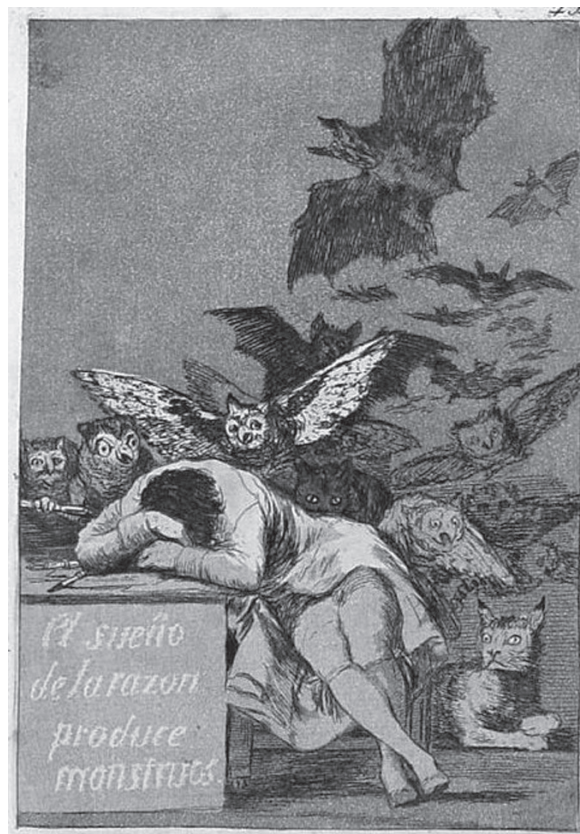
Otro aspecto constante en “Los caprichos”, es el humor ácido y crítico con el que se refiere el autor



a las relaciones sociales y afectivas entre el hombre y la mujer. Goya, quizá influido por una experiencia personal como su amorío casi fatídico con la Duquesa de Alba, realizó un grabado en su memoria; se trata del Capricho 61, titulado *Volaverunt* (Volaron), en donde la representa como una bruja.

También, hay un interesante tratamiento de las supersticiones populares. Muy extendida, y promovidas en gran parte por la misma iglesia, la persecución de los herejes muchas veces usaba como excusa las acusaciones de brujería, con lo cual se podía torturar y llevar a la horca a cualquiera que supusiera un peligro para la fe, tal como se dio en las plazas públicas de Toledo, Ávila y muchas otras ciudades.

Hay alusiones muy claras a la doble moral; por ejemplo, en el capricho 15, *Los bellos consejos*, presenta a una mujer vieja con aspecto siniestro, que da consejos a una joven sobre los menesteres para dedicarse al oficio de la prostitución. O en el capricho 2, *El sí pronuncian y la mano alargan Al primero*



que llega. Este es una imagen ácida, que evidencia los famosos matrimonios por conveniencia, tan usuales en la época y fruto de un sistema educativo totalmente machista y enajenante. Se presenta una novia que lleva antifaz, y es casada con un viejo roñoso, con la complacencia de las autoridades.

La crítica política es constante en muchos caprichos, donde se satirizan las figuras de autoridad. Como en el caso del capricho 29, *Eso sí que es leer*, en el cual se presenta a un ministro, viejo (como el esquema socialmente dominante), que está ciego y es informado por terceras personas, de dudosa credibilidad, sobre los asuntos del gobierno. Es muy representativo, en la mayoría de la serie, el tratamiento “tenebroso” de muchos

personajes, cual si fuesen duendes de un aquelarre macabro u oráculos atormentados que nos advierten sobre futuras catástrofes y sufrimientos que atañen más al alma que al cuerpo mortal.

El capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos*, es un claro ensimismamiento psicológico del artista como conciencia del mundo. Se muestra a un hombre aparentemente dormido, rendido por el cansancio, siendo acosado por sus propios pensamientos. Aparecen aves nocturnas, murciélagos símbolos de la noche, y búhos que refieren a la ignorancia, en cuanto a esquemas arcaicos de la España del siglo XVIII. Una de las aves acerca al hombre un pincel, haciendo más amargo su tormento, poniendo en evidencia esa

inherente función social del artista, al retratar la realidad que le rodea.

Los desastres de la Guerra

El 2 de mayo de 1808, entraron a España las tropas francesas de Napoleón, con el supuesto objetivo de atacar Portugal, quien era aliado de Inglaterra. Inicialmente, se corrió el rumor de que el destacamento venía a derrocar al déspota Manuel Godoy, "...el emperador estimó que el pueblo español acogería a las tropas francesas como a un verdadero ejército de liberación que por fin iba acabar con siglos de opresión..."¹⁰. Sin embargo, ese día, el pueblo español, armado con palos, herramientas y sin apenas armas, se rebelaría contra lo que era una inminente invasión extranjera. Pero al llegar los refuerzos franceses, capturaron a cuantos rebeldes encontraron, junto a otros ciudadanos ordinarios, y los fusilaron el día 3, en la montaña de Príncipe Pío (capítulo histórico que será, posteriormente, inmortalizado por Goya en sus pinturas).

Luego, Napoleón obligó a la familia real a abdicar y, de manera arbitraria, nombró rey a su propio hermano José Bonaparte. Estos acontecimientos dieron por iniciada la guerra de independencia que se extendió hasta 1814 con el retorno a Madrid de Fernando VII, quien otrora, convenientemente, fuese un admirador de Napoleón. Durante el lapso de seis años que duró el conflicto, se produjeron muchas atrocidades; la miseria se extendió como una plaga, sobre todo en la España rural. Varias ciudades quedaron seriamente devastadas, entre ellas Zaragoza, tierra natal de Goya, a la cual viajó, invitado por el general Palafox, para contemplar personalmente la ruina y la desolación producida por las violentas escaramuzas.

Tras el fin de la guerra, el rey realizó una supuesta depuración de la corte, y arremetió una persecución contra todos los "afrancesados", como se les decía a los intelectuales adeptos a las ideas de la ilustración (muchos de ellos, amigos íntimos

de Goya), y contra los defensores de la Constitución de 1812. En tales condiciones, a pesar del deseo de Goya, era poco prudente la publicación de la nueva serie de grabados.

Luego de una nueva rebelión dirigida por el coronel Rafael de Riego, se proclamó, el día 1 de enero de 1820, la Constitución de 1812, a la cual el rey, debido a la presión (incluso fue apresado), no tuvo más remedio que reconocerla como legítima. Parecía vislumbrarse un panorama político más amable, con mayor tolerancia a las manifestaciones culturales. Era pues, el momento idóneo para publicar *Los desastres de la Guerra*. Pero de nuevo, esto no llegaría a ser más que una frágil quimera, ya que, en 1822, brotó otra guerra civil, en donde se disputaba ahora entre la monarquía constitucional o la república. En consecuencia, Goya salió de España rumbo a Francia. "Los *Desastres* desaparecieron en una caja que fue ocultada en casa de su hijo. Un año antes de su muerte en 1853, Javier Goya vendió ochenta estampas de los *Desastres* a la Real Academia"¹¹.

En definitiva, no fue sino hasta 1863, más de treinta años después de la muerte del artista, que se publicó por primera vez la serie con el nombre: *Desastres de la Guerra*. Edición que realizó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; la preparación de las láminas se asignó a los grabadores Carlos de Haes y Domingo Martínez, quienes retocaron algunos daños superficiales como arañazos y márgenes dañados¹², luego se harían otras ediciones a partir de 1937. La serie constaba, en un principio, de ochenta y cinco planchas, de las cuales realmente solo se editaron ochenta. Formalmente, las estampas son más heterogéneas, quizá influyó mucho, como es natural, la agitación social del momento histórico, que constantemente invadía al artista de nuevos y fatales temas. Por otro lado, el periodo de tiempo que tardó en su realización fue más amplio, de 1810 a 1820.

Fundamentalmente, la visión que impregnó Goya a estos grabados, fue más desde la óptica

de las consecuencias directas de la guerra en el ser humano, principalmente en los más humildes. Es interesante que no representara, en ningún momento, batallas campales entre bandos de soldados, tácticas militares ni investidas triunfales. Por el contrario, se centra en el dolor latente que muchas veces vio con sus propios ojos. Sin importar el lado de la trinchera del cual se luche, la guerra es, a todas luces, un torrente turbio de pena y de violencia.

Esto es sustancialmente lo que el prisma sensible de Goya retrató. Y, a modo de señal casi profética, lo enuncia en el grabado que abre la serie titulada Desastre 1 *Tristes presentimientos de lo que ha de suceder*, donde un viejo arrodillado y débil, implora clemencia al cielo por lo que inminentemente se avecina: el dolor, la rabia primitiva y bestial de los hombres contra sus iguales, el ajusticiamiento descarnado e irracional del vencedor contra el desarmado rival. Tal como se plasmó en el Desastre 39, cuya leyenda dice: *Grande Hazaña ¡Con muertos!* De manera sarcástica, el autor expone la inmoral práctica de los soldados, de desmembrar los cuerpos desnudos de los rivales,

atarlos a los árboles a modo de macabro trofeo y, a la vez como escarmiento para los enemigos.

El autor hace latente el sufrimiento, sobre todo de los que nada tenían que ver con la guerra, pero padecían sus escabrosas consecuencias. Entre 1811-1812, en Madrid, se extendió una terrible hambruna en la que llegaron a morir 20 000 personas. Morían de hambre en las calles como animales desamparados, ante la indiferencia de los estratos altos y de las autoridades. En el Desastre 34 *Clamores en vano*, se aprecian personas moribundas pidiendo auxilio, y un oficial francés, de porte soberbio, pasa impasible ante tal escena.

A pesar del tono pesimista, asociado a la narrativa realista de las escenas, es posible encontrar en las últimas estampas una visión positiva, y hasta esperanzadora. En una de las planchas adicionales (que no fueron editadas) Desastre 82, se observa a una mujer bella que representa "la verdad", quien departe de manera amena con "la paz", encarnada de modo simbólico en el cuerpo de un anciano campesino. Como premonición de que los cambios y el progreso humano estaban también próximos. Este tratamiento es, quizá, una de las razones



Desastre 1



Desastre 39



Desastre 34

por la que el conjunto de la obra goyesca conforma un lenguaje universal y prevalece en el tiempo, como un símbolo inequívoco de la conciencia del artista. Estos males infames de que nos advierte Goya, lamentablemente se siguen repitiendo de muchas formas, en incontables conflictos armados alrededor del mundo.

Tauromaquia

En 1814, después de ver frustrada la posibilidad de publicar *Los desastres de la Guerra*, Goya emprendió la realización de una nueva serie de estampas, esta vez con una temática más afín al gusto popular y, desde luego, políticamente más correcta, como sería las corridas de toros. El 28 de octubre de 1816 se anunció, en el *Diario de Madrid*, la venta de la serie más reciente de Goya, titulada "Tauromaquia". Compuesta por un total de 33 grabados; se transaba cada uno en 10 reales, y el conjunto entero por el precio de 300.

Curiosamente, es esta serie, de temática aparentemente tan costumbrista, la que realmente llegó a tener algo de aceptación; sin embargo, tampoco llenaría las expectativas del autor, ni le daría ingresos importantes. Algunos de los diseños más



Desastre 82

populares se trasladaron como motivos decorativos a otros objetos de uso cotidiano, como porcelanas y muebles. Posteriormente, la serie tendría más acogida en el exterior donde, incluso, se realizaron ediciones falsas "piratas".

La representación que hace Goya de las suertes taurinas, dista bastante del enfoque heroico de las escenas festivas y "folclóricas", que hacían los artistas de la época, entre ellos Antonio Carnicero (Salamanca, 1748-1814), con sus conocidas estampas en color. Por el contrario, Goya hace un recuento del origen del toreo como costumbre en España. Según los estudiosos, se basó para ello, en dos obras importantes: *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, de Nicolás Fernández de Moratín. Y, por otro lado: *La tauromaquia o Arte de torear*, de José Delgado¹³. Según estos compendios literarios de la época, el toreo no tiene su origen en la lucha de gladiadores en Roma como se creía antiguamente. Sino, por el contrario, sienta el precedente en las cacerías de animales salvajes, que hacían los antiguos pobladores de la Península Ibérica. Esto se ilustra magníficamente en el grabado número 1 que inicia la serie, titulado: *Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros á caballo en el campo*.

Posteriormente, los moros, quienes habitaron en los reinos de Andalucía (principalmente Sevilla) y la zona de Toledo, practicaron el toreo como divertimento. Justamente en el grabado número 3, cuya leyenda reza: *Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones del Alcorán, adoptaron esta caza y arte, y lancean un toro en el campo*. Este acto primigenio se mantiene vigente hoy en España y, en ciertos pueblos como en Tordesilla (Valladolid), se realiza el “lanceo”, que es considerado una fiesta regional. Consiste en soltar un toro en las calles y cercanías del pueblo, y una gran cantidad de personas, sobre todo jóvenes, lo persiguen con palos afilados y lanzas. Lo incordian durante varias horas impartiendo todo tipo de heridas, hasta que el animal agónico, fallece. Esta práctica no está exenta de un gran número de detractores, que censuran la violencia circense y cruda que, en pleno siglo XXI, inevitablemente refiere a otros tiempos más arcaicos, de un ser humano menos civilizado.

En los siglos XII y XIII, el toreo tenía una connotación más ceremonial, y se reservaba a los caballeros de origen noble “...Si el caballero no triunfaba sobre el toro, se hacía entrar al ruedo –para vergüenza del caballero– al populacho,

a la “canallada”, para que matara al toro...”¹⁴. Inicialmente, las corridas de toros se hacían en la plaza mayor de cada ciudad. Estas plazas eran el centro de reunión social y vida pública. Estaban, en su gran mayoría, constituidas por un amplio patio rectangular, rodeado en sus cuatro flancos de edificios de dos o tres plantas. Se tenía acceso a la plaza mediante amplios arcos o “puertas” situadas en cada costado. Era común que cada puerta diera origen a una calle que se proyectaba hacia la ciudad, tomando así el nombre de esta. Se cerraban las puertas y dentro se hacían las corridas; el pueblo observaba abajo y, los de mayor alcurnia, cómodamente desde los balcones de las casas.

Fue realmente en el siglo XVIII, que el toreo se popularizó en España; se construyeron sitios apropiados, “plazas de toros”; se dictaron reglas, con lo que se convirtió, evidentemente, en algo más que un divertimento. Actualmente, existe mucha polémica entre la sociedad por la legalidad del toreo, y la postura que debería adoptar el gobierno al respecto. Sin embargo, es una práctica que se realiza tradicionalmente, con gran número de seguidores; muchos de manera personal le llaman “deporte”, otros van más allá y le denominan “arte”, que hasta la actualidad se profesionaliza cada vez más.



Grabado 1



Grabado 2

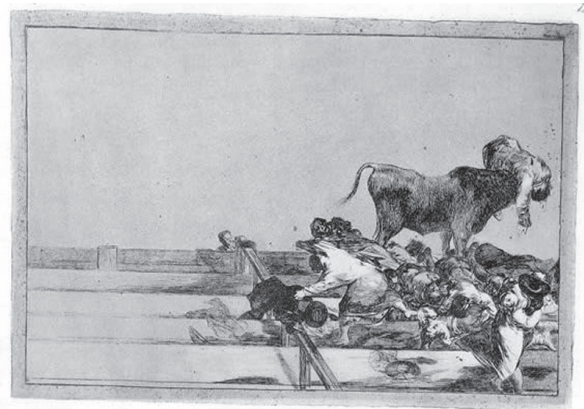
Las estampas de toros eran muy populares en la época de Goya, sin embargo, el tratamiento novedoso, así como el realismo dramático que le impregnó el artista a Tauromaquía, estaba muy alejado del idealismo, costumbrista y decorativo al que la gente solía habituarse. Esto, para bien o para mal, impidió que el grueso del público se interesara en estas estampas.

Fundamentalmente, Goya abordó, en casi toda la serie, el tema de la lucha a muerte entre el hombre y el animal. Mostró la rudeza clara, sanguinolenta, que arremete no solo al animal sino, también, al torero que arriesga su vida, y no siempre con resultados alentadores. Estos grabados no tienen, en la plancha, leyendas inscritas por el autor, como en las dos series anteriores. Los títulos definitivos son posteriores a la primera edición y fueron puestos por Ceán Bermúdez¹⁵. Esto constituye, sin duda, un escollo importante, al intentar dar una interpretación objetiva al significado de las estampas, ya que no hay una confiabilidad demostrada, en el sentido de que los títulos puestos por Bermúdez, correspondan con las ideas originales de Goya.

Esto ha generado, a través de los años, una extendida discusión entre los estudiosos, ya que algunos mencionan que *Tauromaquia* tiene un sentido crítico anti taurino, y otros proponen lo contrario, incluso plantean que Goya era seguidor y practicante del toreo. Por un lado, el tratamiento de las imágenes es sumamente dramático y, en ningún caso, se presenta al torero en escenas victoriosas, ni se le impregna superioridad sobre el animal. Por otra parte, se exponen tal cual los accidentes letales, donde se evidencia al hombre como un ser vulnerable, que es herido atrozmente.

En el grabado 21: *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejón*, la escena es muy trágica; el toro sobrepasa la barrera del ruedo y arremete violentamente sobre el público de la gradería alcanzando, incluso, al alcalde. Se ven personas malheridas, y el toro levanta un cuerpo en su cornamenta, como en señal

de poderío. El instante es congelado, y se ven sobrevivientes tratando de huir, no hay rastro alguno de la guardia que acuda a someter al toro, prolongando así de por vida ese instante de triunfo del animal.

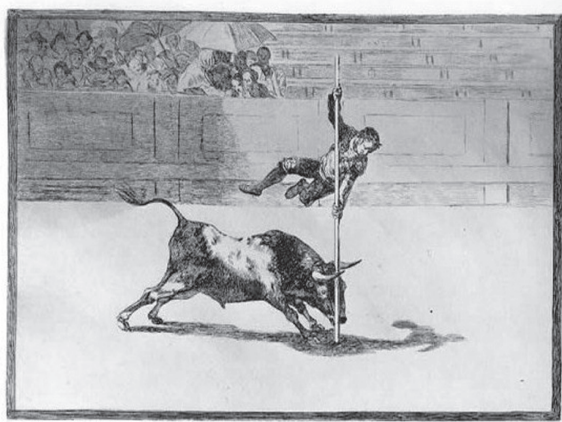


Grabado 21

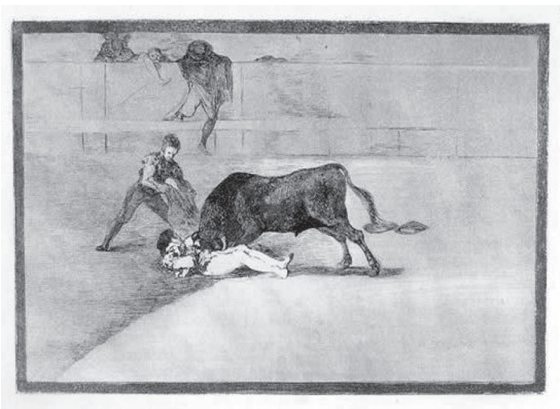
Es notorio también el carácter narrativo, que de ninguna forma es decorativo (como en las otras estampas taurinas de la época), donde el autor describe las "suertes taurinas" como producto de una especie de diálogo entre el hombre y la bestia, enfoque conceptual que seducirá, posteriormente, a muchos artistas modernos, como Picasso.

En la visión goyesca, los dos protagonistas emanan su inherente naturaleza y vitalidad animal. Los dos luchan por adquirir dominio de la situación, los dos sufren la angustia amarga del azar, en una especie de ritual acrobático. Ejemplo de ello es el grabado número 20: *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid*. El torero aparece representado no de manera sublimada, sino como un hombre común. La escena es íntima, no es violenta ni triunfal, los protagonistas exponen lo mejor de su ingenio. El toro esquiva la lanza y el hombre la utiliza, a su vez, para sortear el ataque del animal, generando un movimiento grácil, que pareciera una especie de danza detenida en el tiempo. Por último, es interesante analizar el grabado número 33, final de la serie:

La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid. Este hombre era un torero muy admirado por su valentía y estilo característico, sin embargo, como otros muchos toreros, encontró la muerte a manos del animal; el “matador” es matado, se invierten los roles y, una vez más, la naturaleza impone respeto.



Grabado 20



Grabado 33

Los Disparates

Esta serie muy probablemente fue trabajada después de *Tauromaquia*, aproximadamente entre 1815 y 1823¹⁶, lo que le convierte en el

último proyecto gráfico de Goya, antes de salir de España rumbo a Burdeos. Se publica en el año 1864, muchos años después de la muerte de Goya. Inicialmente, el autor le dio el nombre de *Disparates*, pero para la publicación se le denominó como *Proverbios*. Pensando, quizá, los editores (la Real Academia), que las imágenes, debido a su dificultosa interpretación, eran más como un proverbio, consecuente con el interés que tenía su creador en los refranes populares. Tampoco consta que el autor le haya dado un orden definitivo a la distribución de estampas, las cuales fueron secuenciadas por acuerdo de la Real Academia, y no coinciden con un ejemplar de pruebas de estado, numeradas y encuadernadas, que se encuentra en la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid.

Está conformada por 18 estampas, pero existen cuatro más que se encuentran en colecciones privadas, que también fueron editadas (en un tiraje muy reducido) en París, en 1877, cuyos títulos fueron grabados en francés. En 1936, la Calcografía Nacional estampó nueve ediciones de las planchas originales. Goya tituló cada lámina como *Disparate de...* en referencia a un “desatino” o “absurdo” y, en gran parte, la serie recuerda mucho las temáticas tratadas en los *Desastres* y los *Caprichos*. Esta serie, sin embargo, denota una meditación conceptual más madura en el sentido de su complejidad, de las relaciones simbólicas que proyecta tanto en los personajes, como en las ambientaciones. De hecho, es la serie gráfica goyesca menos estudiada en el nivel de investigaciones académicas, quizá porque no se puede entrever fácilmente un hilo conductor preciso en el aspecto interpretativo.

Al ser la última secuencia gráfica realizada en España por un Goya de edad avanzada, es casi inevitable establecer relaciones estilísticas y compositivas con los murales de la *Quinta del Sordo*. Ya que se ve un tratamiento de sombras más cuidadoso y dramático, extendido no solo a las atmósferas generales sino, también, a la gestualidad misma de cada personaje y, como dijera Pérez- Sánchez:

“recogen un ambiente espiritual próximo a las Pinturas Negras”¹⁷. De cierta manera, estos grabados son un híbrido de los distintos matices que abordó el autor en las series anteriores. El artista pareciera mostrar un abanico diverso de sus constantes inquietudes existenciales y sesgos temperamentales que gravitan entre lo ingenuamente tierno y lo demoníaco, lo cotidianamente risible, y la violencia latente de una sociedad que evoluciona a golpes de mortaja.

El autor se ve influido, como es constante en toda su obra, por estímulos externos y asuntos propios de su universo emocional. En el grabado 2: “Disparate del miedo”, se muestra otra vez una clara denuncia de la guerra como simiente destructiva, una escena de carnicería. Un grupo de soldados al fondo accionan un cañón y, en primer plano, un militar flagela unos cuerpos que yacen en el fango; de repente es aterrorizado por un gigantesco espectro “el agresor es agredido”, y huye instintivamente al sentirse vulnerable; el fantasma avanza impasible, como signo profético de una constante histórica: la violencia produce más violencia.

En el grabado 15: “Disparate claro”, se hace una puesta en escena a modo de sátira. El título mismo es irónico; “claro”, aludiendo al oscurantismo instaurado en España con el regreso de Fernando VII, donde se solapaban las constantes persecuciones ideológicas y los presos políticos que engrosaban las cárceles. A modo de aquelarre malvado, se muestra un orador enardecido, con aspecto de fraile, y sus secuaces que bajan las cortinas para tapar la luz, ensombreciendo la verdad; abajo del tablado se observa a un hombre que es lanzado al vacío ante los insultos de la multitud.

En el grabado 1: “Disparate femenino”, se hace nuevamente una proyección de los sentimientos de frustración que pudiera tener Goya en su relación con la Duquesa de Alba. El grabado aborda la temática de la manipulación emocional que ejercen las personas ante el otro enamorado. Los hombres



Grabado 2



Grabado 15



Grabado 1

son expuestos como miniaturas frágiles y moldeables, en clara referencia al ya tratado “juego del pelele”. Unas mujeres avientan por los aires a estos personajes masculinos, absortos por el embeleso de la pasión y la dependencia sexual. Para agravar la dureza de la metáfora, se incluye en la escena a un asno acucillado que dormita en el mantón, en analogía directa con el hombre que pierde la razón en su enamoramiento, quedando a merced de los caprichos y despechos de la musa idealizada.

5. Litografía

La litografía es, quizá, la obra gráfica menos conocida de Goya, en parte porque la realiza ya a una avanzada edad, casi no se editó, y su producción se hizo, principalmente, en el exilio.

La técnica fue descubierta en Munich por Aloys Senefelder hacia 1796. Su principio básico consiste en el rechazo del agua y de la grasa. Se dibuja en piedras de mármol de Baviera con lápices y utensilios grasos; se fija la imagen por medio de reacciones químicas con mordientes; posteriormente, se entinta y se imprime en papel mediante la presión de una prensa; se moja la matriz para que el pigmento no contamine las partes blancas.



Implicó toda una revolución en la industria editorial ya que permitía hacer ilustraciones que se podían reproducir masivamente.

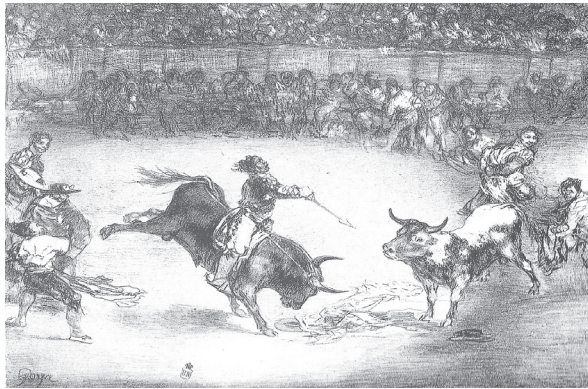
Goya se interesó por esta técnica a los setenta y tres años, lo cual manifiesta el constante deseo del artista por investigar y producir. El primer taller litográfico en España se instaló en Madrid, en 1819, como una dependencia del Depósito Hidrográfico, y estuvo bajo la tutela de José María Cardano. A este lugar acudía Goya a realizar sus primeros experimentos litográficos; primeramente, trabajó con la tinta en pluma, y luego utilizó el lápiz de cera. De este periodo existen pocos ejemplares, ya que la mayoría no llenó las expectativas del autor en el nivel técnico, y no solía realizar ediciones; existe registro de litografías como *La vieja hilandera* (febrero 1819).

En 1824, luego de un agitado periodo de persecución de los liberales, y tras la concesión de un permiso especial de la Casa Real, Goya se trasladó a Francia. Esto constituye, en buena parte, un autoexilio del artista, que veía en ello la única posibilidad de continuar ejerciendo su profesión sin consecuencias políticas ni riesgo para su familia. Visitó brevemente París y, posteriormente, partió a Burdeos en donde se reunió con su esposa e hijos. En esta ciudad encontró las condiciones propicias para dedicarse a la litografía, con la ayuda del maestro Gaulon, quien tenía un taller en ese lugar y dominaba hábilmente la técnica.

El artista, a pesar de su frágil salud, asumió con entusiasmo el novedoso procedimiento plano-gráfico; la vista le fallaba, por lo que se ayudaba de una lupa, trabajó con lápiz y pincel, creando blancos con el rascador. Es curioso que adaptara ciertos implementos a sus necesidades, por ejemplo, utilizaba la piedra de manera vertical como si fuese una pintura de caballete. Son de esta época las obras: *El vito* y *El duelo*.

A continuación, realizó una serie pequeña conformada por cuatro estampas, que es la más conocida, denominada *Los toros de Burdeos*.

Con estos grabados alcanza el dominio pleno de la litografía, creando contrastes de sombras, así como delicadas calidades lineales. En 1825, se realizó una tirada de 100 ejemplares con el título de *Courses de Taureaux*. A los pocos años, volvió a caer gravemente enfermo y, en 1828, a los 82 años de edad, murió en Burdeos.



El famoso americano, Mariano Ceballos, de la serie *Los toros de Burdeos*.

Notas

1. Leyenda de la estampa número 46, serie *Los Caprichos*, de Francisco de Goya.
2. Paas-Zeidler, Sirgrun. (2008). *Goya, Caprichos, Desastres, Tautomaquia, Disparates*. Barcelona: Gustavo Gili, SL. p. 9.
3. *Ídem*.
4. Serra, Antoni. (2000). Catálogo editado con motivo de la exposición: *Goya, personajes y rostros*. Centro Cultural Caixa Catalunya, Fundación Caixa Catalunya. Barcelona. P. 13.
5. Sánchez, F. J. (1946). *Cómo vivía Goya*. A.E.A, España. P. 106.
6. Garrido, Carmen. (1989). *Goya: de la pintura al grabado. La técnica goyesca de grabado*. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid. P. 86.
7. *Ibid.* P. 92.
8. Paas-Zeidler, Sirgrun. *Op. cit.* P. 17.
9. *Ibid.*, p. 11.
10. Corral, Jose. (2005). *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Barcelona: Edhasa. P. 8.
11. Paas-Zeidler, Sirgrun. (2008). *Goya, Caprichos, Desastres, Tautomaquia, Disparates*. Barcelona: Gustavo Gili, SL. P. 93.
12. Blas, Javier. (2000). Catálogo editado con motivo de la exposición: *Goya, personajes y rostros*. Centro Cultural Caixa Catalunya, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona. P. 23.
13. Madrano, Miguel y Matilla, José. (2003). *La tauromaquia de Goya, fuentes y significados*. Catálogo de exposición: Diputació de València. P. 6.
14. Paas-Zeidler, Sirgrun. *Op. cit.* P. 160
15. Madrano, Miguel y Matilla, José. (2003). P. 36.
16. http://es.wikipedia.org/wiki/Los_disparates. 08/10/2009.
17. Pérez, Alfonso. (1979). *Goya; Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*. Catálogo exposición. Madrid: Fundación Juan March. P. 17.

Bibliografía

- Biblioteca Nacional. (1996). *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Lunwerg Editores, S. A. ISBN: 84-921487-4-8.
- Carrete, Juan. (1980). *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid 1752-1978, La Academia de San Fernando la Escuela de Bellas Artes*. Madrid: Club Urbis-Madrid.
- Chamberlain, Walter. (1988). *Manual de aguafuerte y grabado*. Madrid: Hermann Blume Ediciones. ISBN: 84-87756-58-1.

- Corral, Jose. (2005). *Los desastres de la Guerra de Francisco de Goya*. Barcelona: Edhasa. ISBN: 84-350-6516-2.
- Dawson John. (1981). *Guía completa de grabado e impresión*. Madrid: H. Blume Ediciones. ISBN: 84-7214-248-5.
- Delteil, Loys. (1922). *Francisco Goya, le Peintre Graveur Illustré*. Paris.
- Harris, Tomás. (1962). *Goya. Engravings and Lithographs. Catalogue Raisonné* (Vol. 2). Oxford.
- Klingender, Francis. (1948). *Goya in the Democratic tradition*. Londres.
- Lafuente, Enrique. (1946). *Ilustración y elaboración en la Tauromaquia de Goya*. Archivo Español de Arte, Madrid.
- _____. (1952). *Los desastres de la Guerra, de Goya, y sus dibujos preparatorios*. Instituto Amatller. Barcelona.
- Madrano, Miguel y Matilla José. (2003). *La Tauromaquia de Goya, fuentes y significados*. Catálogo de exposición: Diputació de València. ISBN: 84-7795-338.
- Esteve, Francisco. (1997). *Historia del grabado*. Madrid: Ed. Labor. ISBN: 84-89142-12.
- Gallego, Antonio. (1990). *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0209-2.
- Garrido, Carmen. (1989). *Goya: de la pintura al grabado. La técnica goyesca de grabado*. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid.
- Gassier, Pierre. (1970). *Vida y obra de Francisco de Goya*. Friburgo.
- Paas-Zeidler, Sirgrun. (2008). *Goya, Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Barcelona: Gustavo Gili, SL. ISBN: 978-84-252-0980-2.
- Pérez, Alfonso. (1979). *Goya; Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*. Catalogo exposición, Madrid: Fundación Juan March. ISBN: 84-7075-131X.
- Sánchez, F. J. (1946). *Cómo vivía Goya*. A.E.A, España.
- Serra, Antoni. (2000). Catálogo editado con motivo de la exposición: *Goya, personajes y rostros*. Centro Cultural Caixa Catalunya, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona. ISBN: 84-89860-17-3.

Imágenes

http://es.wikipedia.org/wiki/Los_disparates
08/10/2009

http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/tauromaquia/tauromaquia_02.htm
6/10/2009