

El ostracismo de Goya en El Coloso.

*A mi entrañable amigo y profesor Nigel
Glendinning*.*

El óleo que solemos llamar *El Coloso*, en referencia al comentario realizado por Aureliano Beruete en 1917, es una obra relevante del Patrimonio Cultural de España que encarna con elocuencia el periodo de nuestra historia que dará lugar a nuestra época contemporánea. Sin embargo las propiedades técnicas y conceptuales de *El Coloso* han sido objeto de un reciente estudio por parte del Museo del Prado para argumentar su descatalogación como obra de Francisco de Goya. En el informe publicado por la Dra. Mena tanto en la Web como en el *Boletín* del Museo del Prado en 2008, se incluyen algunas conclusiones referidas a la técnica y el procedimiento pictórico de esta obra que se consideran como la razón fundamental por la que se desestima la paternidad de Goya.

No obstante, las publicaciones llevadas a cabo fundamentalmente por Nigel Glendinning, reflejadas en el apartado bibliográfico, acreditan que *El Coloso*, al igual que otro cuadro de similares dimensiones y características titulado *El águila*, fueron realizados por el artista aragonés durante la Guerra de la Independencia en función de determinados poemas patrióticos, como *La Profecía del Pirineo* de Juan Bautista de Arriaza. De manera que en ambas composiciones el pintor pone de manifiesto los avatares sufridos con la entrada en España del ejército francés en 1808, a quien la figura alegórica del gigante desafía, en la escena de *El Coloso*, mientras los campesinos abandonan sus pueblos huyendo aterrorizados del ejército invasor. Una vez considerada esta premisa, analizaremos las cuestiones

directamente relacionadas con la técnica y el procedimiento pictórico de este óleo, con el objeto de esclarecer –en términos científicos– algunas de sus cualidades específicas hasta ahora desconocidas.

Para el adecuado análisis de la obra, es necesario poner en contexto los diferentes estudios a partir de la publicación efectuada por la Dra. Mena en 1988 sobre las características de la misma, donde interpretó *El Coloso* de Goya del siguiente modo: “En cualquier caso, el lienzo es admirable por la extraordinaria seguridad de su toque, a golpes de espátula o de pincel, rápidos y nerviosos, de una precisión y energía singulares. La gama de colores, reducida en apariencia a un efecto general de oscuridad, aparece de una riqueza y variedad extremas en la muchedumbre, con rojos, amarillos, verdes, azules y dorados, que vibran y destellan entre el negro, y en los reflejos del sol en las brumas, a manera de restregones azules y grisáceos” (Mena, 1988: 262-266). Pero la conservadora afirmó posteriormente –en el apartado 10 “cómo se pintó *El Coloso*” de la Web del Museo del Prado[\[1\]](#)– que el autor del cuadro “no está seguro de lo que va a hacer y cómo lo va a hacer, dudando de los resultados de lo que ya ha pintado e intentando, por la acumulación de pinceladas, corregir sus errores”. Sin embargo, tal y como indicó la Dra. Mena en una de sus entrevistas a propósito de *El Coloso* (*El País*, 17/08/2008), “el cuadro al final acaba hablando”, de manera que oiremos la voz de la misma pintura en el examen de los detalles técnicos que subyacen al citado cambio de consideración.

El problema de los aglutinantes en *El Coloso*.

Los análisis realizados por el Museo del Prado acreditan que los pigmentos y los aglutinantes usados en *El Coloso* corresponden a los empleados habitualmente por Goya, pero en el mismo informe se arrojan dudas sobre la naturaleza de los

componentes hallados debido a la inconsistencia de las capas de pintura observada durante la restauración llevada a cabo en 1992. Tal y como se indica textualmente, “en las pruebas realizadas, las capas de pintura se disolvían con facilidad impropia de las obras del maestro. La escasa proporción de albayalde en las capas de color negro, que han revelado los análisis de estos pigmentos, junto con el uso de un aceite menos secante como es el de nueces, que aparece asimismo en los negros, grises y azules, ha podido influir en la mayor sensibilidad a los disolventes de estas capas de pintura, según se desprende de los análisis. Goya, sin embargo, buscó siempre la calidad de los materiales empleados, que hace sus colores muy estables”[\[2\]](#).

En el citado informe la Dra. Mena establece una clara disyuntiva entre los materiales analizados y la pintura de Goya. Pero la presencia del “aceite de nueces”, que figura en la mayor parte de los óleos de este periodo, en modo alguno justifica el comportamiento anómalo de las capas de pintura observado en 1992. De hecho este aceite, si no está adulterado, no ofrece una extraordinaria sensibilidad cuando se aplican los disolventes adecuados para la limpieza de los barnices protectores (Matteini y Moles, 2008: 98). Asimismo, en dicho artículo se afirma que la presencia del aceite de nueces es impropia del pintor aragonés, en función de la calidad de sus materiales, a pesar de que este aceite alberga una “mayor calidad” que el de linaza y es del todo habitual en los cuadros de Goya[\[3\]](#). También hay que recordar que han llegado hasta nosotros numerosos documentos que acreditan el uso de este aceite por parte del pintor, como las amplias listas de materiales suministrados por el droguista Manuel Ezquerro y Trapaga a Francisco de Goya entre los años 1786 y 1801, donde figura indefectiblemente el “Aceite de Nueces” que el pintor utilizaba sistemáticamente combinado con el aceite de linaza (Sambricio, 1946: 78-141). Sobre este aspecto, es bien conocido el tratado de Palomino –la fuente de referencia consultada por Goya–, quien afirmaba ya en 1715 que el aceite

de nueces “se usa para azules y blancos” (Palomino, 1747: 55); algo considerado como extraño en el estudio de la Dra. Mena. La recomendación de Palomino se debe a que el aceite de nueces apenas amarillea, a diferencia de lo que sucede con el aceite de linaza. De ahí que el aceite de nuez se aconseja especialmente para aglutinar los pigmentos azules y blancos, así como los tonos derivados de los mismos, dado que sus cualidades cromáticas se ven alteradas en menor medida con este aceite.

Con respecto a la “escasa proporción de albayalde en las capas de color negro”, señalada por la Dra. Mena en *El Coloso*, hay que considerar que en las capas de color negro es lógico que haya una escasa proporción de albayalde, es decir de pigmento blanco, de lo contrario dicho color no resultaría negro, de manera que se trata de un comentario muy impreciso. Sin embargo, en dicho artículo no se ha tenido en cuenta que para matizar los negros y sus degradados Goya aplica habitualmente veladuras de albayalde muy transparentes sobre dichos tonos oscuros, tal y como comprobaremos tanto en *El Coloso* como en *El general Palafox a caballo* (fig. 2a y 2b).

Pero sobre la naturaleza de los aceites empleados por Goya durante este periodo, es preciso tener en cuenta una circunstancia que el pintor confirma en su carta enviada al general Palafox. En ella el artista señala textualmente la “adulteración” de los aceites empleados: “Excelentísimo Señor. Tengo la satisfacción de haber acabado el retrato de Vuestra Excelencia; y aunque con muchos trabajos por la escasez de colores y aceites adulterados, que no dejan secar los colores si no llevan mucha porción de extracto de saturno; con todo, es la mejor obra que de mis manos a salido; [...] Madrid 14 de Diciembre de 1814. Excelentísimo Señor Don Josef Palafox y Melci” (Canellas, 1981: 372). Durante la Guerra de la Independencia el pintor sufrió una drástica reducción de los suministros habituales, de tal modo que los aceites estaban “adulterados” generalmente con aceite de oliva, y este hecho

bien podría estar en el origen de la extraordinaria “sensibilidad a los disolventes” detectada en 1992.

Para analizar los efectos que la adulteración de dichos aceites pudo originar en algunas obras de Goya realizadas durante este periodo, es necesario considerar previamente las condiciones químicas que hacen viable el uso de un aceite como aglutinante pictórico. Recordemos que los aceites secan por *auto-oxidación*, de manera que en este proceso los ácidos grasos absorben oxígeno en función del número de átomos de carbono y de dobles enlaces que contienen las moléculas (Villarquide, 2004: 324-329). Es importante destacar la configuración química de los aceites, en la medida en que el número de enlaces que los constituyen está directamente relacionado con su capacidad para admitir oxígeno, y por este motivo con la condición secante que determina su viabilidad como aglutinante pictórico[\[4\]](#). De hecho, el aceite de oliva contiene una gran cantidad de “ácido oleico”, monoinsaturado, que presenta un único doble enlace, y en consecuencia no es secante. Por el contrario, los ácidos grasos poliinsaturados contienen de dos a seis dobles enlaces, de modo que son extraordinariamente secantes y apropiados para la pintura. Los más habituales de esta última categoría son el “ácido linoleico” y el “ácido linolénico”. Por su parte, los ácidos “palmítico” y “esteárico” no contienen ningún doble enlace. En siguiente gráfico observamos la naturaleza y el porcentaje aproximado de los ácidos grasos que constituyen los aceites de *linaza*, de *nuez* y de *oliva*.

	Ácido Palmítico	Ácido Esteárico	Ácido Oleico	Ácido Linoleico	Ácido Linolénico
Aceite de linaza	3	7	20	16	57
Aceite de nuez	11	5	28	51	5

Aceite de oliva	13	3	71	10	1
-----------------	----	---	----	----	---

En esta relación podemos advertir que el aceite de oliva incorpora una proporción de ácido oleico, no secante, que prácticamente triplica la presente en los aceites de linaza y de nuez, a la que se añade la escasa cantidad de ácidos linoleico y linolénico, de manera que la presencia de un aceite de estas características en un aglutinante pictórico haría necesaria una cantidad extraordinaria de secativo, tal y como pone de manifiesto Goya en su carta [\[5\]](#). En este sentido, llama la atención que en la página 43 del citado artículo sobre *El Coloso* publicado en el *Boletín del Museo del Prado* se indica textualmente que el aceite de nueces aparece en “cantidad destacada” –sin hacer referencia alguna a las curvas porcentuales de los ácidos grasos identificados–, y que uno de los marcadores que identifican precisamente el *aceite de nuez* es la mayor cantidad de ácido oleico que contiene con respecto al que alberga, por ejemplo, el aceite de lino. No se ha detallado, en el citado informe, si la cantidad destacada de aceite de nuez responde, en realidad, a una cantidad destacada de ácido oleico en los aceites de *El Coloso*, que corroboraría su adulteración, por este motivo aquí se plantea únicamente como una posibilidad en todo caso razonable, a la espera de que se hagan públicos dichos parámetros.

Pese a todo, la adulteración –señalada por el pintor– de los aceites de nuez o de linaza con un aceite “no secante” traería consigo irregularidades en el proceso de su secado en aquellas zonas donde tuviera una mayor presencia. Según los procedimientos pictóricos aplicados por Goya, en función de lo observado igualmente en la tradición académica, las tintas oscuras se aplican generalmente a través de una sucesión de veladuras, comenzando por las más transparentes y continuando con las tintas más oscuras, que se obtienen por acumulación de dichas intervenciones. Este procedimiento es de uso generalizado en la pintura de este periodo, sin embargo la

Dra. Mena pone de manifiesto en su artículo que le resulta extraño ver que en *El Coloso* los tonos oscuros se elaboran “por aplicación de nuevas pinceladas sobre las ya dadas”, y en función de este hecho niega la autoría de Goya (Mena, 2008: 46).



Fig. 2a. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle), 1808-12.
Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 2b. Francisco de Goya, *El general Palafox a caballo* (detalle), 1814. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Véanse, por el contrario, las ingentes cantidades de veladuras sucesivas aplicadas por Goya en el retrato ecuestre del general Palafox (fig. 2b), motivo de la citada carta, donde se aprecia que las tintas más oscuras incorporan un mayor número de dichas intervenciones, y en consecuencia una mayor cantidad de aceite, en este caso adulterado, al igual que pudo suceder en *El Coloso*. Goya habitualmente matiza las sombras con veladuras superpuestas de albayalde transparentes –comentadas anteriormente– que se han aplicado con el mismo criterio tanto en el cuello de este caballo como en diversas zonas del cuerpo del gigante, tal y como apreciamos por ejemplo en su cintura (fig. 2a). Por tanto, la presencia de cualquier aceite “no secante” en un óleo de Goya provocaría alteraciones en los tonos oscuros, puesto que los tonos claros, especialmente los realces, albergan una proporción de pigmento considerablemente mayor con respecto a su aglutinante.

Ahora bien, la prueba empírica que demuestra el mismo criterio

de ejecución aplicado por el pintor en *El Coloso* y en *El general Palafox a caballo* —más allá de la posible adulteración de los aceites empleados—, se encuentra en las alteraciones sufridas por otro material analizado: las micro-partículas de sílice, que Goya utilizó como material de carga mezclado con los pigmentos para elaborar texturas que revelan una idéntica naturaleza en ambos cuadros. La incorporación de materiales de carga es muy habitual en las obras Goya. De hecho figuran igualmente en otros óleos de este periodo, como *El dos de mayo de 1808* y *Los fusilamientos del tres de mayo en Madrid*, y en los análisis microscópicos de los pigmentos hallados en las *Pinturas Negras* han aparecido también “cristales decolorados” mezclados con los azules y los blancos como material de carga, que en modo alguno obedecen a las restauraciones posteriores, realizadas con pigmentos distintos perfectamente detectados y analizados por la Dra. Garrido, sino a la pintura original de Goya[6]. A pesar de ello, sobre la muestra tomada en la parte del cabello del gigante, la Dra. Mena indica lo siguiente: “aparece aquí la mezcla del pigmento con arena o sílice, sin que exista un criterio claro para su utilización, siempre explicable en las obras de Goya, que busca con ello determinadas texturas. No se han realizado aquí comparaciones con las *Pinturas Negras* por su mal estado de conservación y los numerosos retoques y repintes de las restauraciones de Martínez Cubells” (Mena, 2008: 59). Resulta evidente que Martínez Cubells no usaba “arena o sílice” como material para sus restauraciones, de manera que no se justifican las reticencias con respecto a las *Pinturas Negras*, puesto que disponemos de fotografías de las obras anteriores a las intervenciones de Cubells y las pinturas de la Quinta de Goya son más próximas y están más relacionadas con *El Coloso* que la mayor parte de las obras referidas en dicho informe. Sin embargo, en el citado artículo se afirma que las partículas de sílice se han aplicado en *El Coloso* “sin que exista un criterio claro para su utilización”. Pero veamos en la siguiente imagen el criterio realmente aplicado en la gestión de las texturas, donde analizaremos algunas cualidades de su

procedimiento hasta ahora desconocidas.

En el detalle de la imagen (fig. 3a) advertimos tres niveles o grados de luz que responden a la disposición perspectiva de las figuras en función del progresivo alejamiento de nuestro punto de vista. La definición de estas distancias se realiza directamente a través de la intensidad y la textura de dichos realces que observamos en las prendas iluminadas de las tres mujeres de esta zona del cuadro.

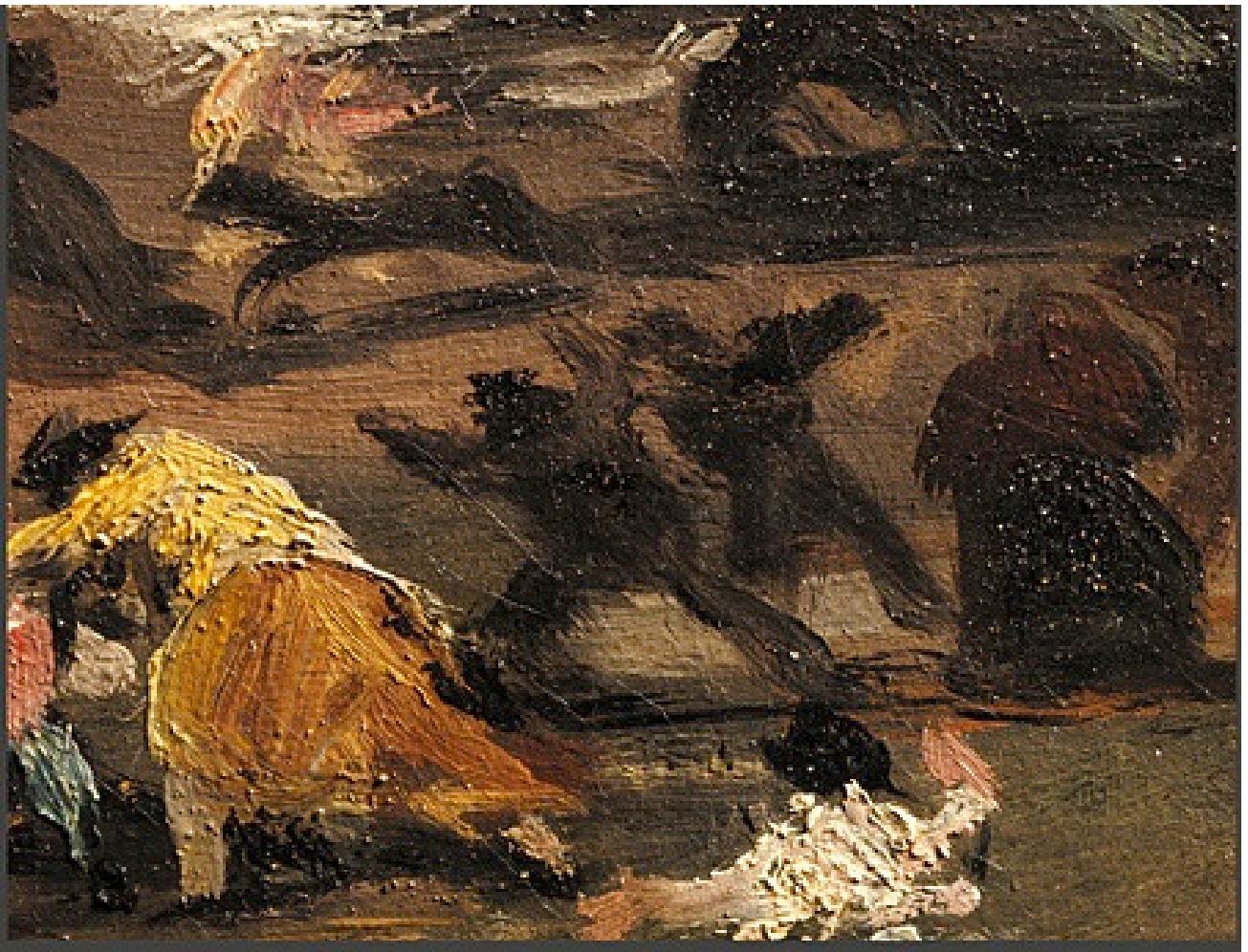


Fig. 3a. Francisco de Goya, *El Coloso*, 1808-12 (detalles de las figuras). Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 3b. Francisco de Goya, *El Coloso*, 1808-12 (detalles de las figuras). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Si la blusa de la primera mujer, en el extremo inferior, se ha tratado con más relieve debido a su mayor proximidad, pero también porque el viento ha hinchado su camisa, en la siguiente mujer ligeramente más alejada vemos que la textura de sus prendas está más peinada, y por tanto incorpora un menor relieve, igualmente debido a la mayor tersura de su blusa, de ahí la diferente posición corporal que Goya le asigna por este motivo.

Prestemos atención a la fuerza y la destreza en el tratamiento de la materia pictórica de esta última figura. Una vez resueltas las medias tintas, Goya ha aplicado un empaste en la

blusa con un luminoso amarillo de Nápoles cargado con las mencionadas partículas de sílice[7]. Naturalmente, las partículas de relieve son apropiadas en ese preciso lugar, que es el más prominente de su cuerpo, y por ello se han evitado en mayor medida sobre la falda que establece un tránsito hacia las medias tintas del suelo de la escena. Esta falda se ha realizado con tierra de Siena tostada (óxido de hierro) como tono de base. Sin embargo, la adecuada elaboración de este tono debe procurar que forme una unidad compacta con la blusa de la mujer, dado que forman parte del mismo cuerpo. Por esta razón, Goya en las siguientes intervenciones ha arrastrando sobre este Siena parte del anterior amarillo de Nápoles, tal y como vemos en la pincelada que modula el extremo izquierdo de esta prenda, según miramos el cuadro, empujado por la pierna izquierda de la mujer (fig. 3a). En este preciso momento se han mezclado ya –en su pincel– la tierra de Siena y el amarillo de Nápoles oportunamente. De ahí que con esta mezcla vuelve a intervenir sobre la falda con la pincelada más clara que observamos en la parte derecha de la misma. Este último trazo cumple fundamentalmente dos propósitos. Por un lado define el relieve causado por el glúteo y la pierna derecha bajo la falda, pero también “prolonga” la dirección de la espalda, para lograr la citada unidad o transición armónica entre ambos elementos. Pero el pintor vuelve a aplicar una tercera pincelada necesaria con esta mezcla, cuando dibuja tanto el límite como el relieve del vestido provocado por el pie derecho de la mujer. Sobre este último realce vemos los tonos almagras que transitan hacia las medias tintas del suelo. Un trazo grueso de color negro con forma de “uve” aplicado sobre dicho perfil, que veremos a continuación en otras obras de Goya en calidad de *estilema*, indica de manera precisa la inflexión y el límite de esta última pierna. No es posible, cuando menos por mi parte nunca lo he visto, realizar la gestión del claroscuro y del color de un cuerpo en el espacio con mayor síntesis, precisión y elegancia.

La última de las tres figuras señaladas, se encuentra en la

parte superior del mismo fragmento, con tonos mucho más transparentes que indican su mayor distancia, de manera que apenas incorpora partículas de sílice. Goya nos ofrece en esta última figura otro regalo para nuestra mirada, con tonos tostados y rosas prácticamente abstractos de exquisita ejecución. Es importante observar que no hay partículas de arena o sílice en las medias tintas del suelo, pero tampoco en los tonos más transparentes de la composición. Por el contrario Goya las aplica en aquellos lugares que albergan una mayor densidad en las figuras, estén iluminadas o a contraluz. De ello se infiere que el pintor ha aplicado el mismo criterio de ejecución en ambas categorías.

Si observamos el hombre que figura a contraluz en otra imagen de detalle (fig. 3b), veremos fundamentalmente dos tonos en dichas sombras. El primero de ellos responde a las primeras intervenciones de gran transparencia. Este valor cumple varios objetivos: procura la integración de las figuras en su entorno, representa adecuadamente el movimiento de los cuerpos en la medida en que desdibuja los contornos: véanse al respecto las extremidades de los niños en el centro del detalle superior de la imagen, y por último da volumen a las formas dentro de las sombras, tal y como aprendió el pintor de su maestro Rembrandt. En la figura ampliada del detalle indicado (fig. 3b) se distinguen con este valor la luz de su brazo extendido, el reflejo que ilumina el pecho sobre la faja del campesino, y la mayor iluminación recibida por su pierna derecha, en relación con la izquierda, debido a la posición y al movimiento descritos. No es un error de anatomía la protuberancia que se extiende sobre esta última rodilla inclinada, sino el volumen del calzón que pende sobre la media de la pantorrilla, como era habitual en los campesinos de este periodo. Las texturas que aportan las partículas de sílice, por tanto, se aplican sobre aquellos lugares de los cuerpos que albergan también un mayor relieve, de manera que Goya las incorpora en la segunda de las tintas oscuras que conforman los cuerpos a contraluz. En la figura que nos sirve de

ejemplo, constatamos que el pintor ha aplicado este segundo valor con las partículas de sílice para definir el cabello del protagonista, su chaleco, y las zonas más densas de su faja y pantalón. Lo mismo sucede en las figuras oscuras del detalle superior de la imagen.

Las evidencias analizadas en este fragmento del cuadro –que hemos tomado como ejemplo– resultan contrarias a la opinión de la Dra. Mena sobre la falta de soltura en la elaboración de estos detalles, cuando afirma que: “La muchedumbre está pintada en *El Coloso* con lentitud, con excesivas y embarrulladas pinceladas y cada detalle está repasado y retocado, añadiéndosele confusamente materia de distintos colores en la búsqueda trabajosa de las formas” (Mena, 2008: 48); es evidente que la confusión no se halla en este óleo.

Sin embargo, podemos distinguir claramente los brillos producidos por las partículas de sílice en los tonos oscuros, a diferencia de lo que sucede en los relieves de los realces. Sobre este aspecto, hay que considerar que Goya aplicó dichos relieves con las partículas de arena “inmersas” dentro de la capa de pintura, es decir, completamente mezcladas con el óleo que las aglutinaba junto a los pigmentos, ya sean claros u oscuros. En la pintura original, por tanto, estas partículas en modo alguno eran visibles en la superficie del cuadro. Pero actualmente las partículas de carga en los tonos oscuros se encuentran en dicha superficie pictórica, tal y como revela el detalle ampliado, debido a que la fina película de pintura que las cubría ha sido eliminada (fig. 4). Es posible que el cuadro sufriera una limpieza que motivó el afloramiento de dichas partículas en su restauración de 1874, pero también el planchado del óleo –cuando se forró por detrás a otro lienzo en la misma restauración– pudo contribuir al afloramiento de dichas partículas, si tenemos en cuenta la inconsistencia de la superficie pictórica que la Dra. Mena observó en 1992 durante la última limpieza realizada [\[8\]](#). Sobre este último aspecto, hay que tener en cuenta que la adecuada incorporación

de oxígeno en el proceso de oxidación y polimerización de un óleo da lugar a la formación de linoxina, especialmente en la superficie pictórica, y que la menor generación de linoxina ocasionada por un aceite “no secante” es un factor que lo hace más vulnerable a los disolventes en las limpiezas de los barnices protectores, puesto que el ácido oleico no siempre termina formando parte del polímero resultante (Villarquide, 2004: 328). Si consideramos igualmente que las tintas oscuras, tal y como estamos viendo, albergan una mayor proporción de aceite y una menor cantidad de pigmento, con respecto a lo que sucede por el contrario en los realces, es lógico que dichas partículas de sílice en los tonos oscuros hayan aflorado en la superficie del cuadro probablemente ya en su primera restauración efectuada 1874.



Fig. 4. Francisco de Goya, *El Coloso*, 1808-12 (detalle de las partículas de sílice). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Pero con independencia de los factores que han provocado la erosión de las tintas oscuras en *El Coloso*, lo cierto es que observamos exactamente la misma disposición de estas partículas de carga en el retrato ecuestre del general Palafox, concretamente en los empastes aplicados en la cabeza del animal, y de manera especial en la cola del caballo, cuando lo comparamos con las partículas de arena visibles

igualmente en el cabello del coloso, incluida la coleta que pende sobre su espalda (fig. 5a). Tal y como podemos comprobar, ambos detalles no sólo revelan el mismo estado de las partículas de carga, sino otro aspecto más importante: un similar criterio de ejecución llevado a cabo por su autor.

Hay que considerar que los materiales de carga para generar texturas fueron utilizados anteriormente por otros pintores vinculados con la Escuela Veneciana, de quienes Goya aprendió este procedimiento, como El Greco o el propio Velázquez. En las obras de Velázquez, dicho material de carga está constituido en ocasiones por granos de pigmento de especial grosor. Tal y como señala Carmen Garrido: “Estos granos gruesos de pigmento se observan en menor cantidad en obras tales como *La coronación de la Virgen* (Prado, 1158), el retrato de *Juan Martínez Montañés* (Prado 1201). En gran cantidad se encuentran en obras de última época tales como el retrato de *Felipe IV* (Prado, 1185) o *Las meninas* (Prado, 1174) produciendo en las radiografías efectos similares” (Garrido, 1992: 555).

Sin embargo la naturaleza de las texturas elaboradas tanto en *El Coloso* como en el caballo del general Palafox es completamente distinta a la observada en dichos pintores. En primer lugar, la cantidad de material de carga incorporado es considerablemente mayor en las obras del pintor aragonés. Pero hay otra condición que conviene señalar en las obras realizadas por Goya durante este periodo, puesto que en ellas las partículas de carga aparecen sorprendentemente y con especial abundancia en los empastes realizados con las tintas oscuras, ya sea en los objetos, en las prendas o en el pelo de sus personajes.

Asimismo, en los óleos que nos sirven de ejemplo apreciamos claramente que el pintor ha aplicado el material de carga en aquellos volúmenes prominentes que están más próximos a nuestro punto de vista, evitando la generación de relieve en los segundos planos de los cuerpos que establecen una

transición hacia el fondo de las escenas. Véase dicha alternancia entre el cabello del primer plano, ubicado en la parte izquierda de la cabeza del gigante, y la menor proporción de partículas de sílice aplicada en la fuga del extremo derecho, según nuestra posición (fig. 5a). Pero es importante observar que sucede exactamente lo mismo en el caballo de Palafox, donde los empastes con partículas se agrupan en la parte inferior de la cola, correspondiente al primer plano de la misma, de tal modo que se han evitado en el pelo de la parte superior de la cola que transita hacia en el tercer plano de la escena. Además, estos últimos bucles de pelo ya alejados –en el extremo superior derecho en contacto con el fondo– se han realizado con el mismo gesto arqueado en ambas figuras, es decir, el pintor ha rotado su pincel del mismo modo generando huecos donde aflora el tono del fondo para favorecer la transición entre ambos elementos. La huella de estos últimos trazos, revela incluso una deriva o terminación bífida, en dichos bucles, debido a la citada rotación del pincel en la conclusión de estos mechones, que responde a una particularidad en su elaboración, es decir, a una cuestión de estilo, difícilmente reproducible por otro pintor, dada su impronta y la velocidad de su ejecución.



Fig. 5a. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 5b. Francisco de Goya, *El general Palafox a caballo* (detalle), 1814. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Finalmente los detalles analizados ponen de relieve que su autor ha aplicado en estos óleos el mismo criterio para elaborar las texturas y los gestos señalados, que son extraños

pero sin embargo comunes en los citados cuadros. En consecuencia, tanto la insólita cantidad de partículas de carga aplicada en las tintas oscuras, como la gradación de dichas texturas en función de su progresivo alejamiento del punto de vista asignado al espectador, así como los rasgos estilísticos de las huellas elaboradas, nos sitúan ante pruebas que sin duda acreditan la autoría de Francisco de Goya en *El Coloso*.

Este modo de proceder, que por la singularidad que conlleva podemos considerar como un *estilema* de Goya, responde a la aplicación un juicio en la gestión de la perspectiva aérea que también hace verosímil la figura del gigante a nuestra mirada, a través de una serie de recursos que merecen un atento análisis.

La perspectiva aérea y su adecuación en los estratos de *El Coloso*.

La sucesión de las capas de pintura halladas en las estratigrafías revelan que *El Coloso* fue realizado sobre una composición que el artista solapó con dos capas de pintura en algunas zonas del cuadro. Recordemos que este procedimiento es del todo habitual en la obra de Goya, tal y como acreditan, por ejemplo, los hallazgos en el retrato *La condesa de Chinchón* realizado por Goya en 1800 (Madrid, Museo Nacional del Prado), donde la Dra. Garrido descubrió en la radiografía de la obra, bajo la condesa, los retratos del marqués de Villafranca y de Godoy (Garrido, 2003: 44-45). Este procedimiento se ha señalado igualmente en numerosas obras de Goya, especialmente en las realizadas durante este periodo (Glendinning y Vega, 2009: 61-68). Hay que recordar asimismo que la pintura de *Saturno*, en las *Pinturas Negras*, también fue elaborada por Goya sobre una escena anterior que el artista cubrió con una capa de pintura que sirvió de base a la nueva composición, y que esta mano de pintura interpuesta cumple la

misma función y responde a un tono oscuro de similares características a las observadas en *El Coloso* (Garrido, 1984: 22-23). De hecho, en la radiografía de este último aparece igualmente un cuerpo desdibujado bajo la actual escena, pero no disponemos de la información necesaria que nos permita averiguar su naturaleza y procedencia sin incurrir en hipótesis del todo aventuradas, puesto que el lienzo se forró por detrás en una temprana restauración de la obra llevada a cabo en 1874. Por su parte, la Dra. Mena cuestiona la autoría de Goya e interpreta del siguiente modo los estratos de pintura de la obra: “*El Coloso* presenta como muchas de las obras de Goya una preparación en dos capas, una inferior de color rojizo oscuro y otra encima de color rojo más claro. Sin embargo, a diferencia del modo de trabajar del maestro, encima de estas dos capas, está la imprimación, hay otra más de color grisáceo claro, sobre la que se da la capa azul oscura del cielo, y es sobre esta última sobre la que está pintada la figura del coloso, en la que no aparece por parte alguna la preparación roja”[\[9\]](#). Las estratigrafías de la obra ponen de relieve que Goya no pintó sobre la imprimación rojiza de la primera composición porque aplicó sobre ella una capa de color gris oscuro, que moduló después con otra de color azulado bajo la actual figura del coloso para abordar su nueva configuración. Poco importa –a propósito de la autoría del cuadro– que Goya decidiera rectificar la figura subyacente, o que por el contrario el actual personaje del gigante sea una figura independiente de la anterior, tal y como sucede igualmente en la escena de *Saturno*.

Las capas de pintura interpuestas por Goya entre ambas figuras cumplen fundamentalmente dos propósitos, que en el citado informe no han considerado, de ahí las dos capas aplicadas sobre la anterior composición que se aprecian en las muestras analizadas. Al pie de dichas estratigrafías en el citado informe de la Web del Museo del Prado se indica textualmente que: “Los estratos internos de color negro y azul grisáceo corresponden a la ejecución del cielo, sobre el que se ha

pintado la figura del coloso”, y por este motivo se considera como impropio de Goya. Pero los denominados “estratos internos” corresponden a las dos intervenciones aplicadas sobre el cuadro anterior para elaborar sobre ellas la figura del gigante, en función de los dos objetivos comentados. El primero de ellos consiste en tapar adecuadamente las zonas indeseadas de la primera escena, de manera que Goya las cubrió con la citada capa de pintura gris. A continuación el pintor aplicó una segunda capa donde moduló los tonos que requiere la nueva figura. Este es el procedimiento académico aconsejado, del que sin duda tenía constancia Goya. Pero, a su vez, los últimos tonos de la segunda capa aplicada pueden servir de base a las nuevas figuras de dos modos, ya sea en mordiente, es decir, no del todo secos para que puedan fundirse con las nuevas pinceladas, o por el contrario con dicha aplicación totalmente seca, en la medida en que el pintor no desee que se mezcle con las nuevas intervenciones. No obstante, Goya trabajó con esta segunda capa interpuesta en mordiente, a juzgar por las intervenciones que analizaremos. Pero prestemos atención a los motivos que dan coherencia a los tonos que el pintor utilizó para solapar la anterior composición.

La ubicación precisa del protagonista de *El Coloso* en el tercer plano de la escena implica que éste forma parte del paisaje en el que se inscribe, de manera que debe incorporar necesariamente las cualidades cromáticas de la perspectiva aérea que definen dicho lugar. Sin embargo, en el citado informe se pone en duda la autoría de Goya porque la materia del cuadro tiene “un colorido o, mejor, unas mezclas de colores, sucias y apagadas, frente a colores puros en las nubes y en algunas figuras de la parte inferior” [\[10\]](#). Es decir, se han interpretado los matices de color aplicados en dicho tercer plano como si se tratara del primer plano del escenario, y por ese motivo, evidentemente, resultan menos puros que los tonos del primer plano inferior.

Con respecto a los valores cromáticos de la escena

representada por Goya, hay que tener en cuenta, como indicó en su momento Cézanne, que el verdadero pintor no elabora tanto los objetos, cuanto el aire que se interpone entre dichos elementos y nosotros. Este fue realmente el objetivo de Goya, dado que el cuerpo del coloso, a pesar de su enorme dimensión, se encuentra en el fondo del paisaje, tras las nubes del horizonte. Por esta razón su figura debe *emanar* del mismo aire que configura el paisaje, de tal modo que la distancia sea verosímil a pesar de su extraordinario tamaño. Y para este objetivo en modo alguno sería apropiada la tradicional y académica imprimación “rojiza”, ampliamente utilizada por otros pintores, dado que la excesiva temperatura de esta media tinta aproximaría de manera inoportuna la figura del gigante. En el siguiente detalle (fig. 6) se advierte con claridad que las medias tintas que configuran el mismo brazo, especialmente en el antebrazo, obedecen al tono casi intacto de la segunda capa interpuesta sobre el fondo, que el pintor ha elaborado con esa finalidad sobre la primera capa de color gris oscuro [\[11\]](#).



Fig. 6. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle de la figura), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Este es el sentido y la función que realmente cumplen las capas de color gris aplicadas por Goya sobre la anterior composición. Pero el pintor ha modulado con posterioridad las tintas de este fondo con excelente rigor, tal y como apreciamos en la distinción del tono gris –a la izquierda del puño– elaborado con un valor ponderado y hermoso que representa el espacio vacío que se abre tras él. Goya aquí demuestra que el aire (la perspectiva aérea) puede incorporar un valor preciso, en este caso un gris muy personal intervenido con azul de Prusia y albayalde presente en diversas obras del pintor elaboradas en este mismo periodo.

Recordemos, por otro lado, que se trata de los mismos grises que envuelven a las figuras de *Santa Justa y Santa Rufina*, 1817 (Madrid, Museo Nacional del Prado), matizados por Goya igualmente con azul de Prusia (ferrocianuro férrico) y Albayalde (hidroxicarbonato de plomo), donde resuenan, por cierto, los celajes elaborados por El Greco.

Prestemos atención a la sutil línea elaborada con este último tono azulado que ahora recorre la parte superior del brazo y desemboca sobre el deltoides, ya de manera atmosférica en contacto con la barba y el cabello del gigante (fig. 6). Para analizar el propósito de este último trazo quebrado, debemos considerar otra cualidad fundamental en esta figura. El cuerpo del coloso está en movimiento, y para la adecuada representación del movimiento dichos límites deben desdibujarse, pues de lo contrario su virtual desplazamiento en el espacio resultaría inverosímil. Pero además el brazo del gigante describe una nueva oscilación con respecto a la figura, en la medida en que se alza. De ahí los “gestos estriados” que constituyen tanto el antebrazo, como los que lo acotan desde el fondo con realces extraordinariamente “vibrantes” en la parte inferior del codo, que revelan una asombrosa eficacia para sugerir el efecto de movimiento. Hay que tener en cuenta que el antebrazo con el puño cerrado se dirige hacia el fondo, en acusado escorzo, pero también se eleva para proteger el rostro del gigante. Por este motivo, las estrías aplicadas dentro del antebrazo no sólo sugieren los extensores de la musculatura subyacente, sino también el desplazamiento que describe en el espacio, como sucede en los realces bajo el codo; algo que ha pasado inadvertido en el citado informe, es decir: se trata de un brazo en movimiento [\[12\]](#). Es más, el hecho de sugerir el movimiento a través de las intervenciones efectuadas en el fondo y en los miembros de las figuras, precisamente revela un rasgo característico de Goya. Hay que recordar que el brazo del mameluco que cae apuñalado en el *Dos de mayo* sugiere “la impresión de que el brazo se balancea inerte” (Mena 2009:

134), a través de intervenciones aplicadas igualmente en el fondo que acota el antebrazo y la mano del mameluco.

Otro ejemplo que pone de relieve la singularidad del pintor aragonés lo hallamos en la gestión de la materia pictórica llevada a cabo con el cuchillo de caña y en ocasiones con el recogedor de pintura, tal y como apreciamos en las nubes del cielo que fluctúan en la parte inferior de la figura del gigante. Recordemos que el uso de las cañas se origina en el ámbito del dibujo, a través de los juncos de diverso grosor que Rembrandt utilizaba para las intervenciones gráficas aplicadas sobre las aguadas de tinta china o sepia y los realces de albayalde, cuyo procedimiento utilizó posteriormente Goya en su obra gráfica y en sus óleos, tal y como indican los cuchillos que el pintor se fabricaba con este fin. Asimismo el maestro de Leiden ya había empleado igualmente la espátula en la aplicación de la técnica del óleo antes de que lo hiciera Goya.

Sin embargo, en la nota nº 70 del referido artículo publicado en el *Boletín del Museo del Prado*, la Dra. Mena considera extraña la gestión con espátula de las citadas nubes, porque “Goya utilizó la espátula para lograr algunos efectos en zonas muy delimitadas de sus composiciones, pero no como medio para pintar figuras y grandes superficies”. En realidad el pintor ha utilizado la espátula en *El Coloso* para lograr algunos efectos en zonas muy delimitadas de la escena, como son los tonos creados en las pequeñas nubes que ocupan una zona muy reducida de la composición, a la izquierda del gigante. En todo caso, a diferencia de lo que opina la Dra. Mena, hay que tener presente que Goya en este periodo utilizó la espátula para modular grandes zonas de paisaje, como sucede –a mi juicio– en el montículo de *Los fusilamientos del tres de mayo en Madrid*, concretamente en los grises aplicados con espátula sobre los Sienas subyacentes en toda la colina, así como en los edificios que figuran en la parte derecha de la composición. Por otro lado, como ha señalado Carmen Garrido,

Goya empleó la espátula en diversos lugares de este mismo cuadro, como por ejemplo en los realces de la camisa blanca que porta el personaje central arrodillado, tal y como revelan las radiografías de la obra, y en la parte derecha de su pecho, sobre la cabeza del monje, estas huellas creadas con el cuchillo son evidentes en las cúspides triangulares de dichos realces (Garrido, 2009: 129) [\[13\]](#).



Fig. 7. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle del paisaje con la indicación de los valores cromáticos), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Con respecto a la dialéctica establecida entre los empastes y las veladuras en los paisajes del pintor, resultan particularmente oportunas las palabras de Antonio Saura, cuando comenta que Goya siempre alterna “la levedad con la densidad: grandes empastes y pinceladas muy cargadas de materia se superponen sobre las bases generalmente sombrías que velan las primeras pinturas de paisajes” (Saura, 1999: 272).

Así, la perspectiva aérea en este lugar se ha elaborado en función de cuatro valores. El primero de ellos responde a los grises vaporosos aplicados en la capa de preparación del fondo, comentada anteriormente (fig. 7, nº 1), de manera que sobre este gris, todavía en mordiente, Goya ha extendido con la espátula los realces de las nubes (fig. 7, nº 2). Los gradientes de estos realces ofrecen una intensidad variable que decrece cuando se despliegan sobre el cielo por varios motivos. En primer lugar, la carga de pintura alojada en la espátula es progresivamente menor en la medida en que Goya la extiende sobre la superficie pictórica. En segundo lugar, la pintura de las nubes en contacto con la capa en mordiente del cielo se mezcla con esta última, de manera que ambas se funden cuando el pintor aumenta la presión de su espátula sobre el cuadro. Pero esta circunstancia da lugar a un matiz fundamental en este celaje, puesto que tras las primeras intervenciones, en su espátula se ha mezclado ya el tono de los realces con el correspondiente al gris del cielo, y de esta mezcla surge un gris intermedio entre ambos valores que Goya aplica con audacia sobre las luces subyacentes para ponderar su luminosidad: de ello resulta el gris intermedio que solapa con gestos arqueados las luces en la zona central (fig. 7, nº 3). De este modo el pintor ha jerarquizado y ordenado la intensidad de los realces, en la medida en que las luces extremas quedarán intactas únicamente en las zonas no veladas por el citado gris: veamos la sabia alternancia rítmica, de luces y medias tintas, que resulta de la extensión de este último tono (fig. 7, nº 3). De hecho, con este mismo valor Goya ha dado volumen a las nubes, pero también ha generado una transición oportuna hacia el fondo del cielo tanto en la parte superior, como en la zona inferior de esta atmósfera central.

Finalmente Goya aplica un cuarto valor, de temperatura más fría, esta vez haciendo rotar su pincel para generar las texturas diminutas y azules que vemos a ambos lados de la nube central (fig. 7, nº 4). Si bien las luces intervenidas con

azul de Prusia de la parte izquierda ofrecen las micro-huellas que resultan del contacto producido por el perfil del pincel en rotación sobre la superficie pictórica, en los realces azulados con el mismo valor que observamos en la parte derecha sobre el gigante, ha barrido y estirado la materia con el pincel creando un efecto distinto, de lo contrario ambas intervenciones habrían reverberado por su semejanza. Estos últimos tonos de temperatura fría se han utilizado para integrar las nubes en su entorno, pero también con el propósito de incrementar su distancia, es decir, de alejarlas eficazmente de nuestro punto de vista. Por este motivo se han aplicado con posterioridad, solapando los efectos subyacentes generados con la espátula.

La síntesis analizada en este celaje, así como la limpieza en la ejecución que de ella se desprende, sólo pueden responder a un pintor que había adquirido esta destreza en la disciplina del grabado, cuyas imágenes deben limitarse, generalmente, en tres o cuatro valores. Hallamos otros cielos, también precursores, como sucede en *El monje contemplando el mar* (1810) de Caspar D. Friedrich realizado precisamente en el mismo periodo que *El Coloso*, pero elaborado con innumerables tonos, a pesar de su rotundidad y sencillez. La pintura de Goya, por el contrario, tiene un *marcador* indiscutible tanto en la síntesis de las tintas empleadas, cuanto en la elegancia de su ejecución que invalida definitivamente cualquier duda sobre la autoría de *El Coloso*.

La singularidad del procedimiento pictórico de Goya.

Otra destreza realmente innovadora que sólo vemos en las obras de Goya se desprende de los trazos negros con los que rotula el dibujo de sus figuras, tal y como hemos observado anteriormente en el gesto negro con forma de *uve* que limita la figura de una mujer (fig. 2a). El artista adquirió este recurso en su amplia experiencia con la disciplina del

grabado, pero al igual que sucede en sus estampas, las líneas negras de sus cuadros dejan respirar en ocasiones el fondo dentro de las figuras para convertirlo en parte de su anatomía[14]. En los detalles de otra pintura de Goya (fig. 8a) advertimos que la mano del personaje de *Dos viejos comiendo*, perteneciente a las *Pinturas Negras*, se ha completado con una línea negra en la parte derecha –según nuestra posición–, de manera que integra el fondo neutro como parte de su estructura anatómica. Pero el mismo procedimiento se ha aplicado para definir la pezuña del burro en *El Coloso* (fig. 8b), igualmente “por omisión”, a través de trazos negros de idéntica naturaleza utilizados en la sombra proyectada sobre el suelo que delimita su perfil, de manera que el fondo intacto vuelve a convertirse en parte de su cuerpo, concretamente en su pezuña, en realidad inexistente. El hecho insólito de crear formas por omisión de las mismas y en función del dibujo aplicado con trazos negros similares, es una firma indiscutible de Goya en estas obras.



Fig. 8a. Francisco de Goya, *Dos viejos comiendo* (detalle),
1819-24. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 8b. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle),
1808-12, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Volviendo sobre la configuración del protagonista de *El Coloso*, hay algunos detalles requieren la aplicación de la anatomía, como disciplina científica, para su correcto análisis. Con respecto a la configuración de la cabeza del gigante (fig. 9), Goya acotó su perfil desde el frontal hasta

los labios, en función de una curva armónica que tiene su origen sobre la frente, tal y como apreciamos en la línea gris que prolonga el recorrido de dicha frente sobre el cabello[15]. El límite del perfil continúa su recorrido con ese mismo tono que ahora enlaza la frente y la nariz del protagonista, de manera que finalmente coincide, en su descenso bajo la nariz, con el punto de luz inferior que indica la ubicación de los labios del gigante, de ahí la armonía y coherencia señaladas en este perfil. El ojo abierto del protagonista queda inscrito a la derecha –según nuestra posición– de ese tono gris que determina el perfil del rostro. Observemos que junto a dicho tono gris Goya ha realizado un trazo “curvo”, con el mismo tono de la carnación, que está en contacto directo con el iris negro de su ojo. De manera que el pintor está limitando el globo ocular desde la parte inferior del frontal, bajo la ceja. Recordemos que el hueso frontal, en su parte inferior, deriva en una parte “orbitaria” correspondiente a las cejas, y en otra “nasal” que enlaza con el mismo hueso nasal. Dado que esta cabeza se observa en contrapicado, desde abajo, dicho tramo inferior del frontal es visible y necesariamente debe acotar el perfil del ojo abierto. Ambos trazos curvos, aplicados tanto en la parte superior de la frente como a la izquierda del ojo abierto, señalan con precisión los límites del perfil de estos elementos.

No obstante, hay una condición anatómica en la cabeza humana por la que resulta improbable la interpretación de la pincelada negra del ojo abierto, que según el citado informe “está dada sobre el azul del cielo”. El detalle del ojo abierto fue puesto de relieve por N. Glendinning y J. Vega en las citadas publicaciones. A pesar de ello, la Dra. Mena considera que “los dos trazos sugieren el ojo cerrado, mientras que una pincelada negra, que se ha confundido recientemente con la pupila de un ojo abierto, está dada sobre el azul del cielo, más allá del entronque de la frente con la nariz, para conseguir la profundidad de la cabeza” (Mena,

2008: 45). Si el tono negro del ojo respondiera al cielo, el frontal y la ceja de esta cabeza tendrían una prominencia excesiva e inverosímil, puesto que el recorrido de la ceja coincide exactamente con el volumen o “prominencia” del ojo en la línea “sagital” (vertical) donde ambos coinciden, esté abierto o cerrado, tal y como queda señalado en el tono que representa el iris, coincidente con el relieve de la ceja sobre el mismo (fig. 9a). Pero hay otro aspecto significativo a tener en cuenta en la configuración del rostro del gigante: la sombra que define el párpado inferior del ojo abierto, en tanto que esférico. El gesto con el que Goya indica la sombra de este párpado, incorpora exactamente el mismo tono que el trazado en el párpado superior, este último a través de un arco que nace en el mismo iris, por la leve sombra arrojada en él, y cuyo lomo entra en contacto con la ceja, tal y como observamos en la ampliación de este detalle (fig. 9c).

Ambos trazos, por tanto, definen los límites de un “ojo almendrado”, pero también la fina sombra que arroja sobre el pómulos. De hecho, el pintor ha elaborado el volumen del globo ocular en el párpado inferior del ojo con una sombra más tenue, y en contacto con ella ha aplicado en la parte derecha un leve trazo más oscuro para indicar la sombra arrojada por este volumen esférico sobre el pómulos del personaje. Así, ambas curvas, la inferior y la superior bajo la ceja, confluyen en la parte derecha formando un vértice, ya en contacto con el bucle del cabello. Dicho vértice lo observamos igualmente en la cabeza del óleo de *San Hermenegildo* (fig. 9b). Sin embargo, la cuenca orbital de este último personaje se halla en completa oscuridad por la iluminación en picado recibida, propia del ambiente carcelario en el que se encuentra. Finalmente, quienes limitan el perfil de la cabeza del gigante en la parte izquierda son los tonos negros aplicados en el cabello del protagonista, no en el cielo.

		
Fig. 9. Francisco de Goya, <i>San Hermenegildo en la cárcel</i> (detalle), 1798-1800. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.	Fig. 9. Francisco de Goya, <i>San Hermenegildo en la cárcel</i> (detalle), 1798-1800. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.	Fig. 9c. Francisco de Goya, <i>El Coloso</i> (detalle), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Para entender la naturaleza de los gestos con los que Goya elabora el rostro del gigante, debemos tener en cuenta que nos hallamos ante un proceso de abstracción, motivado por la propia naturaleza de este personaje sobre la que abundaré en el último apartado. Pero es importante subrayar que estamos observando, en estos detalles, los primeros indicios de un proceso de “síntesis” que darán lugar a la abstracción desarrollada ampliamente en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. De hecho, a partir de este momento Goya trazará los ojos de otros personajes con el mismo criterio y economía en obras como *El tres de mayo de 1808 en Madrid* o *Dos viejos comiendo* [\[16\]](#). Y un siglo después el propio Picasso llegará a la misma solución cuando decide configurar con sólo dos trazos curvos los ya célebres ojos almendrados de sus personajes. Los motivos que conducirán a esta progresiva síntesis a partir de la pintura expresionista son variados, pero se dirigen a un mismo lugar, es decir, a un proceso de abstracción que los pintores llevarán hasta las últimas consecuencias, pero que nace precisamente en los recursos que Goya aporta por primera vez en estas obras.

En relación a la oreja del gigante, en el artículo referido se indica lo siguiente: “Para la forma de la oreja, que Goya resolvió con un certero toque de luz en el soldado del *Tres de mayo*, el autor del Coloso tuvo que emplear múltiples toques en

varias direcciones, de diversos tamaños y grosores” (Mena, 2008: 45). Hay que tener presente que el certero toque de luz en el soldado del *Tres de mayo* no existe, dado que el perfil del soldado y su oreja se hallan en la sombra, de manera que dicha oreja aparece totalmente informe y desdibujada en la penumbra. Por el contrario, el autor de *El Coloso* aplicó “múltiples toques en varias direcciones, de diversos tamaños y grosores”, característicos de Goya, tal y como podemos apreciar igualmente en la cabeza del óleo de *San Hermenegildo* (fig. 9b). De manera que este hecho esclarece un modo de proceder particular de Goya que acredita precisamente su probable autoría en *El Coloso*.

Las figuras en *El Coloso*: la primera de las *Pinturas Negras*.

En el mismo artículo se han puesto en cuestión otros detalles, como la configuración de la muchedumbre en *El Coloso*. Para la Dra. Mena, en *La pradera de San Isidro* (1787), “las figuras mismas, por su movimiento y distinción, son las que crean el espacio”, y por el contrario el autor de *El Coloso* “no ha conseguido un espacio armonioso, y rompe la perspectiva de forma tosca y desacertada” (Mena 2008: 48-49). Sin embargo, resulta evidente que en ambos cuadros, *El Coloso* y *La pradera de San Isidro*, se ha ordenado la composición de las figuras aplicado la misma alternancia de zonas claras y oscuras a través de los correspondientes personajes, tal y como veremos. Pero la relación entre ambas obras resulta más bien forzada, puesto que *La Pradera de San Isidro* es una escena complaciente y reposada, en función de las horizontales que la constituyen—de ahí su formato extraordinariamente apaisado—, y por el contrario *El Coloso* es un cuadro de acción configurado por diagonales. Si la disposición horizontal, como la vertical, otorga a los cuerpos en el espacio una cierta estabilidad, la diagonal conlleva siempre un tránsito entre las anteriores, de modo que indica una acción o deriva de las formas sometidas a su dominio, tal y como sucede en *El Coloso*.

La dramaturgia que la diagonal confiere a las composiciones de Goya ha sido ampliamente analizada por Glendinning, sirvan de ejemplo sus estudios sobre las estampas nos. 8 y 41 de los *Desastres*, o los llevados a cabo sobre el mismo óleo de *El Coloso* [\[17\]](#). Como continuación de dichos estudios, deseo aportar un nuevo análisis a propósito de la distribución de las figuras en *El Coloso* que acredita la coherencia de su distribución. Para ello, en la siguiente imagen se han coloreado las zonas donde se disponen las figuras oscuras de color azul, y las ocupadas por las figuras iluminadas de color amarillo, con el objeto de comprobar –en términos empíricos– el criterio de ordenación resultante (fig. 10).

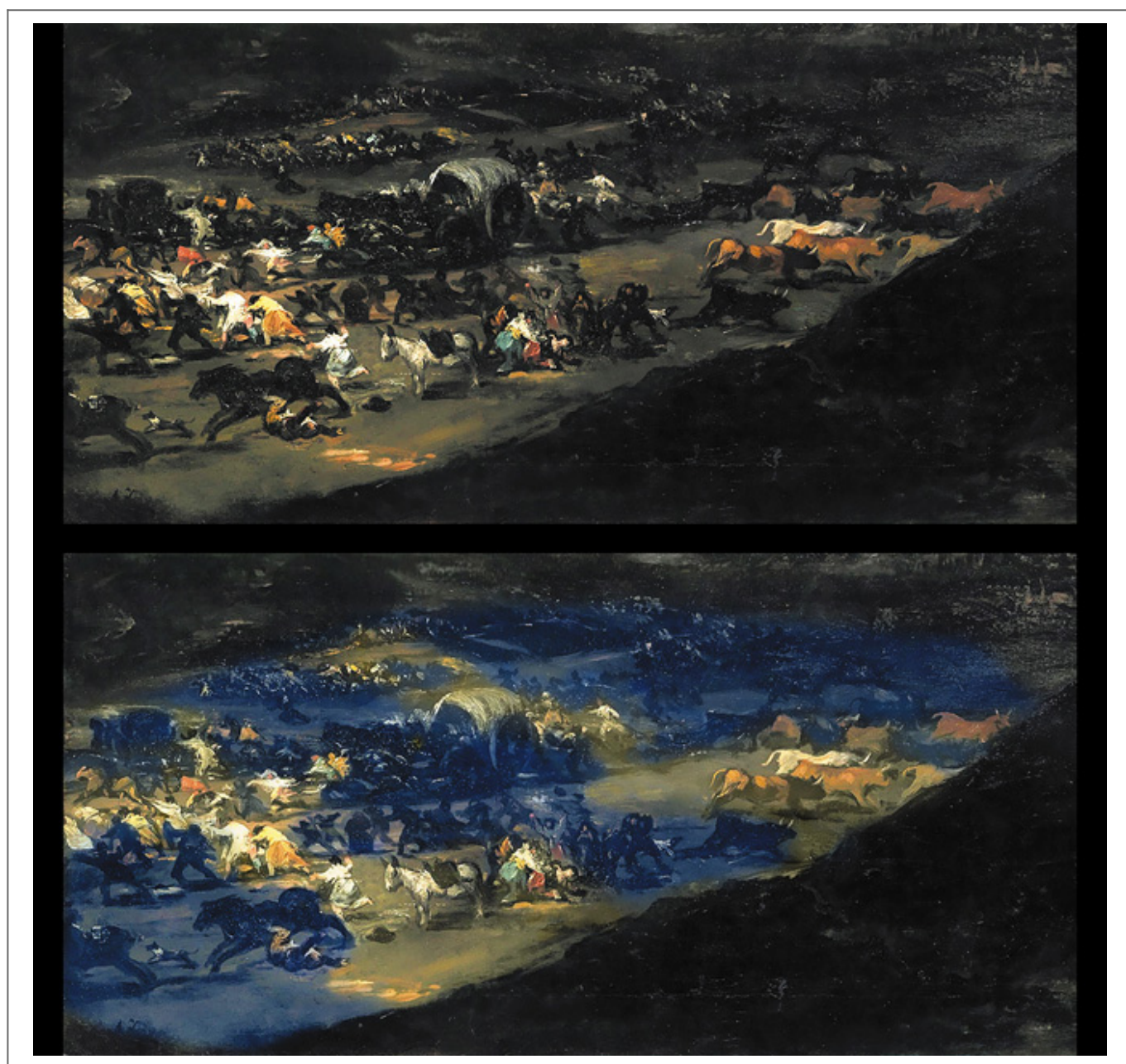


Fig. 10. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalles, con aplicación de capas de color en la imagen inferior), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

El detalle coloreado de la imagen (fig. 10) pone de relieve la presencia de un equilibrio dinámico, que resulta de la dialéctica entre las diagonales que dominan la composición. Las primeras que debemos tener en cuenta son las que enmarcan el plano de tierra de este paisaje, en la parte inferior y superior del mismo. Dicha inclinación representa un plano descendente, en función del ángulo perspectivo, sobre el que se desplazan los campesinos en su huida. De manera que los personajes quedan inscritos en esta diagonal, que tiene su eco y reflejo en las diferentes hileras formadas por las figuras acordes con dicho marco. La escena, por tanto, se observa desde la altura de una colina cercana, cuya falda vemos en el plano oscuro que desciende en diagonal hasta el valle. Este último aspecto ya lo han indicado N. Glendinning y J. Vega, cuando señalan que “Goya varía el punto de vista del espectador en algunos cuadros, y no nos coloca siempre en el mismo nivel que las personas representadas” (Glendinning y Vega, 2009: 64). Asimismo, las figuras en este plano de *El Coloso* incorporan un coeficiente de reducción perspectiva que es absolutamente coherente con su progresivo alejamiento del punto de vista asignado al espectador.

Sin embargo hay un aspecto importante, que hasta ahora había pasado inadvertido, en la estrategia compositiva aplicada por Goya, dado que las figuras iluminadas, incluida la manada de animales, se disponen por el contrario en una dirección tangencial y opuesta a la inclinación descrita por la diagonal dominante, y en ambos sentidos de dicha dirección, tal y como revelan las zonas señaladas en color amarillo, por el motivo que analizaremos, pero aún estos últimos animales quedan inscritos dentro del citado marco que domina la escena, de manera que resulta oportuna su fragmentación, pues de lo contrario el plano de tierra perdería la unidad perseguida por su autor.

El énfasis concedido a esta inclinación, especialmente por la diagonal que enmarca la escena desde la parte inferior, debe ser equilibrado adecuadamente, y una diagonal –como es sabido– se compensa con otra de inclinación opuesta. De ahí la ordenación y “el motivo” de las figuras claras y de las oscuras, claramente agrupadas en diagonales, pero en sentido contrario al que determina el plano de tierra en su conjunto, de tal modo que lo equilibran. En el detalle coloreado (fig. 10b) advertimos la alternancia de las zonas claras y oscuras, definidas precisamente a través de las figuras claras y oscuras que las habitan, en función del criterio compositivo coherente y eficaz aplicado por Goya.

Pero no está exento de intención el hecho de que las figuras iluminadas en este plano orienten su movimiento o deriva en ambos sentidos de la dirección tangencial señalada. Hay que considerar, sobre esta condición, la importancia de los cuerpos iluminados, especialmente en este contexto umbrío que les otorga un especial protagonismo, dado que nuestra mirada siempre se ve atraída en primer lugar por las luces, que detecta inmediatamente. Goya sabe que a través de dichos realces guía la mirada del espectador, de manera que la conduce con el movimiento deseado. Por este motivo, las figuras iluminadas en el extremo izquierdo de la composición enmarcan la escena con la nueva dirección tomada, pues llaman nuestra atención en mayor medida, y por ello la fragmentación de las figuras en el extremo del paisaje pierde protagonismo, tal y como desea el pintor. Lo mismo sucede con la manada de animales, puesto que el plano de tierra diagonal conduce nuestra mirada nuevamente sobre la escena, y de manera especial sobre los citados personajes iluminados en el lado izquierdo, de ahí el sentido y la eficacia de la sorprendente dirección tangencial tomada por las figuras en este extremo del cuadro, al igual que las manchas de luz aplicadas en el suelo junto al personaje caído de su caballo: para evitar que nuestra mirada salga del cuadro. En consecuencia, el atento análisis de la estructura compositiva observada en *El Coloso*

acredita, como ha indicado la Dra. M. Mena en *La pradera de San Isidro*, que también “las figuras mismas, por su movimiento y distinción, son las que crean el espacio” en este último trabajo de Goya.



Fig. 11a. Francisco de Goya, *Duelo a garrotazos* (*Pinturas Negras*). Fotografía de J. Laurent, *Deux pères se battant a coups de gourdin*, Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 11b. Francisco de Goya, *Átropos o Las Parcas* (*Pinturas Negras*). Fotografía de J. Laurent, *Sorciers voguant en l'air et operant des maléfices*, Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 11c. Francisco de Goya, *Asmodea* (*Pinturas Negras*). Fotografía de J. Laurent, *Sorciers en route pour le Sabbat*, Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Considero igualmente necesario llamar la atención sobre “la extraña desunión que evidencia en el Coloso la factura entre este y la muchedumbre” puesta de relieve por la Dra. Mena en su informe como un motivo por el que desestima la autoría del pintor aragonés (Mena, 2008: 48). Goya alberga numerosos ejemplos de este recurso, a diferencia de lo que sucede en los autores de este periodo, pero a mi modo de ver en las *Pinturas Negras* (1819-24) se da una circunstancia absolutamente compartida con el cuadro que nos ocupa. Los personajes alegóricos no son nuevos en la obra de Goya, pero sí la manera de usarlos que inaugura *El Coloso*. Recordemos que en sus obras alegóricas elaboradas antes de la guerra todos los elementos obedecían a la misma naturaleza, a partir de los requisitos iconológicos vigentes en este periodo que Goya actualizaba oportunamente, pero siempre en función de una cierta unidad escénica que les confiere la condición compartida de todas las partes que las constituyen.

Sin embargo, la Guerra de la Independencia trae consigo un cambio de posición del pintor que dará lugar a un realismo extremo en la serie de los *Desastres de la Guerra*. A partir de

este momento Goya nunca abandonará el marcado sesgo realista que seguirá dominando su producción en series posteriores. Por este motivo, desde 1808, cuando el pintor incorpora figuras alegóricas lo hace siempre contrastándolas con escenarios y personajes realistas. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en *Átropos o Las Parcas* (fig. 11). En esta pintura se combina un paisaje realista y unas figuras alegóricas elaboradas con un procedimiento pictórico distinto, tal y como ha observado la Dra. Mena en *El Coloso*, pero que es adecuado a su diferente naturaleza.

También resulta significativo que *El Coloso*, *Las Parcas*, *Duelo a garrotazos* o *Asmodea* incorporen, además, una similar desproporción de los personajes con respecto a un escenario que “ahora es real”, a diferencia de lo que sucedía antes de la guerra. La misma circunstancia preside la escena de *Saturno*, donde el protagonista igualmente desproporcionado y mitológico aparece junto a un cuerpo diminuto, que vincula a Saturno con el ámbito de lo terrenal, y por este motivo está realizado con “exquisito realismo” mientras es devorado, a diferencia del procedimiento aplicado en el cuerpo del dios preolímpico, áspero y enérgico, es decir más abstracto, porque también es “abstracto” el ámbito de la ficción literaria al que pertenece Saturno, así como el resto de los personajes alegóricos señalados, cuando lo comparamos con la realidad[\[18\]](#). Por primera vez, estos personajes literarios se inscriben en contextos por el contrario “tangibles”. Sirvan de ejemplo los minuciosos detalles que, al igual que en *El Coloso*, volvemos a ver en el ejército desplegado a los pies de *Asmodea* (fig. 11), y sobre ellos los personajes alegóricos en el mismo plano del cielo que ocupa el gigante. Es en este contexto, propiciado por la guerra, donde se debe enjuiciar *El Coloso* como una pintura que consolida el criterio aplicado por Goya en sus obras, es decir, la incorporación novedosa y particular de personajes literarios en escenarios realistas, que ningún otro pintor fue capaz de realizar, de ahí la resonancia manifiesta entre *El Coloso* y las *Pinturas*

Negras [\[19\]](#).

Pero el recurso compositivo aplicado en *El Coloso* y en las *Pinturas Negras* para distinguir ambos dominios: el terrenal y el divino, es decir el real y el literario, a través de sus correspondientes escalas no es nuevo. Por el contrario Goya tuvo la oportunidad de estudiarlo durante su estancia en Roma entre los años 1769 y 1771 cuando visitaba *El juicio final* de Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro.



Fig. 12. Miguel Ángel, *El juicio final*, 1537-41. Capilla Sixtina.

Vaticano.

Pavel Florenski señaló numerosos ejemplos que desmienten la eficacia de la *perspectiva artificialis* en obras donde, por el contrario, resulta más oportuna la denominada por este autor “perspectiva invertida” (Florenski, 2005). Cuando el célebre Erwin Panofsky aplicó la perspectiva artificial en el estudio de la composición de *El juicio final* indicó textualmente que “Miguel Ángel sigue un camino totalmente personal sin ampliar

el espacio aparente, sino, al parecer, incluso reduciéndolo mediante diversos niveles de relieves superpuestos” (Panofsky, 1973: 113). Efectivamente, en el monumental juicio de Miguel Ángel las figuras más alejadas en el espacio son, paradójicamente, mucho más grandes que las que ocupan los primeros planos en la parte inferior del paisaje correspondiente al ámbito de lo terrenal, donde observamos, por cierto, no sólo un ángulo perspectivo igualmente elevado, sino también la misma distinción entre las escalas asignadas al dominio del cielo y de la tierra que advertimos en *El Coloso*. También resulta significativo que Goya eligiera como gesto amenazador del colosal protagonista su brazo alzado en ángulo recto, al igual que sucede en la escena de Miguel Ángel (fig. 12).

En consecuencia, sólo hay un detalle que daría coherencia a la crítica vertida sobre las incorrecciones de la perspectiva en *El Coloso*, si la interpretación que se aporta en el citado artículo sobre los animales que ocupan el centro de la composición hubiera sido acertada. En sus declaraciones a la prensa –*La Razón*, 5 de abril de 2001– la Dra. Mena había manifestado con respecto a dichos animales que huyen en manada que “las figuras del primer término son más pequeñas que las del segundo, cosas propias de un pintor casi de brocha gorda”, y en el informe motivado con el que decidió descatalogar *El Coloso* abundó en la misma línea: “A la derecha de los dos grupos centrales aparece un grupo de toros, que debe tener para su autor una especial significación, pues ocupa una parte importante de la zona de huida. Son aquí unos catorce animales de colores diferentes, pero su anatomía no responde a la del toro y varios presentan rabos cortos y levantados que no concuerdan con los de estos animales. Las mismas desproporciones se dan en las figuras humanas con respecto a la perspectiva” (Mena, 2008: 50).



Fig. 13a. Francisco de Goya, *El Coloso* (detalle), 1808-12. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 13b (Imagen inferior): Bueyes y toros corriendo en el norte de España.

De estas conclusiones se desprende que la conservadora todavía no ha considerado *los bueyes*, que durante este periodo eran extraordinariamente abundantes y además imprescindibles para las tareas agrícolas en el contexto rural que dio lugar a esta escena. En la fotografía inferior de la imagen (fig. 13) se aprecia claramente que los bueyes que aparecen corriendo tienen un tamaño mayor que los toros que los acompañan, al igual que sucede en los bueyes que, evidentemente, están representados en mi opinión junto a los toros negros en la escena de *El Coloso*, donde constatamos que la relación del formato asignada por Goya a los toros y a los bueyes es

“exactamente la misma” que advertimos en la fotografía que nos sirve de ejemplo. De ahí la imprudencia que se pone de relieve en el análisis de las “desproporciones” de estas figuras en el citado estudio, cuando se interpreta el menor tamaño de los toros con respecto a los bueyes como si se tratara de un error de perspectiva cometido por su autor.

Estos últimos equívocos, así como los anteriores llevados a cabo en el referido artículo, han resultado absolutamente nocivos para *El Coloso*, una de las obras de Francisco de Goya que darán lugar a las tendencias artísticas posteriores, y por este motivo una pieza clave del Patrimonio Cultural de España que este trabajo de investigación quiere recuperar para el conocimiento y el disfrute de sus verdaderos propietarios.

**Nigel Glendinning –designado por la Universidad Politécnica de Valencia evaluador externo de mi tesis doctoral– tuvo conocimiento de todas mis publicaciones científicas antes de su edición, al igual que sucedió con el trabajo que ahora presento.*

[1] MENA, Manuela (2008) <http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-colosoem-y-su-atribucion-a-goya/10-como-se-pinto-emel-colosoem/> (Recuperado en febrero de 2013).

[2] MENA, Manuela (2008) <http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-colosoem-y-su-atribucion-a-goya/8-caracteristicas-materiales-y-tecnicas-de-emel-colosoem/> (Recuperado en febrero de 2013);

(Mena, 2008: 43).

[3] Véase la presencia del aceite de nuez en los óleos de Goya conservados en la Fundación Lázaro Galdiano (Cano, 1999: 198).

[4] Los ácidos grasos de los aceites están constituidos por una cadena hidrocarbonada, generalmente lineal, con un grupo carboxilo ($-\text{COOH}$) en un extremo, y un grupo metilo ($-\text{CH}_3$) en el extremo opuesto, y se clasifican en función del número de dobles enlaces que contienen. Así, encontramos ácidos grasos *saturados*, que no contienen ningún doble enlace; ácidos grasos *monoinsaturados*, que contienen un doble enlace; y ácidos grasos *poliinsaturados*, que contienen dos o más dobles enlaces (Matteini y Moles, 2008: 128-133).

[5] En relación a la naturaleza química del secativo mencionado por Goya en su carta, ver (Foradada, 2010: 328).

[6] Como indica textualmente Carmen Garrido, se trata de “cristales azules decolorados, que los análisis microscópicos y por microfluorescencia de R. X. determinan como esmalte” (Garrido, 1984: 32). Estas partículas de esmalte fueron aplicadas anteriormente por Velázquez, especialmente en los celajes, acompañando al blanco de calcio (calcita: carbonato cálcico) que sustituye en cierta medida al blanco de plomo, y mezclado con azurita o lapislázuli para generar las transparencias y los gradientes de gris deseados (Garrido, 1992: 24). El esmalte será utilizado por los pintores igualmente como material de carga para elaborar determinadas texturas, pero también como “secante” con el aceite de nueces, en función de las recomendaciones de Palomino. Como señala el citado autor cuando se refiere al *Secante de esmalte remolido*: “Se puede añadir aquí el esmalte remolido con aceyte de nueces, el qual tambien se pone en la paleta, y puede servir para el ultramaro y el añil” (Palomino, 1747: 56).

[7] El amarillo de Nápoles se nombra como *Ornaza* en las listas de materiales de este periodo, y será combinado por Goya y, en

ocasiones, sustituido por el amarillo de oropimente, especialmente en series posteriores, como sucede en las *Pinturas Negras* (Garrido, 1984: 32). Ver asimismo el reciente estudio sobre los pigmentos empleados por Goya (Bruquetas, 2012: 138-146).

[8] Desconocemos los efectos derivados de la restauración llevada a cabo en 1874 sobre la superficie pictórica de *El Coloso*. Con respecto a la documentación que acredita la restauración del óleo en 1874 puede consultarse (Argulló y Baratech, 1996: 160), así como (Glendinning, 1996: 75; 2002a: 30-31; 2002b: 282-823; Glendinning y Vega, 2009: 64-67). Tal y como indicó Glendinning en su conferencia publicada en 1996, durante 1874 el cuadro llevaba por título *Vna Alegoría profética de las desgracias que ocurrieron en la Guerra de la Yndependencia* de Goya, en clara alusión a *El Coloso*; recordemos que el actual título responde a la descripción del cuadro realizada por Aureliano de Beruete sin haberlo visto, en su libro de 1917 (Beruete, 1917: 121-122) Pero tampoco tenemos la absoluta certeza de que este óleo no sufriera nuevas limpiezas a partir de su entrada en el Museo del Prado en 1930, que bien pudo ser un motivo para ello, y la conservadora del Museo del Prado únicamente confirma que no había sido restaurado “con cierta seguridad desde 1962” (Mena, 2008: 44).

[9] MENA, Manuela (2008)
<http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-coloso-em-y-su-atribucion-a-goya/9-el-uso-de-la-preparacion-del-lienzo-en-goya-a-diferencia-de-la-tecnica-de-emel-colosoem/>
(Recuperado en febrero de 2013).

[10] MENA, Manuela (2008)
<http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-coloso-em-y-su-atribucion-a-goya/8-caracteristicas-materiales-y-tecnicas-de-emel-colosoem/> (Recuperado en febrero de 2013).

[11] Véase el análisis de la anatomía de este brazo en

(Foradada, 2010: 320-339).

[12] Una vez analizadas la destreza y la concisión del procedimiento pictórico en esta figura, que sólo pueden responder a un amplio conocimiento de la anatomía humana, resulta inverosímil la hipótesis vertida por Manuela Mena cuando insinúa que Asensio Juliá realizó *El Coloso*, si tenemos en cuenta que Juliá jamás pintó un desnudo. Ahora bien, ninguno de los discípulos o seguidores del pintor aragonés gestionó las medias tintas de los fondos para convertirlas en parte de la anatomía de sus protagonistas, puesto que para ello son necesarios un talento y unos conocimientos que no albergaron. Por esta razón, no abundaré sobre dichas hipótesis, en la medida en que este trabajo únicamente enfoca los motivos que hacen de Goya un pintor extraordinario, de manera que el conocimiento de sus obras es el mejor método para salvarlas del ostracismo, cuando éste viene motivado por su desconocimiento. Sobre este aspecto pueden consultarse las publicaciones destinadas a este óleo desde 2002 por Nigel Glendinning y Jesusa Vega, así como el reciente trabajo sobre Asensio Juliá de Mercedes Águeda (Águeda, 2012: 90-104).

[13] Los detalles señalados en este cuadro se pueden apreciar tanto en la fotografía como en la radiografía de la obra, publicadas en la Web del Museo Nacional del Prado: <http://www.museodelprado.es/goja-en-el-prado/obras/ficha/goja/el-tres-de-mayo-de-1808-en-madrid-o-los-fusilamientos/> (Recuperado en febrero de 2013).

[14] Véanse los estudios realizados sobre las transferencias de los recursos de su pintura a su obra calcográfica en (Vega, 2008: pp. 229-244); así como las soluciones transferidas desde su obra calcográfica a su pintura en (Foradada, 2010: 329-333).

[15] Podemos advertir una línea similar en la cabeza de *Saturno* efectuada por Goya precisamente en el límite que acota la parte izquierda de su frontal (Foradada, 2010: 322).

[16] El procedimiento pictórico aplicado por Goya en los ojos de los citados personajes ha sido analizado en (Foradada, 2010: 330-331).

[17] Recordemos que Goya plantea una configuración “orgánica” donde la composición de las escenas viene determinada por la propia naturaleza de sus contenidos, a diferencia de lo que sucede en el modelo formal “mecánico”. Por este motivo, los personajes de sus escenas, tal y como señala Glendinning, “provocan un efecto extraordinariamente diferente si las comparamos con las pinturas con composiciones en las que se impone un modelo formal de tipo mecánico”. El investigador hace referencia al teórico del Romanticismo August Wilhelm Schlegel, que expresó su predilección por la forma “orgánica” frente a la “mecánica” en una de sus *Conferencias sobre arte dramático y literatura*, de la serie impartida en Viena en 1806. Los contenidos de esta conferencia se encontraban impresos en España en 1814, de modo que Goya pudo tener constancia de ellos, tal y como indica el citado autor (Glendinning, 2008a: 97-100).

[18] La dialéctica entre lo abstracto y lo tangible tiene un precedente en la obra de Goya, un eco de esta combinación que se refleja en el óleo *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, 1788 (Catedral de Valencia) donde figuras del ámbito de la ficción, en este caso diabólicas, se yuxtaponen inopinadamente en un escenario real. Estas figuras abstractas volverán a aparecer, esta vez como un telón de fondo configurado por las tres Parcas, en el autorretrato *Goya y su médico Arrieta*, 1820 (Minneapolis, Institute of Arts).

[19] N. Glendinning reveló, por primera vez, la fuente literaria de *El Coloso* (Glendinning, 1963: 363-366). Pero también descubrió los argumentos del relato de Giambattista Casti –un poeta italiano cuyo retrato realizado por Goya se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano– en las estampas de los *Desastres de la guerra* (Glendinning, 1978: 186-191). Tal y como indica el citado autor, Goya tenía relación con Evaristo

Pérez de Castro, un pintor y político liberal que albergaba en su biblioteca una edición de *Gli animali parlanti* en italiano (Glendinning, 1988: 73-88), a quien retrató entre los años 1803 y 1808 (París, Museo del Louvre). La prueba de los contenidos de este libro en las estampas de los *Desastres de la Guerra* se halla en la estampa 74: *Esto es lo peor!* donde una zorra escribe en un pergamino: “esclavizada humanidad, la culpa es tuya. Casti”. Esta frase fue extraída por Goya del *Canto 21* del libro de Casti, y en él se identifica a la zorra con el ministro de un régimen despótico, asumido tras la muerte de su rey. Al respecto, el citado investigador nos recuerda que Fernando VII tras el destierro de sus padres en Roma asumió el poder del mismo modo que el animal en dicho relato (Glendinning, 2008a: 62). En esta estampa de los *Desastres* se inserta igualmente un personaje literario en un contexto realista. Por este motivo, resulta coherente la extensión de dicha combinación en las escenas señaladas tanto en *El Coloso* como en las *Pinturas Negras*.