

# ***LA FAMILIA DE CARLOS IV DE GOYA Y LA FILOSOFÍA CRÍTICA***

**Atilana Guerrero Sánchez**

*Profesora de filosofía de la Universidad de Extremadura*

## RESUMEN

En este artículo presentamos la idea de que *La familia de Carlos IV* de Goya es una obra de carácter *crítico*, en el sentido filosófico del término, conforme al concepto de la pintura como “arte liberal” surgido con el humanismo. Nuestro

análisis compara este cuadro con otros de su autor, así como con otros cuadros de su tiempo. Recogemos, asimismo, la polémica que existe en torno a la interpretación de esta obra con las citas de autores del pasado y del presente.

En este artículo pretendemos demostrar, en primer lugar, que “La familia de Carlos IV”, una de las obras maestras del pintor Francisco de Goya, mantiene una relación interna con otras obras del autor. De este modo, vamos a someter a dicho cuadro a un análisis “autocontextual”, siendo el propio contexto del cuadro el resto de la obra de Goya.

**[fig.1]**

Pero esta idea de analizar la obra de un autor en función de otras obras del propio autor o de otros autores (la cual, por otra parte, no tiene nada de insólito) se justifica en función de nuestra tesis principal, a saber, que “La familia de Carlos IV” es una obra *crítica*, en el sentido filosófico del término, inspirándonos en la doctrina del “pictor doctus”, o el “pintor filósofo”, elaborada por los pintores del Humanismo.

En efecto, según esta doctrina, el pintor no se limita a copiar la realidad de modo mimético (modo criticado por Goya, por cierto, en sus

*Caprichos*, por ejemplo en el nº 41, en el que un mono pinta a un caballo con peluca) [fig.2], sino que sus pinturas son producto de la “razón”, resultado de una elaboración intelectual compleja en la que sobretodo participa su conocimiento de otras pinturas de la tradición junto con el de la propia “naturaleza” de las cosas. De este modo, contra las interpretaciones que presentan este retrato como una obra de encargo en la que Goya cumple profesionalmente con su “cliente”, haciendo gala de su maestría como primer pintor de cámara del Rey, creemos que, sin negar lo anterior, se puede demostrar que la obra en sí, al margen de las intenciones tanto de su autor como de sus receptores, representa una crítica de la propia institución a la que supuestamente debe retratar servilmente. En efecto, en *La familia* aparecen retratos que nos “suenan” de otras obras suyas, otros “retratos” o detalles de los mismos pertenecientes a obras de cuya naturaleza satírica o crítica no cabe dudar. En particular, Goya ya había realizado los *Caprichos* antes de pintar la *Familia* y no creemos que se pueda establecer un corte radical entre una y otra obra.



Figura 1.- La familia de Carlos IV.



**Figura 2.-** El capricho nº 41-Ni más ni menos.

Valeriano Voza, por ejemplo, en su libro *Goya*, se opone a esta consideración de *La familia* como una “pintura crítica”. Así dice el autor:

Mucho se ha escrito y dicho sobre el presunto carácter caricaturesco de la familia representada, pero al hacerlo proyectamos nuestro gusto y sensibilidad actual sobre el pasado. No cabe la menor duda de que la familia no hubiera tolerado crítica alguna en este sentido, mucho menos en un cuadro de carácter oficial y suntuario como este. Lo que hoy puede parecernos caricatura no es sino verosimilitud de un artista que trata de captar la personalidad de cada uno de los miembros y el ambiente dominante. (Bozal, 2010: 49).

Párrafo este en el que abundan los supuestos interpretativos implícitos, dado que, pretendiendo ofrecer una visión “neutral” del cuadro, elimina nada menos que la razón por la cual, a nuestro parecer, Goya tiene actualidad y consideramos a *La familia de Carlos IV* una obra maestra, a saber, que “nuestro gusto y sensibilidad actual” no

son ajenos a los del pintor aragonés, sino que más bien es él quien ha contribuido a “educarlos”. Este hecho es el que hace que Goya sea un contemporáneo nuestro y que tengamos una visión del presente muy parecida, en muchas cosas, a la que él pudo tener.

Para proseguir, no tenemos más remedio que introducir una distinción acerca de los distintos significados del término “presente” que están en juego en esta discusión. Veamos.

Las tres dimensiones de la Historia, pasado, presente y futuro (Ver García Sierra, 1999), nos permiten hablar de un “presente formal” tomando como punto de referencia nuestra generación, que se define por los acontecimientos que protagonizan aquellos individuos que coexisten en la misma época histórica y tienen relaciones de mutua influencia por estar vivos. El pasado, a su vez, se define por la relación que los hombres fallecidos, a través de sus obras y sus acciones, tienen sobre los actuales, siendo esta relación entre los muertos y los vivos de naturaleza asimétrica, puesto que si bien los muertos influyen sobre nosotros los vivos, nosotros no podemos influir sobre ellos (por así decir, “lo hecho, hecho está”). Por último, el futuro constituye la relación que los vivos tenemos con los que vendrán, con aquellos jóvenes o incluso aún no nacidos que tendrán que “aceptar” (o “destruir”, si es que así lo consideran), lo hecho por nosotros. En este sentido, desde luego, Goya no está vivo en nuestro presente y se puede decir que forma parte de nuestro pasado histórico. Ahora bien, como hemos dicho, precisamente por estar fallecido, nos ha influido de manera unidireccional, o sea, sin que nosotros a su vez podamos influir en él, siendo más bien su obra la que, por decirlo de otro modo, constituye nuestra propia visión.

Pero si empleamos para el término “presente” el sentido del “presente material”, referido a las instituciones, objetos y lugares en que él vivió, Goya es nuestro contemporáneo, sin que podamos destacar gran-

des diferencias, según cierta escala macrohistórica del orden de siglos, entre la España del siglo XIX y la actual. Desde la misma dinastía real, Los Borbones; los mismos títulos nobiliarios (la Casa de Alba, por ejemplo), pasando por la propia constitución de la soberanía nacional como concepto político revolucionario (forjándose dramáticamente en aquellos días). En sus cuadros podemos reconocer lugares comunes de la ciudad de Madrid (Puente de los Franceses, Iglesia de San Antonio...), por no decir las mismas ciudades españolas (Zaragoza, Sevilla, Cádiz...) y hasta los mismos proyectos políticos inacabados (la educación pública “de calidad”, la lucha contra la superstición...). Dicho de otra manera, nuestros héroes y nuestros villanos son los suyos (Manuela Malasaña y Fernando VII, por poner los dos arquetipos de unos y otros, respectivamente)<sup>1</sup>.

Así, no nos parece razón suficiente para entender el cuadro de Goya como un retrato “neutral”, incluso “obediente” (propio de un “arte servil” frente a un “arte liberal”) el hecho de que este fuera aceptado por la familia real retratada. En todo caso, dicha aceptación sería más bien prueba de la libertad de que gozaba el artista.

Ahora bien, por otra parte, tampoco asumiríamos el “carácter caricaturesco” del retrato, si es que entendemos la caricatura como una deformación de la realidad. Otra cosa es que reconozcamos, como así lo hacemos, que es la propia realidad la que contiene el “ser caricaturesco”, sin necesidad de inventarlo, instituyendo Goya en la pintura lo que a la literatura es la “teoría del esperpento” de Valle Inclán. En efecto, el retrato de la familia de Carlos IV vendría a ser un resultado de aquello que Valle decía tan plásticamente aplicado a su novela: pongamos a la familia real española concebida por el idealismo del Antiguo Régimen (*La familia de Felipe V* de Van Loo, por ejemplo, o incluso la

---

[1] Para esta distinción entre Presente formal y material véase el prólogo de Gustavo Bueno al libro de Pedro de Silva, *Miseria de la novedad: el demiurgo en crisis* (1993) Oviedo: Nobel.

pintura posterior de la misma familia de Carlos IV por Vicente López) delante de los espejos cóncavos del callejón del Gato, donde ahora los espejos cóncavos, evidentemente, son la propia visión que Goya tiene de ella. [figs.3 y 4]



**Figura 3.-** La familia de Felipe V, de Van Loo.

Así, descartamos la necesidad de tener que elegir entre la condición “obediente” o “rebelde” del cuadro, pues, en su lugar, creemos encontrar la solución al dilema en la tradición realista de la escuela de pintura española a la que Goya pertenece –siguiendo la interpretación de Fred Licht en su comentario del cuadro (Véase la voz “Familia de Carlos IV” en la Enciclopedia on-line del Museo Nacional del Prado), tan distanciada de los pintores cortesanos entonces en boga (Mengs). Por supuesto, es Velázquez su principal mentor, con *las Meninas* como inspiración.



**Figura 4.-** Carlos IV y su familia, de Vicente López.

Vamos a establecer un paralelismo entre la obra de referencia de nuestro comentario y otras obras del pintor según los aspectos que vayamos eligiendo.

Para empezar, tratemos el concepto de “retrato de familia”.

En primer lugar diremos que *La familia de Carlos IV* no es un retrato amable. Su visión genera desconcierto. Un desconcierto que, sin atender a la realidad del contexto político del momento, no se entendería. Pero dado que hemos querido acogernos a la metodología “intrapictórica”, comparemos este retrato con otros de su mismo autor.

Un retrato de familia noble “amable”, en donde Goya transmite la unión entre sus miembros y el ambiente sosegado y hogareño es, sin duda, el de *La familia del Infante don Luis* (1784). Un foco de luz central en torno a una vela puede representar dicho símbolo de la unión, ligeramente contestado por la iluminación del propio Goya, incluido discretamente en la escena, anticipando el motivo velazqueño que repetirá en *La Familia* objeto de nuestro análisis. [fig.5]

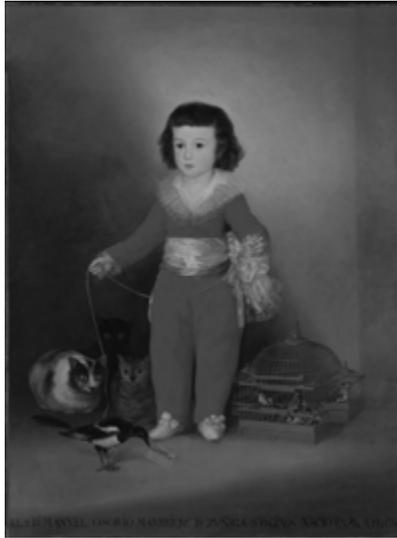


**Figura 5.-** Familia del infante don Luis, de Goya.

También podemos traer a colación el retrato de los duques de Osuna y sus hijos, en donde nada hay que provoque la perturbación que nos transmite *La familia*. [fig.6] Incluso diríamos que los niños de ambos cuadros son lo único que tienen en común, y es debido a la



**Figura 6.-** Los duques de Osuna y sus hijos, de Goya.



**Figura 7.-** Don Manuel Ossorio Manrique de Zúñiga, de Goya.

ternura con la que Goya “salva” a los niños que aparecen en la Familia de Carlos IV -especialmente Francisco de Paula, el cual recuerda con su traje rojo a uno de los más famosos niños de Goya, Manolito Osorio (pintado hacia 1787) [fig.7]. Este contraste entre la ternura que inspiran los niños y la impiedad con la que se retrata a los adultos es una de las características más destacadas de *La Familia de Carlos IV*.

Pero sigamos con el retrato: no hay unión en el conjunto, y menos que física, moral. Ello se advierte, entre otras cosas, por la falta de objetivo común en las miradas de los personajes; desde luego llama la atención que Carlos IV no dirija su mirada al espectador. Se advierte el equilibrio inestable entre sus miembros con solo fijarse en sus diferentes posturas. No hace falta saber, como sabemos por las cartas entre la reina María Luisa y Godoy, que no posaron juntos, puesto que la pintura así nos lo muestra: son figuras inconexas. Pero sería descabellado por nuestra parte achacarlo a la impericia de Goya. Más bien al contrario, el pintor “nos deja ver” la inexistencia de una “familia” en el sentido ético tradicional, en la que reinara el amor entre sus miembros.

En su lugar, los rostros denotan, según los casos, desapego, ambición, indiferencia, cuando no miedo. Y como es reconocido por casi todos los comentarios sobre esta pintura, el lugar del Rey y la Reina son sintomáticos de sus diferentes papeles en la familia y en la Corte. Ella aparece en el centro, y, a diferencia del monarca, sí mira al espectador. La pintura muestra a una mujer altiva, rodeada de sus hijos como una matrona romana dueña del Palacio y sus intrigas. Los otros dos grupos que la rodean son igualmente representativos de familiares que se hallan bajo la dinámica del recelo político. A la derecha de la reina, el hijo intrigante, detrás del cual su hermano menor parece esconderse, y su cuñada, símbolo de lo arcaico del Antiguo Régimen con su exagerado lunar postizo en la sien. A su izquierda, aparte del Rey con la mirada perdida, cuyo hermano se halla detrás en una posición simétrica paralela a la de su hermana, la pareja del joven matrimonio de la infanta doña María Luisa y don Luis de Parma, futuros reyes de Etruria, con su hijito pequeño, son el símbolo del nuevo régimen imperial napoleónico, absolutamente fríos y distantes.

No queremos ahora ir al retrato individual central, ya llegaremos a ello. Tan solo hagamos referencia a la gran sombra que se dibuja del lado del futuro Fernando VII, como si Goya quisiera poner de manifiesto las amenazas que se ciernen sobre el reinado del padre, cuyo hijo, a la sazón, prepara la conjura de la corriente fernandina en la corte española. Sobre esto se puede traer a colación un comentario que Manuela Mena realizó con motivo de la gran exposición sobre el pintor que tuvo lugar en el Museo del Prado, *Goya en tiempos de guerra*, en efecto, muy oportuno:

Goya tuvo la capacidad extraordinaria de captar a las personas con tanta profundidad que se pueden entender las razones de cómo han llegado a ser así en el momento en que las representó Goya, de cómo van a ser en el futuro e incluso su fin (Mena, M. (2008) “El joven

viajero”, en *Goya en tiempos de guerra*, edición a cargo de Manuela B. Mena, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, 20).

Todo un presentimiento fue, verdaderamente, esa sombra que se proyecta desde el lugar del futuro rey, sin motivo físico alguno, casi hasta ocupar prácticamente la mitad del suelo que pisan los personajes.

Y vayamos ahora a la “piedra de toque” de nuestra interpretación, la cual se halla en los rostros de los personajes. Especialmente nos centraremos en la figura principal del cuadro, su eje de simetría, la reina María Luisa de Parma. [fig.8]



**Figura 8.-** Detalle de María Luisa en Familia de Carlos IV, de Goya.

Si no fuera porque reconocidos expertos así lo han escrito nos sentiríamos desautorizados para decir lo que vemos: el rostro de una bruja. Y ahora es cuando el análisis que hemos denominado autocontextual demuestra todo su valor, porque ya “conocemos” a las brujas de Goya; hemos visto antes esos rostros de ojos y boca hundidos, expresión de los vicios humanos, a los que podemos llamar “goyescos” con toda propiedad.

Pero, como decíamos, contamos con autores que han “visto” lo mismo en esta obra maestra de la pintura.

Por ejemplo, Isabel Sánchez Quevedo nos dice lo siguiente:

Carente de elegancia y refinamiento, se nos muestra como una bruja, soberbia y dominante, y en su afán de fidelidad al modelo Goya ni siquiera disimula la pérdida de dientes que María Luisa ha sufrido por la edad. (Sánchez Quevedo, 2001: 34).

Y Carlos Seco Serrano, en su libro sobre Godoy:

[...] el rostro de la reina acaba por fijar la mirada del espectador. Goya no ha hecho concesión alguna a la majestad real. Nuevamente nos sentimos desazonados por la mirada penetrante de estos ojos como cuentas de azabache, como taladros. El busto, erguido con arrogancia, casi violentamente; los labios sutiles, entreabiertos en una mueca que quizá trate de ser sonrisa, bajo la nariz corva y la barba incisiva, provocan en el que mira una sensación de repulsión, subrayada indudablemente, por el contraste con el ostentoso y juvenil atuendo; contraste más acentuado aún por el candor y la frescura de la infan-tita María Isabel. Es esta la imagen inequívoca de una mujer ridícu-lamente presumida, egoísta y altanera. A su lado, la nobleza mansa e inexpressiva de Carlos IV parece de otro mundo. (Seco, 1978: 76)

De esta última cita nos interesa especialmente el comentario sobre el contraste entre la vejez del rostro y lo juvenil del atavío, a lo que añadimos por nuestra parte el detalle de la “flecha de amor” como adorno del cabello, a modo de horquilla, tanto en la madre como en la hija, trazando en el cuadro un paralelismo muy evidente que no nos parece inocente. Esta flecha fue una joya hecha *ex profeso* por el joyero de palacio para la ocasión, como se puede ver en la correspondencia entre Godoy y la reina, tal como nos lo relata con todo lujo de detalles

Manuela Mena en su estudio de esta pintura (Véase Mena, 2002, 140). En efecto, nos llama la atención por ser un símbolo de Cupido, el dios-cillo asociado a Venus, impropio para su edad, frisando la cincuentena, así como a su condición de reina; pero aún más se subraya por tenerlo igual su hija, también demasiado pequeña, con 12 años, para estar ya pensando en casarla o no con Napoleón, como efectivamente así fue.

Si Goya no hubiera tratado abundantemente este motivo en sus pinturas y grabados, el de la vieja que se cree joven, la mezcla de bruja y prostituta, o el de las jóvenes mal aconsejadas o manipuladas por viejas celestinas, podría parecer un juicio temerario. Pero simplemente nos limitamos a reconocer algunos de estos motivos pictóricos repetidos, verdaderos *leit-motiv* goyescos. Por ejemplo, en el capricho n° 55, titulado “Hasta la muerte”, donde una mujer de aspecto avejentado se mira en el espejo ataviada con un tocado juvenil ante la mirada burlona de unos hombres, al mismo tiempo que su criada la dice algo al oído, seguramente engañándola respecto a su aspecto.

Por otra parte, en relación a su hija, la reina podría estar cumpliendo con el oficio de irrla educando en su obligación de casarse con alguien que interese a la corona de España, al margen de su gusto personal, por lo que recordamos el Capricho n° 68, “Linda maestra”, en el que una bruja vieja conduce en su escoba a una bruja joven que lleva detrás, a la que no se le ve el rostro, quizá porque se esconde avergonzada. **[fig.9]** Ya sabemos que Goya trató especialmente el tema femenino y demostró abiertamente estar en contra de los matrimonios concertados en varios de sus Caprichos, pues su título no deja lugar a dudas: el más emblemático, el n° 2, “El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega”; así como los números 14 y 15 (“Qué sacrificio” y “Bellos consejos”, respectivamente). **[figs.10,11,12]**



**Figura 9.-** Capricho 68. Linda maestra.



**Figura 10.-** Capricho 2. Qué sacrificio.



**Figura 11.-** Capricho 14. El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega.



**Figura 12.-** Capricho 15. Bellos consejas.

Pero donde creemos encontrar una prueba ineludible, la que presenta nuestro “testigo de cargo” de este severo juicio, desde luego, es la misma joya que vuelve a aparecer en el cuadro titulado *El tiempo o Las viejas*. [fig.13] En él una anciana de boca hundida y desdentada, enjorjada y ataviada con un elegante vestido blanco de “estilo imperio”, se mira en un espejo que le acerca su criada de rostro rufianesco. Detrás de ambas, y mirándolas por encima, un hombre de naturaleza mitológica, con unas bellas alas blancas desplegadas, clara alegoría del tiempo, porta una escoba con la que seguramente se la llevará. El espectador puede ver la parte trasera del espejo en el que hay escrita una leyenda: “¿Qué tal?”. Una pregunta retórica con la que despiadadamente Goya se burla de la ridícula anciana. Pero nuestro descubrimiento se encuentra en su cabello, en el que se halla hendida la misma flecha de Cupido que María Luisa de Parma y su hija llevan en el cuadro objeto de nuestro comentario. Desde luego, no creemos ser posible que a Goya se le escapara este guiño a *La familia*, conociendo los preparativos que dicho retrato real originó, especialmente en cuanto a sus joyas. Este cuadro de *Las viejas* fue pintado entre 1810 y 1812, y se suele emparejar con otros dos de *Jóvenes al balcón*, alusivos al problema de la belleza juvenil prostituida (Véase Mena, 2008, 248).

Debemos a Manuela B. Mena la noticia de las diferentes interpretaciones suscitadas por este emblemático retrato en su magnífico estudio citado más arriba (Véase Mena (2002)). Y hemos de reconocer que, al menos, nuestra interpretación es posible en la medida en que esta autora admite que “*La Familia de Carlos IV* sigue viéndose en la bibliografía especializada, abierta o veladamente, como un enigma sin resolver de la obra de Goya. Prueba de ello es la variedad de explicaciones y las vacilaciones sobre su falta de significado o, en el polo opuesto, sobre su intencionalidad satírica” (Mena, 2002:146).



**Figura 13.-** El tiempo o las viejas.

De hecho, el estudio de Mena, aunque finalmente se decanta por una interpretación en absoluto comprometida con una actitud crítica o satírica, nos ofrece la idea de que, si bien los contemporáneos admiraron su colorido y su técnica, no dejaron de valorar la capacidad del pintor para mostrar a los seres humanos que ostentan el poder. Y ahí es donde diríamos con Nietzsche, “humanos, demasiado humanos”...

En efecto, Mena nos ofrece abundantes apoyos: ya Iriarte achaca a Goya una falta de nobleza, a diferencia de Velázquez, por la insolencia con que retrata a los reyes. Si bien reconoce que el problema está en los propios reyes, incapaces de estar a la altura de las circunstancias. Asimismo, historiadores modernos como Klingender o, más recientemente, Jörg Traeger, reconocen en este cuadro la transformación revolucionaria del Antiguo Régimen, donde la familia real se convierte en la “reunión de una familia burguesa”. Sabemos, en este sentido, que dentro del “programa ideológico” que diseñaría Godoy junto con los eruditos del momento para la serie de los retratos reales que se le encar-

garon a Goya, se buscaba, como se diría en aquel entonces al igual que hoy, “acercar” a los Reyes al pueblo (con la idea de apaciguar los ánimos revolucionarios), y es sabido que a la reina le gustaba especialmente posar “de maja”, con mantilla y abanico, como una madrileña más.

Siguiendo las referencias del estudio de Mena, el conde de Viñaza creía que era el “carácter execrable” de la corte de Carlos IV, las “almas ruines” de sus protagonistas, las que impidieron que Goya pudiera expresarse de otro modo. Para Theophile Gautier los reyes eran como “el panadero de la esquina y su mujer después de haberles tocado la lotería”. Y Calvert, en 1908, apuntaló definitivamente la idea que se iba a tener del cuadro en varias generaciones:

toda su dignidad deriva de la maravilla de los atavíos y adornos, pero Goya no les ha perdonado, o a nosotros, nada de su lastimosa estupidez, de su vulgar insolencia, de su degeneración mental y moral... cuanto más se estudian estos retratos más se convence uno de su verdad. (Mena, 2002:145)

Por último, Fred Licht, presenta la idea antes apuntada por nosotros respecto al concepto mismo del retrato de familia:

El retrato goyesco de la familia real despoja al retrato del grupo de toda significación ulterior de esa índole... Lejos de ser un gran acontecimiento, el hecho de que estas personas se hayan reunido es un suceso sin importancia (Mena, 2002:147)

Con todo, traigamos las palabras con las que Manuela Mena reconoce a este retrato como emblemático de la “alta función representativa para la que fueron pensados: el enaltecimiento de los monarcas y con ello la gloria de la patria” (Mena, 2002:148)

Sin duda, no negamos que Goya fuera solícito en su cometido, y que los Reyes aspirasen a desempeñar dignamente, ante España y sus aliados franceses, el papel que querían representar en el cuadro. Ahora bien, y dado que la obra posterior de Goya no podemos obviarla a la hora de elaborar un juicio sobre uno solo de sus cuadros, por muy notable que este sea, ¿realmente cumplió su cometido? Dicho de otra manera, ¿pudo salvar el retrato de Goya la realidad que se pretendía esconder, es decir, una familia real en proceso de descomposición en un país abocado a la guerra? De hecho, fuera la intención de Goya la que fuera, no lo hizo. Y como no lo hizo, sino todo lo contrario, dudamos de que fuera esa su intención, en exceso idealista.

Como aquel grabado de los *Desastres de la Guerra*, de título “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”, *La familia de Carlos IV* mostró la verdad a su pesar. [fig.14] Fue el triste presentimiento de que aquellas personas en manos de quienes estaban los destinos de los españoles no podían evitar la tragedia que su siniestra estampa anticipaba. Ahora bien, si no la gloria de la realeza, con la que sus representantes ya no podían engañarse ni engañarnos, por muchas joyas y bandas de Reales Órdenes con que se adornaran, el cuadro de Goya sí nos dejó un gloria mucho más notable, en palabras de su amigo el poeta Quintana, a saber, la de la patria, la de la verdad histórica a la que el pintor, a pesar de su cargo de primer pintor de cámara, no renunció. Así, de nuevo gracias al estudio de Mena, sabemos que Quintana, admirado por este cuadro, recogió en sus versos dedicados al pintor en 1805 algo verdaderamente importante para nuestra interpretación: la diferencia entre el “servicio” que el pintor hace a los poderosos y el que hace a la patria, mucho más importante este último, claro está.

De este modo terminamos, diciendo con Quintana que podemos estar orgullosos como españoles de que Goya pintase lo que veía, como más de una vez tituló a sus *Desastres*, “Yo lo vi”:

Dulce ver a los árbitros del mundo  
Deponer su soberbia, ir halagüeños  
Del gran pintor a demandar la vida:  
Vida que a darles su poder no alcanza  
Cuando muda a sus pies tiembla la tierra,  
Y el universo atónito los mira.  
Es muy más dulce empero y más hermoso  
A la patria escuchar, que “¡Oh! Salve”, exclama,  
“Salve mi gloria y mi esplendor! Tú añades  
Un nuevo lauro a mi orgullosa frente:  
Por ti muy más espléndida me elevo,  
Y mi nombre sonar de gente en gente  
Siento con nuevo asombro y gusto nuevo.



**Figura 14.-** Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

BIBLIOGRAFÍA

- Bozal, Valeriano (2010), *Goya*, (Madrid: Antonio Machado Libros).
- De Silva, Pedro (1993), *Miseria de la novedad: el demiurgo en crisis*, (Prólogo de Gustavo Bueno) (Oviedo: Nobel).
- García Sierra, Pelayo (1999), *Diccionario Filosófico* (Oviedo: Pentalfa).
- Mena, Manuela, “Goya y *La Familia de Carlos IV*” (2002), en *La familia de Carlos IV. Goya*, (67-193, Madrid, Museo Nacional del Prado).
- , “El joven viajero” (2008), en *Goya en tiempos de guerra*, edición a cargo de Manuela B. Mena, (17-29, Madrid: Museo Nacional del Prado).
- Sánchez Quevedo, Isabel (2001), *Goya*, (Madrid: Akal).
- Seco Serrano, Carlos (1978), *Godoy, el hombre y el político* (Madrid: Espasa Calpe).