



**De la luz a la oscuridad. Francisco de Goya: un artista  
ilustrado entre la enfermedad y la brujería.**

Trabajo de Fin de Grado

**ADAIA SUÁREZ ESTRADA**

Para la obtención del Título de Graduada en

Historia del Arte

Julio 2024

**Tutora**

ANA PÉREZ VARELA

**Departamento**

HISTORIA DEL ARTE

## **Resumen**

La vida de Francisco de Goya y Lucientes estuvo marcada por una serie de dolencias que afectaron física y mentalmente en su estado de salud, suponiendo un cambio significativo en su estilo artístico hacia una pintura más introspectiva, oscura y sombría, como reflejo de su estado de ánimo y de su nueva percepción del mundo. Va a ser esta condición de debilidad la que influya en el contenido emocional de sus obras, despertando en su interior una atracción por explorar aspectos más oscuros como la muerte, la locura, la brujería, la superstición y la decadencia humana. En sus últimos años de vida, su obra se vuelve más expresiva y sus *Pinturas negras*, el reflejo de su capacidad para transmitir las emociones más profundas y perturbadoras pese a sus dificultades de salud, las cuales no consiguieron apagar su determinación y pasión por el arte.

## **Palabras clave**

Goya, enfermedad, brujería, crisis, Ilustración

## **Resumo**

A vida de Francisco de Goya y Lucientes estivo marcada por unha serie de doenzas que afectaron física e mentalmente no seu estado de saúde, supoñendo un cambio significativo no seu estilo artístico cara a unha pintura máis introspectiva, escura e sombría, como reflexo do seu estado de ánimo e da súa nova percepción do mundo. Vai ser esta condición de debilidade a que inflúa no contido emocional das súas obras, despertando no seu interior unha atracción por explorar aspectos máis escuros como a morte, a tolemia, a bruxería, a superstición e a decadencia humana. Nos seus últimos anos de vida, a súa obra vólvese máis expresiva e as súas *Pinturas negras*, o reflexo da súa capacidade para transmitir as emocións máis profundas e perturbadoras a pesar das súas dificultades de saúde, as cales non conseguiron apagar a súa determinación e paixón pola arte.

## **Palabras chave**

Goya, enfermidade, bruxería, crise, Ilustración

### **Abstract**

Francisco de Goya y Luciente's life was marked by a series of ailments that affected his physical and mental state of health, leading to a significant change in his artistic style towards a more introspective, dark and sombre style of painting, reflecting his state of mind and his new perception of the world. It was this condition of weakness that influenced the emotional content of his works, awakening within him and attraction to explore darker aspects such as death, madness, witchcraft, superstition and human decadence. In the last years of his life, his work became more expressive and his *Black paintings*, a reflection of his ability to convey the deepest and most disturbing emotions despite his health difficulties, which failed to dampen his determination and passion of art.

### **Key words**

Goya, illness, witchcraft, crisis, Ilustración

## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
○ Objetivos .....	1
○ Metodología .....	2
○ Limitaciones.....	3
<b>Capítulo 1: Perfil humano y psicológico</b> .....	4
<b>Capítulo 2: Primeros años</b> .....	5
2.1. Ilustración española: brujería y literatura.....	7
2.2. Duques de Osuna .....	9
<b>Capítulo 3: Crisis de 1792</b> .....	11
3.1. Diversiones Nacionales a partir del Corral de Locos.....	14
3.2. Autorretrato (1795) .....	17
3.3. «Álbum A» y «Álbum B».....	17
3.4. La Alameda de Osuna .....	18
3.5. Caprichos .....	23
<b>Capítulo 4: Crisis nacional</b> .....	30
4.1. Desastres de la guerra .....	30
4.2. Colección Marqués de la Romana .....	31
<b>Capítulo 5: Crisis de 1819</b> .....	32
5.1. Autorretrato con el Dr. Arrieta (1820).....	32
5.2. Disparates.....	33
5.3. Pinturas negras .....	34
5.4. Exilio a Francia y «Álbum G» .....	39
<b>Conclusión</b> .....	41
<b>Recursos</b> .....	43
Bibliografía .....	43
Webgrafía.....	47
<b>Anexo gráfico</b> .....	50

## Introducción

### Objetivos

Para buena parte de la crítica y la historia del arte, Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828) es «el más español de los pintores de España»<sup>1</sup>, destacando como genio creador de una obra que suscita, aún a día de hoy, innumerables desafíos interpretativos. Gran parte de la problemática de la producción goyesca se plantea desde la temática de la brujería pues, para muchos, es el pintor de brujas y fantasmas, y aunque estas imágenes no aparecen en su obra hasta que cumplió los cincuenta años, lo cierto es que, desde entonces, aunque con distinto tratamiento, no desaparecen hasta su muerte. A su vez, se ha convertido en un complejo tema patográfico, que ha llamado, continuamente, la atención de profesionales de diferentes campos médicos. Estos expertos han sentido la necesidad de pronunciarse sobre la compleja situación existente entre su obra, extraordinariamente rica, y una vida turbulenta, protagonizada por dramas personales que se entrelazan con complejas circunstancias sociales e históricas.

Ambas facetas, la temática de brujería y la relación de su arte con su enfermedad, dan pie a diferentes interpretaciones, pues, para unos, las imágenes de brujas en la obra de Goya son fruto de su atracción por lo monstruoso, la demencia, la perversidad y la magia negra. Consideran que estas representaciones parten de una crítica ilustrada y que son formas esencialmente realistas que fustigan los males del país, a la Iglesia, el fanatismo y el sistema jerárquico. Sin embargo, otros afirman que este mundo brujesco es producto de una imaginación neurótica y son formas fantásticas que enmascaran la realidad y suponen una superación de la perspectiva reformista de la Ilustración.

En este Trabajo de Fin de Grado, nosotros nos proponemos explorar la trayectoria artística de Goya, con sus violentos contrastes y lagunas, considerando, en primer momento, que su producción artística es intensa, ya que cuenta con quinientas pinturas, alrededor de doscientos ochenta aguafuertes y litografías y cerca de mil dibujos. Por lo tanto, nuestro objetivo principal es explorar, en la inmensidad de su trabajo, aquellas obras que la historiografía considera símbolo de la libertad creativa que le hizo inclinarse

---

<sup>1</sup> Alonso-Fernández, 1999, 7.

por lo grotesco y entregarse a la imaginación. Asimismo, nuestro propósito se centra en comprender cómo una enfermedad, aunque de naturaleza desconocida, pudo ser el catalizador de transformación de su pensamiento y, en consecuencia, de su trabajo creativo. Por último, nuestra intención es que los lectores reconozcan, cómo nosotros, que las experiencias personales y las secuelas tanto físicas como mentales que sufrió, son cruciales en el camino que nos conduce a la oscuridad, pero que es imperativo recordar los azarosos acontecimientos históricos que conoció, su desafortunada vida amorosa, y sus amistades e intereses, los cuales son el resultado de la identidad de un pintor crítico, reflexivo e indudablemente revolucionario.

### **Metodología**

Cuando nos iniciamos en el proceso de búsqueda de información, en primer lugar, tratamos de explorar diferentes temas de interés para generar, en segundo lugar, palabras clave que nos ayudaron a acotar las fuentes y a dar a nuestra investigación un camino más preciso. Por consiguiente, nos servimos de múltiples recursos proporcionados por las fichas de la página del Museo del Prado y de la Fundación Goya en Aragón, así como por diferentes bibliotecas de Santiago de Compostela y, con frecuencia, por el servicio de préstamo interbibliotecario español, dirigido a toda la comunidad universitaria, que nos han permitido recopilar una amplia variedad de información. A partir de aquí, comenzamos la lectura, la cual nos causó una impresión por el desajuste creciente entre su época y su obra. Fue así como decidimos abrazar la complejidad de su arte, tratando de entender sus alegrías, ilusiones, sufrimientos, trivialidades, esperanzas y alucinaciones. Por este motivo, el hilo conductor más sólido que podemos tomar para nuestro estudio es, al fin de cuentas, su propia vida.

Antes de comenzar el proceso de redacción, realizamos un vaciado bibliográfico y generamos una división estructural en cinco capítulos, establecidos, con mayor claridad, en eje cronológico. En el primero, se expone un análisis detallado de las características físicas y psíquicas del artista. El segundo de ellos comprende hasta 1792, en el que presentamos la evolución lenta de un genio que refleja el medio en el que vive en cartones para tapices, durante treinta años en los que se desconoce y trata de buscarse a sí mismo. En un tercer momento, tenemos en cuenta un episodio que resulta clave en nuestro trabajo como es la gravísima enfermedad que suspende el curso normal de su vida, convirtiéndolo

en un pintor con fuerzas creadoras desmesuradas y que impone su ingenio a su tiempo, el cual lo acoge sin apenas comprenderlo. Asimismo, en el cuarto capítulo toma protagonismo la Guerra de Independencia que asola España y despierta en Goya el horror, ofreciéndonos así una obra gráfica sumamente provocadora. En el quinto capítulo destacamos su segunda enfermedad, ocurrida en 1819, así como la crisis mística que experimentó, la cual será objeto de análisis y reflexión por lo extraña y potente que resulta. También se analizan los coletazos definitivos del estado de salud de Goya, que pese a estar cerca de sus ochenta años, se siente más joven y curioso que nunca y es cuando, instalado en Burdeos y medio ciego, trabaja en litografías para sí mismo.

### **Limitaciones**

Antes de abordar las limitaciones de nuestra investigación, es importante que los lectores consideren dos aspectos como son la enigmática naturaleza de ciertas obras dentro del corpus artístico de Goya y el ambiente de leyenda que rodea el entorno del artista. Estos dos aspectos nos ayudan a entender que, la relación existente entre los diferentes ciclos de su enfermedad y la brujería es una cuestión compleja de estudiar ya que, en muchos casos, se ha tratado con excesiva subjetividad o desde una perspectiva demasiado actual, lo cual dificulta una interpretación que respete el contexto sociológico de su época y no sea analizada desde nuestro prisma del presente. Asimismo, existe un gran número de publicaciones que nos ofrecen interpretaciones muy diversas que han complicado la tarea por la contradicción existente entre unas y otras, que no nos permiten hacer síntesis coherente de los distintos puntos de vista.

También resulta importante mencionar que, debido a las restricciones temporales y el límite de espacio establecido para este trabajo, no nos hemos podido detener en el estudio de ciertas cuestiones que nos hubiera gustado explorar con mayor detenimiento. Específicamente, consideramos que los autorretratos realizados por Goya en distintos momentos de su vida podrían haber ofrecido una perspectiva valiosa sobre su estado emocional si hubiesen sido estudiados desde una perspectiva psicológica. Además, estos cuadros brindan una visión adicional de su estado mental al rico contenido de su epistolario, pero desafortunadamente, la escasez de fuentes disponibles que abordan estos aspectos ha impedido que sean analizados en mayor detalle en este trabajo. No obstante, nos gustaría llevar a cabo una investigación más exhaustiva sobre este tema en el futuro.

## Capítulo 1: Perfil humano y psicológico

Francisco de Goya era de estatura mediana, cuello fornido, cabello moreno y crespo, rostro regordete, ojos negros, nariz gruesa y boca grande. Todo ello corresponde a la clasificación biotipológica de tipo pícnico<sup>2</sup> descrita por el médico y psiquiatra Ernst Kretschmer, quien profundizó en su estudio, y lo relacionó con la cuestión de que fuese un hombre propenso al padecimiento de lo conocido como psicosis maniacodepresiva, concepto que hoy atiende a la denominación de trastorno bipolar. Asimismo, dentro de la tipología de Kretschmer, Goya se definiría dentro de un biotipo atlético<sup>3</sup>, entre cuyas características sobresalen, desde un punto de vista físico, un buen desarrollo osteomuscular y, psicológicamente, un temperamento «viscoso» por ser tenaz, seguro de sí mismo, vigoroso y de escasa flexibilidad y capacidad afectiva.

Esta última cualidad ha sido señalada por el Dr. Blanco Soler como consecuencia de un temperamento esquizotímico<sup>4</sup>, un trastorno de la personalidad que se caracteriza por alteraciones de la forma y el curso del pensamiento, un patrón general de desapego, y una gama limitada de emociones en las relaciones interpersonales<sup>5</sup>. Acerca del desinterés en las relaciones sociales, se refiere a Goya como un hombre con «sentido autista con afectividad disminuida» y lo justifica con el afán de superación y valimiento que este tenía desde su niñez, en la que era, según las palabras de su amigo Martín Zapater, «travieso e inquieto»<sup>6</sup>, así como desobediente, soñador y caprichoso. En este sentido, la ambición y el orgullo motivaron, con mucha intensidad, su deseo de ascender y lucirse en la alta sociedad, por ello compró un coche inglés, aprendió francés, se interesó

---

<sup>2</sup> Con ello, Kretschmer se refiere a una morfología general corporal en la que domina relativamente el peso sobre la talla, y los diámetros transversal y anteroposterior sobre las medidas de longitud. Desde el punto de vista psicológico, las personas de este tipo son exageradamente alegres o tristes, activos, realistas, humorísticos, intuitivos y flexibles (Kretschmer, 1947, 161).

<sup>3</sup> *Atlético* se refiere a «aplicado a un biotipo constitucional caracterizado por tener un fuerte desarrollo osteomuscular» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 2).

<sup>4</sup> *Trastorno esquizoide de la personalidad* se refiere a «trastorno de la personalidad en el que la persona manifiesta un patrón permanente de comportamiento en el que destacan los rasgos de frialdad emocional, relaciones personales pobres, anhedonia, indiferencia hacia las opiniones de los otros y ausencia de apetencia sexual» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

<sup>5</sup> Blanco Soler, 1947, 11.

<sup>6</sup> Agueda y De Salas, 2003, 42.

constantemente por los *canpicos*<sup>7</sup> y se compró una casa de campo al otro lado del Manzanares, que convirtió, a su manera, en un pequeño palacio<sup>8</sup>.

Desde la etapa más temprana de la vida de Goya, este luchaba contra su propia existencia, y es precisamente por esta razón que los comentarios aparecidos al pie de sus cuadros revelan una cierta profundidad psicológica y un amplio conocimiento de la psicología, en lo que se refiere a cuestiones y problemas de la existencia humana que, tal y como señala Lafuente Ferrari –refiriéndose a la personalidad de Goya–, está tejida por dos hilos como son la razón y el absurdo, a los que, constantemente, el artista recurre en sus obras<sup>9</sup>. También expresó su espíritu espontáneo y apasionado en su *modus operandi*, en su rapidez con los pinceles y en su deseo de dejar su propia impronta en el lienzo, pared o papel, con pinceladas muy visibles, toques de cuchillo y las huellas de sus dedos<sup>10</sup>.

Fred Licht, historiador especializado en la valoración artística y humana de Goya, ofrece una de las aportaciones más destacadas acerca de su personalidad cuando se refiere a su dualidad como conservador y revolucionario en lo social y en lo político<sup>11</sup>. Lo cierto es que la conducta turbulenta de Goya difícilmente se adaptó a la ley y tradiciones sociales de su época pues, a pesar de ser «hijo» de la Ilustración y del Siglo de las Luces, también expresó ideas que no eran defendidas por los medios intelectuales que le rodeaban<sup>12</sup>. En definitiva, podríamos considerar que mostró, en palabras de Pedro Montilla, un «carácter impetuoso e iconoclasta» pero nunca olvidó su espíritu autodisciplinario<sup>13</sup>.

## Capítulo 2: Primeros años

Francisco de Goya y Lucientes nació en 1746 en el pequeño pueblo aragonés de Fuendetodos, a cuarenta y cuatro kilómetros de la ciudad de Zaragoza. No recibió una educación erudita, comenzando a estudiar sus primeras letras cuando tenía poco más de

---

<sup>7</sup> Esta expresión, acuñada por Goya, siempre está presente en la correspondencia con Martín Zapater al deseo de tener campos o tierras como su amigo los tenía. Sobre esta cuestión, véase Águeda y De Salas, 2003, 58.

<sup>8</sup> Glendinning, 1993, 38.

<sup>9</sup> «Su dedo denunciador nos señala, a veces confundidos, al bien y al mal, a la razón y el absurdo, porque de esos hilos está tejida la existencia humana» (Montilla, 2005, 31).

<sup>10</sup> Glendinning, 1993, 38.

<sup>11</sup> «Goya es un hombre que denuncia el horror y ríe con risa sarcástica de lo absurdo y lo grotesco del mundo en el que vive el hombre su aventura» (Gassier y Wilson, 1974, 2).

<sup>12</sup> Licht, 1973, 31.

<sup>13</sup> Montilla, 2005, 30.

diez años, en las Escuelas Pías de Zaragoza, entre 1751 y 1759. Va a ser este mismo año cuando inicie su formación en la Academia de Dibujo dirigida por José Luzán. En buena medida, el acrecentamiento de los conocimientos que tuvo Goya se debe a las amistades que tuvo, ya que fueron principalmente nobles, ilustrados o miembros pertenecientes a la alta burguesía. Por supuesto, a ello también contribuyó, pese a las dificultades que siempre tuvo en contra, su espíritu de superación al que ya nos hemos referido.

A finales de 1763, Goya decidió viajar a Madrid para presentarse al concurso de pintura convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando por la sección de pintura, en el que no obtuvo ningún voto<sup>14</sup>. Quizá está fue la razón por la cual se refugió en el pintor Francisco Bayeu (1734-1795)<sup>15</sup>, quién sería, de aquí en adelante, su mentor.

Tras este intento frustrado, realizó un viaje de formación a Italia<sup>16</sup>, y a su vuelta a Zaragoza recibió un encargo de gran importancia por parte de don Martín de Goicochea, protector de actividades económicas y artísticas, con el que Goya mantuvo amistad a lo largo de su vida. El encargo se trataba de la realización de los frescos de la bóveda del coreto de la Basílica del Pilar de Zaragoza<sup>17</sup>. Sin embargo, el gran encargo del momento fue un conjunto de pinturas para el palacio de los duques de Sobradriel y otros sobre la vida de la Virgen para la Cartuja del Aula Dei<sup>18</sup>.

El historiador y crítico de arte Antonio de Beruete y Moret estimó que las pinturas que realizó Goya en los primeros años de su carrera artística recibían más importancia de la que tienen y consideraba que fueron «trabajos para salir del paso y cumplir un compromiso»<sup>19</sup>, pero lo cierto es que éstas ponen en valor la producción propia del joven artista, de su esfuerzo y de su saber de entonces<sup>20</sup>, y nos demuestran su personalidad tan marcada y su capacidad en la pintura mural de grandes dimensiones.

---

<sup>14</sup> Bozal, 1994, 13.

<sup>15</sup> De origen también zaragozano, Bayeu fue un importante artista en la época, nombrado pintor de la corte de Carlos III en 1767. Sobre este artista, véase Morales y Martín, 1995.

<sup>16</sup> De una duración de dos o tres meses y financiado por sí mismo según una afirmación de Fray Tomás López –monje de la Cartuja Aula Dei en Zaragoza– encontrada en una carta escrita para la Real Academia de San Fernando (Valdovinos, 1989, 20).

<sup>17</sup> De la obra se conservan varios bocetos y dibujos preparatorios que demuestran mayor atrevimiento que el que adquiere la pintura de la bóveda en la actualidad. Sobre esta cuestión, véase Vallespín, 2016.

<sup>18</sup> Amplio ciclo pictórico de aspecto monumental distribuido a lo largo de los muros de la nave y del transepto. Sobre esta cuestión, véase Gallego, 1975.

<sup>19</sup> Beruete y Moret, 1917, 5.

<sup>20</sup> Ibid.

En 1773 tenemos su primer *Autorretrato* [fig. 1], que se pone en relación con su enlace con Josefa Bayeu por la joven apariencia que presenta. Se retrata con cara retadora, labios cerrados y carnosos y con una mirada intensa y desafiante, que transmite decisión y una cuidadosa imagen que cultivó hasta 1793. Este lienzo pone en valor la manera en la que Goya convierte sus autorretratos en biografías visuales, al reflejar con perfección su estado anímico. Asimismo, nos permite comprobar cómo en su imagen se va a ir interrumpiendo la rebeldía por la melancolía<sup>21</sup>.

Desde su llegada a Madrid en 1774, Goya se relaciona con el grupo de ilustrados de la Corte y establecería una amistad con algunos como Leonardo Martínez de Moratín, quien realizaría, a los pocos años, la edición crítica de la relación del proceso de las brujas de Zugarramurdi. Al año siguiente Goya vuelve a Madrid<sup>22</sup>, a instancias de su cuñado, Francisco Bayeu, tras haber sido reclamado por Anton Raphael Mengs (1728-1729) –uno de los mayores referentes pictóricos del Neoclasicismo<sup>23</sup>– para trabajar en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara<sup>24</sup>, una empresa cortesana de cuño ilustrado para la que Goya haría cartones para este tipo de obras, que serían destinados, en su mayoría, a los Reales Sitios<sup>25</sup>.

### 2.1. Ilustración española: brujería y literatura

Durante el esplendor barroco de la segunda mitad del siglo XVII, las brujas aparecen en escena como superficiales figuras de donaire, como personajes nobles y bonachones, y precisamente por esto, el público se planteaba si realmente la brujería era real o un simple títere del teatro. En el tránsito al siglo XVIII sobresale en literatura la figura de Antonio de Zamora (1660-1727) que produce un teatro fantástico con obras en las que la magia, la astrología y la necromancia, junto con el mago Satán, entretienen al público<sup>26</sup>. Destaca su divertida comedia de figurón *El hechizado por fuerza* (ca. 1758), obra maestra que tendrá en cuenta Goya para una de sus primeras pinturas de temática

<sup>21</sup> Valdovinos, 1989, 29.

<sup>22</sup> Según indica el Dr. Blanco Soler, este viaje no sólo estaba impulsado por «el ansia de aprender nuevas maneras de arte, sino por el deseo de libertad y el espíritu de trotamundos que le persiguió siempre» (Blanco Soler, 1947, 11).

<sup>23</sup> Pintor de origen checo-alemán, Mengs fue pintor del rey Carlos III en España desde 1761 hasta 1769, volviendo a Madrid en esta época, entre 1774 y 1776. Sobre este autor, véase Museo del Prado, 1980.

<sup>24</sup> Sobre esta institución, véase Sama, 2009.

<sup>25</sup> Gran número de los cartones para tapices de Goya se encuentran en el Museo Nacional del Prado. Sobre esta cuestión, véase Martínez, 1996.

<sup>26</sup> Lisón, 1996, 244.

fantasiosa, realizada en 1797-1798 bajo el mismo título de la obra literaria, y que posteriormente comentaremos.

Durante la paulatina transición al contexto ilustrado dominado por la razón, uno de los ensayistas que tomó la delantera en la exposición de nociones místicas en su obra fue el benedictino Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764), con su obra más importante, *Teatro Crítico Universal* (1726-1740). Se trata de una abundante fuente de folclore mágico en donde figuran duendes, vampiros, demonios, brujas, ángeles, crucifijos sangrantes, estatuas que se mueven y signos milagrosos de todo tipo. De esta manera, el Siglo de las Luces se nos presenta con un vocabulario teatral arraigado, donde las brujas, las hechiceras, los magos y los demonios son representados con una caricaturesca y grotesca perspectiva. En cierto modo, su caracterización, ahora cómica, jocosa y bufonesca, proviene del vocabulario teatral y es, por tanto, un producto sociocultural muy relevante. Va a ser así como su entendimiento ya no suponga una prerrogativa de inquisidores, magistrados, frailes o clérigos<sup>27</sup>.

Es cierto que, cuando empezó a asociarse la brujería con la posesión demoníaca, la herejía y el rechazo a Dios<sup>28</sup>, todo lo que tenía que ver con las prácticas de magia cayó bajo la jurisdicción del tribunal inquisidor, que se dedicó a investigar a todos los sospechosos de practicar el ocultismo. En España, este tema significó una amenaza considerable, pues la Iglesia tenía el control exclusivo sobre la interpretación de todos los fenómenos no naturales, y por razones que dictaba la Inquisición, el contacto directo con Dios a través de lo sobrenatural, se definía como herejía<sup>29</sup>.

En esta línea, la evolución de la obra de Goya se va a ver influenciada de manera significativa por el mundo de las brujas, ya que el artista desarrolla un interés particular por esta temática. En su primera etapa, estaba principalmente enfocado en alcanzar el éxito y en obtener ganancias económicas y este es el motivo principal por el que no trata de abordar en ningún caso el tema de las brujas<sup>30</sup>. Sin embargo, también en este periodo Goya trata de apartarse de lo académico y lo oficial, dando paso a la creación de su propio

---

<sup>27</sup> Boime, 1996, 246.

<sup>28</sup> Ibid., 271.

<sup>29</sup> Ibid., 273.

<sup>30</sup> Colorado, 2009, 218.

estilo y pensamiento visual, que le van a otorgar cierta independencia y, a su vez, la posibilidad de adentrarse, de manera cada vez más intensa, en su propio camino creativo.

## 2.2. Duques de Osuna

Una familia muy identificable con la Ilustración fue la de los Osuna, una de las más ricas y antiguas de la nobleza española. En la época de Goya, nos referimos al IX duque de Osuna, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco y su esposa Josefa Pimentel. Esta familia adoptó los avances del contexto ilustrado como una herramienta para promover reformas económicas y sociales que acabarían revolucionando la actitud de las clases progresistas españolas en los últimos años del siglo. Pero, por otro lado, en un contexto en el que se atacaba la creencia en la brujería y en los hechizos, los Osuna, a la par que respetaban las creencias populares, estaban atentos a la explotación de la magia y la brujería con fines políticos. Por ello, esta familia va a ser indispensable para comprender la interpretación que dio Goya a la brujería y al misticismo teocrático<sup>31</sup>, ya que va a ser precisamente para esta familia con la que el pintor estableció una gran amistad<sup>32</sup> y para quién pintará, en 1788, su primera representación fantástico-simbólica.

Entre 1785 y 1799 los duques de Osuna fueron los patrones más entusiastas y generosos de Goya y le encargaron aproximadamente treinta obras, en las que se incluían retratos individuales y composiciones para decorar, tanto su residencia en La Alameda, situada a poca distancia de Madrid, como su capilla privada en la catedral de Valencia. En 1786 Goya es nombrado Pintor del Rey y estrecha su relación con los duques de Osuna, que le harían varios encargos, retratos y cuadros de gabinete, además de obras de carácter religioso. Según Nigel Glendinning, en este momento, el arte de Goya «no es aún muy original, ni lo podía ser en obras que tenían que satisfacer las expectativas de sus clientes», pues estaba inmerso en los asuntos técnicos, lo cual le generó un interés por su genialidad como artista y por la conexión existente entre su psicología y su obra. Asimismo, él mismo reconocería que la imaginación del pintor fluía de manera más efectiva cuando se dedicaba a temas que realmente le interesaban y que estaban alineados con asuntos de su inclinación y genio<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Nordström, 2015, 153.

<sup>32</sup> Martínez, 2010, 31.

<sup>33</sup> Glendinning, 1993, 37.

En 1788 la duquesa de Osuna le encargó dos grandes cuadros para la Capilla de San Francisco de Borja de la catedral de Valencia. En uno de los dos temas, Goya muestra al santo despidiéndose de su familia para ingresar en la orden, aunque el más interesante para nuestro estudio es *San Francisco de Borja exorciza a un moribundo endemoniado* (1788) [fig. 2] porque es la primera vez que vemos, en la producción goyesca, criaturas demoníacas del mundo sobrenatural. En escena aparece San Francisco de Borja vestido con el hábito jesuita y portando un crucifijo en su mano derecha que, milagrosamente, expulsa la sangre de Cristo en dirección a un hombre agonizante, con la previsible consecuencia de salvarle de los diabólicos seres que le acechan. La obra nos demuestra que, incluso después de la muerte de Feijoo, la brujería continuaba presente en el imaginario popular, ya que tanto el crucifijo sangrante como los demonios, nos recuerdan a sus escritos, donde también expresó su firme convicción en que Dios era capaz de intervenir de manera milagrosa en la naturaleza<sup>34</sup>. También, se puede tomar como fuente principal de esta obra, el texto de Álvaro Cienfuegos que recibe el nombre de *La heroyca vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja*<sup>35</sup>, publicado en Madrid en 1702. En él se hallan variedad de encuentros demoníacos, exorcismos y resucitaciones de difuntos, todos ellos propicios a ser plasmados en imágenes de gran impacto visual y aceptación popular.

La escena creada para la capilla de San Francisco de Borja permite, por un lado, afirmar que los seres infernales no aparecen en el mundo de Goya a causa de su enfermedad, de sus despechos amorosos o de sus decepciones políticas, sino que forman parte de sus recursos mentales, y que era capaz de recurrir a ellos en pleno uso de sus facultades, siempre que estuviesen justificados por las necesidades expresivas del relato a plasmar. Lo que consigue Goya es una escena terrorífica, no sólo por la presencia efectista de los monstruos, sino por el propio rostro del moribundo, en el que retrata la «reacción humana individual en ese último segundo que precede el terrible hecho que es la muerte»<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Boime, 1996, 279.

<sup>35</sup> «En Valladolid halló también sobre su cama al demonio con terrible aspecto, comprendido en un monstruo denegrido todo el corazón del infierno: los ojos centelleando humo, y la boca parecida a la de un horno ardiendo» (Cienfuegos, 1726, 565).

<sup>36</sup> Nordström, 2015, 91.

Además, en este cuadro Goya alcanza lo que sus contemporáneos definieron como lo «Sublime Terrible», un concepto desarrollado por el escritor y filósofo Edmund Burke (1729-1797) en *A Philosophical Enquiry into the Ideas of the Beautiful and Sublime* (1757). Al respecto, Felipe de Guevara señaló que el temperamento de los melancólicos saturninos los llevó a producir «obras llenas de terribilidades y desgarros nunca imaginados»<sup>37</sup> y, en 1785, el arquitecto Gaspar de Molina y Zaldívar (1741-1806) relaciona el término con la utilización del negro. Además, los contemporáneos del pintor notaron enseguida la fuerza excepcional que Goya quería comunicar y despertar con estos temas, e incluso creían que éstos se podían encontrar en obras hechas en los años ochenta. Por ejemplo, José Moreno de Tejada (1739-1805), en un poema publicado en 1804, señaló que encontró en *La nevada* (1786-1787) [fig. 3]<sup>38</sup>, una pintura que más allá de ser una «invención sublime» era capaz de expresar tristeza e incluso espanto mediante el paisaje<sup>39</sup>.

En definitiva, *San Francisco de Borja exorciza a un moribundo endemoniado* da fe de la relación de los Osuna con los antepasados ilustres, y nos confirma que las ideas progresistas no eran incompatibles con el fuerte apogeo de la religión<sup>40</sup>. Además, será precisamente a través de esta temática y de su particular tratamiento formal que se evidencie más claramente la voluntad rupturista de Goya con el mundo académico.

### Capítulo 3: Crisis de 1792

El 25 de agosto de 1787 Goya escribe a su amigo Martín Zapater: «Gracias a Dios, las tercianas<sup>41</sup> se alivian con una libra de corteza de chinchona»<sup>42</sup>. Esta carta prueba que Goya conocía la malaria y su tratamiento, que en la España decimonónica era endémica y más en el centro peninsular. Con respecto a la «corteza de chinchona», Goya se refiere a la quina<sup>43</sup> sobre la que el Dr. Palacios Sánchez anota que se trata un fármaco que puede producir efectos tóxicos que para esa época se denominaban cinchonismo, cuyas

<sup>37</sup> Glendinning, 1993, 116.

<sup>38</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «La nevada» en Museo del Prado (s.f.)

<sup>39</sup> Glendinning, 1993, 40.

<sup>40</sup> Boime, 1996, 279.

<sup>41</sup> *Fiebre terciana* se refiere a «fiebre que recidiva o reaparece cada tres días» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

<sup>42</sup> Agueda y De Salas, 2003, 100.

<sup>43</sup> *Quina* se refiere a «corteza seca de *cinchona pubescens* o de sus variedades con propiedades utilizadas tradicionalmente para fisioterapia y en medicina homeopática» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f. definición 1).

principales características eran náuseas, vómitos, tinnitus<sup>44</sup>, pérdida de audición y dolor de cabeza<sup>45</sup>. Por tanto, la probabilidad de que Goya haya padecido malaria es convincente y, de que lo hiciese a la vez que su cuñado Ramón Bayeu lo es todavía más, pues este falleció en 1793 a causa de esta enfermedad.

Aunque no se han encontrado referencias a una epidemia en Madrid hasta el invierno de 1792, la posibilidad de contraer la malaria es plausible en la figura del pintor, lo cual le pudo causar una encefalopatía inicial con cefalea, parálisis de múltiples nervios craneales y déficit motor<sup>46</sup>. Esta se puede resolver sin secuelas, lo cual explicaría la enfermedad de Goya, excepto por la sordera definitiva.

En noviembre de este mismo año emprendió un viaje a Andalucía y sabemos, gracias a una carta que escribió su amigo Sebastián Martínez a Pedro Arascot, que el pintor enfermó en Sevilla. Además, en enero de 1793 va a ser Goya quien escriba una carta al administrador de los duques de Osuna donde señala que lleva dos meses con dolores cólicos<sup>47</sup>. Con relación a los síntomas, sabemos que a su mal humor y a cierta agresividad<sup>48</sup> se le sumaron mareos, vértigo, dolor de cabeza, acúfenos, alucinaciones visuales, insomnio y pesadillas<sup>49</sup>.

Definitivamente, la medicina ha barajado diferentes diagnósticos en torno a la primera crisis. La respuesta incluye muchos y de etiologías muy dispares, pero una de ellas, apoyada por autores como Pedro Montilla<sup>50</sup> o José Manuel Valdovinos<sup>51</sup> es la

---

<sup>44</sup> *Tinnitus o Acúfeno* se refiere a «zumbido de oídos» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

<sup>45</sup> Palacios, 2020, 322.

<sup>46</sup> Ya en noviembre de 1790 Goya escribe, de nuevo a Zapater: «Mío de mi alma, estoy en pie pero tan malo que la cabeza no sé si está en los hombros, sin gana ninguna de comer ni de ninguna cosa» (Águeda y De Salas, 2003, 310).

<sup>47</sup> Valdovinos, 1989, 71.

<sup>48</sup> Alonso-Fernández, 1999, 220.

<sup>49</sup> Pese a que su amigo Sebastián Martínez teme que la curación sea larga, en noviembre de 1793, escribe: «Nuestro Goya sigue con lentitud aunque algo mejorado. Tengo confianza en la estación y que los baños de trillo que tomara en su tiempo lo restablezcan. El ruido en la cabeza y la sordera no han cedido, pero está mucho mejor de la vista y no tiene la turbación que tenía que le hacía perder el equilibrio. Ya sube y baja las escaleras muy bien y por fin hace cosas que no podía» (Valdovinos, 1989, 72).

<sup>50</sup> «Las declaraciones de Zapater han llevado a muchos investigadores a pensar en la sífilis, y más en la meningitis sífilítica de tipo vascular» (Montilla, 2005, 40).

<sup>51</sup> «Probablemente la enfermedad fue una sífilis que produjo una sordera absoluta en el pintor» (Valdovinos, 1989, 72).

sífilis<sup>52</sup> meningovascular<sup>53</sup>, cuyos principales síntomas afectan al sistema nervioso. Se pueden registrar convulsiones, problemas para pensar como confusión o poca concentración, o problemas psicológicos como depresión e irritabilidad. Los expertos basan este diagnóstico en comentarios en cartas de Zapater a Goya, en donde existen expresiones como «su falta de reflexión» o «conducta impropia de un artista»<sup>54</sup>. Además, en relación con la sordera, la frecuencia en esta enfermedad de oclusiones de pequeñas arterias, auditivas y ópticas entre ellas, no descartan tampoco la posibilidad de tratarse de un contagio sifilítico. Asimismo, uno de los tratamientos que se utilizaba en la época era el mercurio, en forma de unguento, inhalado o incluso inyectado. Algunos autores como el Dr. Juan Naval, en su tratado *De las Enfermedades de los Oídos* habla del mercurio como causa de su sordera central irreversible y absoluta y de los cambios mentales que presentó años después<sup>55</sup>. Asimismo, Luzuriaga, en su *Disertación sobre el Cólico de Madrid* dice que el plomo puede provocar «ceguera, o la sordera por cierto tiempo».<sup>56</sup>

La sordera cambió su carácter, muchos de sus comportamientos sociales y las formas de plasmar su creatividad. También afinó su capacidad de observación, permitiéndole ir más allá de las apariencias y ofreciéndole la posibilidad de descubrir los aspectos más escondidos de la realidad. Podríamos decir que quedó atrapado en una atmósfera de soledad y de silencio que le sumió, a su vez, en una soledad espiritual, en la que se sentía indefenso y que cambió por completo su personalidad, haciéndose más introvertido<sup>57</sup>. Sin duda, la enfermedad de Goya es un maravilloso ejemplo de cómo la misma dolencia suscita influjos sobre la personalidad muy distintos, acorde con la situación psicosocial. Gracias a sus vivencias de su profundo dolor, el artista se libera de la presión del entorno y llega a ser quién es<sup>58</sup>.

En general, los historiadores del arte habían venido aceptando que la producción goyesca iba a quedar dividida en un antes y un después de la crisis de la enfermedad, entre

---

<sup>52</sup> *Sífilis* se refiere a «enfermedad infecciosa causada por la bacteria *Treponema pallidum*, de distribución mundial y que se transmite por contacto sexual y por vía transplacentaria» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

<sup>53</sup> *Meningovascular* se refiere a «de los vasos sanguíneos y de las meninges o relacionados con ellos» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 2).

<sup>54</sup> Águeda y De Salas, 2003, 102.

<sup>55</sup> Naval, 1797, 33.

<sup>56</sup> Ruiz de Luzuriaga, 1796, 18.

<sup>57</sup> Montilla, 2005, 31.

<sup>58</sup> Alonso-Fernández, 1999, 47.

un mundo festivo y superficial y un mundo dramático e interior. Es un hecho evidente que, tras su dolencia, comenzó a pintar de manera un tanto obsesiva, a brujos, escenas de aquelarre y representaciones demoníacas, que lleva en sí mismas el germen de la locura o quizás, en términos más precisos, que hacen referencia a su mundo interior, envuelto por lo espeluznante, macabro, morboso y tenebroso. Va a ser, de manera excepcional, la historiadora del arte Janis Tomlinson, quien defiende que uno de los mitos creados por la investigación es la existencia, en cuanto a contenidos, de un Goya radicalmente diferente antes y después de la enfermedad de 1792 que le dejó sordo. A partir de entonces Goya permaneció apesadado por un estado depresivo que lo condujo a estar más de un año y medio sin pintar. El mismo, en una carta a Zapater a finales de 1790, lo afirma diciendo que «con todo lo que sucede a mi alrededor, bien puedes creer que no me siento feliz»<sup>59</sup>.

### **3.1. Diversiones Nacionales a partir del Corral de Locos**

En 1793, tras sufrir este grave accidente, Goya pinta la serie de cuadros de gabinete que remite, en enero de 1794, a Bernardo de Iriarte, que van a ser denominados en el acto de la sesión de la Academia del 5 de enero como «Diversiones Nacionales»<sup>60</sup>. Estos once cuadros, en los que trabaja entre junio y diciembre de 1793, los hace en un periodo en el que estaba aprendiendo a vivir con su repentina dificultad para comunicarse, por lo que sería más reflexivo en sus propios pensamientos y recuerdos. También, su visión hacia el mundo cambiaría, tratando de innovar, a nivel formal y en contenidos que nunca había tratado en sus obras. Podríamos considerar esta serie de pequeños cuadros como los primeros ejercicios de recuperación tras su grave enfermedad, que según Juliet Wilson-Bareau, suponen «la primera demostración real de la capacidad imaginativa de Goya»<sup>61</sup> y también, en palabras de José Manuel López Vázquez, el comienzo, dentro de la producción goyesca, de obras «que surgen de las profundidades de la experiencia personal más íntima del artista y de su recóndita visión del mundo»<sup>62</sup>.

Si Bernardo de Iriarte interpretó correctamente lo que veía, la serie podría ser un catálogo de diversiones típicas de España como las escenas de toros en el campo o en la

---

<sup>59</sup> Águeda y De Salas, 2003, 320.

<sup>60</sup> Camón, 1972, 216.

<sup>61</sup> Wilson-Bareau, 1994, 195.

<sup>62</sup> López Vázquez, 1999, 298.

plaza –diversión preferida por los zaragozanos<sup>63</sup>, pese a que Goya no era un aficionado a éstos, y hasta después de la crisis de 1792 no está documentada su asistencia a corridas<sup>64</sup>. Es posible que él mismo tratase de comparar de manera explícita su postura de artista con la del torero con el fin de enfrentar sus propios problemas e inseguridades, ya que ambos buscan destacar frente al público y se enfrentan al riesgo de fracasar<sup>65</sup>. También, en esta serie de pequeños cuadros de gabinete, muestra un sentimiento de sensibilidad al verse enfermo, sordo y rodeado de enemigos. Por ello, empezó a pintar escenas dramáticas habituales como cárceles, naufragios, asaltos de bandidos o incendios.

Teniendo esto en cuenta, nos puede sorprender lo contradictorio que supone que la escena de un manicomio como *Corral de locos* (1794) [fig. 4] pudiera formar parte de las «Diversiones Nacionales». Sin embargo, esta cobra sentido si profundizamos el contexto histórico y personal que rodeaba a Goya. En la línea de su psicopatología familiar, se registra la presencia de dos familiares del pintor alcanzados por un trastorno mental, su tía Francisca Lucientes y su primo Francisco Lucientes, ambos ingresados en el Manicomio de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza en 1764<sup>66</sup>. La prolongada estancia de los familiares de Goya en el centro dio ocasión a que el artista hiciera varias visitas, en las que debió de haber observado, con pena y horror, el penoso espectáculo de las salas. Indudablemente, esta experiencia se imprimió en su memoria y despertó su compasión por el enfermo mental, la cual plasma en el último ejemplar de esta serie. En cualquier caso, quiso constatar la situación de la medicina de la época, caracterizada por su indiferencia con respecto al sufrimiento del enfermo, algo que él mismo experimentó después de su dolencia y también en su visita a este asilo, en donde desaparece la humanidad hacia el paciente y su padecimiento es convertido en un espectáculo<sup>67</sup>.

Lo cierto es que no era una escena muy habitual, por lo que tuvo que explicarle a Iriarte que se trataba de una escena que él mismo había visto, y lo describe en una carta como la representación de un «corral de locos y dos que están luchando desnudos con el que les cuida cascándoles, y otros con los sacos»<sup>68</sup>. Llama especialmente la atención la

---

<sup>63</sup> Martín, 2010, 17.

<sup>64</sup> Valdovinos, 2015, 189.

<sup>65</sup> Glendinning, 1993, 44.

<sup>66</sup> Alonso-Fernández, 1999, 23.

<sup>67</sup> Bonnefoy, 2018, 96.

<sup>68</sup> Canellas, 1981, 188.

artificialidad del escenario y las luces que transforman lo que debía ser un patio al aire libre para el solaz de los enfermos. Los individuos con trastornos mentales aparecen perfilados a contraluz y adquieren una apariencia fantástica que genera todavía mayor inquietud o miedo.

Así, la temática de este grupo de obras va a estar relacionada con la coyuntura política en Europa y en España y, en concreto, *Corral de locos*, con su propia situación personal familiar, tras haber experimentado de cerca la muerte y enfrentarse a las consecuencias de su enfermedad<sup>69</sup>. En definitiva, desde una perspectiva psicológica, este cuadro le ayudó a reducir sus ansias<sup>70</sup> y, asimismo, simboliza el infierno que sufrió al quedar irremisiblemente sordo y aislado del mundo. Al mismo tiempo, refleja su estado de ánimo, turbulento, oscuro y plagado de pesadillas, como una pequeña muestra que nos ayuda a comprender los abismos a los que su enfermedad le había conducido<sup>71</sup>.

El mismo año en que Goya remite estos cuadros a Iriarte, sabemos que sufre una nueva recaída, que fue de orden psíquico y se pudo tratar de un brote hipertímico, el primero de su vida<sup>72</sup>. Esto lo sabemos gracias a *Corral de locos*, que al ser un cuadro pequeño, requiere de un buen pulso y de una armonía muscular perfecta de miembros superiores que descarta que Goya tuviese una hemiplejia<sup>73</sup> por sífilis cerebral o de sus vasos. Asimismo, de suponer que lo padeció, no se entendería que hiciese gala de un pulso tan magnífico, sin ayuda de nadie, en las ochenta estampas que forman los *Caprichos*, en los que trabajaría pocos años después<sup>74</sup>. Así es como Goya pasó bruscamente de una depresión, en la que «se sentía morir» y lo abandona todo, a una etapa de exuberancia artística<sup>75</sup>. Aun así, hay que tener en cuenta que la crisis depresiva no fue aniquilante, ni siquiera en su punto más álgido<sup>76</sup>.

---

<sup>69</sup> López Vázquez, 1999, 298.

<sup>70</sup> Glendinning, 1993, 44.

<sup>71</sup> Blanco Soler, 1947, 11.

<sup>72</sup> Alonso-Fernández, 1999, 90.

<sup>73</sup> *Hemiplejia* se refiere a «parálisis de un hemicuerpo. Puede ser proporcionada, cuando la parálisis es igualmente intensa en la cara, el miembro superior y el miembro inferior, o desproporcionada, cuando predomina mucho en un segmento sobre otro» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

<sup>74</sup> Blanco Soler, 1947, 29.

<sup>75</sup> Alonso-Fernández, 1999, 125.

<sup>76</sup> Montilla, 2005, 59.

### 3.2. Autorretrato (1795)

En este momento, el estado de Goya fluctúa entre una depresión y una hipertimia<sup>77</sup>, en una fase de tránsito de ida y vuelta entre ambas condiciones<sup>78</sup>. El año 1795 va a hacerle feliz ya que es elegido Director de Pintura de la Academia de San Fernando para suceder a su cuñado Francisco Bayeu, recientemente fallecido. También es el momento en el que sus grandes amigos, del bando de Jovellanos, fueron liberados e incluso algunos recuperaron su cargo político<sup>79</sup>. Sin embargo, en *Autorretrato* [fig. 5], datado en 1795, se nos presenta a un Goya afectado por sus recurrentes pensamientos inquietantes. Además, este cuadro marca una diferencia con respecto a las representaciones que había hecho previamente sobre sí mismo. Va a ser la mirada la que se convierte en el elemento esencial de esta pequeña pintura, una mirada intensa, despavorida y llena de temor, que refleja la inseguridad de sus capacidades, debilitadas por la enfermedad. Se enfrenta a un espejo que capta únicamente sus ojos, que parecen buscarse a sí mismos, y detrás de él, un muro oscuro y vacío<sup>80</sup>.

### 3.3. «Álbum A» y «Álbum B»

Entre 1795 y 1798 Goya tiene una conducta extrovertida, aumenta su afán de comunicación y su hiperactividad artística y profesional<sup>81</sup>. Esto le lleva a relacionarse con nuevos mercados para dar salida a su arte, que se ve reflejado, a su vez, con nuevas experiencias como su viaje a Andalucía en 1797, momento en el que queda registrada su estancia en Sanlúcar de Barrameda con la duquesa de Alba. Allí realiza una serie de apuntes en aguada, tomados directamente del natural, con una temática que discurre por la vía de la imaginación, en un mundo de brujas, caricaturas y máscaras<sup>82</sup>.

Algunos de los dibujos hechos en Sanlúcar, pertenecientes al «Álbum A», van a ser reutilizados en ciertas estampas de los *Caprichos*, en las que captura algo del ambiente erótico que rodeaba a la duquesa, así como el amargo desencanto que definió el desenlace

<sup>77</sup> *Hipertimia* se refiere a «estado de ánimo caracterizado por un aumento anormal del tono afectivo, generalmente acompañado de alegría excesiva e hiperactividad» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

<sup>78</sup> Alonso-Fernández, 1999, 90.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>80</sup> Bonnefoy, 2018, 76.

<sup>81</sup> Alonso-Fernández, 1999, 126.

<sup>82</sup> Colorado, 2009, 220.

de la historia<sup>83</sup>. Después, realizó los dibujos del denominado «Álbum B» donde criticó vicios de su época mediante caricaturas<sup>84</sup>.

### 3.4. La Alameda de Osuna

El 27 de junio de 1798, Goya remite la cuenta de seis cuadros de composición de asuntos de brujas para el gabinete de la duquesa de Osuna en la finca llamada El Capricho. Cuatro de éstos van a estar inspirados en obras teatrales y dos en una crónica de la Inquisición. Los motivos y las intenciones reales con que la duquesa encargó estas pinturas aún están en discusión, y se debate entre los que piensan en una crítica de las costumbres supersticiosas o en la atracción por los temas demoníacos<sup>85</sup>. Mientras su obra ya mencionada, *San Francisco de Borja exorciza a un moribundo endemoniado* – realizada para los Osuna en 1788– se ejecuta en el marco de la interpretación eclesiástica de los fenómenos naturales, en esta nueva serie, Goya critica y satiriza abiertamente estos fenómenos y los muestra como hechos independientes del contexto del misticismo teocrático<sup>86</sup>.

Se han estudiado las posibles fuentes iconográficas que Goya utiliza para sus escenas de brujas y se ha apuntado que coincide con la reedición de la *Relación del célebre Auto de Logroño* de 1610, que Leandro Fernández de Moratín preparaba a finales del siglo XVIII, con una descripción burlesca, propia del pensamiento ilustrado, sobre las prácticas de brujería y de la credulidad del pueblo y de los miembros del Santo Oficio hacia las mismas<sup>87</sup>. A propósito, Lafuente Ferrari nos dice que «de la estrecha relación con Moratín no cabe dudar, porque las estampas de brujas de Goya le estuvieron sin duda sugeridas por el conocimiento y la lectura de la relación del *Auto de fe* [...] que Moratín se ocupaba en anotar durante el año 1797»<sup>88</sup>. Sabemos que esta edición se encontraba en la biblioteca de los duques de Osuna según su inventario de 1823<sup>89</sup> y que Goya recurriría

---

<sup>83</sup> Pérez, 1979, 29.

<sup>84</sup> En ellos incrementó el efecto de claroscuro e hizo un uso expresionista y no realista de la luz destacando sólo algunas zonas, que luego empleará con profusión en los *Caprichos*. Por ejemplo, el dibujo número 35 (1797-1799) [fig. 6] sirve como preparatorio del capricho número 10, *El amor y la muerte* (1797-1799) [fig. 7], en el que una mujer sujeta a un hombre cuyo rostro de angustia y dolor indica haber sido herido en un duelo (Sayre, 1988, 113).

<sup>85</sup> Martínez, 2010, 31.

<sup>86</sup> Boime, 1996, 280.

<sup>87</sup> Colorado, 2009, 222.

<sup>88</sup> Lafuente, 1978, 13.

<sup>89</sup> Caro, 2003, 11.

a ella para hacer *El aquelarre* (1798) [fig. 8]. Edith Helman anota: «Goya vería el texto y las notas de su joven amigo y no es de extrañar que se le ocurriera ejecutar dibujos utilizando la misma materia prima»<sup>90</sup>; aunque Juliet Wilson-Bareau hace hincapié en que estas escenas van más allá de las descripciones satíricas de Moratín y señala que «las historias que Goya se sacaba de la manga estaban siempre relacionadas con su propia experiencia y con los seres humanos a los que temía más que a cualquier aparición»<sup>91</sup>.

En España, se designaba como *akelarre* a los brujos, sus juntas y conventículos nocturnos presididos por el demonio. Se habla de misas negras y ósculos infames que ejercieron, desde sus primeras versiones, una sintomática atracción sobre los inquisidores, magistrados e historiadores de ideas<sup>92</sup>. La escena goyesca ocurre al final de la noche y aparece coronada por fúnebres murciélagos y presidida por un diablo en forma de gran macho cabrío con los cuernos coronados por hojas de roble<sup>93</sup>. Observamos una vieja bruja que le ofrece un niño esquelético, mientras, otra más joven, a su derecha, mira extasiada al gran cabrón al que le entrega otro donativo infantil<sup>94</sup>. También, aparece tirado en el suelo un infante muerto y a su lado, otra de las participantes en el aquelarre que sostiene un palo del que cuelgan fetos no natos. Con esta obra Goya, por un lado, critica abiertamente la superchería y la ignorancia<sup>95</sup> y, por otro lado, recoge la visión popular que en aquella época se tenía de las brujas acusadas de chupar la sangre de los niños que quedarían tan debilitados que poco se podía hacer por su salud. En mi opinión, esto podría tener relación con su situación personal, ya que, como artista comprometido con su tiempo, Goya retrató los temores de la época –las brujas como agentes del mal y las prácticas que realizaban como responsables de desgracias y enfermedades– y, al mismo tiempo, quiso expresar su temor personal y su sensación de vulnerabilidad ante el mundo que le rodeaba, misma vulnerabilidad que la de esos niños, cuyas vidas acababan en manos de brujas. Al pintarlas como seres deformes y monstruosos, contemplo que, más allá de las consideraciones sociales, para él podrían simbolizar la fuerza por la que se

---

<sup>90</sup> Helman, 1983, 199.

<sup>91</sup> Wilson-Bareau, 1994, 212.

<sup>92</sup> Lisón, 1996, 125.

<sup>93</sup> Martínez, 2010, 32.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «El Aquelarre» en Fundación Goya en Aragón (s.f.)

sentía acosado, débil e indefenso. Asimismo, el trágico final de esos niños pudo ser el reflejo de la profunda desesperanza que sentía ante la enfermedad que le amenazaba.

En la misma línea, tenemos una obra que muestra el sacrificio propiciatorio de niños recién nacidos o de fetos que son ofrecidos al diablo, según la creencia popular, como es el caso de *El conjuro* (1798) [fig. 9] en donde vemos a un grupo de brujas vestidas de negro y encapuchadas, sobre las que revolotean unas amenazantes lechuzas. El grupo se encabeza por una vieja vestida de amplia túnica amarilla que podía ser la bruja neófita y, sobre ella tenemos a otra que porta un cesto con niños mientras que otra más lleva a cabo un rito mágico al clavar un alfiler a un muñeco de cera que sostiene en sus manos, mientras dos murciélagos se agarran en su manto. En la parte superior, vemos una figura que, con huesos en sus manos, observa la escena. Esta ha sido identificada por algunos como el diablo o como la reina del aquelarre. Lo cierto es que existen correspondencias muy significativas entre estas imágenes de brujas pintadas por Goya y el estilo y los detalles del juicio público contra las brujas de Zugarramurdi, ya aludido como reeditado por su amigo Moratín<sup>96</sup>.

Otro lienzo, que según Frank Irving Hecker es conocido erróneamente con el nombre de *Cocina de brujas* (1798) [fig. 10] representa a personajes de «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros», de las *Novelas Ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes, que se encontraba en la biblioteca de la casa ducal de Osuna<sup>97</sup>. Por lo tanto, este cuadro está basado en uno de los episodios de brujería más famosos de la literatura española, y aunque con ligeras modificaciones, bastante fieles a la narración cervantina. En el lienzo observamos a la bruja Cañizares, que explica al perro Berganza la manera de conjurar demonios y realizar ungüentos mágicos para volar. En el centro de la composición aparece la bruja con una pierna con forma de pata de cabra, que lleva una de sus manos hacia una olla, mientras el perro, con una pierna de ser humano, observa como un macho cabrío sale volando con una escoba por la chimenea de la cocina, lugar habitual en el que se realizaban los rituales mágicos. Asimismo, a la izquierda de la composición tenemos dos personajes que han sido conjurados y son transformados en demonios. Encima de ellos vemos cómo cuelgan huesos, calaveras y una lámpara de

---

<sup>96</sup> Este se refiere a dos hermanas, María Presona y María Joanato, que mataron a sus dos hijos «por dar contento al demonio», que recibió agradecido el ofrecimiento (Lisón, 1996, 252).

<sup>97</sup> Pérez, 2012, 13.

aceite que ilumina la escena. En definitiva, el mensaje que quiere transmitir Goya con esta obra es que la imaginación puede modificar nuestro concepto de la realidad<sup>98</sup>.

Otra de las obras que nos ofrecen una clara conexión entre la crueldad fanática de la Inquisición y la perpetuación del temor supersticioso es *Vuelo de brujas* (1798) [fig. 11]. Observamos a tres seres infernales, parcialmente vestidos y tocados con corozas<sup>99</sup>, elevando firmemente hacia el cielo a una mujer desnuda y aterrorizada, a la que le van a chupar la sangre. Debajo de ellos hay dos testigos horrorizados que reaccionan con pánico a lo que sucede, uno tirándose al suelo y tapándose los oídos y el otro huyendo mientras se cubre con una tela. Por tanto, ambos intentan bloquear sus sentidos ante los sonidos y las imágenes de la escena fantasmagórica que están presenciando, con el fin de evitar, en el caso de sobrevivir, su posible implicación en el suceso. Sin duda, esto supone una alegoría a la amenaza de la Inquisición como la de la misma brujería, que obligaba a la sociedad a ignorar o evitar los terribles sucesos, permitiendo que continuase sin ningún tipo de interferencia<sup>100</sup>. De forma similar a *Cocina de brujas*, con este lienzo Goya quiere mostrar que el miedo y la superstición pueden deformar nuestra visión del mundo y convertir la realidad en fantasía<sup>101</sup>. Por ello, el cuadro sugiere que los únicos seres malignos verdaderos son aquellos que residen en los recónditos lugares de la mente humana. Hecker cree que esta obra es una evocación imaginaria y muy personal de una escena del Acto II de la comedia *Don Juan de Espina en su patria*<sup>102</sup> publicada en 1713 por José de Cañizares, quien había estado al servicio del ducado de Osuna y había tenido también un extraordinario éxito teatral con sus comedias de magia en donde pululan brujas, magos, duendes y demonios<sup>103</sup>. Asimismo, la imagen de un personaje que encarna sobre el cuerpo de una víctima está presente en el cuadro de Heinrich Füssli, *La pesadilla* (1781) [fig. 12].

Muchas de las obras de esta serie manifiestan un carácter teatral, dando fe de la participación de los Osuna en el teatro contemporáneo y su gusto por el teatro popular y

---

<sup>98</sup> Montilla, 2005, 38.

<sup>99</sup> *Coroza* se refiere a «cono alargado de papel engrudado que como señal afrentosa se ponía en la cabeza de ciertos condenados, y llevaba pintadas figuras alusivas al delito o a su castigo» (Real Academia Española, s.f., definición 2).

<sup>100</sup> Boime, 1996, 280.

<sup>101</sup> Pérez, 2012, 11.

<sup>102</sup> Irving, 2003, 197.

<sup>103</sup> Lisón, 1996, 244.

por las obras de Antonio de Zamora, muy bien aceptadas por la familia<sup>104</sup>. En este sentido, un elemento inherente a este contexto del siglo XVIII eran las denominadas comedias de magia que utilizaban trucos de maquinaria escénica como la reflectografía infrarroja, para engañar al público con ilusiones mágicas<sup>105</sup>. Ofrecían, además, nuevos efectos lumínicos con fuertes contrastes de claroscuro que tienen su paralelismo pictórico, de una manera temprana, en las escenas nocturnas de esta serie de Goya.

En esta línea, otro de los ejemplos más populares de esta serie de obras para los Osuna es un lienzo que ya hemos mencionado, *El hechizado* (1798) [fig. 13], basado en una obra teatral de Antonio de Zamora que tuvo bastante éxito a lo largo del siglo XVIII, *El hechizado por fuerza* (ca. 1758). La comedia de este dramaturgo español trata la experiencia vivida por un cura llamado don Claudio que se convence de que ha sido hechizado por una criada llamada Luciguela, para que se case con ella. En el Acto II tenemos la escena en la que don Claudio cree que su vida durará el mismo tiempo que permanezca encendida una lámpara de aceite que se encontraba en la habitación de la criada, que le tiene preparada varias sorpresas para cuando este entre a rellenarla, como una serie de pinturas grotescas que le asustarán al acercarse a la mesa donde está la lámpara<sup>106</sup>. Va a ser la visión de gigantescos asnos bailando los que le permitan hacer una pausa a la hora de verter el aceite en la lámpara, mientras se encontraba muy nervioso y farfullaba el monólogo en el que Goya basó su cuadro<sup>107</sup>.

En definitiva, esta serie de cuadros de tema brujesco conduce su obra hacia el mundo perturbador que estaba conquistando su imaginación<sup>108</sup>. Hasta ahora los asuntos de sus cuadros eran convencionales, y la mayoría de sus bocetos y pinturas no se centraban demasiado en la crítica, pero va a ser después de esta experiencia cuando sus relatos empiezan a desarrollar un sentido admirable de la crítica, que le va a convertir en uno de los mejores pintores de su tiempo<sup>109</sup>. Particularmente la minusvalía que le supuso

---

<sup>104</sup> Martínez, 2010, 32.

<sup>105</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «Vuelo de brujas» en Museo del Prado (s.f.)

<sup>106</sup> Lisón, 1996, 252.

<sup>107</sup> «Lámpara descomunal / cuya luz profana, cual moco de candil / quiere chuparme el óleo de la vida / Me mantengo en la creencia de que / podré resistirme a tu maligna influencia». De hecho, en la esquina inferior derecha del cuadro, aparece una representación del fragmento de la página de la propia obra, donde se lee el inicio de las primeras palabras "LAM / DESCO" (Boime, 1996, 282).

<sup>108</sup> Argullol, 1993, 139.

<sup>109</sup> Blanco Soler, 1947, 41.

su sordera absoluta marcó el inicio del fin de la «alegría y de la confianza en la razón»<sup>110</sup>, afectó en buena medida a su personalidad y su particular visión del mundo y su propio ser y, en consecuencia, tuvo repercusión en su obra pictórica<sup>111</sup>. Vamos a descubrir, a partir de aquí, un Goya que ya no será exactamente el Goya que conocíamos<sup>112</sup> ya que penetramos con su obra en lo que Lafuente Ferrari define como «los abismos de lo feo y lo terrible» en una época de crisis personal y en la que el arte neoclásico aspiraba a composiciones serenas y medidas<sup>113</sup>.

### 3.5. Caprichos

En 1799, Goya es nombrado primer pintor de cámara, con el apoyo de sus amigos liberales<sup>114</sup>, y sacudido por una inestabilidad vital –«preso de rara desgana»<sup>115</sup>–, publica una serie de ochenta estampas a la que titula: los *Caprichos*, una denuncia gráfica a la superstición, el vicio, la hipocresía y la corrupción, que marca el inicio del camino que lleva a su obra a lo fantástico y diabólico<sup>116</sup>. Resulta particularmente interesante el anuncio de la serie, con el título «Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventados y grabados al aguafuerte por D. Francisco de Goya», publicado en el Diario de Madrid del 6 de febrero de 1799, ya que el propio autor expone en él cuáles son las pretensiones de la serie y los parámetros generales desde que debe ser interpretada<sup>117</sup>. El propio Goya determina que la pintura –y no sólo la literatura– puede servir para denunciar los vicios humanos, advirtiendo que entre «la multitud de extravagancias y desaciertos [...] y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés», ha escogido los más aptos no sólo para transmitir un mensaje moral sino también, y lo que resulta de gran elocuencia para nuestro trabajo, para «excitar al mismo tiempo la fantasía del artífice». También resulta muy interesante que se preocupe por dejar claro que no ha podido «limitarse» a copiar los objetos de sus escenas, ya que no existen en la naturaleza, y «ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta

---

<sup>110</sup> Colorado, 2009, 219.

<sup>111</sup> Gómiz, 2007, 928.

<sup>112</sup> Montilla, 2005, 37.

<sup>113</sup> Lafuente, 1978, 7.

<sup>114</sup> Pérez, 1979, 7.

<sup>115</sup> Blanco Soler, 1947, 48.

<sup>116</sup> Alonso-Fernández, 1999, 90.

<sup>117</sup> López Vázquez, 2023, 11.

de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones». Es en esa introspección, para representar cosas que no existen del natural, donde puede desarrollar su imaginación<sup>118</sup>.

Gracias a este texto los grabados pueden ser observados como obra típica de la Ilustración por su carácter pedagógico, ya que son estampas que buscan la censura de los errores y los vicios humanos vigentes en la sociedad del momento, para lo cual Goya recurre a la sátira y a aquellos asuntos que, según sus palabras, «suministran material para el ridículo» ya que estos permiten «ejercitar la fantasía». Asimismo, ensalza su papel como creador original que no copia de otros, ni tampoco de la naturaleza y aclara que, sus estampas, desde su condición «ideal», no ridiculizan los defectos particulares de los individuos<sup>119</sup>.

Es probable que la génesis de esta serie fuese lenta, y es que debemos entender que está muy ligada a su crisis de 1792, que le hizo refugiarse en sí mismo y dar rienda suelta al «capricho y la invención», según él mismo escribe a Iriarte a propósito de los cuadros presentados a la Academia<sup>120</sup>. Su enfermedad va a ser el detonante de una diferencia psíquica y orgánica<sup>121</sup>, visible en esta colección pues, tras la crisis, se vuelve más «independiente y rebelde» con lo que le rodea, ya que afina su capacidad de observación y va más allá de las apariencias; postura que no cambiará hasta el fin de sus días<sup>122</sup>. Sus síntomas siguen acusando su euforia, su deseo de grandeza, su temor de persecución, su idea perseverante y su inquietud casi patológica<sup>123</sup>. A propósito de esto, atendiendo a las palabras del Dr. Blanco Soler, en los *Caprichos* «Goya realiza su mundo, que no aparece hasta después de 1792, que no se puede explicar de palabra, pero que se nota dentro de su alma. Calma este mundo de agobio, de su personalidad transformada»<sup>124</sup>. Es por ello por lo que podríamos considerar que la enfermedad repercutió de un modo considerable en su arte, que, según señala Juan de la Encina: «gana en intensidad, en profundidad y en matices»<sup>125</sup>.

---

<sup>118</sup> Puede consultarse el anuncio completo en: Camón, 1980, 35.

<sup>119</sup> López Vázquez, 2023, 12.

<sup>120</sup> Canellas, 1981, 188.

<sup>121</sup> Blanco Soler, 1947, 46.

<sup>122</sup> Montilla, 2005, 31.

<sup>123</sup> Blanco Soler, 1947, 19.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> Encina, 1939, sin paginar.

Para comprender su estado anímico podemos observar el autorretrato que sirve de frontispicio a la colección de estampas<sup>126</sup> como es el rotulado con el número 1, *Francisco de Goya y Lucientes, Pintor (1797-1799)* [fig. 14], sobre el que Pérez Sánchez hace hincapié en su «mal humor»<sup>127</sup>, al igual que Stoll, quien sostiene que se trata de un «verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico»<sup>128</sup>. Al respecto, Prada Pareja considera que se trata del reflejo de «la depresión del artista en aquellos días»<sup>129</sup>; Hofmann, que «oculta a sus clientes las penurias que le causan sus visiones oníricas»<sup>130</sup>; o López-Rey defiende que es precisamente su expresión la que «enfatisa la naturaleza sombría de las formas y actitudes que plasmará en las siguientes estampas»<sup>131</sup>.

Mientras parte de la historiografía relaciona el cambio en su obra con la sordera u otras patologías, al contrario, otros autores como Valeriano Bozal sostienen que la producción artística de Goya posterior a la enfermedad fue fruto de una intensa y libre reflexión, en lugar del resultado de una larga convalecencia<sup>132</sup>. Sin embargo, no podemos obviar la reacción paranoide exógena por pérdida del oído, que fue la que abocó a la desconfianza, al inicio de un posible delirio que aumentó, aún más, su mal humor y su irritabilidad. Según indica el Dr. Blanco Soler, «los sordos tienden a lo espantoso y lo terrible y muestran, de manera general, poca ternura»<sup>133</sup>. A propósito, Fleckenstein señaló: «Se acusa, aún más la frialdad, la indiferencia y hasta la crueldad. El sordo es irritable y testarudo y no deja de aparecer ingrato en gran número de veces»<sup>134</sup>. Es importante entender que cuando Goya trabaja en esta serie se encontraba en soledad y «en medio del silencio de la noche y desempeñado en una profunda melancolía»<sup>135</sup>, por lo que su mente profundiza en su inspiración más íntima mientras trata de captar la realidad visual y filtrar su propio espíritu, que plasma, de manera innegable en su obra<sup>136</sup>.

---

<sup>126</sup> Gautier, 1842, 341.

<sup>127</sup> Pérez, 1979, 34.

<sup>128</sup> Stoll, 1992, 33.

<sup>129</sup> Prada, 2020, 165.

<sup>130</sup> Hofmann, 1980, 55.

<sup>131</sup> López-Rey, 1953, 103.

<sup>132</sup> Mir, 2021, 32.

<sup>133</sup> Blanco Soler, 1947, 43.

<sup>134</sup> Fleckenstein, 1946, 48.

<sup>135</sup> López Vázquez, 2001, 75.

<sup>136</sup> Colorado, 2009, 220.

Además, Goya define su concepto antisocial y solitario, propio de su temperamento, y es consciente de su naturaleza crítica tan arriesgada, por lo que, para evitar controversias en ciertos círculos, dotó a las estampas de unas leyendas, en ocasiones precisas y en otras ambiguas, que aportan a la serie un carácter universal<sup>137</sup>. Se trata de una obra que plasma la locura, lo absurdo, la mala educación, la prostitución, la superstición, el abuso de poder, la intransigencia y el fanatismo eclesiástico, todo ello entremezclado con imágenes en donde abundan brujas y animales fantásticos<sup>138</sup>. Resulta evidente que el contenido de las estampas, tan singular, se consideró peligroso en su tiempo, y que, tras los diferentes planteamientos, sus contemporáneos veían acusaciones mucho más concretas de las que nosotros hoy podemos interpretar<sup>139</sup>.

Goya se encontraba en plena exaltación hipertímica<sup>140</sup>, aunque intercalada con alguna breve recurrencia depresiva, de ahí que el contenido de los *Caprichos* sea el resultado de escenas satíricas inspiradas en fuentes que son contrapuestas, como el tinte burlón hipertímico y el dolor moral depresivo<sup>141</sup>. En este sentido, una de las exposiciones más impresionantes de la vivencia del humor depresivo dentro de esta colección es el capricho rotulado con el número 43, en el que aparece el comentario: *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) [fig. 15]. Esta estampa plasma una de las recurrencias depresivas ligeras y pasajeras sufridas por Goya en esa época o evoca recuerdos dolorosos que resurgen como manifestaciones depresivas<sup>142</sup>. En ella, aparece de bruces sobre una mesa, con búhos, murciélagos y otros animales a su alrededor. Es una referencia, en todo caso, a sus sueños y quizá una premonición de las terribles pesadillas que, años más tarde, asolarían sus noches<sup>143</sup>.

En mi opinión, lo más enigmático de esta colección de grabados goyescos es la carga de temas brujescos, en los cuales hace alusión a un mundo que se escapa de lo medido y normativo, propio de la mentalidad ilustrada. Estos motivos constituyen una

---

<sup>137</sup> Pérez, 1979, 29.

<sup>138</sup> Colorado, 2009, 221.

<sup>139</sup> Pérez, 1979, 30.

<sup>140</sup> «Hoy se sabe que la presencia de temperamento hipertímico toma entre los creadores una extensión mucho mayor que la registrada en la población general, a causa de acompañarse de un gran poder de imaginación, de un alto nivel de energía mental, de una vida emocional exuberante y de una capacidad de empatía y sintonización extraordinaria» (Martín, 2010, 35).

<sup>141</sup> Alonso-Fernández, 1999, 130.

<sup>142</sup> Ibid., 32.

<sup>143</sup> Romero y Soto, 2011, 16.

parte muy importante de la serie, realizada en un periodo en el que Goya visita a su amigo Moratín –que estaba preparando, como hemos señalado, la reedición del *Auto de Logroño*– varias veces por semana, lo cual nos ayuda a comprender su interés por la fealdad y la bestialidad irracional de las prácticas supersticiosas, y el contenido y enfoque en la brujería en estas planchas. En esta fecha Moratín estaba añadiendo comentarios sobre la brujería y el absurdo de la Inquisición<sup>144</sup>, y Goya alternaba estos encuentros con asistencias a las tertulias de la sociedad de los llamados “Acalófilos”, que se reunían en casa de Juan Tineo Ramírez, sobrino de Jovellanos<sup>145</sup>, y representan esa parte de la sociedad española ilustrada que sentía un interés especial por la fealdad, lo repulsivo y lo monstruoso. Esto pone en evidencia la inspiración que pudo tener Goya en la representación de lo considerado como antiestético<sup>146</sup>.

Al mismo tiempo, se encontraba en un mundo vicioso, injusto y penetrado por las ideas de su siglo y es por ello por lo que, con sus imágenes, pretende abrir camino a la razón para exponer la miseria de la credulidad, siendo impulsivo y original. Se da cuenta de que el mundo está plagado de estos absurdos irracionales y que puede presentarlos incidiendo en las supersticiones del mundo demoníaco y en las brujas que la Inquisición está dispuesta a tratar bajo otra realidad<sup>147</sup>. En este sentido, las brujas representadas por Goya son más que simples figuras ficticias, pues presentan rasgos animalescos que convierten la imagen femenina en atroz<sup>148</sup> y, a su vez, están arraigadas de la mente del clero vulgar que las acusa de vendedoras de pócimas y de mujeres consentidas, pobres y pecadoras por buscar su propio beneficio<sup>149</sup>.

Una cuestión que llamó la atención de Moratín, y posteriormente de Goya, fue el vuelo brujeril, tanto por sus posibilidades pictóricas como por tratarse del modo de desplazarse al aquelarre. Así, podemos apreciar con especial atención dos caprichos, en el 62, *¡Quién lo creyera!* (1797-1799) [fig. 16], Goya traza dos repugnantes brujas, viejas y encarnizadas en una lucha feroz mientras vuelan, quizá al aquelarre. También, en el capricho 64, *Buen viage* [SIC] (1797-1799) [fig. 17], representa la marcha nocturna de

---

<sup>144</sup> Lisón, 1996, 254.

<sup>145</sup> Lafuente, 1978, 13.

<sup>146</sup> Otero, 2021, sin paginar.

<sup>147</sup> Lafuente, 1978, 21.

<sup>148</sup> Alonso-Fernández, 1999, 222.

<sup>149</sup> López Vázquez, 2001, 86.

unas brujas que cruzan rápidamente el cielo entre sombras. En este último aguafuerte gana protagonismo la mancha negra, que confiere de aspecto tétrico a la representación<sup>150</sup>.

Asimismo, Moratín escribe que «para volar, las brujas ancianas o maestras tienen que preparar a los niños y brujos menores, untándose con agua, polvos, veneno y ponzoñas, pero una vez que han sido admitidos a la secta bruja, son ellos mismos los que, en presencia de su sapo guardián, se untan y van por sí al aquelarre». Teniendo esta anotación en cuenta, analizamos el capricho 23, que lleva por lema *Aquellos polvos* (1797-1799) [fig. 18], en donde aparece una bruja sentada con humildad escuchando la sentencia que pronuncia un inquisidor. Por su parte, el capricho 67, *Aguarda que te unten* (1797-1799) [fig. 19], es mucho más explícito con la nota de Moratín ya que aparece una bruja con orejas de burro y otra bisoja untando a un brujo en forma de cabrón que se muestra impaciente por volar, lo cual sorprende a las maestras<sup>151</sup>. Es interesante, pues, cómo Goya reproduce estas escenas brujescas atendiendo a la narración inquisitorial que comentó Moratín.

Por otro lado, en el capricho 44, *Hilan Delgado* (1797-1799) [fig. 20], vemos a tres brujas que evocan a tres alcahuetas que, tal y como señala el comentario del Prado: «hilan tan delgado que ni el diablo puede deshacer la trama de chiquillos que hurden»<sup>152</sup>. También, en el número 45, *Mucho hay que chupar* (1797-1799) [fig. 21], se hace alusión, con imágenes de brujas, a actividades de celestineo y rufianería<sup>153</sup>. Por otro lado, pese a que no cuente con una interpretación concreta, el número 59, *¡Y aún no se van!* (1797-1799) [fig. 22], está relacionada con el tema brujesco, pero, tal y como ha interpretado Alfonso Pérez, no está inclinada al vampirismo y la superstición sino a «la presencia agobiadora de los muertos que no termina nunca de irse del recuerdo y atenazan la acción de los vivos»<sup>154</sup>.

Otro tema bruja que tiene en cuenta Goya es la ceremonia formal de la iniciación o juramento para pertenecer a la secta como miembro con plena responsabilidad y derecho. A ella alude en el capricho 70, *Devota profesión* (1797-1799)

---

<sup>150</sup> Lisón, 1996, 257.

<sup>151</sup> *Ibid.*, 258.

<sup>152</sup> Pérez, 1979, 57.

<sup>153</sup> *Rufianería* se refiere a «tráfico de prostitutas» (Real Academia Española, s.f., definición 1).

<sup>154</sup> Pérez, 1979, 66.

[fig. 23], en el que aparece una bruja con las manos juntas y extendidas, en señal de serenidad ritual, recitando su juramento ante dos personajes mitrados que sostienen con sus manos un libro<sup>155</sup>.

Desde mi punto de vista, otra cuestión interesante a tener en cuenta es que Goya, pese a ser hombre del Siglo de las Luces y mantener cierta fe en el progreso de la ciencia, nunca mostró plena confianza en la medicina, y esto se hace visible en esta serie, donde hace juicios severos sobre los médicos de la época. Por ejemplo, en el capricho número 40, *¿De qué mal morirá?* (1797-1799) [fig. 24], observamos a un asno que hace de médico y se desploma sobre el enfermo agonizante al que ha venido a cuidar<sup>156</sup>. Hay quienes consideran esta estampa como una crítica a aquellos médicos que trataron de diagnosticar y sanar su enfermedad, y que puede identificarse al asno-médico como Martínez Galinsoya, su doctor durante su crisis. Asimismo, en el capricho rotulado con el número 33, *Al Conde Palatino* (1797-1799) [fig. 25], aparece un hombre vestido con lujosos ropajes sacando una muela a otro cuyo rostro se deforma por el dolor. Al mismo tiempo, en primer término, observamos a un hombre vomitando y a su lado otro, de espaldas, también víctima de los métodos del peculiar dentista<sup>157</sup>. Con esta imagen, Goya denuncia las prácticas de todos aquellos que se mostraban capaces de resolver ciertos problemas de salud y que no hacían más que causar inconvenientes<sup>158</sup>.

En definitiva, los *Caprichos* se componen de un curioso simbolismo, además de un deseo de sátira, que indudablemente existe. En ellos, Goya trabaja desde su memoria, improvisa variedad de figuras y leyendas infantiles a las que intenta dar sentido, y combina su conocimiento sobre la cultura popular con las influencias del mundo intelectual que le rodea<sup>159</sup>. Se trata de una obra excepcional, sin precedente en el arte español, ligada a la versión cruda y desenfadada de las realidades humanas y sociales, abordada con la mirada indirecta de la sátira<sup>160</sup>. Por otro lado, es la primera colección de

---

<sup>155</sup> Lisón, 1996, 260.

<sup>156</sup> Bonnefoy, 2018, 95.

<sup>157</sup> Matilla, 2008, 171.

<sup>158</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «Al Conde Palatino» en Fundación Goya en Aragón (s.f.)

<sup>159</sup> Blanco Soler, 1947, 42.

<sup>160</sup> Lafuente, 1978, 5.

grabados realizados al aguafuerte con aguainta<sup>161</sup> y preparados por el pintor para ser vendidos como conjunto<sup>162</sup> y, además, demuestran cómo la pérdida de su capacidad auditiva, que ocasionó su aislamiento del mundo y un sentimiento de angustia, potenció su voluntad y sus facultades como pintor<sup>163</sup>.

#### Capítulo 4: Crisis nacional

Desde este momento y hasta 1819, Goya se mantiene aparentemente sano. De hecho, podríamos decir que son años de gloria para su evolución artística y vital<sup>164</sup>, pese a que la situación histórica que le tocó vivir y su espíritu liberal y crítico, acrecentó en buena medida su pesimismo y le volvió atormentado con su alrededor<sup>165</sup>.

##### 4.1. Desastres de la guerra

Entre 1810 y 1812, durante la Guerra de Independencia, estampa los *Desastres*, una serie de grabados que evidencian su sentimiento de rebeldía y piedad<sup>166</sup>, y que, a pesar de haber despertado múltiples interpretaciones, no se puede negar que están sólo asociadas a la alucinación y la pesadilla, sino también a la vejez de Goya y a su enfermedad perturbadora<sup>167</sup>. En este trabajo, como espectador atento a su entorno, va más allá de su mundo interior, visible en los *Caprichos*. Ahora, la violencia y la muerte se convierten en la materia principal de sus imágenes, donde abundan escenas de cadáveres desnudos y amontonados, entierros, heridas y luchas<sup>168</sup>. Es interesante porque no sólo nos muestra a aquellos que mueren en los enfrentamientos sino también ajusticiados; algunos ahorcados como vemos en *¡Duro es el paso!* (1810-1814) [fig. 26]<sup>169</sup>, otros

---

<sup>161</sup> *Aguainta* se refiere a «variedad del grabado en la que se cubre la plancha con resina. Una vez calentada la plancha, la resina se adhiere a ésta formando granitos o puntos. Luego se dibuja con pincel mojado en tinta especial la figura que se quiere reproducir. El baño de aguafuerte actuará sobre la superficie tratada con el pincel y sobre la que no esté cubierta del granulado de resina» (Fatás y Borrás, 2008, 15).

<sup>162</sup> Con esta colección Goya se convierte en uno de los primeros artistas en trabajar con dicha técnica de impresión que permitía grabar superficies con diferentes tonalidades grisáceas en el fondo y que, junto a las sombras, aportan a estas planchas un efecto inquietante (Mir, 2021, 47).

<sup>163</sup> Lafuente, 1978, 9.

<sup>164</sup> Montilla, 2005, 31.

<sup>165</sup> Romero y Soto, 2011, 10.

<sup>166</sup> Bonnefoy, 2018, 102.

<sup>167</sup> Colorado, 2009, 225.

<sup>168</sup> Glendinning, 1993, 100.

<sup>169</sup> Consúltense la ficha correspondiente a «¡Duro es el paso!» en Museo del Prado (s.f.)

ahogados, como ocurre en *¿Por Qué?* (1810-1814) [fig. 27]<sup>170</sup> o fusilados como manifiesta *Y no hay remedio* (1810-1814) [fig. 28]<sup>171</sup>.

Precisamente, uno de los grabados más terribles y desesperanzadores de toda su producción forma parte de los *Desastres*, como es *Nada, Ello dirá* (1814-1815) [fig. 29], protagonizado por un cadáver que escribe la palabra «Nada», rodeado por figuras brujescas. El título del grabado que Goya dejó escrito en el ejemplar que regaló a Ceán Bermúdez fue *Nada, Ello lo dice*, es decir, ahí está la prueba de que de nada han servido el sufrimiento de los españoles porque siguen dominando la injusticia y otras formas de opresión y de fanatismo. Para Goya, no hay nada, pues donde antes había luz, ahora sólo hay muerte y oscuridad<sup>172</sup>.

En definitiva, aunque no se relacione con el tema de la brujería directamente, lo esencial de los *Desastres* es que radica en su objetivo de universalizar el tema de la violencia y de mostrar la naturaleza del mal que conlleva, presentando imágenes que nos resultan imposibles de ignorar ya que su mera observación nos impacta<sup>173</sup>.

#### 4.2. Colección Marqués de la Romana

Además, en esta época también realiza una serie de cuadros para el Marqués de la Romana, a los que Francisco Alonso-Fernández denomina «pintura de violencia». Entre estos se encuentra *El hospital de los apestados* (ca. 1808-1810) [fig. 30]<sup>174</sup>, en la que Goya capta una escena de solidaridad entre los que padecen las consecuencias de la guerra como el hambre o la enfermedad y refleja los rostros de los protagonistas, demacrados y cadavéricos<sup>175</sup>. También debemos mencionar *Casa de locos* (ca. 1814-1816) [fig. 31], un lienzo que retrata a un grupo de enfermos de una fiebre pestilente<sup>176</sup>, desnudos o semidesnudos, encerrados en el lugar más lóbrego posible, una prisión abovedada con ventanas rejadas en lo alto. Aquí consigue plasmar explícitamente su compasión por la locura, la deformidad y lo perverso, como ya había hecho en *Corral de locos* (1794), pero

<sup>170</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «¿Por Qué?» en Museo del Prado (s.f.)

<sup>171</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «Y no hay remedio» en Museo del Prado (s.f.)

<sup>172</sup> Matilla, 2008, 339.

<sup>173</sup> Matilla, 2007, 260.

<sup>174</sup> Retrata un grupo de personas amontonadas –enfermos, cadáveres y moribundos– que sufren los estragos de una epidemia (Alonso-Fernández, 1999, 206).

<sup>175</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «Hospital de apestados» en Fundación Goya en Aragón (s.f.)

<sup>176</sup> Posiblemente se trate de una fiebre amarilla que asoló Andalucía en 1800. Sobre esta cuestión, véase Bonnefoy, 2018, 24.

ahora los personajes son menos dementes y pintorescos, y, además, son representados como víctimas de la marginación<sup>177</sup>. En estos momentos Goya se encontraba en pleno proceso regresivo de su estado depresivo<sup>178</sup>, entre otros motivos, por el duelo que ocasionó la muerte de su esposa Josefa Bayeu<sup>179</sup>.

## Capítulo 5: Crisis de 1819

A pesar de encontrarse disfrutando de una situación personal y social muy afortunada, alrededor de 1819, acontece un episodio mórbido, descrito en muchas ocasiones como su «segunda enfermedad». Va a ser este momento cuando tenga lugar un segundo ciclo de estado depresivo que con rapidez le lleva a alejarse del mundo durante cuatro años<sup>180</sup>. El 27 de febrero de este año, a los ocho días de inaugurarse el Museo del Prado –donde se exhibirán dos obras suyas–, con el fin de estar más alejado y evitar murmuraciones de sus relaciones sentimentales con Leocadia Zorrilla<sup>181</sup>, Goya compró a Pedro Marcelino Blanco una finca en las afueras de Madrid, más conocida como la «Quinta del Sordo», cuya denominación no relacionamos con la sordera de Goya, sino con el apodo del antiguo propietario de la finca<sup>182</sup>. En ella, se instala junto con Zorrilla y Rosario Weis, que probablemente fuese hija del pintor<sup>183</sup>.

### 5.1. Autorretrato con su médico (1820)

A finales del año sufrió una repentina enfermedad que fue atendida por el Dr. Eugenio García Arrieta mientras la padecía en Madrid. Una vez establecido, recordándose enfermo, Goya se autorretrató, melancólico y moribundo<sup>184</sup>, junto a su médico, que le abraza sosteniendo su cabeza a la vez que le ofrece un vaso con el remedio curativo que parece rechazar<sup>185</sup>. Sobre este lienzo, *Goya y su médico Arrieta* (1820) [fig. 32] tenemos una leyenda manuscrita<sup>186</sup> dedicada al médico que puede haber sido motivada por su

---

<sup>177</sup> Bozal, 2005, 172.

<sup>178</sup> Alonso-Fernández, 1999, 208.

<sup>179</sup> Martín, 2010, 57.

<sup>180</sup> Alonso-Fernández, 1999, 138.

<sup>181</sup> Montilla, 2005, 17.

<sup>182</sup> Valdovinos, 1989, 173.

<sup>183</sup> Aunque lleva el apellido de Isidoro Weiss, marido de Leocadia (Pérez, 1979, 8).

<sup>184</sup> Alonso-Fernández, 1999, 140.

<sup>185</sup> Gómiz, 2007, 923.

<sup>186</sup> «Goya agradecido a su amigo Arrieta por el acierto y esmero con el que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida a los setenta y tres años. Lo pintó en 1820» (Valdovinos, 1989, 177).

ilusión en creer que ya estaba recuperado en su totalidad debido a que había experimentado una mejoría<sup>187</sup>. Según indica el Dr. Blanco Soler, esta segunda crisis cuenta con todos los caracteres de ser una enfermedad intercurrente<sup>188</sup> que difícilmente se consideraría una lesión de cerebro, ya que no se explicaría que continuase en un quehacer artístico relativamente activo<sup>189</sup>. Debemos tener en cuenta que, en este curso de la enfermedad, Goya experimenta visiones que podrían resultar fatales, tal y como sugieren las tres figuras aterradoras que ocupan la profundidad oscura del lienzo. En realidad, estos rostros generan horror y nos recuerdan, en cierto modo, a las criaturas infernales que veíamos rodear al moribundo paralizado del cuadro del santo Borja<sup>190</sup>.

## 5.2. Disparates

En 1819 produce *Disparates*, serie que plasma, una vez más, su compromiso con la época, haciendo crítica a la superstición, la ignorancia, la violencia irracional, el abuso de poder y el fanatismo. En ellos también aparecen brujas y fantasmas, aunque ahora no generan tanta curiosidad por sus prácticas maléficas como ocurría en los *Caprichos*, sino que nos sumergen en un mundo irracional, de pesadilla y obsesión<sup>191</sup>. En su brevedad, esta serie está repleta de personajes grotescos, deformes y fantásticos que Ramón Gómez de la Serna relaciona, por la mayoría de sus motivos, con tradiciones folclórico-lúdicas como el manteo del pelele por mujeres en el número 1, *Disparate femenino* (1815-1819) [fig. 33] —divertimento que había ocupado, en otro tono distinto, uno de sus cartones para tapices— o la tradición aragonesa de los gigantes y cabezudos en el número 4, *Bobalicón* (1815-1819) [fig. 34]<sup>192</sup>. También, algunas estampas abordan la temática de la crítica a la autoridad, representada en algunas imágenes por militares, eclesiásticos y animales de circo<sup>193</sup>. Podemos verlo en el número 2, *Disparate de miedo* (1815-1819) [fig. 35] donde un soldado huye aterrorizado de alguien que se ha disfrazado con grandes sábanas en apariencia de fantasma<sup>194</sup>.

<sup>187</sup> Alonso-Fernández, 1999, 139.

<sup>188</sup> *Enfermedad intercurrente* se refiere a «enfermedad que aparece de forma inesperada durante el curso clínico de otra enfermedad con la que no está relacionada etiopatogénicamente» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

<sup>189</sup> Blanco Soler, 1947, 49.

<sup>190</sup> Bonnefoy, 2018, 99.

<sup>191</sup> Colorado, 2009, 225.

<sup>192</sup> Gómez, 1958, 95.

<sup>193</sup> Caro, 1989, 117.

<sup>194</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «Disparate de miedo» en Museo del Prado (s.f.)

Su segunda crisis influyó en la temática de sus obras, que aumentan su dificultad de interpretación, lo cual tiene que ver con que una persona enferma no se guía por las mismas emociones que una persona sana. Así, sus obras, se envuelven de un misterio que sólo el propio Goya, enfermo y desilusionado, es capaz de entender<sup>195</sup>.

### 5.3. Pinturas negras

Tras la enfermedad de 1819, llega el momento en el que Goya da vida a sus imágenes más delirantes, de ensoñación y de pesadilla, que cristalizan las frustraciones que invadían su alma<sup>196</sup>. A partir de este momento, y hasta su partida a Burdeos en 1824, realiza un conjunto de catorce pinturas al óleo directamente sobre las paredes de las dos salas de la Quinta del Sordo, que va a legar a su nieto Mariano de Goya en 1823. Aquí desplegó un conjunto variado y hermético a nivel temático, y al mismo tiempo, impregnado de una unidad iconográfica que se intuye en un caos tan perturbador como fascinante<sup>197</sup>. No es posible precisar cuándo, dónde y por quién fue acuñado el adjetivo de «negras» a estas pinturas murales, en un principio denominadas «Caprichos», pero la primera nota que tenemos es de 1928, cuando Juan de Encina escribe «pasaremos a la parte brujil de los Caprichos y otras pinturas, entre ellas las llamadas, aunque inexactamente, negras», lo que parece indicar que ya se conocían como tal<sup>198</sup>. Pese a que en el presente trabajo no se realiza un análisis del conjunto completo, con las imágenes seleccionadas nos aproximamos a sorprendentes escenas protagonizadas por lo perverso y donde estas brujas vuelan a su antojo en una atmósfera fantástica<sup>199</sup>.

En un estado de liberación absoluta tras haber abandonado la ciudad, la política y los espejismos de la vida social, vive en esta casa de campo donde el viento golpea el tejado por las noches y se mezclan la oscuridad y la luz en el entrecerrar de las puertas. Este lugar le permite concentrarse en su propio pensamiento y obrar lo negativo como nunca se había atrevido nadie en la pintura<sup>200</sup>. Según Ortega y Gasset, toda la fantasmagoría acumulada en torno a la Quinta del Sordo y las pinturas de sus paredes son

---

<sup>195</sup> Romero y Soto, 2011, 10.

<sup>196</sup> Larraiza, 1964, 36.

<sup>197</sup> Suárez, 2021, 12.

<sup>198</sup> Encina, 1928, 115.

<sup>199</sup> Colorado, 2009, 226.

<sup>200</sup> Bonnefoy, 2018, 107.

propias de un «hombre decrepito que apenas veía»<sup>201</sup> y, según considera Bonnefoy, «de un hombre melancólico que se complace nostálgicamente en su desistimiento o en su impotencia»<sup>202</sup>. Por ello, no debe sorprendernos encontrarnos en muchas de estas pinturas, figuras elaboradas por el deseo, consciente o no, durante su estado de vigilia, que nos ayudan a entender su caos interior<sup>203</sup>. Asimismo, las diferentes vivencias depresivas que había atravesado debieron facilitar su acceso a este grado de profundidad y mismidad<sup>204</sup>, y, por su parte, la actividad creadora aliviaría su sufrimiento, ya sea como una salida a ese «laberinto desesperado y prisionero en el que se encontraba»<sup>205</sup>, según señala Edel, o porque, como precisa Jamison, fue un medio para «estructurar las emociones y los pensamientos caóticos, acallando su dolor»<sup>206</sup>.

En un principio, tal y como demuestran los estudios radiológicos realizados por el Museo del Prado el 11 de mayo de 1994<sup>207</sup>, la decoración de las estancias iba a consistir en una serie de paisajes pintados con colores claros, celajes muy amplios y horizontes delineados en diagonal, habitados únicamente por pequeñas figuras situadas en sus bordes<sup>208</sup>. En un segundo momento, Goya dispuso grandes figuras sobre paisajes de fondos que se definen como un espacio abierto a percepciones sensoriales, pues no termina de ser una aprehensión directa a la realidad tal y cómo es, sino que nos encontramos aspectos concretos a un mundo existente en la mente del pintor<sup>209</sup>.

Aunque no existe consenso pleno sobre la disposición original de las salas decoradas, en base a testimonios como los de Charles Yriarte, quién realizó una descripción formal de las obras, y al reportaje fotográfico realizado por Jean Laurent en la Quinta, la historiografía ha pedido reconstruir un esquema de la disposición original de las pinturas, que es probablemente el más certero y es con el que trabajaremos a la hora de hablar sobre ellas<sup>210</sup>. Hablamos de dos salas, siendo la inferior la más oscura, y en donde encontramos las pinturas en las que abundan las referencias a la muerte, a la vejez

---

<sup>201</sup> Ortega y Gasset, 1958, 3.

<sup>202</sup> Bonnefoy, 2018, 37.

<sup>203</sup> Ibid., 113.

<sup>204</sup> Martín, 2010, 34.

<sup>205</sup> Edel, 1975, sin paginar.

<sup>206</sup> Jamison, 1989, 127.

<sup>207</sup> Díaz, 2010, 68.

<sup>208</sup> Garrido, 1984, 5.

<sup>209</sup> Bonnefoy, 2018, 110.

<sup>210</sup> Suárez, 2021, 18.

de los hombres y a la juventud de las mujeres. Mientras tanto, en la sala del piso superior hay más luz, así como en las pinturas que encontramos aquí, a excepción de las dos del fondo como son *Hombres leyendo* [fig. 36] y *Dos mujeres y un hombre* [fig. 37]<sup>211</sup>, ambas fechadas entre 1820 y 1823.

La planta baja consistía en un espacio rectangular, en cuyos lados mayores encontramos dos ventanas y entre ellas dos cuadros de gran formato apaisado. A la derecha, desde la perspectiva del espectador, se encontraba *La romería de San Isidro* (1820-1823) [fig. 38], un cuadro que contrasta con *La Pradera de San Isidro* (1788) [fig. 39], cartón de la misma temática, pero diametralmente opuesto a nivel estilístico y de lectura. Esto nos demuestra el continuo interés de Goya por las costumbres de la época, ya que es la fiesta del santo patrono de Madrid, pero, mientras el cartón muestra una escena clara y apacible donde la sociedad madrileña se divierte de forma amable, la pintura no se trata de una simple romería, sino de escena carnavalesca de rostros torturados que suscita un espanto instintivo e irracional<sup>212</sup>, expresando, con la misma calidad que otras del conjunto, la ausencia de sentido y realidad<sup>213</sup>.

A la izquierda se encontraba *El aquejarre* (1820-1823) [fig. 40], tema también tratado en su mencionada obra para los duques de Osuna (1798). Volvemos a tener a un satánico macho cabrío, pintado de pie, en primer plano, como una masa negra que parece venir de las profundidades del más allá<sup>214</sup>, presidiendo un corro de mujeres, postuladas a brujas, acomodadas en el suelo, con rostros de espanto al contemplar al ser diabólico<sup>215</sup>. Una de las cuestiones que más nos interesan sobre esta pintura es el aspecto grotesco y los rostros fuertemente caricaturizados y distorsionados de las figuras, hasta el punto de adquirir rasgos animalescos<sup>216</sup>.

En el muro menor situado frente a la puerta nos encontramos una ventana sobre la que se encuentra *Judith y Holofernes* (1820-1823) [fig. 41]<sup>217</sup>, y a su derecha, *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823) [fig. 42], obra despojada de atributos mitológicos que

---

<sup>211</sup> Bonnefoy, 2018, 118.

<sup>212</sup> Ibid., 119.

<sup>213</sup> Ibid., 121.

<sup>214</sup> Bonnefoy, 2018, 122.

<sup>215</sup> Arnaiz, 1996, 52.

<sup>216</sup> Glendinning, 1993, 145.

<sup>217</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «Judith y Holofernes» en Museo del Prado (s.f.)

aspiró a ser una representación humorada de una figura terrible con la que «espantar el apetito de algún invitado de buena fe»<sup>218</sup> y que enfatiza la intensidad de la acción con su actitud y su expresión desfigurada<sup>219</sup>. Al respecto, el artista Philip Gilbert Hamerton (1834-1894) señaló que esta pintura es la más horrible del conjunto ya que aparece Saturno como una «inspiración tan original como aterradora» y hace hincapié en que en la escena no se evita el más mínimo detalle de lo que describe como un «festín repugnante»<sup>220</sup>. Saturno, el Cronos griego, dios del tiempo, aparece representado como un anciano devorando a uno de sus hijos —que la profecía aseguraba que iban a derrocarlo—, simbolizando así la vida efímera consumida por el transcurso del tiempo, la muerte y la locura con un matiz de desgarró<sup>221</sup>. Asimismo, el rasgo que más nos sorprende es su mirada enloquecida y voraz, que no se puede controlar y desde donde grita el propio pavor de la locura que no libra a ningún humano de quedarse espantado<sup>222</sup>.

Frente a este horror explícito se encuentra una pintura serena, *La Leocadia* o *Una Manola: Leocadia Zorrilla* (1820-1823) [fig. 43], y al otro lado de la puerta *Dos viejos* (1820-1823) [fig. 44]<sup>223</sup>, en donde aparece un hombre anciano, de cara noble, tolerante y resignada, que contrasta con la de su compañero, quizá un ermitaño, un fraile o un brujo con una mueca agresiva y frenética. En esta obra los rostros hablan mejor que el contexto pictórico, ya que uno de los personajes tiene la boca abierta, y asociamos su mueca con un grito o con el vocear de palabras malévolas. Esto ya se veía en los *Caprichos* y *Desastres*, pero en estos casos los pies de las estampas sugerían la interpretación o suplían las palabras pronunciadas. Muchas veces la boca abierta emite el último aliento o desazón de la muerte de aquellas personas que gritan de terror<sup>224</sup>, mientras que en las de las pinturas de la Quinta, Goya nos impone su propia disciplina, la de un sordo que vive rodeado de enigmas, atento a todas las señales que emiten los seres humanos<sup>225</sup>. En este sentido, el viejo barbado nos recuerda al posible retrato alegórico de Goya en el dibujo *Aún aprendo* [fig. 46] que hará hacia 1826, al expresar melancolía y aceptar su una muerte

---

<sup>218</sup> Nordström, 1962, 190.

<sup>219</sup> Bonnefoy, 2018, 49.

<sup>220</sup> Argullol, 1993, 137.

<sup>221</sup> Arnaiz, 1996, 54.

<sup>222</sup> Díaz, 2010, 84.

<sup>223</sup> Consúltese la ficha correspondiente a «Dos viejos» en Museo del Prado (s.f.)

<sup>224</sup> Por ejemplo, en la estampa número 12, *Para eso habéis nacido* [fig. 45], perteneciente a los *Desastres*.

<sup>225</sup> Glendinning, 1993, 120.

próxima, que tal vez parece susurrarle el fraile grotesco al oído. Estas ideas aparecen, de manera similar, en el retrato de Leocadia Zorrilla, en lo que se refiere a la imagen de tristeza y melancolía que emana la mujer, que además se apoya en un túmulo, símbolo de muerte<sup>226</sup>.

Por su lado, la planta alta sigue la pauta dada por la organización de la baja, aunque con una única ventana en sus lados mayores y a cada lado de éstas, un cuadro<sup>227</sup>. Aquí encontramos dos pinturas en la puerta de acceso, a la izquierda *Cabezas en un paisaje* (1820-1823) [fig. 47]<sup>228</sup>, y a la derecha *Perro semihundido* (1820-1823) [fig. 48], obra significativa por el contraste que presenta con respecto al resto ya que se nos presenta un ser vivo y atrapado en un fondo de arenas movedizas que parece que pronto le van a engullir<sup>229</sup>. Es una pintura que nos permite entender cómo Goya se aventuró a adentrarse en el vacío de su propia experiencia<sup>230</sup> y también cómo se preocupaba de la proximidad de su fin, expresándolo mediante un cuerpo enterrado sin salida de una densa masa<sup>231</sup>.

En la pared de la izquierda, separadas por una ventana, se hallan *Las Parcas (Átropos)* [fig. 49] y *Duelo a garrotazos* [fig. 50]<sup>232</sup>. Las primeras, según la mitología, regían la vida y la muerte simbolizadas por el hilo del que prende el hombre. Una de las Parcas sostiene en su mano unas tijeras que le sirven para cortar el hilo conductor de la vida, mientras otra sostiene en su mano izquierda un homúnculo<sup>233</sup> unido por un hilo negro al ovillo que empuña con su mano derecha. La tercera tiene en su mano un aro con una protuberancia, interpretado como una serpiente que se muerde la cola, simbolizando los ciclos vitales. Por último, el cuarto personaje ha sido considerado, por parte de la historiografía, como la representación de un hombre prisionero e impotente ante su destino, ya que parece llevar las manos atadas a su espalda<sup>234</sup>.

Enfrente de estas dos grandes composiciones se hallaba, por un lado, la que el catálogo del Prado denomina *Peregrinación a la fuente de San Isidro* y subtitula *El Santo*

---

<sup>226</sup> Suárez, 2021, 20.

<sup>227</sup> Glendinning, 1993, 121.

<sup>228</sup> Consúltase la ficha correspondiente a «Cabezas en un paisaje» en Fundación Goya en Aragón (s.f.)

<sup>229</sup> Arnaiz, 1996, 63.

<sup>230</sup> Bonnefoy, 2018, 123.

<sup>231</sup> Díaz, 2010, 89.

<sup>232</sup> Consúltase la ficha correspondiente a «Duelo a garrotazos» en Museo del Prado (s.f.)

<sup>233</sup> *Homúnculo* se refiere a «hombre pequeño» (Real Academia Española, s.f., definición 1).

<sup>234</sup> Díaz, 2010, 87.

*Oficio* (1820-1823) [fig. 51], pintura en la que está presente la sátira y la intención burlesca pues aparece un monje encapuchado charlando con uno de los grandes inquisidores, quien cuenta con una expresión presuntuosa y bobalicona y parece llevar en su mano derecha un vaso destinado a recoger el agua milagrosa de la fuente de la Ermita de San Isidro. Junto a esta tenemos *Asmodea* (1820-1823) [fig. 52], obra ante la que han fracasado todos los intentos de interpretación. El título parece referirse a Asmodeo, genio de la ira en la cultura persa que, según cuenta la leyenda, era un demonio asesino, a quien Goya representa como una mujer que cubre parcialmente su rostro mientras flota por los aires llevando consigo el horrorizado cuerpo de un hombre<sup>235</sup>. En todo caso, la crítica ha tomado estos dos personajes suspendidos en el aire simplemente como brujas<sup>236</sup>, en relación con el interés de Goya por el vuelo brujo, ya comentado.

En definitiva, estas pinturas reflejan la consecución en su obra del camino analizado en el trabajo, ya que concede al horror todo el espacio que sea necesario para poner ante nuestros ojos testimonios de su verdad demoledora<sup>237</sup>. Glendinning, uno de los más obsesionados por la interpretación de estas pinturas, confiesa que ni las convenciones artísticas ni las tradiciones emblemáticas pueden por sí mismas facilitar una interpretación convincente de la serie pero que, en cualquier caso, Goya rompe con ellas y las usa para producir una paradoja o ironía<sup>238</sup>. Una explicación más sencilla a estas pinturas es la definida por Arnaiz según la propia personalidad de «un Goya sesentón, enamorado de Leocadia, de humor zumbón y ácido, sordo, perdiendo el aprecio regio de que disfrutó con Carlos IV, pero dispuesto a reírse de todo, sin renunciar a nada y gozar cuanto pudiera del bienestar logrado»<sup>239</sup>. De lo que no cabe duda es de la sensación malévolas que producen los efectos de luz, subrayando telas y carnes, y las oscuridades sobre las que se destacan las figuras, desde el dramático Saturno, la violenta Judith y la melancólica Leocadia hasta el sosegado viejo barbudo y su perverso susurro.

#### 5.4. Exilio a Francia y «Álbum G»

En mayo de 1824, Goya pidió permiso al rey Fernando VII para dejar España por un periodo corto de tiempo, argumentando la necesidad de recibir tratamiento

---

<sup>235</sup> Arnaiz, 1996, 65-66.

<sup>236</sup> Glendinning, 1993, 121.

<sup>237</sup> Bonnefoy, 2018, 107.

<sup>238</sup> Glendinning, 1993, 207.

<sup>239</sup> Arnaiz, 1996, 75.

hidroterapeturico en Francia, específicamente en el balneario de Plimbières, cuyas aguas salubres le habían recomendado los médicos que atendieron sus dolencias en Madrid<sup>240</sup>. Estas aguas sulfato-cálcicas, sulfato-sódicas y sulfurosas, servían para tratar, entre otros diversos trastornos, el saturnismo, la intoxicación por plomo que, con alta probabilidad, afectó a Goya<sup>241</sup>.

Este momento coincide con un creciente interés en Goya por la litografía<sup>242</sup>, en lugar de las aguadas a tinta china de álbumes anteriores. Así, se registran dos cuadernos de dibujos de gran valor, entre los que está el «Álbum G», que nos permite descubrir sus últimos intereses o vivencias íntimas y cotidianas, mientras se encontraba hipertímico. La temática es diversa, pero en general representa gente en la calle, en actitudes muy variadas y casi siempre en situaciones anormales, en las que impera lo irracional, como plasma *Loco furioso* [fig. 53] o *Locos patines* [fig. 54], ambos fechados entre 1824 y 1828. Nos demuestra cómo, en los últimos años de su vida, siguió mostrándose compasivo con la figura del demente, y que esto puede estar relacionado con la autopercepción de su desequilibrio en forma de nerviosismo, aceleración mental e inquietud psicomotora<sup>243</sup>. Quizá también puede haber intervenido en avivar su afición a pintar trastornos alguna visita realizada a una institución psiquiátrica de Burdeos situada en la Rue Saint Jean<sup>244</sup>. A finales de junio partió hacia Francia y quedó registrada su llegada el día 27 mediante una carta de Moratín al clérigo don Juan Antonio Melón en donde dice que Goya llegó «sordo, viejo, torpe, débil, sin saber palabra de francés y sin traer un criado y tan contento, y tan deseoso de ver mundo»<sup>245</sup>.

Gracias a las cartas de Moratín sabemos que, en 1825, Goya cae enfermo de gravedad y sobrevivió a lo que, según los médicos franceses, pudo tratarse de enfermedad de tipo miccional<sup>246</sup>, crónica, peligrosa e incurable, con consecuencias funestas que le

---

<sup>240</sup> Gómiz, 2007, 918.

<sup>241</sup> Consta un escrito en el que se le concede ausentarse «para mitigar las enfermedades y achaques que lo molestan en su avanzada edad, por recomendación facultativa, por término de seis meses y con abono de sus sueldos por entero» (Canellas, 1981, 385).

<sup>242</sup> *Litografía* se refiere a «sistema para obtener grabados en plancha de piedra» (Fatás y Borrás, 2008, 149).

<sup>243</sup> En enero de 1825, en una comunicación con su hijo Javier, se describe a sí mismo como «*loco de contento*» (Díaz, 1980, 74).

<sup>244</sup> Martín, 2010, 29.

<sup>245</sup> Andioc, 1973, 586.

<sup>246</sup> Pertenciente o relativa a la micción. *Micción* se refiere a «acción o efecto de orinar» (Real Academia Nacional de Medicina, s.f., definición 1).

impedían incorporarse por sí mismo o caminar<sup>247</sup>. En el verano de 1827 regresó a Madrid una breve temporada y tuvo disposición para seguir dedicándose a las litografías, como es el caso de *Los toros de Burdeos*, una serie de cuatro estampas en las que encontramos a personajes representados de forma grotesca y carnavalesca<sup>248</sup>, reflejo de la emoción y el coraje que le acompañó hasta sus últimos días.

### Conclusión

La relación existente entre la enfermedad que padeció Goya y la representación de la brujería en su obra sigue siendo especulativa ya que no existen evidencias definitivas que lo confirmen. Sin embargo, estudiar esta cuestión nos ha permitido comprender cómo los dos canales psicopatológicos presentes en su biografía y, en consecuencia, sus temores, un tanto paranoides, pusieron en juego sus motivaciones a lo largo de su vida, hasta llevar su obra al planteamiento más desgarrador.

En un primer momento, sus oportunidades como artista no le permitieron desviarse de lo convencional, ya que se trataba de una ejecución mediatizada por exigencias técnicas del arte industrial y por las indicaciones de sus superiores. No obstante, nunca se apagó su motivación por recuperar la libertad artística, que despertó en su interior la compasión por la locura y llevó su vida y su arte a un planteamiento irracional. Es, a partir de su primera enfermedad, cuando su imaginación comenzó a sentirse libre y, acompañada de sus desoladoras vivencias personales, ambas cambiaron su idea ante el mundo, la temática de su obra y su paleta, que ahora transmite el lado más crudo de su pensamiento. Es científicamente acertado que su sordera le llevó forzosamente a una difícil comunicación e intimidad, y los episodios depresivos e hipertímicos los que dieron lugar a un profundo encuentro consigo mismo y, en su estilo, a un enfoque estético entre lo feo y lo horrible. Paulatinamente, la libertad de expresión de su subconsciente tomó potencia y sus pinturas empiezan a estar pobladas de figuras caricaturescas y delirantes como personas con deformidades y enfermos, y también, escenas en las que su interés por las prácticas de brujería cobra mayor protagonismo.

---

<sup>247</sup> Gómiz, 2007, 922.

<sup>248</sup> *Diversión de España* [fig. 55] muestra a una fila de osados novilleros entre risas y gestos grotescos, aparentemente ignorantes e inconscientes del peligro. Sobre esta cuestión, véase la ficha correspondiente a «Diversión de España» en Museo del Prado (s.f.)

Éstas, en ocasiones de agudas interpretaciones, en cualquier caso, nos conmueven por su dramatismo y la sarcástica lucidez de lo grotesco llevada a su máxima expresión. Por tanto, este trabajo nos permite comprender que su obra no refleja únicamente los pensamientos de una persona que es víctima de una enfermedad y de una situación personal turbulenta, sino que, además, es testimonio de lo que le rodeaba, y de lo que él mismo fue capaz de imaginar.

## Recursos

### Bibliografía

- AGUEDA VILLAR, M. y DE SALAS BOSCH, X. (2003). *Cartas a Martín Zapater*. Ediciones Istmo S.A.
- ALONSO-FERNÁNDEZ, F. (1999). *El enigma de Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*. Fondo de Cultura Económica.
- ANDIOC, R. (1973). *Epistolario de Moratín*. Castalia.
- ARGULLOL, R. (1993). «Goya en su Infierno». *Revista Colombiana de Psicología*. 2, 137-142.
- ARNAIZ, J.M. (1996). *Las Pinturas Negras de Goya*. Ediciones Antiquaria.
- BERUETE Y MORET, A. (1917). *Goya: Composiciones y figuras*. Blass y Cia.
- BLANCO SOLER, C. (1947). *Goya, su enfermedad y su arte*. Bolaños y Aguilar.
- BOIME, A. (1996). *Historia social del arte moderno: el arte en la época del Bonapartismo*. Alianza.
- BONNEFOY, Y. (2018). *Goya. Las Pinturas negras*. Tecnos.
- BOZAL, V. (1989). «Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo». *Revista Historia del Arte*, 38, 1-100.
- BOZAL, V. (1994). *Goya*. Alianza.
- CAMÓN AZNAR, J. (1972). *El tiempo en el arte*. Organización Sala.
- CAMÓN AZNAR, J. (1980). *Francisco de Goya, tomo III*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- CANELLAS LÓPEZ, A. (Ed.) (1981). *Francisco de Goya. Diplomatario*. Institución Fernando el Católico de Zaragoza.
- CARO BAROJA, J. (1989). *El carnaval*. Taurus Ediciones.
- CARO BAROJA, J. (2003). *Las brujas y su mundo*. Alianza.
- CARRETE, J. (2015). «Goya. Disparates ¿Serviles y liberales?» en CANTOS, M. y RAMOS, A. (Eds.). *La represión absolutista y el exilio*. UCA, 217-239.
- CIENFUEGOS, A. (1726). *La heroyca vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja, antes duque quarto de Gandía y después Tercero General de la Compañía de Jesús*. Imprenta de Bernardo Peralta.

- COLORADO CASTELLARY, A. (2009). «Goya y las brujas». *Revista de Estudios Culturales*. 23, 217-229.
- DÍAZ, G. (1980). *Epistolario de Goya*. Paréntesis.
- EDEL, L. (1975). «The madness of art». *American journal of Psychiatry*, 132, 1005-1012.
- ENCINA, J. (1939). *El mundo histórico y poético de Goya*. Edición digital basada en la edición de La Casa de España en México.
- FATÁS, G. y BORRÁS, G. (2008). *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Alianza.
- FLECKENSTEIN, H. (1946). *Personalidad y enfermedad*. Barna.
- GALLEGO, J. (1975). *Las pinturas de Goya en la Cartuja de Nuestra Señora del Aula Dei*. Mutua de Accidentes de Zaragoza.
- GARRIDO, M. C. (1994). «Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya». *Boletín del Museo del Prado*, 5, 4-40.
- GASSIER, P. y WILSON, J. (1974). *Vida y obra de Francisco Goya*. Juventud.
- GAUTIER, T. (1842). *Francisco de Goya y Lucientes*. Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire.
- GLENDINNING, N. (1993). «Francisco de Goya». *El arte y sus creadores*. 30, 5-147.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1969). *Goya y su España*. Alianza.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1958). *Goya*. Espasa Calpe.
- GÓMIZ LEÓN, J. (2007). «Goya y su sintomatología miccional de Burdeos». *Archivos Españoles de Urología*. 8, 917-930.
- HELMAN, E. (1983). *Trasmundo de Goya*. Alianza.
- HOFFMANN, W. (1980). *Goya*. Thames and Hudson LTD.
- IRVING HECKES, F. (2003). *Goya y sus seis asuntos de brujas*. Fundación Lázaro Galdiano.
- JAMISON, K. R. (1989). «Mood Disorders and Patterns of Creativity in British Writers and Artists». *Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes*, 52, 125-134.
- KRETSCHMER, E. (1947). *Constitución, temperamento y carácter*. Labor.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1978). *Los Caprichos de Goya*. Gustavo Gili.
- LARRAIZA, R. M. (1964). *La pintura española moderna y contemporánea I, de Goya al Impresionismo*. Ediciones Castilla.

- LICHT, F. (1983). *Goya: the origins of the Modern Temper in Art*. Universe Books.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1996). *Las brujas en la Historia de España*. Temas de Hoy. 125-268.
- LÓPEZ-REY, J. (1953). *Goya 's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature*. Princeton.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1999). *Declaración de las pinturas de Goya*. Diputación Provincial de La Coruña.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2001). «Los caprichos, otra mirada» en BALBOA, X. y PERNAS, H. (Eds.). *Entre nosotros. Estudios de arte, geografía e historia en homenaje al profesor José Manuel Pose Antelo*. Universidad de Santiago de Compostela. 61-89.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (2022). *Los desastres de la guerra*. Tirant Humanidades.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (2023). *Explicaciones de los Caprichos de Goya*. Tomo I. Ta Ta Ta Comunicación.
- MARTÍNEZ DEL VALLE, G. (2010). «Goya y los IX Duques de Osuna. Pinturas para el Palacio de la Alameda». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 12, 31-32.
- MARTÍNEZ, J. (1996). *Tapices y cartones de Goya*. Lunwerg Editores.
- MARTÍN, O. (2010). *Goya. Pinturas Negras. Arte y Psicosis*. Zumaque.
- MATILLA, J.M. (2007). «Estampas españolas de la Guerra de Independencia: Propaganda, conmemoración y testimonio». *Cuadernos dieciochistas*, 8, 247-265.
- MATILLA, J.M. (2008). «Nada. Ello dirá» en MENA, M. (Coord.). *Goya en tiempos de guerra*. Museo Nacional del Prado, 338-340.
- MIR FURLANA, F. (2021). *La enfermedad de Francisco de Goya*. José J. de Olañeta.
- MONTILLA LÓPEZ, P. (2005). *Enfermedad y envejecimiento en la creatividad de Goya: enfoque neurobiológico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- NAVAL, J. (1797). *Tratamiento físico-médico quirúrgico de las enfermedades de los oídos*. Imprenta Real por D. Pedro Julian Pereyra.
- NORDSTRÖM, F. (2015). *Goya: Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el Arte de Goya*. (SANTOS, C., Trad). Antonio Machado Libros (Edición original: Almqvist, 1962).
- ORTEGA Y GASSET, J. (1958). *Goya*. Ediciones Revista de Occidente.

- PALACIOS SÁNCHEZ, L. (2020). *Historia de la Medicina. Francisco de Goya y Lucientes: Genio y Neuropsicopatología*. Academia Nacional de Medicina de Colombia.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (2012). «Análisis de la obra ‘Asuntos de brujas’ realizada por Francisco de Goya para la Casa de Campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente». *Revista de arte y arquitectura de la Universidad Alfonso X El Sabio*. 4, 1-39.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1979). *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Fundación Juan March.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1994). *Caprichos. Goya grabador*. Fundación Juan March.
- PRADA PAREJA, J. (2020). *Goya y las pinturas negras desde la psicología*. Torraza Piemonte.
- ROMERO COLOMA, A. y SOTO FEBRER, F. (2011). *La influencia de la enfermedad de Goya en su pintura*. EH Editores.
- RUIZ DE LUZURIAGA, I. (1796). *Disertación médica sobre el cólico de Madrid*. Kessinger Publishing.
- SAMA, A. (2009). *Real Fábrica de Tapices. Una historia que crece*. Real Fábrica de Tapices.
- SAYRE, E. (1988). *Goya y el espíritu de la ilustración*. Museo del Prado.
- STOLL, A. (1992). «La illuminatio di Goya: simbologia della genesi estetica dei Caprichos» en *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo dell'idiozia Pregiudizi, follie e banalità dell'esistenza europea*. Mazzotta.
- SUÁREZ, A. (2021). *Las Pinturas negras de Goya. La planta baja de la Quinta del Sordo*. Universidad de León.
- TOMLINSON, J. (2018). «Amistades y tiempo en la vida de Goya» en CASTÁN, A., LOMBA, C. y POBLADOR, M.P (Eds.). *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto*. Institución Fernando el Católico de Zaragoza, 87-98.
- VALDOVINOS, J.M. (1989). *Goya*. Salvat Editores S.A.
- VALDOVINOS, J.M. (2015). «Goya y los cuadros de gabinete de 1793 y la Comedia Nueva». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 55, 117-213.

VALLESPÍN, S. (2016). «El espacio modificado a través de las pinturas murales de Goya: la Basílica del Pilar y la Ermita de San Antonio de la Florida». *Revista Bellas Artes*, 13, 11-35.

WILSON-BAREAU, J. (1994). *Goya: El Capricho y la invención*. Editorial Museo del Prado.

### Webgrafía

Fundación Goya en Aragón (s.f.). «Al Conde Palatino». Recuperado el 8 de abril de 2024, de <https://fundaciongoyaenaragon.es/>

Fundación Goya en Aragón (s.f.). «Autorretrato». Recuperado el 16 de marzo de 2024, de <https://fundaciongoyaenaragon.es/>

Fundación Goya en Aragón (s.f.). «Cabezas en un paisaje». Recuperado el 11 de abril de 2024, de <https://fundaciongoyaenaragon.es/>

Fundación Goya en Aragón (s.f.). «El Aquelarre». Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://fundaciongoyaenaragon.es/>

Fundación Goya en Aragón (s.f.). «Hospital de apestados». Recuperado el 6 de marzo de 2024, de <https://fundaciongoyaenaragon.es/>

OTERO, V. (2021). «La sociedad de los Acalófilos». *Revista y Sociedad Artística*. Recuperado el 15 de marzo de 2024, de <https://www.habladearte.com/post/la-sociedad-de-los-acal%C3%B3filos>

Museo del Prado (s.f.). «Disparate de miedo». Recuperado el 11 de marzo de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>

Museo del Prado (s.f.). «Diversión de España». Recuperado el 12 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>

Museo del Prado (s.f.). «Dos viejos». Recuperado el 12 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>

Museo del Prado (s.f.). «Duelo a garrotazos». Recuperado el 13 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>

Museo del Prado (s.f.). «¡Duro es el paso!». Recuperado el 8 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>

Museo del Prado (s.f.). «Judith y Holofernes». Recuperado el 13 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>

- Museo del Prado (s.f.). «La nevada». Recuperado el 4 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>
- Museo del Prado (s.f.). «Nada. Ello dirá». Recuperado el 4 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>
- Museo del Prado (s.f.). «Por Qué?». Recuperado el 8 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>
- Museo del Prado (s.f.). «Vuelo de brujas». Recuperado el 16 de marzo de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>
- Museo del Prado (s.f.). «Y no hay remedio». Recuperado el 8 de abril de 2024, de <https://www.museodelprado.es/>
- Real Academia Española (s.f.). «Coroza». En *Diccionario histórico de la lengua española*. Recuperado el 3 de diciembre de 2023, de <https://www.rae.es/>
- Real Academia Española (s.f.). «Homúnculo». En *Diccionario histórico de la lengua española*. Recuperado el 12 de abril de 2023, de <https://www.rae.es/>
- Real Academia Española (s.f.). «Rufianería». En *Diccionario histórico de la lengua española*. Recuperado el 7 de marzo de 2024, de <https://www.rae.es/>
- Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Acúfeno». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 24 de enero de 2024, de <https://www.ranm.es/>
- Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Atlético». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 28 de noviembre de 2023, de <https://www.ranm.es/>
- Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Enfermedad intercurrente». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 14 de marzo de 2024, de <https://www.ranm.es/>
- Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Fiebre terciana». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 5 de febrero de 2024, de <https://www.ranm.es/>
- Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Hemiplejia». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 7 de marzo de 2024, de <https://www.ranm.es/>
- Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Hipertimia». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de <https://www.ranm.es/>

Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Meningovascular». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 6 de marzo de 2024, de <https://www.ranm.es/>

Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Micción». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 16 de marzo de 2024, de <https://www.ranm.es/>

Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Quina». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 20 de marzo de 2024, de <https://www.ranm.es/>

Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Sífilis». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 6 de marzo de 2024, de <https://www.ranm.es/>

Real Academia Nacional de Medicina (s.f.). «Trastorno esquizoide de la personalidad». En *Diccionario panhispánico de términos médicos*. Recuperado el 28 de noviembre de 2023, de <https://www.ranm.es/>

## Anexo gráfico

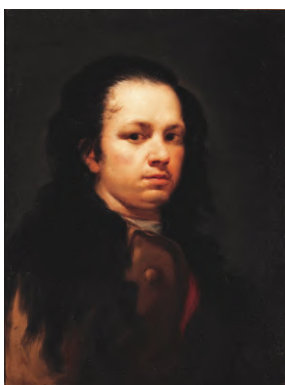


Fig. 1. Goya, F. (1773). *Autorretrato* [Óleo sobre lienzo]. 596 x 446 cm. Colección Ibercaja - Museo Camón Aznar, Zaragoza, España.



Fig. 2. Goya, F. (1788). *San Francisco de Borja exorciza a un moribundo endemoniado* [Óleo sobre lienzo]. 350 x 300 cm. Catedral de Valencia, España.



Fig. 3. Goya, F. (1786-1787). *La nevada* [Óleo sobre lienzo]. 275 x 293 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig 4. Goya, F. (1794). *Corral de locos* [Óleo sobre hojalata]. 430 x 320 cm. Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Estados Unidos.



Fig. 5. Goya, F. (1795). *Autorretrato* [Óleo sobre tela]. 182 x 122 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 6. Goya, F. (1797-1799). *Dibujo n° 35* [Aguada de tinta china sobre papel]. 500 x 818 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 7. Goya, F. (1797-1798). *El amor y la muerte* [Aguafuerte, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 8. Goya, F. (1798). *El aquelarre* [Óleo sobre lienzo]. 430 x 300 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España.



Fig. 9. Goya, F. (1798). *El conjuro* [Óleo sobre lienzo]. 430 x 300 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España.



Fig. 10. Goya, F. (1798). *Cocina de brujas* [Óleo sobre lienzo]. 450 x 320 cm. Paradero desconocido.



Fig. 11. Goya, F. (1798). *Vuelo de brujas* [Óleo sobre lienzo]. 435 x 305 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig 12. Füssli, H. (1781). *La pesadilla* [Óleo sobre lienzo]. 101 x 127 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos.



Fig. 13. Goya, F. (1798). *El hechizado* [Óleo sobre lienzo]. 425 x 308 cm. The National Gallery, Londres, Reino Unido.



Fig. 14. Goya, F. (1797-1799). *Francisco de Goya y Lucientes. Pintor* [Aguafuerte, Aguatinta, Butil, Punta seca sobre papel verjurado]. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 15. Goya, F. (197-1799). *El sueño de la razón produce monstruos* [Aguafuerte, Aguatinta sobre papel verjurado ahuesado]. 218 x 152 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 16. Goya, F. (1797-1799). *¡Quién lo creyera!* [Aguafuerte, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 17. Goya, F. (1797-1799). *Buen viaje* [Aguafuerte, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 263 x 202 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 18. Goya, F. (1797-1799). *Aquellos polvos* [Aguafuerte, Punta seca, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 19. Goya, F. (1797-1799). *Aguarda que te unten* [Aguafuerte, Punta seca, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 20. Goya, F. (1797-1799). *Hilan delgado* [Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca, Escoplo sobre papel verjurado]. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 21. Goya, F. (1797-1799). *Mucho hay que chupar* [Aguafuerte, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 22. Goya, F. (1797-1799). *Y aún no se van!* [Aguafuerte, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 215 x 152 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 23. Goya, F. (1797-1799). *Devota profesión* [Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel verjurado]. 215 x 152 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 24. Goya, F. (1797-1799). *De qué mal morirá?* [Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor buril, Punta seca sobre papel verjurado]. 215 x 150 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 25. Goya, F. (1797-1799). *Al Conde Palatino* [Aguafuerte, Punta seca, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado]. 306 x 301 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 26. Goya, F. (1810-1814). *¡Duro es el paso!* [Sanguina sobre papel]. 151 x 207 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 27. Goya, F. (1810-1814). *Por Qué?* [Aguada, Aguafuerte, Bruñidor, Buril sobre papel avitelado]. 157 x 209 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 28. Goya, F. (1810-1814). *Y no hay remedio* [Aguafuerte, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel avitelado]. 155 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 29. Goya, F. (1814-1815). *Nada. Ello dirá* [Aguada, Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor, Punta seca sobre papel avitelado]. 155 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 30. Goya, F. (ca 1808-1810). *El hospital de los apestados* [Óleo sobre lienzo]. 325 x 573 cm. Colección Marqués de la Romana, Madrid, España.



Fig. 31. Goya, F. (1814-1816). *Casa de locos* [Óleo sobre lienzo]. 45 x 72 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

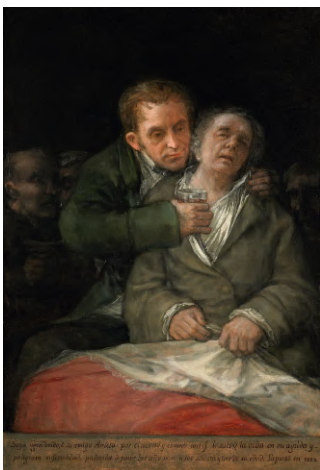


Fig. 32. Goya, F. (1820). *Goya y su médico Arrieta* [Óleo sobre lienzo]. 117 x 79 cm. Minneapolis Institute of Arts, Mineápolis, Estados Unidos.



Fig. 33. Goya, F. (1815-1819). *Disparate femenino* [Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel avitelado]. 252 x 364 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 34. Goya, F. (1815-1819). *Bobalicón* [Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel avitelado]. 248 x 366 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 35. Goya, F. (1815-1819). *Disparate de miedo* [Aguafuerte Aguatinta, Bruñidor, Punta seca, Estampación con entrapado sobre papel avitelado]. 337 x 502 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 36. Goya, F. (1820-1823). *Hombres leyendo* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 125 x 660 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 37. Goya, F. (1820-1823). *Dos mujeres y un hombre* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 125 x 660 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 38. Goya, F. (1820-1823). *La romería de San Isidro* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 138 x 436 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 39. Goya, F. (1788). *La pradera de San Isidro* [Óleo sobre lienzo sin forrar]. 419 x 908 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 40. Goya, F. (1820-1823). *El aquelarre* [Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 140,5 x 435,7 cm. Museo del Prado, Madrid, España

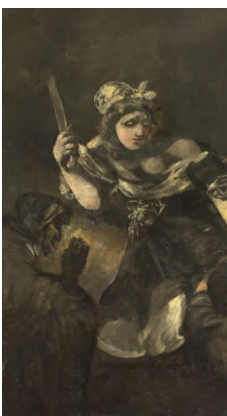


Fig. 41. Goya, F. (1820-1823). *Judith y Holofernes* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 146 x 84 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 42. Goya, F. (1820-1823). *Saturno devorando a su hijo* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 143, 5 x 81, 4 cm. Museo del Prado, Madrid, España



Fig. 43. Goya, F. (1820-1823). *La Leocadia* o *Una manola: Leocadia Zorrilla* [Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 147,5 x 129,4 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 44. Goya, F. (1820-1823). *Dos viejos* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 142,5 x 65,6 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 45. Goya, F. (1810-1814). *Para eso habéis nacido* [Punta seca, Butil, Aguafuerte, Aguada sobre papel]. 163 x 237 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 46. Goya, F. (1826). *Aún aprendo* [Lápiz negro, Lápiz litográfico sobre papel verjurado agrisado]. 192 x 145 mm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 47. Goya, F. (1820-1823). *Cabezas en un paisaje* [Óleo sobre lienzo]. 112 x 67 cm. Stanley Moss & Company, Nueva York, Estados Unidos.



Fig. 48. Goya, F. (1820-1823). *Perro semihundido* [Óleo sobre yeso trasladado a lienzo]. 131 x 790 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 49. Goya, F. (1820-1823). *Las Parcas (Átropos)* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 123 x 266 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 50. Goya, F. (1820-1823). *Duelo a garrotazos* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 125 x 261 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 51. Goya, F. (1820-1823). *El Santo Oficio* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 127 x 266 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 52. Goya, F. (1820-1823). *Asmodea* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. 127 x 263 cm. Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 53. Goya, F. (1824-1828). *Loco furioso* [Lápiz negro y lápiz litográfico sobre papel verjurado]. 193 x 145 mm. Colección Andrea Woodner, Nueva York, Estados Unidos



Fig. 54. Goya, F. (1824-1828). *Loco patines* [Lápiz negro y lápiz litográfico sobre papel verjurado]. 191 x 152 mm. Museo of Fine Arts, Boston, Estados Unidos.



Fig. 55. Goya, F. (1825). *Diversión de España* [Piedra litográfica, Lápiz, Rascador, Tinta negra sobre papel avitelado]. 300 x 410 mm. Museo del Prado, Madrid, España.