

HISTORIA Y ALEGORÍA EN LAS PINTURAS NEGRAS DE GOYA

Constanza Trujillo*

Las pinturas negras de Francisco de Goya y Lucientes, realizadas hacia 1823, mientras vivía en su famosa casa de la Quinta del Sordo, a las afueras de Madrid, a orillas del Manzanares, adquieren un nuevo significado, con el transcurso del tiempo, el acceso a nuevos datos y archivos.

Goya, heredero de una tradición no sólo española sino europea, recurrió a un sincretismo simbólico en la elaboración de sus diferentes series de grabados y pinturas, tituladas Los Caprichos, Los Disparates, Los Desastres y Las Pinturas Negras. Tuvo como referencia fuentes paganas, bíblicas y mitológicas para plasmar en su obra los sufrimientos, oprobios, vicios, costumbres y fiestas que marcaron la España de su época. Fueron también temas de su pincel la invasión de las tropas de Napoleón, el absolutismo de Fernando VII y la persecución que ejerciera la Inquisición, sobre distintos sectores sociales.

España de principios del siglo XIX evolucionó junto con el resto de Europa entre guerras y revoluciones; pero también, en medio de la difusión de la "Ilustración". En tanto, Goya quiso acercarse a la apertura de las ciencias, a la "racionalización" de las creencias, a ese aire de liberalismo venido de Francia. Tal actitud positiva permaneció

hasta la llegada de las tropas francesas bajo el mando de Napoleón, llamadas por Fernando VII, invadiendo su querida patria.

La obra de este gran pintor surgió durante las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX, época marcada en España por el barroco¹. Paradójicamente durante ese periodo se dejó atrás el neoclasicismo frío y hasta cierto punto "racional", para abordar desde las perspectiva artística temáticas y elementos más allá de la famosa razón imperante en la época. La fuente de ese cambio puede encontrarse en las características de la vida de entonces tumultuosa, agitada, llena de intrigas y constantes cambios en la jerarquía².

Los temores, las persecución, la inestabilidad se instalaron en España. La persecución política y religiosa alcanzó todos los sectores de la sociedad. Los enemigos se encontraban por doquier: afrancesados, liberales, franceses pero también españoles. Todos o casi todos se convirtieron en su

* Historiadora -Antropóloga. Profesora de Historia. Universidad Javeriana

1 Hauser Arnold, Historia social de la literatura y el arte. Guadarrama, Madrid, 1978. La subjetivización de la visión artística del mundo (...), la concepción del mundo como visión y experiencia (...) se completan en el Barroco. pag. 94.

2 Asmelang J.S. et. al. El hombre barroco. Ed. Rosario Villari, Alianza, Madrid, 1991.

momento en transgresores de la ley. Se generalizó la prohibición de libros, periódicos y gacetas. Ni siquiera los burgueses podían muchas veces acceder a las noticias. Las veladas de teatro tan importantes en Madrid estuvieron, en diversas ocasiones, prohibidas. La Inquisición convirtió en pecado cualquier fiesta, cualquier costumbre que tuviera como fuente el paganismo.

La totalidad de la obra de Goya es producto de su época. En primer lugar, los Tapices, encargados y patrocinados por los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma (1778-1780), para adornar las paredes del Palacio del Prado. Los cortesanos españoles, como la Duquesa de Alba y los Duques de Osuna, respaldaron al pintor permitiéndole la entrada a un mundo de "cultura" que le condujo a codearse con hombres de letras como Jovellanos³ y artistas como Moratín⁴ quienes patrocinaron y difundieron su obra. Sabido es que los pintores, hasta esta época vivían de los encargos de las cortes en su gran mayoría.

En segundo lugar, la serie *Los Caprichos* (1796) fruto de su madurez, se dan en una época en que más que nunca el pueblo comenzó a tener una importancia otrora desdeñada⁵. Así surgieron las ilustraciones de los vicios, las pasiones, los males, los dolores y los sufrimientos de una sociedad agobiada por el absolutismo, por la "incultura", impuesta por la Inquisición y la censura⁶.

Para esta serie especialmente, Goya tuvo una fuerte influencia del teatro. Este

mundillo muy cercano de las masas que surgieron al lado de la creciente burguesía a finales del siglo XVIII, tuvo una importancia extraordinaria en el Madrid de entonces. Esta tradición Dramatúrgica surgió en el medioevo y se mantuvo durante siglos. A diferencia de la tradición del teatro francés, que se dirigía a la burguesía y la nobleza, en el teatro español se hablaba al pueblo, no fue un espectáculo burgués, pues era algo ligero para el gusto del austero hidalgo, pero fue popular. El teatro adquirió aún más importancia con la publicación de la obra "El Teatro Crítico Universal" de Benito Feijoo⁷, en donde se hace una crítica sistemática a los vicios más extendidos de la época en el pueblo, particularmente en Madrid. Feijoo arremete en su obra, contra las prácticas de adivinación, los curanderos y las creencias populares los que se tomaron los tablados de los teatros.

En tercer lugar *Los Disparates* que ilustran la decadencia de la corte española, para lo cual Goya recurre a un simbolismo que había sido utilizado por la pintura y la literatura desde finales del Renacimiento, por Rubens, Rembrandt y Brueghel, entre otros.

Los Desastres, la penúltima de las series, dan cuenta de los horrores de la guerra, la lucha contra los invasores franceses. Pero, en esta serie a diferencia de la *Pinturas Negras*, lo que atrae la atención es el énfasis en el dolor individual y no en el sufrimiento colectivo.

-
- 3 Gaspar Melchor de Jovellanos (1744 - 1811), Jurista y enciclopedista español. Se resistió a la plítica intervencionista de Napoleón Bonaparte.
 - 4 Leandro Fernández de Moratín, (1760-1828), escritor de comedias satíricas, muy amigo de Goya, cuyas obras fueron fuente de inspiración, para este último.
 - 5 Burke, Peter. *La Cultura Popular en la Europa Moderna*. Madrid, Alianza, 1991, pág. 46. El descubrimiento de la cultura popular formaba parte de un movimiento de primitivismo cultural. Este movimiento también fue una reacción contra la Ilustración. El surgimiento de la cultura popular se asocia al auge de los nacionalismos.
 - 6 Stanley, Arthur. *La Inquisición Española*. F.C.E., México, 1994. A consecuencia de la Revolución Francesa, el Santo Oficio obtuvo un nuevo plazo de vida en España. El carácter anticlerical y ateo de la Revolución horrorizó a los españoles.
 - 7 (1676-1764), Monje Benedictino.

En estas últimas, Goya expresó todo su sentimiento y pesimismo respecto al caos que se vivió en España en las dos primeras décadas del siglo XIX, para lo que utilizó el simbolismo de Saturno⁸, por lo que se otorgó el nombre de Pinturas Negras⁹ a los óleos encontrados en su Quinta, a pesar de que no todos sean de ese color.

En efecto, las más negras son sólo cuatro: Dos mujeres y un Hombre, Judith y Holfernes, Saturno, y El Aquelarre. Pues, Las parcas son de un verde grisáceo. Asmodea, El Perro y La Leocadia son prácticamente doradas. Duelo a Garrotazos oscila entre una gama de verdes y azules. El Santo Oficio, La Romería de San Isidro, La Lectura, Dos Frailes, Dos Viejos Comiendo Sopas son entre grises, terracotas, ocre y verdes, los colores del paisaje castellano, pero también aragonés.

Las Pinturas Negras ilustran entre muchos temas cinco en especial, que he encontrado característicos de su época y en especial del Madrid de Goya: la persecución política; la situación de la mujer asociada a la bruja; la Inquisición, el poder de la Iglesia y la censura; la fiesta y el carnaval; el vulgo, la masa que toma forma.

PERSECUCIÓN POLÍTICA

Goya nació en Fuendetodos, una aldea cerca a Zaragoza, Aragón, cuna de la aristocracia liberal. Descendiente de vascos, cuya cultura y creencias aportaron grandemente a la imaginaria de sus pinturas. Su carácter

e ideales se forjaron bajo las influencias francesas; y, en particular, durante la difusión de la Ilustración en toda Europa. Ahora bien, el artista se debatió durante los años de ocupación y de guerra, entre la simple tolerancia humana, el respeto por los demás, y la práctica de una "doctrina" política, en aras de unos derechos constitucionales, que algunos grupos en España querían imponer, bajo la influencia de la Revolución Francesa. Ese fue el caso de los llamados afrancesados o colaboracionistas.

Los afrancesados en un principio eran todos aquellos letrados, artistas, burgueses y cortesanos, que gustaban de los ideales, costumbres y creencias francesas. Vestían a la usanza francesa, quisieron limitar los salones parisinos y crearon las denominadas tertulias. Más tarde, los afrancesados, pasaron a ser colaboracionistas, pues apoyaron el régimen de José I^o.

En realidad toda España y en particular Madrid del siglo XIX, se debatió agítadamente entre dos mundos: el de seguir siendo propiamente castiza, con sus creencias, su individualismo, su pobreza; o el de efectuar un cambio total, una revolución, democratizarse, admitir el pueblo, en las distintas esferas sociales y políticas, modernizar la ciudad, en todo caso Madrid, oscura, sin avenidas, de calles tortuosas y adoquinadas y olvidar la austeridad, rasgo característico del castellano, en la época.

Desde la perspectiva política, la transición entre el siglo XVIII y XIX se caracterizó por la lucha entre el régimen absoluto

-
- 8 La simbología de Saturno está asociada a la cultura de la tierra. Durante las fiestas que le eran consagradas, las relaciones sociales se invertían; los amos servían a los esclavos. Saturno destronó a Uranos, antes de ser destronado por su hijo Zeus (Jupiter). Saturno es comunmente asociado al plomo, y al color negro. por esta razón el nombre de Pinturas Negras. Simboliza toda suerte de obstáculos, de dificultades. Su lado positivo corresponde a la castidad, a la religión, a la fidelidad, a la constancia.
- 9 Antonio Brugada, amigo personal de Goya fue, junto con Charles Yriarte, quien hizo uno de los inventarios de las pinturas de la Quinta del Sordo, inmediatamente después de la muerte del artista en 1828. Ellos dos titularon cada una de las obras. Después vinieron otros inventarios, más interpretaciones, modificaciones y nuevos nombres.
- 10 (1768-1844) Hermano mayor de Napoleón Bonaparte, fue nombrado por éste rey de España de 1808 a 1813. Apodado "Pepe Botella", por los Españoles.

de la monarquía y el constitucional, por la guerra entre los que querían expulsar al invasor - los franceses-, y los que admiraban la labor de Napoleón¹¹.

Desde el Motín de Aranjuez en 1808, cuando Carlos IV¹² abdicó en favor de su hijo Fernando VII¹³ -quien acudió a pedir respaldo a Napoleón-, hasta su fallecimiento, cinco años después de la muerte de Goya, España vivió una época de terror, de persecución y de turbulencias.

Desde la llamada "Guerra de Independencia Española", para expulsar las tropas de Napoleón y el rey impuesto, José I, del territorio español, hasta la posterior guerra civil, cuando los liberales liderados por Riego¹⁴ se alzaron en armas, los "demonios" según algunos, se apoderaron de la sociedad española. Fue esta pesadilla la que Goya narró en sus series llamadas los Desastres y en la Pinturas Negras. Fue el sufrimiento de la gente que lo rodeaba, la intolerancia, la miseria, la guerra, la muerte, el fin de una época que intuyó desde su encierro en la Quinta del Sordo, lo que transcribió en las paredes de su casa, antes de sentirse amenazado al punto de huir a Burdeos, en 1824, donde falleció cuatro años más tarde.

Durante esas dos décadas, tropas inglesas bajo el mando de Wellington¹⁵, -de quien Goya ejecutara un retrato bastante controvertido en su época-, y francesas además de las españolas, transitaron por el territorio español, sembrando el terror. Mientras tanto los españoles liberales, se reunieron en Cádiz en 1812 y convocaron las

Cortes¹⁶, proclamando una constitución muy avanzada para su época, en la que se reivindicaba la necesidad de una monarquía constitucional.

Con lo reveses que Napoleón sufrió en las estepas rusas durante 1812-1813, y su situación política, José I, su hermano, se vio obligado a ceder y retirarse. Napoleón permitió entonces que Fernando VII, que había encontrado refugio en Bayona, después de los acontecimientos de 1808, retomara su corona.

A su regreso a España, en mayo de 1814, Fernando VII, hizo caso omiso de las Cortes de Cádiz, y de su Constitución. Con su llegada a Madrid, se instaló otra forma de lucha, la de las políticas antagónicas, irreconciliables, que degeneraron en la guerra civil. El cambio de poder de unas manos a otras se realizó a través de la conspiración y del pronunciamiento, o la rebelión militar, lo que hizo el reinado de Fernando VII, particularmente inestable¹⁷.

La política absolutista practicada por la corona prohibió los periódicos, cerró las universidades, persiguió sin tregua a liberales y afrancesados, dando paso a una época de oscuridad, violencia e inseguridad. Goya quien para entonces ya se encontraba bajo el ojo de la Inquisición, desde la época de la realización de sus Majas en 1780, fue objeto a su vez de la persecución y de la atmósfera de terror, sospecha y conspiración con que se inició el siglo.

La persecución se acentuó con posterioridad a la insurrección del coronel Ra-

-
- 11 Chastenet Jacques, *La Vie Quotidienne en Espagne au Temps de Goya*, Hachette, Paris, 1966. pág. 171.
 - 12 (1748-1819) Rey de España (1788-1808).
 - 13 (1784-1833) Rey de España (1808/1814-1833), hijo de Carlos IV y de María Luisa de Parma, esta última amante de Manuel Godoy, quien fuera principal enemigo del primero.
 - 14 Rafael Riego y Nuñez (1785-1823). Lucha contra Napoleón I. Fue uno de los cabecillas de la rebelión de Cádiz (1820).
 - 15 Arturo Wellington (1769-1852). Derrotó a las tropas francesas en Portugal y España (1808-1814), y en 1815 venció a Napoleón en la batalla de Waterloo.
 - 16 Parlamento español.
 - 17 Paredes Alonso Javier, *La España del siglo XIX*. Biblioteca Iberoamericana, Madrid, 1988. pág. 36.

fael Riego, a su llegada a Andalucía, antes de embarcarse para América a combatir a los rebeldes criollos (1820). En un primer momento, debido a la defección de las tropas reales, Fernando VII, al verse contra la pared, prometió jurar la Constitución de Cádiz, permitiendo así un periodo de primacía liberal. Esta especie de revolución debe considerarse dentro del marco del auge del liberalismo político en Europa mediterránea. Este periodo liberal no transcurre sin altibajos y pronunciamientos, que terminaron en el que protagonizó la Guardia Real en julio de 1822, y en diez años más de terror y absolutismo.

Fue principalmente a esta época a la cual se refirió Goya en sus Pinturas Negras, que algunos historiadores del arte, han querido catalogar como el resultado de pesadillas, de la enfermedad y de la vejez que padecía el pintor en esa época. En realidad el negro de la temática de estas pinturas, no es otra cosa que la visión de la pesadilla de su época. Podemos observar tres grandes rasgos en ellas. Primero, el disparate, debido a que su mundo, sus valores y creencias se trastocaron. Luego, la desolación, alude no sólo a los temas tratados, la guerra, la muerte, la devastación, la miseria, la conspiración, sino al tratamiento pictórico que el artista dio a su obra. En efecto, Goya utilizó el procedimiento de los manieristas¹⁸ como acumular las multitudes en lugares reducidos, mientras que el resto del espacio, enorme, queda completamente vacío, extendiéndose en la lejanía, lo que da un aspecto de soledad e impo-

tencia. Así como representar figuras gigantes que producen incertidumbre, temor, Saturno por ejemplo.

El conjunto de sus Pinturas Negras se refiere a esta época de guerra civil española. Pero, seis en particular hacen referencia directa a la guerra, al absolutismo, al oscurantismo, al fin de una época, presentida como algo que no podía ser sino el Apocalipsis, después de los cual vendría algo mejor. Son ellas: Saturno devorando a un hijo, Asmodea, Duelo a Garrotazos, Las Parcas, Judith y Holofernes y el Perro.

Saturno devorando a un hijo (ver imagen 1, p 172) es el coloso, Fernando VII, que no duda en destruir a su pueblo para conservar sus privilegios. Para los filósofos seguidores de Hermes¹⁹, Saturno evoca el significado de la materia pétreo, la de la muerte. Representa entre otras cosas, una idea de rompimiento, de la llegada a un fin, pero al mismo tiempo de inicio de algo nuevo.

El trienio Liberal tocó a su fin en 1823 con la irrupción de las tropas francesas, los "Cien mil hijos de San Luis"²⁰, al mando del duque de Angulema²¹, nuevamente llamadas por Fernando VII, para restablecer sus poderes absolutos como "Ángel Exterminador". La intolerancia y la obstinación del monarca por controlar todas las cuerdas del poder sumergió al pueblo español en una época de terror. Lo horrores de la guerra, la saña política, las venganzas personales, la persecución contra el conocimiento y el patriotismo se generalizaron. "La Ominosa Década" comenzó con tintas más

18 Hauser Arnold, Historia social de la literatura y del arte, Labor, Barcelona, 1978. Vol II, pág. 13.

El manierismo comenzó por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representaba en distintos espacios de la tela, haciendo valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento.

19 En la mitología griega corresponde a Mercurio. Este dios asegura el tránsito entre lo terrenal y lo divino. También se le atribuye la función de guía en el mundo de los muertos.

20 Orden francesa real y nilitar, instituida por Luis XIV en 1693. Posteriormente restablecida por los Borbones, en 1814, desapareció definitivamente en 1830.

21 Luis Antonio de Borbon, hijo de Calos X, emigró durante la Revolución de 1789. Luchó contra Napoleón al lado de las tropas de Wellington. Más tarde acudió al llamado de Fernando VII, para acabar con los liberales.

sombrías que el primer periodo absolutista. Todos aquellos que habían pedido libertad y justicia, todos aquellos que la habían aclamado cuando se instauró, pagaron en su mayoría con la vida. A este drama se refiere Goya en la pintura de Saturno devorando a su hijo. Este es Fernando acabando con su compatriotas.

El poder absoluto del monarca se representa en la enorme figura de Saturno, que devora a su hijo débil y empequeñecido.

Asmodea (ver imagen 2, p 187) es una alegoría a Asmodeo, demonio maligno que asesinaba a los maridos. En la pintura de Goya, Asmodea (en femenino) no es otra cosa que la propia guerra, que rapta a los hombres y los lleva a la muerte. La roca que se aprecia al fondo, del lado izquierdo, sería el peñón de Gibraltar, refugio de algunos liberales desde cuando Fernando VII tomó el poder. Para algunos liberales este peñón también era un símbolo de la resistencia contra la represión.

En efecto restauración absolutista desencadenó otra oleada migratoria. Muchos de los liberales que se encontraban en Cádiz, se dirigieron entonces a Gibraltar. Pero otros, ante la acogida que les brindó Inglaterra y Francia, y la perpetuación del absolutismo, decidieron refugiarse en esas tierras, que representaban la democracia, la tolerancia y la razón.

En la imagen vemos ese gran peñón al fondo que alude sin duda a Gibraltar, pero que también puede referirse alegóricamente, a algún peñasco griego. Las edificaciones, templos o castillos que apenas se perciben, podrían hacer alusión a París o Grecia, pero en todo caso son una alegoría de la democracia, de la "Ilustración". En primer plano se observa una pareja que trata de huir, la mujer con un manto rojo, símbolo del liberalismo, mira hacia el lado contra-

rio de lo que sería Gibraltar, podría presentarse en la emigración a Francia. El hombre que representa la furia, lo vemos en su gesto, señala con su dedo índice el peñón, Gibraltar, refugio de algunos rebeldes. En la parte inferior del cuadro, soldados realistas disparan contra los amotinados.

Duelo a Garrotazos (ver imagen 3, p 110), alude a la práctica del duelo a bastonazos que se permitió en Cataluña y Aragón y que implicaba la muerte de uno de los contrincantes. La lucha tiene como escenario alguno de los desolados campos de Castilla o Andalucía. Los pardos ocres de lea meseta castellana apenas si ofrecen variedad: aldeas despobladas, también de color tierra, alternan con pueblos ruinosos.

En la España medieval y hasta el siglo XIX, también se tenía la costumbre de despedir el año viejo con duelos entre los jóvenes de pueblos vecinos. A esta fiesta se le llamaba la "viejanera"²² pero, también se refiere el cuadro, sin duda, a la guerra civil española, que tiene lugar en ese entonces. Aparecen dos hombres hundidos en el suelo hasta sus rodillas enfrentándose con el garrote. Sería la visión plática de las dos Españas, los absolutistas y los liberales, que se enfrentaron sin tregua. Desde la Constitución de Cádiz se cataloga a los españoles de entonces en dos tipos: "blancos" y "negros"²³. Si observamos los hombres representados en la pintura, uno es blanco y el otro es francamente de origen andaluz, con ciertos rasgos árabes, por su pelo negro y crespo, sus ojos y su nariz, mientras que el otro es blanco, casi rubio. Podría aludir de un lado, al pueblo liberal, y del otro a los reyes absolutistas.

Las parcas (ver imagen 4, p 192) son tres viejas feas, hijas de la noche, diosas del destino, representantes de la muerte que van tejiendo los días de todos los humanos. La más vieja de las tres Cloto, sostiene la rue-

22 Caro Baroja, Julio. *El Carnaval*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1992. Pág. 273.

23 Paredes Alonso Javier, op. cit., pág. 36.

ca²⁴. En la imagen sostiene una figurilla, que según se alcanza a ver es un hombre con un turbante y su caballo. Podría aludir a la influencia árabe que reinó sobre Andalucía hasta el siglo XV y la posterior expulsión de los musulmanes por los Reyes Católicos. Otra Parca, Laquesis, mide el hilo de la vida y puede poner fin al destino humano cuando lo desee. En la pintura lleva un lente de aumento, como tratando de observar a su siguiente víctima. Finalmente, Atropos, con las tijeras corta el discurrir del hombre en la tierra. En medio de las tres viejas de la muerte, se destaca en la pintura, un hombre adulto atado por sus manos a quien se lleva la muerte. Sus rasgos son los de un "negro", como se denominaba aquéllos de origen árabe, que además se distingue por su turbante. Se refiere a la persecución que se instaló con la época del terror. Fernando VII contaba los días de sus enemigos.

Judith y Holofernes (ver figura 5, p 128) es una alegoría al ejército de Holofernes, general del rey de Asiria, Nabucodonosor. Fuerte y poderoso, dejaba a su paso muerte y devastación; saqueaba las cosechas, destruía las ciudades. Nada se le resistía. Betulia pequeño poblado de Judea, se encontraba en su camino, y fue también asediada por este ejército. Judith joven viuda mostró su valor y prometió liberar su ciudad. Luciendo su mejor atuendo se presentó a los Asirios y solicitó hablar con Holofernes, a quien según la leyenda, embriagó y asesinó con su propia espada. Tradicionalmente la figura de Judith simboliza el triunfo de la generosidad frente a la soberbia. Además es una alegoría de la idea de libertad y resistencia frente a la opresión.

Judith representa, en el cuadro de Goya, los valores liberales, vestida como está a la usanza de la época, con el traje descotado, su alto tocado, y armada de una espada, amenaza a la misma muerte, al ejército destructor, sean los franceses sean las tropas reales.

El Perro (ver imagen 6, p 76) es la imagen del guía en el mundo de los muertos, después de haber sido el compañero fiel en la vida terrenal del hombre, según la mitología. Puede representar a la vez la sumisión tímida al poder despótico y, ser un símbolo de alerta y vigilancia frente a los peligros.

En esta época de terror podría representar un guía, una luz por el sendero cubierto de muerte y desolación. Sin embargo, en la imagen sólo aparece su cabeza, como si estuviera empantanado. Sus ojos miran fijamente hacia un punto lejano, tal vez más allá de ese periodo apocalíptico que vivió España. Tal vez husmea, trata de explorar para encontrar una luz que lo saque del fango. La pintura increíblemente dorada es una alegoría, sin duda, a esa imagen de guía iluminación que puede representar el perro en la mitología grecorromana.

LA MUJER Y LA BRUJA

La imagen de la mujer de la época se puede observar esencialmente en dos cuadros, *El Aquelarre* y *La Leocadia*.

La brujería ha sido asociada tradicionalmente, por los historiadores a la Edad Media²⁵. Sin embargo, fue con el afianzamiento de la Inquisición, desde el siglo XV²⁶

24 Utensilio que se usaba antiguamente para hilar.

25 Harris Marvin, *Vacas, Cerdos, Guerras y Brujas*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pág. 188. Ciertos aspectos de la caza de brujas se perfeccionaron ya en el siglo XIII, pero no como parte de la lucha contra las brujas. La Iglesia autorizó por primera vez el empleo de tortura no contra las brujas, sino contra los miembros de las organizaciones eclesiásticas ilícitas que nacían en toda Europa (...). La brujería era un crimen pero no una herejía.

26 Levack, Brian P. "La Bruja", en: Asmelang J.S. et al. *El hombre Barroco*, Alianza Madrid, 1991. pág. 291. Las Brujas empiezan a aparecer en los archivos judiciales de Francia y Suiza durante la primera mitad del siglo XV.

en todo caso, que la brujería comenzó a ser perseguida fuertemente por la Iglesia Católica, particularmente por su rama judicial, la Inquisición. Sabido es que ésta se creó para perseguir a los herejes, pero con los años el conocimiento de plantas medicinales, ungüentos, curaciones hechas en base a la medicina casera, fue asociado también a la herejía. Eran principalmente las mujeres las que se dedicaban a esta práctica medicinal, y por ende fueron las más perseguidas.

Es por ello que se tiene conocimiento sobre todo, de procesos a mujeres, ligados con muertes, desapariciones, sangre, vuelos nocturnos, sacrificios, ritos diabólicos. En cambio, la imagen del brujo se ha asociado en Europa con el diablo, en todo caso después del siglo XV²⁷

En el caso que nos interesa ése diablo estaría representado por el macho cabrío²⁸. Goya hizo variedad de representaciones del macho cabrío presidiendo el Aquelarre o Sabbat²⁹, particularmente en sus Caprichos.

Todas aquellas prácticas ligadas al paganismo como las interpretaciones de la enfermedad, el dolor, sus fantasmas y su lógica, chocaron con el pensamiento oficial. La máquina judicial que se impuso en España con la Inquisición, para perseguir a moros y judíos, se convirtió también en un sistema para perseguir brujas.

En la región Vasca Española, durante el medioevo y posteriormente en los siglos XVII y XVIII, se expandió el fenómeno de la brujería³⁰. El rito originario consistía en

organizar una asamblea, donde se celebraban orgías, según las actas establecidas, y se libraban a proferir "sacrilegios", jurando causar daño a hombres, animales y cosechas.

El Aquelarre (ver imagen 7, p 51) representa una de esas asambleas de brujas, y está presidido por un macho cabrío. Como se aprecia en este cuadro, la asistencia estaba conformada por mujeres, brujas, que asisten a la presentación de una joven al diablo. Durante esta época, caracterizada por el barroco, la imagen de la bruja era, tal vez, la más temida. Físicamente se le representaba vieja, débil, fea, ser despreciable inspiraba temor entre los aldeanos pues, se le consideraba capaz de provocar desgracia y muerte a su alrededor.

En estos encuentros nocturnos y secretos que supuestamente tenían lugar en los bosques y montañas fuera de los pueblos, grandes grupos de brujas rendían culto al demonio. Durante la asamblea las brujas se libraban a la promiscuidad y a la lujuria. Es por ello que se han asociado al simbolismo de Dionisios³¹.

No hay que olvidar la influencia de la tradición vasca en las representaciones de Goya, y el famoso proceso de Logroño, que se llevó a cabo en 1610, el cual significó el recrudescimiento de la "cacería de brujas". Al parecer debido a los sufrimientos infringidos por la tortura, la mayor parte de los testimonios que contienen las actas son falsos, meras alucinaciones. Entre lo que allí se

27 Ibid, pág. 293. Durante el siglo XV, las acusaciones de pactos con el diablo, empezaron a dirigirse más contra supuestos practicantes de la simple magia aldeana que conta los magos rituales más instruidos que existían en épocas anteriores.

28 En Vasco al macho cabrío se le designa *akerra*, y a la asamblea *akelarre*.

29 Sabbat es el nombre en francés de Aquelarre. Según explicaciones de Caro Baroja, este nombre que designa también la fiesta judía, fue asociado en la Baja Edad Media con todo lo prohibido. Las reuniones y fiestas judías eran también prohibidas en la época.

30 Michelet, Jules, *La Bruja*, Labor, Barcelona, 1984. pág. 139.

31 Dionisios se había disfrazado de macho cabrío, cuando Typhon ataca el Olimpo y los dioses atemorizados desaparecen durante la lucha con Zeus, para luego refugiarse en Egipto. Es sabido que en Egipto existían santuarios dedicados a la adoración de un macho cabrío, y que los ritos asociados con este símbolo eran las fuerzas reproductoras de la naturaleza.

cuenta, se decía que el sacerdote vasco bailaba con su querida, que era la misma sacristana, durante la celebración del Aquelarre.

También puede interpretarse la temática de este cuadro desde una perspectiva política. Así esta asamblea presidida por Satanás, haría alusión a las reuniones clandestinas que se llevaban a cabo para conspirar sea contra el gobierno sea contra la Iglesia, proceso en el que las mujeres jugaron un importante papel.

Como casi toda la obra de Goya, esta pintura también tendría su fuente en las tendencias literarias de la época. Para el caso, el pintor encontraría su inspiración, entre otras cosas, en la contraportada de una publicación del poeta Cadalso³², en el que se proponía un tratado contra el padre Feijoo. Este cuadro representaría entonces, una asamblea de toda la nobleza y plebe de la bujería³³.

La Leocadia (ver imagen 8, p 19) es una alegoría a la Melancolía, tema que fue representado en muchas ocasiones durante el Renacimiento³⁴. La melancolía ha sido asociada tradicionalmente, en astrología, al simbolismo de la Luna y de la muerte. Pero, hay que recordar que la muerte no es sólo fin sino renacer. Como las fases de la luna, la muerte permitiría el renacimiento en algo nuevo. En la imagen vemos a Leocadia recostada sobre un montículo y al fondo una baranda. Para los estudiosos del arte, este montículo representa una tumba. Existen muchas interpretaciones que coinciden en que la tumba hace alusión al fallecimiento de Goya. Pero, esta podría hacer alusión también a la muerte que cundía por doquier

en España, a la guerra civil, a la muerte de los valores liberales y democráticos, a la censura, a la Inquisición.

Otra interpretación podría referirse a las majas, apelativo que durante el siglo XVIII y XIX, hacía referencia a las mujeres de barrios populares, que con actitud desenfadada ofrecían sus favores en la calle. Su traje era muy semejante al que Leocadia lleva en la pintura. El alto peine que sostiene una mantilla negra, cintas que sostienen el cabello hacia lo alto, traje escotado, brazos descubiertos, collar de corales, zapatillas³⁵. La maja es aquella mujer que llama la atención, que luce altiva y descomplicada. También se les dio el nombre de Manola, el mismo que se le ha dado a esta obra, tiene la actitud de una de ellas, posa sobre la tumba con garbo y desenfado. Es interesante anotar que Leocadia Zorrilla y Galarza fue la mujer con quien Goya posó los últimos años de su vida, después de la muerte de su esposa Josefa en 1812. Algunos se referían a ella como la amante, otros como la ama de llaves.

Por otra parte esta Leocadia del cuadro, y quizás de la vida de Goya, ha sido frecuentemente asociada con el papel de la Celestina³⁶. Se podría decir que los rasgos que caracterizan este personaje de la tragi-comedia, coinciden por un lado, con aquellos que caracterizaron la relación entre Goya y su amante; pero, también son similares a los rasgos de su relación con la Duquesa de Alba. La Celestina encarna la vieja alcahueta, explotadora y explotada, ya que sus habilidades le permiten engañar a sus clientes³⁷. Vieja, aficionada a la bebida y algo

32 José Cadalso (1741-1782), quien escribió entre otros "Cartas Marruecas" (1793), sobre la realidad española de su tiempo.

33 El Aquelarre no imita únicamente una corte con sus reyes y sus altos dignatarios, sino una catedral o una Iglesia con sus dignatarios y sus ceremonias.

34 Durero (1471-1528), realizó un grabado que lleva por título la Melancolía (1514). La mujer aparece con similar posición a la Leocadia.

35 Chasteney, Jacques, Op. Cit., pág. 75.

36 Se llamó "Comedia de Calisto y Melibea", y apareció en los últimos años del siglo XV.

37 Celestina sólo pretende extraer ganancias explotando la ardorosa pasión de Calisto por Melibea.

bruja³⁸, es ducha en una diversión de artes y oficios, incluso el de la medicina. No olvidemos que Leocadia Zorrilla cuidó a Goya durante sus enfermedades; le brindó apoyo y compañía durante su exilio y vejez en Burdeos. Muchos de sus contemporáneos asociaron esta relación del pintor, con la imagen de una Celestina. Lo mismo en el caso de la Duquesa de Alba, quien disfrutaba de los favores de distintos miembros de la nobleza y del mismo Goya³⁹.

INQUISICIÓN Y ABSOLUTISMO

Como consecuencia de la Revolución Francesa y los aires renovadores que venían del norte del continente europeo, los Borbones se inclinaron de nuevo por la imposición del Santo Oficio en la Península, para "salvaguardar" los valores cristianos, la perpetuidad de la institución real, y en especial el orden social y político de la sociedad española. El carácter anticlerical del movimiento francés horrorizó a muchos sectores de la sociedad española fortaleciendo el espíritu conservador y retirando su apoyo a los rebeldes del norte⁴⁰. Una vez instalado en el trono José Bonaparte, Napoleón hizo abolir la Inquisición. Pero, esta medida no duraría mucho tiempo, ya que el regreso de Fernando VII, lo primero que éste hizo fue restablecer el poder del Santo Oficio, en julio de 1814, impulsado también, por algunos sectores conservadores.

El Paseo del Santo Oficio (ver imagen 9, p 32) es una fuerte crítica a este tribunal. Es una sátira a la moral impartida por algunos de los miembros de la Iglesia, ridiculizándolos al representar uno de sus jueces

con un vientre bastante pronunciado, que hace pensar en los placeres a los cuales se dedicaba en lugar de la vida piadosa que era de esperarse. Este personaje aparece además, junto a un alguacil⁴¹ vestido a la usanza del siglo XVII, época en que la casería de brujas se hizo más fuerte en el país vasco, después del auto de fe de Logroño. Pareciera que asistieran al descubrimiento de un acto de herejía o de brujería; podría ser el festejo de un Aquelarre. Per, también podría referirse al desmantelamiento de alguna asamblea, donde se reunían para conspirar.

Goya fue personalmente hostigado en algunas ocasiones por el Santo Oficio, debido a sus obras. Principalmente, Los Caprichos fueron largo tiempo objeto de persecución, de todos aquellos que querían impedir la divulgación del conocimiento, de las artes, y mirar hacia el pueblo que surgía como tal. Los autos de Fe avergonzaban a todos los "ilustrados", que además pensaban que tales acciones no hacían sino pervertir más al pueblo, sobresaltando solamente el atraso en que éste vivía y la intolerancia de sus dirigentes.

La Lectura (ver imagen 10, p 20) alude a la prohibición y la persecución de textos aparecidos en el Index⁴². Desde 1790, el nuevo Index prohibió la lectura de las obras que tratan de la Revolución Francesa, entre otros. En los años siguientes se restringió la entrada de libros y revistas extranjeros, a la vez que se suspendieron periódicos nacionales y se recogieron ejemplares de los que quedaban. Estos textos, muchos de los cuales venían de Francia, no podían adquirirse sino a través de un letrado o de un fraile. Es por ello que en el cuadro algunos han afirmado que aquél que mantiene en sus manos el papel periódico, como se le

38 La vieja pronuncia su conjuro cuando está completamente sola: no pretende, engañar a los crédulos, sino que está convencida de que, gracias al poder que dará Plutón, al hilado, Melibea se enamorará perdidamente de Calisto. Y, es lo que ocurre.

39 Ver Larreto Antonio. *Volavérunt*, Planeta, Barcelona, 1981.

40 Stanley Turberville, Arthur. *La Inquisición Española*, F.C.E. México, 1992, pág. 126.

41 Empleado subalterno que ejecuta las órdenes de un juez o un tribunal.

daba en llamar en la época, parece un fraile, mientras que un personaje en la parte posterior, escudriña hacia lo alto para ver si eran vigilados. Incluso Ministros y Consejeros esperaban la hora de ir al peluquero, donde podían acceder a esos textos u obras prohibidas. En los albergues y cafés estaba prohibido leer las gacetas y papeles públicos, y discutir sobre política⁴³.

La lectura y el conocimiento quedaron en estas épocas para unos pocos, que debían recurrir a la clandestinidad para poder ilustrarse. Este cuadro es, sin duda, una crítica al aparato persecuidor y absolutista del poder que reinaba en ese entonces.

LA FIESTA Y EL CARNAVAL

El carnaval fue, y en algunos casos sigue siendo, la gran fiesta anual de los pueblos europeos. Previa a la celebración de la cuaresma que fue durante siglos la época de ayuno y vigilia, el carnaval significaba la diversión, el vino, el jolgorio, la pasión, la lujuria. Se podía ceder a todos los excesos, los carnales, las agresiones físicas y verbales, las sátiras e incluso a la profanación. Todo aquello que era prohibido o mal visto se permitía durante el carnaval. El carnaval era en sí mismo una gran obra de teatro y de hecho sigue siendo una puesta en escena. La ciudad se convertía en un inmenso escenario, donde todo el mundo era actor⁴⁴. El carnaval se representaba como un gran hombre gordo, rozagante; mientras que la cuaresma era simbolizada por una mujer muy delgada, famélica, con un aspecto que para muchos era el de una bruja.

En el Madrid Goya, el bullicio y la agitación eran los rasgos característicos de la

época de carnaval. Fernando VII precisamente intentó prohibir estas fiestas a su regreso del destierro en 1814. La primera censura fue contra la máscara, detrás de la cual temía el complot de sus enemigos políticos. La máscara facilitaba el proferir injurias, publicar hechos escandalosos, hacer sátira pública; ponía, sin duda, en peligro la intransigencia y los abusos permitidos por el rey.

Después de la cuaresma, con la estrada de la primavera y Mayo florido, el perfume de las flores, volvían los bailes, las diversiones, los cantos y con ellos, las fiestas a orillas del Manzanares. La principal celebración es la de San Isidro Labrador, patrón de Madrid, el 15 de Mayo, aún hoy en día vigente. Dos cuadros representan esta temática, el de La Romería a la Fuente de San Isidro y Dos Mujeres y un hombre.

La Romería a la Fuente de San Isidro (ver imagen 11, p 102) representa a los romeros⁴⁵ que llegan de los pueblos, del campo a celebrar la fiesta del patrón de los agricultores, y se dirigen a la ermita del Santo, próxima al Puente de Toledo en el centro de Madrid. Las romerías que se celebran en el campo junto a una ermita o santuario, el día de la festividad de un santo eran fiestas populares, con merienda y bailes. La gran mayoría tenía origen pagano⁴⁶.

En el cuadro se observa una multitud de gentes algo grotescas, de rasgos similares, como si en lugar de caras fuesen más bien máscaras; la máscara del incógnito, de cualquiera, la de la masa. Bajando un camino serpenteante, la multitud se detiene asombrada. En Madrid se les dice isidros a los aldeanos que van desorientados y boquia-

42 Index librorum prohibitorum: Catálogo de los libros prohibidos por la Iglesia Romana, Primero con Pablo IV, en 1559; después en el Concilio de Trento en 1564, y por último con el Santo Oficio.

43 Diaz-Plaja Fernando, *La vida española en el siglo XVIII*, Ed. Alberto Martín, Barcelona 1946, pág. 113.

44 Burke Peter, *Op. Cit.*, pág. 263.

45 Designa los peregrinos, por haber sido Roma el lugar de las primeras peregrinaciones.

46 Menéndez Pidal, Gonzalo, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1988.

biertos por la ciudad. Adelante no faltaba la guitarra, que al ritmo de fandangos y seguidillas acompañaba a los romeros alegres, cantando, bailando, bebiendo.

Detrás del grupo de romeros alegres y asombrados, se ven unos "embozados" (cubriéndose con el cuello de las capas españolas) quienes podrían representar algunos alguaciles de la Inquisición, con el ánimo de delatar alguno que otro aldeano ante el tribunal del Santo Oficio, por prácticas paganas; o bien algunos chisperos o manolos de barrios populares de Madrid, que vestían así para lucir amenazadores.

Los romeros aparecen asombrados al observar algo que no apreciamos en la pintura. Para algunos podrían ser representantes del Santo Oficio, monjes que consideran ofensivas estas prácticas hacia la religión, o alguaciles de Fernando VII que se disponen a dispersar la multitud. Pero también pueden significar los isidros que ven por primera vez la ciudad.

Dos mujeres y un Hombre (ver imagen 12, p 160) representa el goce, el placer carnal que el hombre común podía permitirse libremente en la época de carnaval. Esta pintura es una alegoría del exceso, uno de los pecados más condenados por la Iglesia cual es la masturbación⁴⁷. Las mujeres que observan pícaramente la escena se vuelven cómplices. El pueblo gozaba antes de que llegará la cuaresma, fiesta religiosa. Se podía ceder a todo exceso, y no de los más grandes placeres era hacer aquello que estaba prohibido o mal visto⁴⁸. Esta es una muestra de los temas que tratara Goya en *Los Caprichos*, donde representó las costumbres y hábitos del pueblo, por que fueron tan perseguidos por el Santo Oficio.

LA MASA Y LO POPULAR

No era únicamente el pueblo el que continuaba fascinado por los fenómenos sobrenaturales en los siglos XVII y XVIII. Incluso los racionalistas que estaban convencidos de que las nuevas ciencias físicas habrían de extender infinitamente el dominio de lo conocido, mantenían aún cierta curiosidad y sentían una inclinación por lo oculto, lo misterioso, lo eterno y lo desconocido. Podían sentir desprecio por lo no ilustrado, por los que creían todavía en fantásticas criaturas sobrenaturales, podían reírse y sentirse superiores a las multitud, pero todavía seguían encontrando estas criaturas irresistiblemente atrayentes. Cualquiera que sea la explicación, duendes, fantasmas y brujas fueron temas para poetas y pintores en especial de los "Ilustrados" que se oponían a las supersticiones populares⁴⁹.

En las calles de Madrid, siempre bulliciosas, deambulaba un enjambre de mozos, sirvientes que vivían de las propinas, abaniqueras, mercaderas, carteleros, comparsas de teatro y músicos. Fue el Madrid de la multitud, mendigos, ciegos, inválidos, prostitutas, gitanos y mulatos que se volcaban a las calles sin otro quehacer sino pedir limosna⁵⁰, el que Goya representó en *Dos Frailes* o *Dos Viejos* y en *Dos Viejos Comiendo Sopas*.

Dos Frailes o Dos Viejos (ver imagen 13, p 145) ilustra los personajes que deambulaban por las estrechas y sórdidas calles de Madrid de los siglos XVIII y XIX. En la época los duendes eran representados luciendo traje de frailes o de viejos. Los duendes podían referirse a los fantasmas a los miedos que abundaban en la época, sobre todo en los habitantes de las calles. En la pintura se observa un anciano vestido de

47 Duby Georges, Perrot Michelle; *Historia de las Mujeres*, "Del Renacimiento a la Edad Moderna", Vol. 6, Taurus, Madrid, 1993, pág. 218.

48 Caro Baroja, Julio, *El Carnaval*, Circulo de Lestores, Barcelona, 1992, pág. 67.

49 Heman, Edith, Jovellanos y Goya, Taurus, Madrid, 1970, pág. 161.

50 Guzmán, Flora, *La España de Goya*, Altalena, Madrid, 1981.

fraile, al que se le acerca un personaje con cara de vagabundo, que podríamos asociar a la muerte. La muerte vendría a buscar al fraile. Alegóricamente sería el deseo de Goya, entre muchos de sus conciudadanos, de acabar con el poder mal entendido de frailes y curas de la Iglesia. Pero, también podría narrar simplemente parte de los miedos cotidianos.

En las calles de Madrid de esa época se veían muchos ciegos cantores⁵¹, alrededor de los cuales se apiñaba gente del pueblo, pero también letrados, ávidos de rumores y novedades políticas. Goya representó a estos cantores en sus *Caprichos*, casi siempre con los ojos sobresaltados, tal y como aparece el personaje que va detrás del fraile.

Viejos Comiendo Sopas (ver imagen 14, p 4) ilustra la masa de mendigos que abundaban en las calles y que acudían a los conventos a tomar la "sopa boba", como se le llamaba. En estos conventos se encontraban vagos y maleantes, viudas, pobres, niños huérfanos, pícaros y una enorme multitud sin recurso alguno. Los frailes alimentaban pobremente a esa masa desprovista de todo.

Vemos el pueblo representado tal como lo concebían Moratín o Jovellanos, como una "masa" despersonalizada, con mucho miedo e ignorante. A Goya que no dejaba de asistir a toda clase de espectáculos públicos, le interesaba la "masa" como tema pictórico por su valor dramático y plástico. En *El Santo Oficio*, la composición trata de poner en evidencia el papel de esa institución, representado la "masa" compacta y deshumanizada, como un monstruo fácil de

reducir y dominar. En *La Romería a la fuente de San Isidro*, en el *Aquelarre*, la "masa" de figuras formando una especie de racimo y como aplastadas contra el fondo, mira perpleja un sujeto que no vemos, los rostros aparecen despersonalizados, transfigurados. Incluso en *Dos Mujeres* y un *Hombre*, *Dos Frailes* y *Dos Viejos Comiendo Sopas* se representan estos caracteres individuales en forma de rostros anodinos, de la masa, puede ser cualquiera, no se ven las facciones individuales sino su carácter de mendigos, vagabundos, o de la muerte que llama al fraile.

La multitud atraída por tales espectáculos siempre había existido, pero sólo a fines del siglo XVIII irrumpe en la conciencia de los escritores "Ilustrados" y en la fantasía deformadora de Goya, que la representa como un mar de rostros deshumanizados, reducidos a los instintivos primitivos que la agitan. Contra la "masa" oscilante destacan las figuras más o menos individualizadas e intensamente iluminadas de los que representan los papeles principales en el drama del proceso.

Las *Pinturas Negras* representan sin lugar a dudas toda una política de Persecución de un régimen absolutista, pero también los sufrimientos y creencias del pintor; así como testimonian de valores y costumbres de una época en transformación, durante el siglo XIX. Es claro que estas pinturas no fueron el fruto de la pesadilla y la enfermedad, sino por el contrario de la clarividencia y el discernimiento con la cual Francisco de Goya y Lucientes observó su época y sus contemporáneos.

51 Guzmán, Flora, Op.Cit.

BIBLIOGRAFÍA

- ASMELANG, J.S. et.al., *El Hombre Barroco*, Alianza, Madrid, 1991.
- BATICLE, Jeannine, *Goya*, Fayard, París, 1992.
- BOZAL, Valerino, *Imagen de Goya*, Lumen, Barcelona, 1983.
- BURKE, Peter, *La Cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza Universidad, Madrid, 1991.
- CARO BAROJA, Julio, *Les Sorcières et leur monde*, Gallimard, París, 1972.
- , *El Carnaval*, Circulo de Lectores, Barcelona, 1992.
- CHASTENET, Jacques, *La vie quotidienne en Espagne au temps de Goya*, Hachette, París, 1996.
- DIAZ-PLAJA, Fernando, *La vida española en el siglo XIX*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1952.
- , *Las Españas de Goya*, Planeta, Barcelona, 1989.
- D'ORS, Eugenio, *El vivir y el arte de Goya*, Prodhufi, Madrid, 1996.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las Mujeres*, "Del Renacimiento a la Edad Moderna", Vol. VI, Taurus, Madrid, 1993.
- GONZALEZ ZARATE, Jesús María, *Goya, de lo bello a lo sublime*, Grupo Unido de Proyectos y Operaciones, Madrid, 1996.
- GUILLAUD, Jacqueline y Maurice, *Goya, les visions magnifiques*, Guillaud, París, 1987.
- GUZMAN, Flora, *La España de Goya*, Altalena, Madrid, 1981.
- HARRIS, Mari, *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama, Barcelona, 1978.
- HELMAN, Edith, *Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid, 1970.
- HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Alianza Forma, Madrid, 1983.
- MICHELET, Jules, *La Bruja*, Labor, Barcelona, 1984.
- LARRETA, Antonio, *Volavérunt*, Planeta, Barcelona, 1981.
- LUNA, Juan J., (comisario exposición), *Goya, 250 aniversario*, Museo del Prado, Madrid, 1996.
- MENENDEZ PIDAL, Gonzálo, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1988.
- PAREDES ALONSO, Javier, *La España del siglo XIX*, Biblioteca Iberoamericana, Madrid, 1988.

