



Tzvetan Todorov

Goya

A la sombra de las Luces

Galaxia Gutenberg

Goya

También disponible en ebook

Título de la edición original: *Goya à l'ombre des Lumières*

Traducción del francés: Noemí Sobregués

Publicado por:

Galaxia Gutenberg, S.L.

Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª

08037-Barcelona

info@galaxiagutenberg.com

www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en Galaxia Gutenberg: septiembre 2011

Primera edición en este formato: marzo 2017

© Tzvetan Todorov, 2011

© de la traducción: Noemí Sobregués, 2011

© del prólogo, José María Ridaó, 2011

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2017

Preimpresión: María García

Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls

Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona

Depósito legal: B. 4038-2017

ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-466-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Tzvetan Todorov

Goya

A la sombra de las Luces

Traducción de
Noemí Sobregués

Prólogo de
José María Ridaó

Galaxia Gutenberg

Para Pierre Skira

Prólogo

La imagen de Goya como artista extravagante y rudo, dotado para la pintura pero ignorante de las ideas artísticas, culturales y políticas que agitaron su tiempo, es idéntica a la que los autores de la Generación del 98 consagraron sobre Cervantes, caracterizado como un «ingenio lego» al que el alma de la nación habría dictado una obra superior a su talento. Dos de los mayores artistas de la historia de España, dos de los genios cuya influencia universal y sin fronteras es más reconocida y resulta más indiscutible, quedaban reducidos en su propio país a simples instrumentos de una misteriosa inspiración colectiva de la que no habrían sido más que intérpretes accidentales, meros brazos ejecutores. En 1925 Américo Castro demostró en un ensayo cuyo título podría parecer anodino de no tomarse en consideración el clima de opinión contra el que reaccionaba, *El pensamiento de Cervantes*, que una obra como el *Quijote* manifestaba en su concepción, y en algunos de sus mejores episodios y de sus páginas, una incontestable familiaridad del autor con las ideas de Erasmo, por entonces perseguidas en España. A principios del siglo XVII, cuando Cervantes escribe el *Quijote*, los erasmistas encarnaban un contrapunto ideológico a la deriva autoritaria que desencadenó en toda Europa el principio según el cual la religión del soberano determinaba la de los súbditos, *cuius regio, eius religio*, y que en España amparaba los atropellos de un poder político asociado al catolicismo, de los que Cervantes, de origen converso, habría sido una de sus víctimas.

El propósito de *Goya. A la sombra de las Luces*, de Tzvetan Todorov, es paralelo al que persiguió Américo Castro con *El pensamiento de Cervantes*. Como Castro al desenterrar el erasmismo presente en el *Quijote*, Todorov revela las ideas ilustradas que subyacen en la pintura de Goya, sin las cuales no puede comprenderse la exacta dimensión de lo que ésta representa en la historia del arte. No responde a la casualidad el hecho de que, en las primeras páginas del ensayo,

Todorov muestre su sorpresa por la descripción del genio de Goya que hace Ortega, semejante, por lo demás, a la que Unamuno y otros autores de la Generación del 98 trazan del de Cervantes. En ambos casos, la admiración por la obra no es incompatible con un abierto menosprecio del talento del autor. Para Ortega, filósofo que elogia a las élites y fustiga a las masas, Goya aborda el arte de la pintura con la mentalidad propia de un «obrero manual», al punto de que sus escritos recuerdan «los de un ebanista». Todorov, en cambio, distingue en ellos lo que Ortega no alcanza a ver: el esbozo de un proyecto artístico que contempla los turbulentos acontecimientos de la época desde la perspectiva de las ideas ilustradas, que, como las erasmistas en tiempos de Cervantes, se encontraban perseguidas y bajo sospecha.

La generalización del nombre despectivo de «afrancesados» para referirse en España a quienes hasta el estallido de la Revolución de 1789 se designaba con el de «ilustrados», está relacionada, sin duda, con la invasión napoleónica. Pero la intención y las resonancias ideológicas de esta sustitución de un nombre por otro obedecieron a razones más profundas y desencadenaron, con el transcurso del tiempo, efectos difíciles de neutralizar. Llamar «afrancesados» a los ilustrados buscaba convertirlos en cómplices de los crímenes del ejército de ocupación, así como de la imposición de José Bonaparte en el trono de España. Además, incluía la subrepticia advertencia de que, como se habría demostrado en Francia, la adopción de las ideas ilustradas llevaba inexorablemente a la subversión del orden monárquico tradicional. Si se quería evitar la Revolución y, en el caso de España, la instauración de una dinastía extranjera –venían a decir quienes descalificaban a sus adversarios políticos llamándolos «afrancesados»–, había que combatir no sólo la revolución sino también las ideas ilustradas, y para ello nada mejor que recurrir a las esencias del pasado. La invasión napoleónica abrió las puertas, como reacción política, a una reivindicación ideológica de la monarquía anterior a la llegada de los Borbones a la Península en 1700. De acuerdo con esta visión auspiciada por la invasión napoleónica, Felipe V y sus sucesores eran miembros de una dinastía que, además de francesa como la de los sobrevenidos Bonaparte, traicionó en nombre de las ideas ilustradas el principio que había hecho de España un Imperio: la indisoluble asociación del poder político con el catolicismo. La deriva autoritaria de la que las ideas erasmistas asumidas por Cervantes habían encarnado un contrapunto regresaba de nuevo al primer plano político, sólo que, a comienzos del

siglo XIX, ya no tenía únicamente por enemigos a los judíos y musulmanes, como en tiempos de los Reyes Católicos, ni a los luteranos y calvinistas, como en los de Felipe II, sino también a los ilustrados, despreciados como «afrancesados».

Si Ortega no ve contradicción entre la admiración por la pintura de Goya y el abierto menosprecio del talento del artista, es por la misma razón por la que la Generación del 98 hace otro tanto con Cervantes: el orgullo nacionalista exige reivindicar sus respectivas creaciones como timbres de gloria para España, pero, al tiempo, esas creaciones están inspiradas por corrientes ideológicas que el orgullo nacionalista considera ajenas a las esencias del pasado español. Un camino posible para salvar la contradicción consistiría, precisamente, en considerar que el genio no responde a los impulsos de su talento artístico individual, alimentado, entre otros innumerables materiales, por ideas libremente adoptadas, sino al dictado misterioso del alma de la nación. Refiriéndose a la llegada de los Borbones y a la adopción de las ideas ilustradas por parte de uno de sus más destacados representantes, el monarca Carlos III, Ortega describió el XVIII como el siglo menos español de la historia de España. Fue, sin embargo, en ese siglo y bajo ese reinado, cuando Goya se convierte en pintor de la Corte, y también cuando entra en contacto y entabla amistad con los ministros y otros personajes destacados de la España del momento. Como recoge Todorov, Ortega despacha estas circunstancias mediante una conjetura dramatizada más que a través de una lectura sin prejuicios de los escritos de Goya. De ellos no se desprende en ningún caso la imagen de artista rudo y extravagante, de pintor con mentalidad de «obrero manual» y expresión de «ebanista», y de ahí que Ortega se vea en la tesitura de sacrificar la verdad a la verosimilitud de un relato imaginario en el que Goya escucha hablar a su círculo de amigos ilustrados. Puesto que «es inculto, lento de espíritu», fantasea Ortega arrogándose la autoridad de un fantasmagórico testigo de una velada inexistente, «no entiendo bien lo que oye».

En la prolífica producción de Goya abundan los cuadros y las escenas posteriormente convertidos en iconos, sobre todo entre las obras que no pinta por encargo sino por una necesidad interior que, según apunta Todorov, va manifestándose con creciente radicalidad a partir de hechos sucesivos, como la enfermedad que le produjo la sordera, la ruptura sentimental con la Duquesa de Alba y la rebelión popular contra el ejército napoleónico. Es el caso de *Saturno devorando a sus hijos*

o el *Duelo a garrotazos*, pero también el de algunas composiciones en las que reaparecen personajes presentes en los *Caprichos*, los *Disparates* o los *Desastres de la guerra*, como los *Fusilamientos del 3 de mayo*. La originalidad de la aproximación de Todorov radica, no en la búsqueda de interpretaciones novedosas para las obras convertidas en iconos, sino en la identificación de los presupuestos artísticos e ideológicos desde los que Goya aborda su ejecución. La posterior conversión de algunas de estas obras en iconos es resultado de la mirada de los sucesivos espectadores, de la recepción de la que fueron objeto y, en definitiva, de la proyección de concepciones exteriores a la pintura de Goya. La identificación de los presupuestos artísticos e ideológicos latentes requiere, por el contrario, elaborar hipótesis que, partiendo de las obras mismas y poniéndolas en relación con el entorno, den cuenta de la concepción artística de Goya o, retomando los términos de Américo Castro acerca de Cervantes, de su pensamiento. La hipótesis de Todorov es concluyente: la explícita asunción de las ideas ilustradas hace de Goya un humanista en el sentido que esta expresión fue adquiriendo a lo largo del siglo xx, distinto del que estableció el Renacimiento.

La ambigüedad de la leyenda que Goya coloca al pie de uno de sus *Caprichos* más conocidos, *El sueño de la razón produce monstruos*, pudo ser sobrevenida, aunque ejemplifica con precisión el tipo de aproximación que emprende en su ensayo Todorov. Tal vez el pintor no pretendía otra cosa que representar una alegoría en la que, ausente la razón que invocaban los ilustrados, y en la que él confiaba, las fuerzas del oscurantismo se apoderaban del mundo: ése era el conflicto inmediato al que se enfrentaba la España en la que vivió Goya. La evolución de los acontecimientos cargaría de sentido la otra interpretación que, aunque presente desde el principio en la leyenda que ilustra el *Capricho*, habría quedado latente y como en suspenso, hasta pasar desapercibida. Esta otra interpretación hace de Goya, por así decir, un precursor de las tesis que Adorno y Horkheimer expusieron en *Dialéctica de la Ilustración*. Es cierto, sostienen ahí Adorno y Horkheimer, que si la razón se duerme las fuerzas del oscurantismo se apoderan del mundo, según escribe Goya. Pero la descripción de las relaciones entre las fuerzas del oscurantismo y la razón no está completa si, además, no se advierte que la razón puede soñar fuerzas que hagan triunfar de nuevo al oscurantismo. Las guerras europeas de Napoleón, y entre ellas la de España, se inspiraban en los ideales universalistas que instauró la Re-

volución francesa, herederos de la Ilustración. Pero su ejecución no difirió, dentro y fuera de Francia, de la que llevaron a cabo los partidarios de los ideales opuestos. Goya, horrorizado ante la guerra, dio suficientes muestras en su pintura de haber comprendido que más que los ideales, más que los fines, importan los medios empleados para hacerlos triunfar.

Si Todorov advierte en la pintura de Goya el pensamiento que Ortega no alcanzó a vislumbrar es porque, a diferencia del autor de *La rebelión de las masas*, un libro de éxito en la universidad alemana a partir de 1933, no sólo presta atención al contenido de los ideales, a los fines que persigue una acción, sino también a la forma en la que se busca materializarlos, a los medios empleados. Ortega insiste con reiteración en la necesidad de que las sociedades confíen su gobierno a las minorías egregias, pero dice poco, o no dice nada, acerca de los procedimientos para colocar en el poder a esas minorías. La elección democrática es uno de ellos, y Ortega no la rechaza, acreditándose como liberal en un país que, como España, vivió siglo y medio de turbulencias políticas culminadas en una sangrienta guerra civil. Pero existen otros procedimientos, como las asonadas militares y los golpes palaciegos, que Ortega no tuvo inconveniente en apoyar en 1917 y 1923, convencido de que podrían propiciar el «brinco» que la sociedad española necesitaba para encumbrar a «los mejores». Luego, es verdad, llegarían los errores Berenguer y, ya durante la República, los «no es esto, no es esto». Pero estas y otras rectificaciones de Ortega no obedecían a cuestiones de principio, a una estricta convicción liberal acerca de la ilegitimidad de ciertos medios para acceder al poder, sino al hecho de que un régimen dictatorial, en el primer caso, y un régimen democrático, en el segundo, habrían fracasado, a su juicio, en la insoslayable tarea de entregar la dirección del país a la minoría egregia, elevada a la categoría de fin que lo justificaría todo. La constante indiferencia hacia los medios que se emplean para alcanzar los ideales provoca, en la mirada de Ortega, un ángulo muerto desde el que, en efecto, no puede percibir el pensamiento de Goya, ese humanismo que, según advierte Todorov, le lleva a equiparar las acciones del ejército francés y las de los resistentes españoles. Goya entiende que lo que la guerra de España reclama en primera instancia no es una opción entre las ideas ilustradas y las del oscurantismo, que él resuelve en favor de las primeras, sino una condena de los medios con los que están tratando de servirlos sus respectivos partidarios.

Al adoptar este punto de vista, Goya accede a una forma de contemplar la realidad que, en último extremo, explica el hecho de que numerosas de sus creaciones se hayan convertido en iconos, en imágenes cuya concreción local remite, no obstante, a una abstracción universal en la que espectadores a mucha distancia temporal y geográfica pueden proyectar sin dificultad su propia experiencia. Todorov cita a Zoran Music, sobreviviente de Dachau, quien aseguraba no encontrar mejor representación de cuanto vio en el campo de exterminio que los *Desastres* de Goya. Lejos de tratarse de una casualidad, existe una estrecha relación entre las pilas de cadáveres que pinta Goya y las que Music recuerda. En ambos episodios son eso, pilas de cadáveres, ante las que el horror que provocan hace pasar a segundo plano las diferencias circunstanciales, ya se trate de la nacionalidad de las víctimas, el tiempo en el que vivieron o la intención o la coartada desde las que les dieron muerte. Primo Levi recuerda con aterrorizado desaliento las palabras pronunciadas por un SS en Auschwitz, reproducidas por Todorov en su ensayo sobre Goya: «Aquí no hay porqués». Esas mismas palabras serán las que escoja el pintor como leyenda de algunos de los *Desastres*. Lo que Zoran Music percibe ante las pilas de cadáveres que representa Goya es que, precisamente porque no existe un porqué, precisamente porque las diferencias circunstanciales de las que contempló en Dachau pasan a segundo plano, la brutalidad de los medios empleados para alcanzar un fin se aprecia con inequívoca nitidez, con lo que la abstracción universal que contienen las imágenes recordadas y las representadas dominan sobre su concreción local, fundiendo unas en otras hasta hacerlas intercambiables. El fenómeno que expresa Zoran Music se repite con los ajusticiados por la Inquisición que pinta Goya y los encapuchados en la prisión de Abú Graíb, con la lucha cuerpo a cuerpo entre los ejércitos ocupantes y los ciudadanos que los desafían en cualquier parte del mundo, idéntica a la que Goya representa en sus escenas sobre el 2 de mayo. Es la forma de contemplar la realidad, tras la que se identifican unas ideas, un pensamiento, lo que convierte a Goya en un pintor intemporal que, clamando contra la violencia de la que fue testigo, parece clamar, al mismo tiempo, contra la violencia que vino después y contra la que, por desgracia, seguirá viniendo en el futuro.

Con *Goya. A la sombra de las Luces*, Todorov avanza una hipótesis sobre el pensamiento de Goya que desmiente la imagen de artista extravagante y rudo, dotado para la pintura pero ignorante de las

ideas artísticas, culturales y políticas que agitaron su tiempo. Valiéndose de su arte lo mismo que sus amigos escritores hicieron con el suyo, Goya habría realizado una contribución decisiva al pensamiento contemporáneo, poniendo de manifiesto el lado oscuro de la Ilustración que más tarde destacarían Adorno y Horkheimer, y, a continuación, tomando un inequívoco partido por la otra vertiente, por el lado humanista. Más allá de la polémica que esta hipótesis pudiera suscitar entre los estudiosos de la obra de Goya, la lectura del ensayo de Todorov vuelve a suscitar la pregunta cada vez más acuciante de si la genealogía del liberalismo ha sido correctamente establecida por la vigente historia de las ideas en España. El mismo ángulo muerto que impidió a Ortega advertir el pensamiento de Goya, impidió a los autores de la Generación del 98 advertir el de Cervantes, y otro tanto se podría decir de todos y cada uno de los grandes artistas españoles cuya visión, cuyo pensamiento humanista, está en contradicción con las esencias del pasado fijadas por una corriente nacionalista más extendida de lo que se suele admitir. Desde esta perspectiva, *Goya. A la sombra de las Luces* no sólo invita a reconsiderar la pintura de Goya, sino también, y sobre todo, la vigente historia de las ideas en España. Exactamente como hizo Américo Castro en 1925 al desvelar que detrás de la obra de Cervantes había un pensamiento perseguido, no una misteriosa inspiración colectiva guiando la pluma de un ingenio lego.

JOSÉ MARÍA RIDAO



Fig. 1. Pobre y desnuda va la filosofía.

Goya, pensador

Goya no es sólo uno de los pintores más importantes de su tiempo. Es también uno de los pensadores más profundos, al mismo nivel que su contemporáneo Goethe, por ejemplo, o que Dostoyevski, cincuenta años después. Para sus primeros biógrafos, a mediados del siglo XIX, era evidente, aun cuando su interpretación del pensamiento de Goya fuera superficial. «Mezclaba ideas con sus colores», escribió Laurent Matheron en 1858.* Charles Yriarte incide en el mismo sentido en 1867: «Debajo del pintor está el gran pensador que dejó huellas profundas [...] El dibujo se convierte en idioma con el que formular el pensamiento». En cuanto a sus grabados, dice que poseen «el alcance de la más elevada filosofía».† Sin embargo, en el siglo siguiente, a la vez que se consolidaba la gloria de Goya como pintor, se adquirió la costumbre de contemplar con cierta condescendencia la aportación filosófica de este autodidacta, cuya mentalidad Ortega y Gasset describía como bastante similar a la de un obrero, y de cuyas cartas decía que eran propias de un ebanista.‡

Goya dejó un dibujo con la leyenda *Pobre y desnuda va la filosofía* (GW 1398, **fig. 1**), que toma de un poema de Petrarca. En el dibujo vemos a una mujer joven, seguramente una campesina, cuya ropa indica su modesta condición. Es cierto que no va desnuda, pero sí descalza. Sujeta un libro abierto en la mano derecha, y otro, cerrado, en la izquierda. Su rostro es juvenil, algo ingenuo, y alza los ojos interrogantes al cielo. ¿Podría pues encarnarse la filosofía en personas sencillas, en gente descalza que nada sabe de estudios universitarios?

Goya rompe con aspectos decisivos de la tradición y anuncia el advenimiento del arte moderno. Por supuesto es ésta una valoración

* Las referencias de las citas se encuentran en las Notas y la Bibliografía, al final de este volumen. Identificamos las obras de Goya por su numeración en el catálogo de Gassier y Wilson (abreviado como GW).

retrospectiva, por no decir anacrónica. Goya no ejerció influencia inmediata en el curso de la pintura en España, y todavía menos en pintores de otros países europeos. Fuera de España sólo empieza a ser conocido a partir de mediados del siglo XIX, décadas después de su muerte. No fue el estruendoso jefe de filas de un movimiento internacional de vanguardia, como Marinetti para el futurismo y Breton para el surrealismo. Somos nosotros, los que vivimos en el siglo XXI, los que constatamos, cuando echamos un vistazo a la evolución de las artes plásticas en Europa en los últimos doscientos años, que durante ese periodo de la historia se produjo un cambio radical, y que Goya es el artista –no el único, es cierto, pero sí más que cualquier otro– que anticipó los nuevos caminos que se abrían a su arte y dio los primeros pasos en esa dirección.

Pero los cambios de esta envergadura no son, ni podrían ser, meramente formales. Esos cambios radicales no pueden tener su origen sólo en la imaginación de determinados individuos, por más que posean una sensibilidad artística excepcional. Aunque no son consecuencia directa de las profundas transformaciones que sufrió en aquella época la vida social, tienen que ver con ellas. La revolución pictórica que se pone de manifiesto en la obra de Goya forma parte de un movimiento que incluye la importante consolidación de la mentalidad ilustrada, la progresiva secularización de los países europeos, la Revolución francesa y la creciente popularidad de los valores democráticos y liberales. Esta convergencia nada tiene de fortuito. La pintura nunca ha sido un simple juego, un puro divertimento, un elemento decorativo arbitrario. La imagen es pensamiento, tanto como el que se expresa mediante palabras. Siempre es reflexión sobre el mundo y los hombres. Tanto si es consciente de ello como si no, un gran artista es un pensador de primera magnitud.

Pero ¿de qué pensamiento se trata? Debemos diferenciar aquí entre varias posiciones dentro de un amplio espacio común. En un extremo están las reflexiones formuladas en términos abstractos por un teórico que analiza un aspecto de la existencia humana: las pasiones o las acciones, el individuo o la sociedad, la moral o la política. Sin duda Goya jamás recurrió a este tipo de discursos. En el otro extremo nos encontramos con lo que muestra la imagen, pero que la expresión verbal no puede atrapar, esas sensaciones al margen de las palabras que entran en contacto con nuestras primeras pulsiones: seguir vivo, comer y asimilar la comida, respirar y temer por la propia supervivencia... lo que Yves

Bonnefoy llama en un ensayo sobre Goya el «pensamiento figural». Quizá haya poetas que pueden crear un equivalente lingüístico de esta aprehensión elemental del mundo que algunas veces se materializa en la pintura, pero personalmente me siento incapaz de competir con Goya a este respecto. Para conocer esta vertiente de su pensamiento, en lugar de leer comentarios de los críticos, lo mejor es contemplar las imágenes del pintor, o en su defecto reproducciones.

No obstante, entre los dos extremos —el discurso teórico y la sensación preverbal de la vida— encontramos un vasto territorio que comunica con ambos sin reducirse a ninguno de ellos. Se trata de un lugar intermedio que engloba los discursos y las imágenes, pero también el medio histórico y social en el que se escriben los textos, se pintan los cuadros y se dibujan las figuras. Este lugar intermedio nos permite decir, por citar sólo un ejemplo, que la pintura europea del siglo xv aporta un nuevo pensamiento, el descubrimiento y la valorización del individuo humano, que en aquella época pasan por alto la literatura y la filosofía, que los descubrirán y celebrarán cien o doscientos años después. Por lo tanto, podemos abordar este pensamiento tanto a través de las palabras como a través de las imágenes, pero también —o quizá habría debido decir sobre todo— a través de esa concatenación de actos queridos o sufridos que forman eso que llamamos una biografía. Ese espacio intermedio entre diferentes percepciones e interpretaciones del mundo, y por lo tanto de pensamiento no teorizado, constituye el marco del presente estudio. Es preciso decir que la vida y la obra de Goya se insertan en él sin oponer la menor resistencia.

Si adoptamos esta perspectiva, no tardaremos en darnos cuenta de que Goya no sólo estuvo influenciado por el espíritu de la Ilustración, sino que él mismo es una de las principales figuras intelectuales de aquel tiempo, que se impregnó de ese pensamiento y a la vez supo trascenderlo. Pero el interés del pensamiento de la Ilustración no es sólo académico, ya que supuso la base sobre la que se construyeron gran cantidad de sociedades contemporáneas, en concreto la nuestra. Conocer mejor este pensamiento puede tener consecuencias directas para nuestras preguntas sobre nosotros mismos, sobre nuestros valores y sobre el mundo en el que queremos vivir. Así, mi interés por Goya no sólo tiene que ver con la historia del arte y de la cultura, sino que forma parte de la necesidad de entender mejor mi tiempo y a mis contemporáneos. La obra de Goya encierra en sí una lección de sabiduría de la que en la actualidad tenemos mucho que aprender.

El pensamiento de Goya se expresa ante todo mediante sus imágenes, sus pinturas, sus grabados y sus dibujos, casi dos mil obras. Tenemos además la suerte de disponer de otra forma de expresión a la que recurría, ya no visual, sino verbal. Quizá debido a su dificultad para comunicarse oralmente, a consecuencia de la sordera que lo aquejó en 1792, dejó testimonios escritos de su reflexión. De entrada, es autor de dos obras como tales, las series de grabados de los *Caprichos* (1798) y de los *Desastres de la guerra* (hacia 1820), la primera publicada en vida y la segunda después de su muerte, pero ambas elaboradas con sumo cuidado. El orden en el que se presentan tanto las imágenes como las leyendas que las acompañan permite ver la expresión directa –y enormemente valiosa– del pensamiento de Goya. Además el pintor tituló o colocó leyendas en gran cantidad de dibujos y otros grabados, lo que permite orientar su interpretación. Aunque no es un autor que trata directamente cuestiones filosóficas, políticas o artísticas, ha dejado cierta cantidad de textos: cartas personales, un informe dirigido a la Academia de Pintura, una noticia que anuncia la publicación de los *Caprichos*, solicitudes y misivas oficiales, y discursos que transcribieron sus contemporáneos. Comparado con otros pintores del pasado, como Rembrandt y Watteau, de los que sólo nos han llegado algunas cartas de dudosa autenticidad y en cualquier caso poco reveladoras, Goya es un hombre que se expresó bastante en su lengua, el español, no sólo en el idioma universal de las imágenes. Por último, disponemos de gran cantidad de información sobre los grandes acontecimientos decisivos en su vida, una vida también llena de sentido.

Esto no quiere decir que mi propósito sea contar la vida de Goya con todo detalle, ni analizar toda su producción pictórica. Dejaré de lado gran parte de su obra: los retratos, la pintura religiosa, las naturalezas muertas y las tauromaquias. El objeto de mi análisis será el pensamiento de Goya, que se despliega tanto mediante imágenes como en sus escritos y en otras actividades de su vida, respecto de dos cuestiones principales: el sentido de su revolución pictórica y el cambio radical que aporta al pensamiento de la Ilustración. Para interpretar su pensamiento me veo en la necesidad de contar algunos aspectos muy conocidos de su biografía y de su carrera, y por lo tanto he recurrido a trabajos de otros historiadores y críticos. Como no me dirijo exclusivamente a especialistas en la obra de Goya, he querido presentar (o recordar) a mis lectores una información de conjunto que les ayudará a entender las sorprendentes innovaciones de este pintor excepcional.