

1812 Y EL IMAGINARIO EUROPEO

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Ricardo Sanmartín Arce

Decía C. Lévi-Strauss que no hay diferencia de objeto entre la Historia y la Etnología aunque, de hecho, constituyen especialidades y comunidades distintas. “La célebre fórmula de Marx: ‘los hombres hacen su propia historia, pero no saben que la hacen’ justifica, en su primer término la historia, y en su segundo, la etnología”¹. Para el maestro francés era precisamente el cambio histórico, la sucesión de los acontecimientos, lo que permitía extraer la estructura subyacente como un esquema inconsciente cuyo papel consistiría en imponer formas a un contenido. Así, el contenido de la experiencia se *digiere* como un significado asimilable, como algo que podemos vivir por estar ordenado en términos humanos. De ese modo, las indicaciones obtenidas “son tanto etnológicas cuanto históricas, porque van más allá de los testimonios [...] Ambos [historiador y antropólogo] siguen en el mismo rumbo [si bien...] bajo modalidades diferentes [...] el etnólogo marcha hacia adelante, tratando de alcanzar, a través de un consciente que jamás ignora, un sector cada vez mayor del inconsciente [...] mientras que el historiador avanza, por decirlo así, mirando hacia atrás”². En realidad “se trata —según Lévi-Strauss— de una diferencia de orientación y no de objeto [...] El interés del etnólogo recae sobre todo en lo que no está escrito [...] porque su objeto de interés difiere de todo aquello que habitualmente los hombres piensan en fijar sobre la piedra o el papel”³.

Las ideas citadas, por adaptarlas al saber contemporáneo y al tema que nos ocupa, resultarán modificadas, pues al observar la cultura de hace

¹ Lévi-Strauss, C. 1968, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, p. 24.

² *Ibid.*, pp. 24-25.

³ *Ibid.*, p. 25.

doscientos años necesitamos ir más allá de los testimonios que aportamos. Para interpretar el sentido que encierran en su fondo frente al horizonte de su tiempo, orientamos al revés la mirada antropológica, hacia el pasado, en torno a 1812. Veremos algunas imágenes, narraciones y música que dejaron —dibujadas o escritas— otros observadores sobre el papel. Con todo, dado el modo artístico en el que Goya, M^a Shelley y Beethoven se expresaron, su observación de la época difiere efectivamente de todo aquello que pensarían explicitar de un modo oficial, impreso o escrito, el común de los hombres de entonces. Lo que tan sensibles observadores apreciaron en aquel tiempo ha sido hoy muy difundido. ¿Quién no ha contemplado los *Desastres de la Guerra* que grabó Goya, su *Coloso* o sus últimos dibujos? ¿Quién no ha leído la dramática aventura de la criatura que, de la mano de Mary Shelley, creó el Dr. *Frankenstein*? O ¿quien no ha escuchado la *Sinfonía Eroica* de Beethoven, su peculiar *Sonata para piano n.º 32, opus 111*, su *Missa Solemnis*, o sus últimas obras? Todas ellas fueron creadas en la misma época en la que estuvo en vigor y se abolió la Constitución española de Cádiz de 1812, un tiempo singular que vio nacer nuevos países al otro lado del Atlántico, a la vez que España parecía enferma de muerte y Europa sufría el rapto de Napoleón. Nadie veía con claridad hacia qué punto del horizonte se dirigía la historia con el estruendoso paso de la revolución.

Aquel tránsito de la Ilustración al Romanticismo fue escrutado con innovadora intensidad por el arte de dos sordos y una mujer radical y marginada en su sociedad⁴, unos personajes que hoy son universales pero que entonces no sabían que iban a serlo. Sus obras han contribuido a formar nuestro imaginario cultural con mucha más fuerza que cuando nacieron como fruto de las búsquedas y empeños expresivos de sus autores. No sabían qué historia cultural estaban construyendo. Vivían en un mundo en transformación cuyo futuro nadie adivinaba. A pesar de ser coetáneos, no hay constancia de que se conocieran. Goya no pudo escuchar las composiciones que Beethoven solo oía en su imaginación y, posiblemente, Beethoven no vio las pinturas de Goya ni, quizá, sus más novedosos grabados. Aunque Beethoven usó el término *Prometeo*, no se refería al de Mary Shelley, sino a su idealización del héroe que Napoleón defraudó. No hubo acuerdo entre quienes, desde su sordera, sintieron un mismo temor al otear aquel borroso amanecer en el horizonte de su época.

Sin duda, Europa y América estaban más pendientes de la Revolución y de Napoleón que del grupo encerrado en Cádiz o del texto constitu-

⁴ No solo por ellos, obviamente, pero no tengo aquí más espacio. Es claro que, desde el inicio del proceso modernizador, todos los grandes pensadores y artistas se han ocupado de ese oscuro proceso de gestación de la figura antropológica en el seno de la historia. Lo que Goya y Beethoven emprenden tiene una continuación, distinta a su vez, en Schopenhauer, Nietzsche, Stevenson, Freud, Jung, Picasso, Kandinsky, Schoenberg, etcétera.

cional español. Una minoría, cultivada en la Universidad de Salamanca, ayudó a “que triunfara en 1812 el principio de libertad en la búsqueda de la verdad”⁵, mientras la mayoría de los españoles eran analfabetos y desconocían el contenido e incluso el sentido del término *Constitución*. Fue el teatro, con “más de trescientas piezas entre 1805 y 1840 [...] un medio eficazísimo para el adoctrinamiento sobre el texto constitucional, bien a favor, bien en contra”⁶. Con todo, el aire popular de aquellas obras distaba mucho del idealismo liberal de los constituyentes; su sencillez didáctica resultaba más acorde con el desenfado de quienes cantaban en Cádiz ante los cañones franceses: “Con las bombas que tiran / los fanfarrones / se hacen las gaditanas / tirabuzones”.

Ni los constituyentes ni el pueblo, aun siendo protagonistas de su historia, comprenden el total de las contraposiciones del momento. En unos y en otros había liberales y absolutistas, hombres modernos y tradicionales, ilustrados y románticos, afrancesados y patriotas, creyentes o no, y tanto gritaron *¡viva la Pepa!*, como *¡vivan las caenas!* Cuanto sucedía tenía dimensiones locales e internacionales y, aunque el tiempo sea irreversible, aquellos héroes fracasados obraron el milagro de andar sobre la historia en todas direcciones. No es que estuviesen perdidos, sino que andaban buscando una solución mediante prueba y error, en pos de un sentido invisible cuya figura moldearon al tantearlo a ciegas tantas manos. El imperio español se adentraba en la historia rompiéndose en pedazos con su primera constitución bajo el brazo, mientras empezaban las máquinas de vapor a impulsar el transporte, se inventaba la fotografía y un nuevo Prometeo nacía de las manos de una mujer. La revolución no solo era americana y francesa, sino industrial, y con una demografía creciendo (+0,56% anual) en España como en Europa, a pesar de las guerras.

Más allá de la historia y política de la monarquía española, cabe contemplar la Constitución de Cádiz como un logro que emerge del trasfondo más amplio de la época. Ese trasfondo abraza con su horizonte las miradas coincidentes de la pintura, la música y la literatura; miradas que intentaban coger el paso de la historia para precisar las imágenes que la velocidad de los hechos desdibujaba. Como sabía Ortega, “las decadencias, como los nacimientos, se envuelven históricamente en la tiniebla y el silencio”⁷, pero no solo se esclarecen sumando los hechos que las componen o hallando su fre-

⁵ Marichal, J. 1995, *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Madrid, Taurus, p. 24.

⁶ Romero Ferrer, A. 2012, *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura. De Jovellanos a Pérez Reverte*, Sevilla, Fundación Lara, pp. 113-114. Agradezco a Pedro Cerezo, José Álvarez Junco y Pau Sanmartín Ortí su tan generosa y amable aportación bibliográfica.

⁷ Ortega y Gasset, J. 1987 (1923), "El tema de nuestro tiempo", Madrid, *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, pág.180.

cuencia o su mayoría, sino que piden un diagnóstico que destaque el sentido —siempre escaso— entre tantas direcciones posibles para el futuro de la historia. No pretendo ofrecer un diagnóstico, sino advertir del que hicieron los artistas. Así, si el retrato del papa Doria era *tropo vero*, y Gertrud Stein acabó pareciéndose al que de ella compuso Picasso, es porque, como también vio Kant en la Revolución Francesa a pesar del horror del Terror, se trataba de obras o experimentos “en la dirección correcta”⁸. Hoy sabemos que las Cortes de Cádiz tomaron el camino correcto. Siempre es después cuando vemos en el pasado nuestro presente como un destino. El mérito fue verlo en 1812. No es que el arte del momento fuese visionario y su esperanza se anticipase como una verdad futura, sino que lo que la historia confirma lo vieron ya los buenos artistas porque su observación fue selectiva, cualitativa. Bastan dos puntos para trazar una recta y, de entre la nube de puntos con su aparente tendencia, ellos acertaron al elegir esos puntos y no otros para trazar con sus obras la dirección del futuro. Eligieron bien porque supieron ver más allá de la abundancia de los hechos su significado, porque dejaron que la realidad les hiriese y escucharon su interna reacción al golpe de la época. Goya, Shelley o Beethoven no estudiaron la legislación constitucional, no eran historiadores y no se pronunciaron con sus obras de un modo expreso a favor del texto o de la revolución, pero fueron capaces de comprender sentidos posibles en medio de los hechos expresivos de la pugna entre dos imaginarios sociales, el tradicional y el moderno. Con todo, su trayectoria vital y su obra se inclina a favor del trasfondo moderno —entre ilustrado y romántico, por difícil que resulte la síntesis— en el que nace la Constitución de 1812. Sus reacciones fueron suyas como sujetos, pero no cabe entenderlas como meramente subjetivas. Y fueron reacciones geniales, sin duda, por su intensidad, por su rigor y exactitud en el reconocimiento de lo que contemplaban en su conciencia de la época. Ahí reside su excepcional capacidad artística. Como nos recordaba Ramón Gaya, “un pintor es un hombre [...] *igual* que los otros, pero más gravemente, más vivamente herido por la realidad”⁹. Con todo, el lugar en el que se ubicaron para recibir aquella herida y contemplar lo que la causaba no era solo suyo. Miraron su época desde una imagen del hombre en la que las ideas de libertad, necesidad, autonomía, soberanía, dignidad, igualdad, fraternidad, heroísmo, naturaleza, mecanismo, moralidad, interior y exterior humanos, unidad o complejidad del alma estaban cambiando; pero ni en un lado ni en el otro del cambio estaban solos, sino compartiendo con sus contemporáneos todo ello, por oscuro que resultase en ese tránsito de las Luces al Romanticismo. El anclaje de su mirada en aquellos valores culturales, y no solo su genialidad, les permitió captar la relevancia de los puntos que finalmente eligieron para trazar su recta.

⁸ Berlin, I. 2000, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, p. 110.

⁹ Gaya, R. 1989, *Sentimiento y sustancia de la Pintura*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 42.

LA CONSTITUCIÓN DE 1812

Hoy valoramos y celebramos el hecho constitucional pero, tal y como reza su texto, en 1812 todavía no se logra la libertad de los esclavos, ni el voto para las mujeres, y el ejercicio de los derechos ciudadanos se suspende, como establece su artículo 25, “por el estado de deudor quebrado o de deudor a los caudales públicos” (Segundo), “por el estado de sirviente doméstico” (Tercero), o “por no tener empleo, oficio o modo de vivir conocido” (Cuarto), estados que así quedan equiparados al “procesado criminalmente” (Quinto). Es más, las Juntas electorales de parroquia, de partido o de provincia, una vez constituidas y reunidas, pasarán a la parroquia, a la iglesia mayor o a la catedral, para celebrar o cantar una misa solemne de Espíritu Santo por el eclesiástico de mayor dignidad, como señalan los artículos 47, 71 y 86. Los diputados de las Cortes juraban sobre los Santos Evangelios “defender y conservar la religión católica, apostólica, romana, sin admitir otra alguna en el reino [...así como] guardar y hacer guardar religiosamente la Constitución política de la Monarquía española” (art. 117). Aunque la Constitución consagraba la división de poderes, la libertad de escribir, imprimir y publicar (art. 371), y el artículo 366 establecía “escuelas de primeras letras, en las que se enseñará a los niños a leer, escribir y contar”, sumaba a dicha formación la enseñanza del “catecismo de la religión católica” junto a “una breve exposición de las obligaciones civiles”. Conviene recordar que la Inquisición no desapareció hasta 1834 por decreto en la regencia de María Cristina.

Con todo, a pesar de la clara continuidad monárquica y católica de la Constitución, de sancionar una libertad y ciudadanía limitadas a los hombres libres, de contemplar diferencias internas de hecho entre los actores sociales (ciudadanos o no, nacionales o extranjeros, sirvientes domésticos o no, con empleo, oficio o sin ellos) más allá de “una simple igualdad ante la ley”¹⁰, el impacto constitucional funda su fuerza, sobre todo, en que “la soberanía reside esencialmente en la Nación” (art. 3) y por ello le pertenece “exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales” (art.3). Fernando VII es rey de las Españas “por la gracia de Dios y la Constitución”. Es más, según el artículo 2, “La Nación española es libre e independiente, y no es ni puede ser patrimonio de ninguna familia ni persona”. Es, quizá, esta *desprivatización* de la soberanía, si cabe la expresión, el paso el fundamental, pues encarna el milagro de nacer después de la infancia, un paso aparentemente imposible en el tiempo, una ruptura en la representación de la legitimidad que convierte al súbdito en adulto, sin otra paternidad de ese nacimiento que “la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios” (art. 1) libre e independiente, que es como define la Constitución de Cádiz a la Nación española.

¹⁰ Montero, J. (Ed.) 1998, *Constituciones y códigos políticos españoles, 1808-1978*. Barcelona, Ariel, p. 15.

Aquella suma guiada por el saber de algunos universitarios de Salamanca, persiguiendo el bien de toda la nación, creó su propia orfandad al arrebatar, como Prometeo, su soberanía al rey en su ausencia, encerrados en el extremo sur de la península y rodeados por un ejército hostil.

No fue perfecta la criatura que crearon. Quisieron con ella insuflar una vida más feliz a un cuerpo que sumaba partes del pasado y de un porvenir imaginado. Gritaron su ¡viva! y vivió, más sobre el papel y la memoria que en el tiempo de los hechos. Al saber de sus debates en las Cortes, las críticas se dividieron. Unos entendían que “las modas francesas han corrompido las costumbres [...] con las pelucas y los coloretos, han venido la falsedad del trato, la deshonestidad, la irreligión, el descaro de la juventud, la falta de respeto a los mayores, el mucho jurar y votar, el descoco e impudor, el atrevimiento, el robo, la mentira, y con estos males, los no menos graves de la filosofía, el ateísmo, el democratismo y eso de la soberanía de la nación que ahora han sacado para colmo de la fiesta”¹¹. Otros se temían que “eso de la soberanía de la nación que han inventado ahora [...] nadie lo entendía; eso de la soberanía de la nación, si se llega a establecer, va a traernos aquí otra revolución como la francesa”¹². Frente a ello no faltaba quien pedía “trescientos años de soberanía de la nación, y veremos si se cometen tantos excesos, arbitrariedades y desafueros como en trescientos años que no la ha habido”¹³. O, desde la ironía, se confiaba en otro siglo de oro, donde “no va a haber injusticias, ni crímenes, ni borracheras, ni miserias, ni cosa mala alguna, pues para que nada nos falte, en vez de Padres de la Iglesia tenemos periodistas; en vez de santos, filósofos, en vez de teólogos, ateos”¹⁴.

Las dos Españas que Goya sugiere en el *Duelo a garrotazos* de su Quinta en 1820, se perciben también en quienes apoyan o critican a Muñoz Torrero o al obispo de Orense, en los favorables a la luz de la razón, frente a la de las hogueras de la Inquisición, como recoge Pérez Galdós al describir las sesiones de las Cortes entre enfados y desenfados. Galdós se funda en una amplia documentación, y da detalles ambientales que reflejan las categorías culturales populares desde las que se contemplaron los históricos debates. Así se preguntan sus personajes si el rey “¿vendrá también a predicar aquí?” o “¿en qué consiste eso que dicen de que con las Cortes hay libertad?”¹⁵. Debatir en las Cortes se les representa como un híbrido entre el teatro y la iglesia, donde la realidad y el ensueño se mezclan entre bombas y tirabuzones, fanatismo y cordura, la dignidad y la indignación, Fernando VII y la soberanía de la nación.

¹¹ Pérez Galdós, B. 2010, *Cádiz. Episodios Nacionales*, 8. Primera serie. Madrid, Alianza, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 142.

GOYA

Mary Douglas nos ayudó a comprender que los *monstruos* constituyen una imagen en la que recogemos híbridos que no se ajustan a las categorías con las que clasificamos lo que necesitamos discriminar para entendernos en nuestras relaciones sociales ordinarias¹⁶. Rechazarlos o no depende, según Douglas, de la experiencia colectiva en la negociación y en el traspaso de límites y fronteras. En España, al menos desde Quevedo y Gracián¹⁷, se han usado esas figuras con intención crítica y moralizante. Así lo hace Goya, aunque lejos ya del barroco conservadurismo de Quevedo y más afín a Gracián. En cualquier caso, a pesar de esos precedentes, parece claro que la novedad no encaja en las categorías de lo conocido y al intentar con ellas comprender el sentido de lo nuevo, los artistas crean figuras que ayudan a desvelar el futuro encerrado a modo de semilla en el vientre de esos monstruos. También “el gusto constituye un sistema y promueve una dinámica. No respeta los estilos, se desliza en ellos y los atraviesa”¹⁸, dice Valeriano Bozal, esto es, el gusto de la época salta como el monstruo la frontera entre los estilos porque necesita esa libertad para ver lo que nace más allá de ella y decir lo que no puede callarse, sobre todo cuando “en nuestro país también se produjo un cambio del gusto y [...] ese cambio se movía en la misma dirección que en los restantes países europeo-occidentales”¹⁹.

De los *Caprichos*, publicados en 1799, dice Goya que “Su Yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de capricho el testimonio sólido de la verdad”²⁰. En palabras de Ceán Bermúdez al anunciar los *Caprichos*, se pretende “exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones”²¹. Claro que la verdad de Goya no es solo una verdad crítica con su presente ya acontecido, esto es, con el pasado. Entre 1810 y 1820 graba los *Desastres* de la guerra; los *Disparates* y las *Pinturas Negras* entre 1819 y 1823; su *Coloso* entre 1810 y 1817, sus últimos Dibujos del Album Sepia F de 1812 a 1823, y los del Album de Burdeos G y H o del H, ambos de 1824 a 1828. Si en Goya destacan las obras de capricho sobre las de encargo, no es solo por su libertad, sino también porque en ellas su crítica va más allá

¹⁶ Véase Douglas, M. 1975, *Sobre la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Anagrama.

¹⁷ Véanse Quevedo, F. 2001, *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano y Carmen Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, y Gracián, B., 2000: *El Criticón*, edición e introducción de Carlos Váillo, prólogo de José Manuel Blecua, Barcelona, Círculo de Lectores.

¹⁸ Bozal, V. 1994, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Forma, p. 12.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Pérez-Sánchez, Alfonso E. 1988, *Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*, Madrid, Fundación Juan March, p. 56.

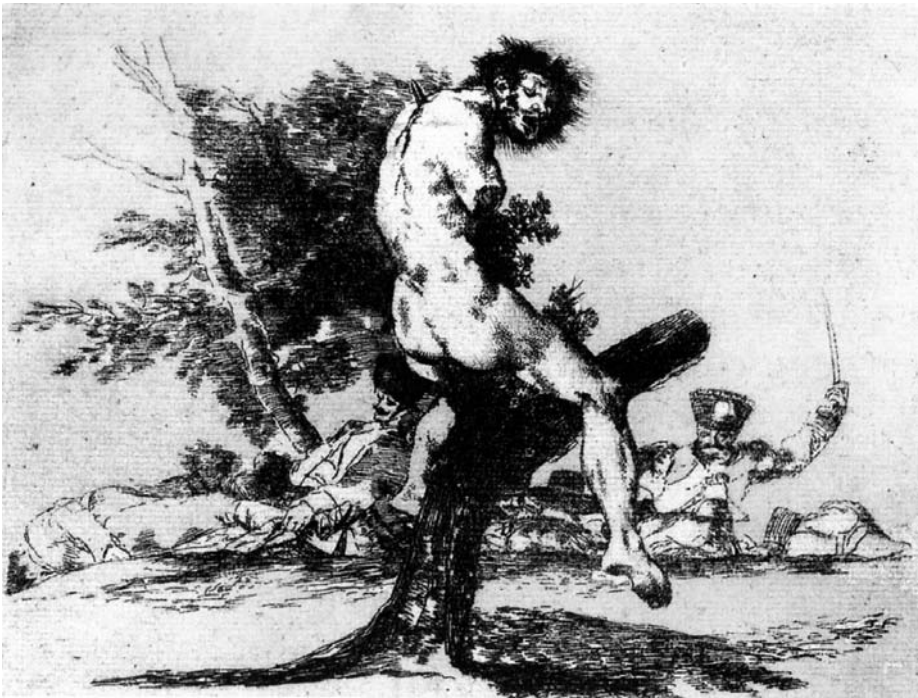
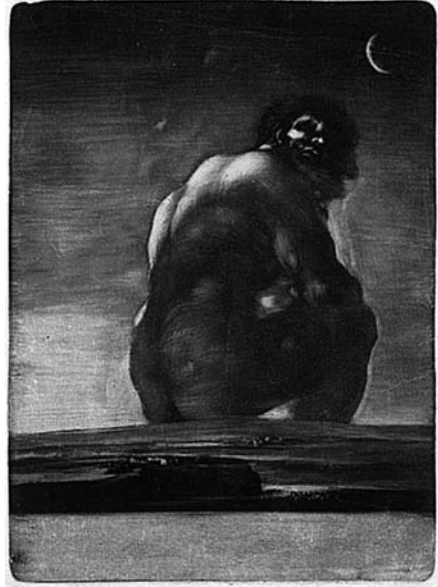
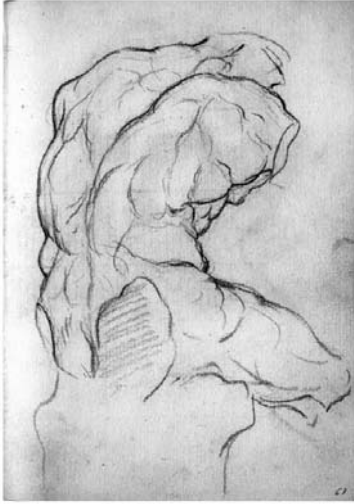
²¹ Pérez-Sánchez, A.E, *op. cit.*, p. 30.

del simbolismo explícito de sus imágenes, y permite detectar un nivel más hondo de búsqueda y denuncia de una verdad implícita, oscura y difícil de interpretar. Goya retrata su época sin contemplaciones, sin arredrarse por decepcionar en su tiempo a sus compatriotas al no cargar las tintas de sus grabados solo del lado francés. La lista de vicios y falta de libertades que Goya denuncia resulta coincidente con la de Blanco White: desde la Inquisición y la ignorancia, hasta los abusos del poder sobre los débiles o las mujeres, la brujería, la locura, los engaños y el galanteo, y la más amplia gama de pasiones y miserias humanas. Todo cuanto halla “en el oscuro rincón donde se ocultaban los fantasmas”²² del interior humano sale a la luz como un sueño cuando la razón duerme. Pero al hacerlo e ilustrarnos con dibujos y grabados, se adentra en un expresionismo más romántico que ilustrado, más moderno que rococó.

Goya toma el *Torso Belvedere*, modelo de belleza en el Neoclasicismo de finales del XVIII, y completa con sus manos la estatua que la historia ha roto. El nuevo Hércules, así resucitado, lo asienta Goya como enorme *Coloso* sobre la curva del borde del mundo, de noche y con luna menguante. Con el uso repetido de la transformación de la belleza en un monstruo inhumano, Goya crea un poderoso símbolo del ocaso que se afirma en el horizonte de la época a modo de diagnóstico crítico, mucho antes que Nietzsche le hiciese anunciar al loco en la *Gaya Ciencia* la muerte de Dios. Sus ojos, como espejo del alma, o los cierra la muerte en el *Desastre* N^o 37, o no son más que un agujero negro en el que se sume la escasa luz del final de una época. Hasta su *Diógenes* necesita un farol en pleno día —de nuevo como en Nietzsche— para buscar el Hombre que no encuentra. ¿Acaso Goya, sordo desde 1793 (47 años) y viudo desde 1812, acosado en su vejez por la Inquisición, solo dibuja ya para sí mismo su propia amargura, de un modo similar a como componía Beethoven entonces? Sin duda sus vivencias personales influyeron. Pero eso no es, en todo artista, sino mero catalizador que facilita la reacción entre su sensibilidad y la contemplación de la época; una parte —encarnada y dolorosa— de la tinta con la que escriben o pintan sus obras; ni causa ni foco de su atención; acicate y reto, en todo caso, con el que *aun aprendo*, como afirma Goya en su último álbum. En realidad, en “los dos últimos ciclos de grabados y [...] dibujos de sus álbumes tardíos, su verdadero tema es el mundo en ausencia de Dios [...] donde] Goya se plantea un nuevo reto, el de encontrar los medios de expresar no ya la presencia de lo sacro sino su ausencia”²³.

²² Blanco White, J. 1972, *Cartas de España*, Madrid, Alianza, p. 83.

²³ Stoichita, V.I. y Coderch, A.M. 1999, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela, p. 94.



Con la *Carga de los mamelucos* o con los *Fusilamientos del 3 de mayo* y tantas otras obras, Goya hace un comentario bien explícito de cuanto sufrió España en aquellos años. Esa verdad terrible en ambos bandos, como también consta en sus *Desastres de la Guerra*, ejemplifica el nivel explícito de su crítica. Con todo, el lugar al que llega su mirada cuando escruta el impacto de los hechos no es el de la decepción y amargura sino, más allá de ellas, allí donde brilla el bien ausente que le hace apreciar la negatividad de lo que observa; efecto luminoso, desvelador del lado oscuro del alma humana que esos hechos descubren en la compleja sensibilidad del artista y en el que se combinan dolor y gozo de un modo que el discurso de la razón no aprehende. No son meras razones del corazón. Por extrañas que parezcan sus imágenes, Goya, como Shelley o Beethoven, se adentra un paso en estancias del alma humana en las que la razón deja de ser discursiva, activa y, puesta su conciencia en posición de escucha, consiente pasivamente en atender a cuanto bajo ese impacto se presenta. De ese modo, no solo inventa imágenes que encarnen los monstruos de la oscuridad, sino que con ello muestra, a su vez, la estructura del alma moderna, más rica en estancias o lugares que aquella que heredaba de la tradición. Al visualizar con sus dibujos la oscura contradicción de las vivencias, Goya hizo concebible la moderna complejidad del interior humano que el hombre antiguo rechazaba por entenderla como prueba de posesión por espíritus ajenos al sujeto.

Pero se trata de un cambio que no es solo individual sino colectivo, que tanto afecta al interior del sujeto como al ambiente social, al ámbito cultural. La cita de la belleza del *Hércules Belvedere* queda oculta tras la monstruosidad del *Coloso* para hacernos comprender la profundidad y sentido del cambio que está sufriendo la época. De la superficie explícita de los hechos de la historia, Goya pasa al interior del alma del sujeto, de todo sujeto, de todos, por tanto, y nos muestra el mal y el bien que se dan juntos en la vivencia de una más plena libertad, del perdimiento sufrido sin la seguridad de la tradición, de la tensión entre las cadenas y la libertad, entre la soberanía popular y la legal. El valor de la grandeza del héroe se recluye en una estancia más honda de la imagen antropológica, y ahora solo se alcanza tras escrutinio, más allá de la visible oscuridad de lo moderno retratada en los *Desastres de la guerra*, y en la mirada del *Coloso*. Solo sintiéndola se vislumbra el trazo de la recta oculta tras la nube de los puntos explícitos de los hechos de la historia.

En sus últimos cuadernos no faltan dibujos de viejos y viejas cantando y bailando. No constan ni letras ni música, pero en esos días se oían canciones populares que criticaban la corrupción de “los indignos con oro comprados / [que] van sirviendo a la odiosa maldad”²⁴, frente a los “nobles

²⁴ La Pepa, 2012, Cantemos a la 'Pepa': Canciones de la Constitución de 1812 y de la invasión napoleónica. Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos 2012, p. 152.

gaditanos, / digna estirpe [...] que [...] de monstruos la tierra purgó”²⁵. “Los límites que separaban la música culta, la música popular y la música teatral eran muy livianos, y las canciones continuamente pasaban de un corpus a otro, pero [...] lo importante es que estas canciones formaran parte de la sociedad para transmitir los mensajes que ellas contenían”²⁶. Y en ellas, la imagen del *monstruo* inhumano se repite junto a la esperanza de libertad cantada desde la orfandad que sienten por la ausencia del rey. Son letras que, fieles a la monarquía y al catolicismo, prueban, no obstante, la fuerza todavía poco consciente de la soberanía del pueblo presente, más que en la formalidad incomprensible de la ley, en la vitalidad de lo popular. Los hechos y las imágenes del arte, en su brumoso amanecer —incluso en su tensa contradicción— van por delante de los discursos de la razón. Por ello es relevante que quienes cantan y bailan, o se columpian, en los dibujos de Goya sean viejos y viejas, descalzos y con las piernas desnudas, vestidos con harapos, alegres a pesar de todo. Es el arte creador de Goya quien afirma a la vez tan amarga y alegre vejez, quien subraya la vida que —viva aun en el límite de la edad— muestra su soberanía de un modo descarnado, grotesco y expresionista a la vez, turbador al descubrir el empuje vital oculto a la conciencia ordinaria, transgresor a luz de las normas sociales, presente no solo en la intimidad del sujeto, sino observable en la esfera popular de la vida social. Esa afirmación de vida la formula Goya en esos años dramáticos y oscuros de la restauración del absolutismo y la inquisición, tras los desastres de la guerra y la independencia de los países americanos, cuando el mundo que estuvo vigente desaparece tras el empuje ciego de la historia. Es entonces —con la razón pasiva y receptiva, alerta todavía en el sueño del orden lógico de su discurso ordinario, en ese más hondo nivel adiscursivo del imaginario— cuando el temor por lo esperado y deseado y la desazón ante la ausencia del suelo firme de las viejas creencias, ahora zaheridas, desatan el dolor aun al gozar con el triunfo de la libertad. El viejo se columpia sonriente sin nada bajo sus pies, sin cielo en el que asegurar la cuerda que le sujeta. La vida, negando la disyunción de nuestras categorías, afirma la unidad inescindible de toda dualidad. Por eso pudo Goya decir *Aun aprendo* justo cuando ya no quedaba tiempo para ningún *todavía*. Más allá de la vejez y la guerra, exiliado y sordo, Goya ve los numerosos puntos de la niebla que nubla el futuro y elige unir el bien y el mal para trazar su recta en pos de esa verdad que le trasciende pues, sin tiempo ya, todavía le queda qué aprender.

²⁵ Ibid., p. 154.

²⁶ Ibid., p. 161.



M. SHELLEY

No está solo Goya en esa afirmación moderna de trascendencia, más allá de la amargura del final de una época. Así como su *Coloso* esconde bajo su tamaño monstruoso la memoria de la belleza clásica destruida por los hombres al borrar, como dirá Nietzsche, el horizonte, también la *Criatura* del Dr. Frankenstein, a pesar de su fealdad, es un fruto de la ciencia, una creación de Las Luces que dotó de fuerza y resistencia a un ser nacido adulto pero en soledad y sin infancia. La *Criatura* confiesa que “cuanto más aprendía más cuenta me daba de mi lamentable inadaptación”²⁷. La luz del conocimiento le duele tanto como le ilumina. En ambos gigantes, la activa intervención humana une o completa la obra en sentido contrario a lo que el desarrollo de la vida había producido: una hermosa estatua rota o miembros humanos bien formados y seleccionados. La *Criatura* es una agregación de partes, no el despliegue de una unidad. El saber ambicioso de Frankenstein se revela como Prometeo al negar la exclusividad creadora de Dios, y hasta su propia obra, el monstruo, aconseja al final de la novela: “busque la felicidad en la paz, evite la ambición, aun aquella inofensiva en apariencia, de distinguirse por sus descubrimientos científicos”²⁸.

Tampoco la ciencia conseguía contestar las muy humanas preguntas que se formulaba a sí misma la *Criatura*: “¿Quién era yo? Ignoraba todo respecto de mi creación y creador, pero sabía que no poseía ni dinero, ni amigos, ni propiedad alguna; y, por el contrario, estaba dotado de una figura horriblemente deformada y repulsiva; ni siquiera mi naturaleza era como la de los otros hombres. Era más ágil, y podía subsistir a base de una dieta más tosca; soportaba mejor el frío y el calor; mi estatura era muy superior a la suya [...] ¿Era, pues, yo verdaderamente un monstruo?”²⁹. “Ningún padre había vigilado mi niñez, ninguna madre me había prodigado su cariño y sonrisas [...] mi vida pasada se había convertido para mi en un borrón, un vacío en el que no distinguía nada. Me recordaba desde siempre con la misma estatura y proporción”³⁰. “¿Quién era yo? ¿Qué era? ¿De dónde venía? ¿Cuál era mi destino?”³¹. Con todo, la *Criatura* —cuya historia recuerda no solo a Segismundo o al Golem sino a Job— distingue entre la verdadera creación y la suya pues, pese a su queja y maldición del creador, reconoce que “Dios, en su misericordia, creó al hombre hermoso y fascinante a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto es una abominable imitación [...] yo estoy solo y todos me desprecian”³².

²⁷ Shelley, M. 2004, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid. Diario El País, p. 149.

²⁸ *Ibid.*, p. 253.

²⁹ *Ibid.*, p. 135.

³⁰ *Ibid.*, p. 136.

³¹ *Ibid.*, p. 146.

³² *Ibid.*, p. 148.

A diferencia del *Fausto* (1773-1833) de Goethe, no es el pacto con el diablo, sino la ciencia, la fuente de la desdicha. La ambiciosa creación de la ciencia, aun seleccionando su materia prima y mejorando las capacidades humanas, dando a luz a un ser adulto, pero sin la lenta y amorosa formación extrauterina de la familia, solo logra una monstruosa imitación, y no consigue emancipar al ser humano de su condición, de pasiones que le atan y privan de libertad, o de las radicales preguntas que constatan la trascendencia de su situación y destino. A esa crítica inicial, suma la novela en repetidas ocasiones críticas a la desigualdad social, a la falta de libertad o incluso a la carencia de autonomía de las mujeres³³, recorriendo buena parte de los temas que ocuparon los grabados y últimos dibujos de Goya. Las esperanzas de la Ilustración encallan frente a los procedimientos de la administración de justicia, y le hacen decir a Frankenstein “no hay esperanza [...] ¡cómo odio las farsas e ironías de este mundo!”³⁴, o, recitando a P. B. Shelley, “todo es igual [...] ya sea alegría o dolor [...] ¡Nada es duradero salvo la mutabilidad!”³⁵. El trágico relato, tras la muerte del Dr. Frankenstein, termina con la decisión de la *Criatura* de inmolarse y acabar con su propia vida, pues reconoce que “el mal se convirtió para mi en el bien”³⁶.

El arte recoge el final de una época y cambio de mundo con esa catarata de imágenes que, por ser duales, traspasan los límites categoriales del mundo que se va: un modelo tradicional de belleza que se oculta en la oscuridad del *Coloso*; un sabio doctor que es tenido por loco³⁷; una criatura monstruosa, asesina, que da sabios consejos y une tanta ternura como odio, y para quien finalmente el mal mismo se ha transmutado en bien; un mundo nuevo donde la alegría y el dolor no pueden separarse, y en el que el heroísmo es sospechoso; un mundo en el que el dictador impone la libertad en la Europa que sus tropas sojuzgan y en el que, mientras los constituyentes de Cádiz privan al rey de su soberanía y la dan a la Nación, el nuevo emperador se corona a sí mismo y niega toda realidad a la referencia trascendente que tradicionalmente legitimaba dicho gesto.

BEETHOVEN

“Durante los últimos años cuando Beethoven ejecutaba a veces 'era más doloroso que agradable... Los desbordes de su fantasía llegaron a ser apenas inteligibles. A veces apoyaba la mano izquierda sobre el teclado' y así ahogaba, con un ruido discordante, la música que su derecha expresaba sensiblemente”³⁸. Afirmación y negación musical cuya suma a dos manos trazaba un complejo puente sobre la distinción categorial tradicional. No fue Beethoven tan valorado por sus ejecuciones —sobre todo tras su pronta sordera— como por la grandeza de sus novedosas composiciones, y por una expresividad en la que no es difícil reconocer una búsqueda coinci-

dente con el expresionismo de Goya. Grandeza no solo heroica y romántica, como atestiguan sus cartas al hablar de “humanidad y dignidad humana, tolerancia, y libertad [...] nobleza y sublimidad”³⁹, sino innovadora a pesar de su valoración del genio de Händel y Bach. Quienes le oyeron tocar atestiguan que a veces “durante media hora se embebió en una improvisación cuyo estilo era completamente variado y que se caracterizaba por los bruscos cambios de tonalidad. Los entendidos estaban entusiasmados [...] sus sentimientos eran más audaces, dominantes y tempestuosos que serenos [...] y, en aquellos momentos, se asemejaba a un brujo adueñándose de los espíritus que él mismo había invocado”⁴⁰. Beethoven, con su innovación, parece dar la razón a Schopenhauer al crear un mundo en su composición que ni Cádiz ni Viena veían bajo las bombas francesas, pues logra la *representación de la voluntad*, aquel paso del *cogito ergo sum* al *volo ergo sum* que Isaiah Berlin propone como resumen del paso de la Ilustración al Romanticismo⁴¹. Se trata de la misma vitalidad que empuja el baile, el columpio y el *todavía* de Goya, de la energía sobrehumana de la *Criatura*, del espíritu que su imaginación creadora presiente en la fuerza del vapor que impulsa el transporte o en el ritmo de la caballería que cruza Europa. El arte percibe esa fuerza que empuja como un viento la nube de puntos de la historia, y que Ortega interpreta como “un deseo, entiéndase bien, que no está en nuestro arbitrio tener o no tener. Actúa, por lo visto, en la historia una fantasía *necesaria* que imagina el porvenir del hombre, lo dibuja como proyecto de ser, como vital programa. La realidad no es sino la ejecución, más o menos torpe, de ese argumento”⁴². Según Bloch, en la medida en que esa fantasía se carga de valor, “el objeto ideal, actúa [...] como si [...] poseyera un querer propio que se dirige como un deber-ser a los hombres”⁴³. Es más, la fantasía que imagina la creación del arte resulta *necesaria* porque posee la naturaleza poética de los mitos en los que se figura nuestra fe.

A la enfermedad suma Beethoven, en 1804, la decepción que sufre por la autocoronación de Napoleón, y a ellas debemos añadir la herida sufrida en su valoración del héroe en 1809, cuando el bombardeo de Viena hunde su mundo social y cultural más próximo. La *Sinfonía Bonaparte* cambia una marcha triunfal por otra fúnebre y la titula de nuevo como “*Sinfonía eroica*,

³⁹ Ibid., p. 141.

⁴⁰ Ibid., pp. 93-97.

⁴¹ Ibid., p. 111.

⁴² Ibid., p. 255.

⁴³ Ibid., p. 233.

³⁸ Solomon, M. 1983, *Beethoven*, Buenos Aires, Javier Vergara editor, pp. 372-373.

³⁹ Stanley, G. (ed) 2000, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, p. 26.

⁴⁰ Bouchet, E. 1991, *Beethoven. Leyenda y realidad*, Madrid, Rialp, p. 235.

⁴¹ Berlin, I. *op. cit.*, p. 133.

⁴² Ortega y Gasset, J. 1981, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, p. 48.

⁴³ Bloch, E. 2004, *El principio esperanza I*, Madrid, Trotta, p. 205.

compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre”. El ideal heroico sigue vivo en su obra y memoria, aunque muera en los hechos políticos que contempla. Para Beethoven “la libertad y el progreso son los principales objetivos en el arte y en la vida”⁴⁴. De hecho, “el tema de la salvación a través del arte aparece una y otra vez en las cartas y el diario que usaba Beethoven en los años 1812-18”⁴⁵. Con todo, heridas y decepciones no hacen sino más patente el hueco dejado en la sensibilidad por la fuga del ideal. Si *Esto es peor*, como titula Goya su terrible grabado nº 37, y caen Viena, Girona y Zaragoza, la reacción no lleva solo a grabar el bombardeo (*Estragos de la guerra*, nº 30) que luego inspirará a Picasso su *Guernica*, sino a afirmar también el valor de Agustina de Aragón en el número 7 de sus *Desastres*. El sueño necesario lo persiguen Beethoven y Goya más allá del cambio en las formas que le imprime la historia, pues la moción que obedecen la insta el bien común a esas formas, aquel ideal que convierte el destino en deseo, la representación en voluntad, y hace que esta, finalmente, logre objetivarse y se represente en una Constitución, en un cuadro, en una novela o en una *Misa Solemne*.

Entre 1819 y 1823 compone Beethoven su *Missa Solemnis*. Son los años en los que sigue trabajando en su *Novena sinfonía* y, en 1822, escribe su innovadora *Sonata para piano nº 32, Opus 111*. Terminará la *Novena* en 1824, tres años antes de su muerte. Se trata, por tanto, de obras finales, de plena madurez. De la *Misa en Re*, dice Camille Manclair, que “resulta una obra completamente diferente de cualquier otra y [...] en su conjunto, da una impresión de monstruosidad”⁴⁶. De modo similar al *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Sistina, cuyas formas y colores “escandalizaron a los papas; la Misa es incapaz de encontrar un puesto en un templo, ya que ella misma es un templo bajo cuyos arcos vaga una deslumbrante libertad [...] Las variaciones en el ritmo se producen con tal fuerza que todo parece haber sido improvisado en medio de un delirio”⁴⁷. Son muchos los críticos que veían las dificultades técnicas y corales de la *Missa Solemnis* y, más allá de ellas, sentían al escucharla una extraña inquietud lejos de la paz esperable en una composición religiosa, de ahí que se haya tildado a veces de herética. De hecho, en las obras tardías de Beethoven, se aprecia “un enfoque mental al mismo tiempo arcaico y prospectivo [...] que se caracteriza por una exploración muy concentrada [...] de [...] modos de expresión que podían ayudarle a simbolizar esferas de la experiencia psíquica y social [...] inaccesibles para los procedimientos dramáticos [...] Muchas de sus características así como su ‘sonido’ carecen de precedentes en la historia de la música”⁴⁸. En su obra,

⁴⁴ Stanley, G. *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ Buchete, E. *op. cit.*, p. 250.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Solomon, M. *op. cit.*, p. 361.

“la incorporación de elementos 'seculares' derivados de estilos musicales no litúrgicos [...] ampliaron las posibilidades expresivas [...] originaron nuevos significados asociativos [...] Beethoven sabía que no estaba componiendo su *Missa Solemnis* en el estilo eclesiástico tradicional [...] Beethoven está rechazando [...] las formas jerárquicas, y por implicación feudales. Beethoven incorporó a las formas recibidas de la Misa un elemento móvil y cuestionador [...] la *Missa Solemnis* no persigue una conclusión heroica, trascendental [...] la conclusión [...] es enigmática”⁴⁹. “Beethoven había osado permitir que la confusión del mundo externo invadiese el sagrado dominio de la música religiosa. En este sentido, la *Missa Solemnis* anticipa los problemas y las dudas de carácter teológico —así como la guerra entre ciencia y religión— que dominaría el campo de batalla intelectual del siglo XIX”⁵⁰ y que, como hemos visto, llena también el texto de M. Shelley.

Como Goya con su *Coloso* o Shelley con su *Criatura* unieron el bien y el mal, la belleza tradicional y el nuevo horror, Beethoven, en sus últimas obras, une el pasado y el futuro, lo religioso y lo secular, y somete a sus oyentes a un esfuerzo tan heroico como su música. Rechaza la jerarquía y los modelos de un modo que recuerda el alegato de Goya ante la Academia en favor de una plena libertad. En ambos maestros el énfasis en la libertad obedece a un hondo respeto ante la autonomía del sujeto como principio necesario en la búsqueda de la verdad. Frente a una época que muere, Beethoven —como el *Perro* de Goya con su hocico al aire— otea el horizonte del futuro que nace, y acude a las variaciones y a la fuga para simbolizar “el proceso de nacimiento, la lucha dolorosa y exultante por la realización y el paso a través del laberinto, del sufrimiento a la alegría”⁵¹ en pos de ese deseo orteguiano que no puede dejar de tener, como si el nacimiento de una nueva Humanidad, de una nueva criatura, fuese una fantasía necesaria en ese paso de la historia.

También, como en el caso de los viejos risueños de Goya, destaca Rolland en estas últimas composiciones de Beethoven “el humor de capricho turbulento, el espíritu riente que brota de la textura de la fuga”⁵². Es más, con “el *opus 111* insufló por primera vez a la forma un contenido ‘transfigurado’, casi extático, y una profundidad expresiva que indicó que había hallado en esta forma musical básica un vehículo nuevo para su pensamiento musical más imaginativo. Así, la forma de la variación se une a la fuga como una de las principales características del estilo tardío”⁵³. De hecho,

⁴⁹ Solomon, M. *op. cit.*, p. 376.

⁵⁰ *Ibid.* p. 377.

⁵¹ *Ibid.* p. 367.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 368.

la crítica ve en esta última *Sonata n.º 32*, de dos movimientos, un cambio de ritmo y de armonía que anticipan el swing y el jazz. En cualquier caso, si Beethoven usa la variación en sus últimas obras, lo hace porque “la variación es potencialmente el más ‘abierto’ de los procedimientos musicales, y el que ofrece mayor libertad a la fantasía. Refleja la imprevisibilidad y el carácter azaroso de la experiencia humana y mantiene viva la apertura de la expectativa humana”⁵⁴. Con todo, quizá fuese más exacto decir que esa peculiar composición de fuga y variación, más que reflejar el azar de la experiencia, da cuerpo sonoro a la respuesta inmediata, viva, de esa persecución que parte tras la vida que está viendo nacer en su espíritu y que, en su novedad, todavía no ha dispuesto la cultura de su tiempo de representación adecuada o suficiente. Por eso la creación es necesaria, pues da forma a algo que todavía no está escrito. Y para ello el artista necesita una libertad tan plena que libere todo obstáculo y abra paso a todas las energías de las que dispone cuando contempla una verdad aun sin nombre. Por eso, también, la creación reclama la atención de la Antropología, por ser un proceso tan humano y tan histórico hacia delante, tan evolutivo.

Decía Bergson que “la alegría siempre indica que la vida ha triunfado, que ha ganado terreno, que ha conseguido una victoria [...] dondequiera que hay alegría hay creación; cuanto más rica es la creación, más profunda es la alegría”⁵⁵. No cabe duda de que Beethoven, como todo gran artista, logró crear, pues cerró sus grandes composiciones con la *Novena Sinfonía* que culmina con la *Oda a la Alegría*. En un cuaderno de 1812 Beethoven tomó ya nota del texto de Schiller. Posteriormente, modificó y resumió la versión de Schiller. No obstante, no termina su composición hasta 1824 y, en su versión final, subraya la fraternidad universal bajo un Padre Creador que hay que buscar “por encima de las estrellas”, la unión con la naturaleza, la amistad, el heroísmo y la victoria. En el himno se repite “¡Alegría, bella chispa divina [...] Penetramos ardientes de embriaguez [...] en tu santuario! [...] Todos los hombres serán hermanos [...] Se derrama la alegría para los seres por todos los senos de la Naturaleza, todos los buenos, todos los malos [...] Corred, hermanos, seguid vuestra ruta alegres, como el héroe hacia la victoria. ¡Abrazaos millones de seres! [...] Hermanos, sobre la bóveda estrellada debe habitar un Padre amante [...] ¿presientes al Creador? Búscalos por encima de las estrellas! [...] ¡Alegría, bella chispa divina [...] todos los hombres serán hermanos bajo tus alas bienhechoras”.

Mientras el texto de Cádiz convertía la felicidad de la nación soberana en tema constitucional, la *Novena* hacía de la fraternidad universal y la

⁵⁴ Ibid., p. 370.

⁵⁵ Bergson, H. 1982 (1919), *La energía espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 32-33.

alegría su tema, encarnado musicalmente en el contraste entre “el arpeggio de los acordes en re o si bemol, las dos bases tonales de la obra, [...] auténtico tema cíclico de la *Novena Sinfonía*, [...] el tema principal de la ‘*Oda a la alegría*’ [...] Mediante el empleo de contrastes más enérgicos [...] Beethoven desecha el pasado [...] de lucha, tragedia y pérdida [...] la ‘tragedia’, el ‘drama satírico’, la ‘belleza de un orden demasiado sublime para un mundo de acción’, [...] en lugar de ellos formula su alegre afirmación [...] Pero] la contienda entre la fe y el escepticismo, que hallamos en la Heroica y en la Missa Solemnis, no ha concluido”⁵⁶.

Tampoco ha cesado la razón que enfrentaba a la *Criatura* con la ciencia de Frankenstein, ni la que tensaba el columpio de Goya entre la edad y la vida, o en sus grabados entre el terror y la libertad, la oscuridad y la luz, o a los ciudadanos entre *la Pepa* y las *caenas*. Con todo, aun nublados por las tormentosas nubes de la historia, los artistas no han hecho oídos sordos al espacio que los truenos dibujaban, y han sentido y escrutado el lugar del hombre en el significado de los hechos. Así lo han esbozado, entre borriones y tachones, sopesando en cada trazo el acierto o la distancia —todavía— que mediaba entre el sueño o el deseo necesario que veían en el horizonte y su escaso logro en sus obras. Así aun aprenden, dejando fluir su libertad en una variadísima fuga tras la figura que huye a toda prisa, difuminada por la velocidad de la historia.

Ni la Constitución, ni el *Coloso*, ni el columpio, ni la *Missa Solemnis*, ni la *Sonata 32*, ni la *Novena Sinfonía* nos dan la clave de la historia. La historia ha seguido y, en realidad, tampoco el Romanticismo sustituyó, propiamente, a la Ilustración. Mas bien se sumó, en tensa contradicción, enriqueciendo el panorama de posibilidades que necesitaban los actores para seguir viviendo. Lo que sí lograron esas obras es abrir camino en la dirección correcta. Todas ellas apuestan por la libertad, la fraternidad, la soberanía popular, la trascendencia del mundo, de la naturaleza, de la dignidad humana, y la alegría; todas afirman esos valores en formas específicas propias de ese primer tercio del siglo XIX, cuando su figura no estaba clara todavía y pervivía la esclavitud, la marginación de la mujer, la censura de la Inquisición, la desigualdad, el terror y la guerra. Por eso fueron obras meritorias, porque supieron ver cuando no era fácil, como ahora.

⁵⁶ Solomon, M. *op. cit.*, p. 380.

CRONOLOGÍA

- 1746.- Nace Goya.
- 1749.- Nace J.W. Goethe.
- 1770.- Nace Beethoven.
- 1788.- Nace A. Schopenhauer.
- 1793.- Sordera de Goya (47 años)
- 1804.- Sordera de Beethoven (34 años). Coronación del Emperador Napoleón.
Sinfonía Eroica.
- 1809.- Sitios de Zaragoza y Girona. Napoleón bombardea Viena.
- 1810-1817.- *Coloso.*
- 1810-1820.- *Desastres de la Guerra.*
- 1811.- Independencia de Venezuela
- 1812.- Constitución de Cádiz. Viudedad de Goya. Beethoven anota el texto de Schiller.
- 1812-1823.- Album sepia F.
- 1813.- Tesis doctoral de Schopenhauer. Nace W.R. Wagner.
- 1814.- Abolición de la Constitución. Restauración del Absolutismo y la Inquisición.
- 1816.- *Frankenstein o el Nuevo Prometeo*, de Mary Shelley. Primera fotografía en papel (Niepce). Largo invierno sin verano por erupción volcánica. Schopenhauer: Sobre la visión y los colores.
- 1818-1824.- Independencia de Chile. *Novena sinfonía.*
- 1818.- Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación.* Nace K. Marx.
- 1819-1823.- Independencia de Colombia. *Missa Solemnis.*
- 1820.- Riego proclama la Constitución. Schopenhauer entra unos meses como profesor en la Universidad de Berlín.
- 1821.- Independencia de Méjico.
- 1822.- Independencia de Ecuador. *Sonata n.º 32 para piano, Opus 111.*
- 1823.- Cien mil hijos de S. Luis y abolición de leyes constitucionales del trienio liberal.
- 1824-1828.- Album de Burdeos G., H.
- 1827.- Muere Beethoven.
- 1828.- Muere Goya.
- 1834.- Supresión de la Inquisición.
- 1843.- Nace E. von Hartmann.
- 1844.- Nace F. Nietzsche.
- 1848.- *Manifiesto* del Partido Comunista.
- 1850.- Nace R. L. Stevenson.
- 1856.- Nace S. Freud.
- 1867.- *El Capital*, I. vol.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, H. 1982 (1919), *La energía espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BERLIN, I. 2000, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- BLANCO WHITE, J. 1972, *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial.
- BLOCH, E. 2004, *El principio esperanza I*, Madrid, Trotta.
- BOZAL, V. 1994, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Forma.
- BUCHET, E. 1991, *Beethoven. Leyenda y realidad*, Madrid, Rialp.
- DOUGLAS, M. 1975, *Sobre la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Anagrama.
- GASSIER, P. 1973, *Les dessins de Goya. Les Albums*, Paris, Office du Livre. Editions Vilo. Tome I-II.
- GAYA, R. 1989, *Sentimiento y sustancia de la Pintura*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- GRACIÁN, B. 2000, *El Crítico*, edición e introducción de Carlos Vaíllo, prólogo de José Manuel Blecua, Barcelona, Círculo de Lectores.
- LA PEPA, 2012, *Cantemos a la 'Pepa': Canciones de la Constitución de 1812 y de la invasión napoleónica*, Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos 2012.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1968, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- MARICHAL, J. 1995, *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Madrid, Taurus.
- MONTERO, J. (Ed.) 1998, *Constituciones y códigos políticos españoles, 1808-1978*, Barcelona, Ariel.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1981, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- PÉREZ GALDÓS, B. 2010, *Cádiz. Episodios Nacionales*, 8. Primera serie. Madrid, Alianza.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, ALFONSO E. 1988, *Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*, Madrid, Fundación Juan March.
- QUEVEDO, F. 2001, *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano y Carmen Pinillos, Madrid, Espasa Calpe.
- ROMERO FERRER, A. 2012, *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura. De Jovellanos a Pérez Reverte*, Sevilla, Fundación Lara.
- SHELLEY, M. 2004, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid. Diario El País.
- SOLOMON, M. 1983, *Beethoven*, Buenos Aires, Javier Vergara editor.
- STANLEY, G. (ed) 2000, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press.
- STOICHITA, V.I. y CODERCH, A.M. 1999, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela.

