

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

*La influencia literaria en la obra de Francisco de Goya:
un análisis de sus grabados.*

Autor: Marilia Santiago Catalina

Tutor: Javier Castán Lanaspá

Titulación: Grado en Historia del Arte.
Julio de 2024

ÍNDICE

1. Introducción: Goya, la sociedad de su tiempo, y su relación con algunos literatos.....	2
2. La serie de grabados sobre la tauromaquia: algunos textos de críticos y eruditos de la época.....	4
3. Monstruos y brujas: un análisis de lo humano en contraposición con lo irreal.....	9
3.1. El interés por el ocultismo y su relación con la erudición y la lectura.....	11
4. Un análisis de las fuentes de los grabados de Francisco de Goya sobre la Inquisición y la Iglesia Católica.....	15
5. La educación del pueblo: su representación en <i>Los Caprichos</i> y su relación con la lectura.....	23
6. La relación de la prostitución en <i>Los Caprichos</i> con <i>Arte de las putas</i> de Moratín y otros escritos.....	32
7. El <i>Capricho</i> 43 y la tradición literaria del momento.....	39
8. Conclusiones.....	45
9. Bibliografía y recursos electrónicos.....	46
10. Anexo de imágenes.....	51

1. Introducción: Goya, la sociedad de su tiempo, y su relación con algunos literatos

Francisco de Goya contactó de forma continua con las ideas ilustradas del momento en el que vivió participando en tertulias, leyendo obras literarias y mediante su relación de amistad con otros intelectuales. Muchos de los elementos peculiares que aparecen en su obra artística no podrían explicarse sin tener en cuenta la influencia literaria que recibió. Es por este motivo que, a lo largo del siguiente trabajo, se pretende realizar un análisis de esta influencia a través de textos de intelectuales contemporáneos como Gaspar Melchor de Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, o Benito Jerónimo Feijoo, aunque también se relacionará su obra con textos de otros autores anteriores a él como Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo.

A través de la correspondencia entre Goya y su amigo Martín Zapater, tenemos documentados los encuentros que se producían entre el artista y estos intelectuales¹. En algunas de estas cartas, Goya le cuenta a su compañero cómo retrató a, por ejemplo, Jovellanos, con el cual sabemos por una carta a Zapater del 27 de marzo de 1798, que quedó a comer en Aranjuez, momento que aprovechó para comenzar a pintar uno de sus retratos² (Fig. 1).

Para desentrañar algunos de los significados de los grabados escogidos no solo se ha recurrido a textos de estos autores, sino que a lo largo del trabajo también se nombran dos manuscritos coetáneos a la publicación de *Los Caprichos*: el manuscrito del Museo del Prado y el de la Biblioteca Nacional³. Esta fuente es la más próxima a la serie, siendo el manuscrito del Museo del Prado un texto que probablemente fue escrito, o bien copiado, por Goya para acompañar a las colecciones que fueron regaladas al rey. Este manuscrito, lejos de ofrecer una explicación clara, muchas veces parece embarrar todavía más la verdadera intención de estos grabados.

Autores como Edith Helman, Nigel Glendinning o Roberto Alcalá Flecha han realizado estudios sobre las fuentes literarias de *Los Caprichos* recabando muchos de los textos de

¹ Tomlinson 2018.

² *Ibíd.*

³ López 2010-2011, 93.

los intelectuales contemporáneos al pintor que se han empleado para la realización de este trabajo.

Como veremos, el estudio se ha centrado especialmente en *Los Caprichos* escogiéndose frente a otras series debido a que se trata de una de las expresiones artísticas goyescas que mejor muestra la influencia del entorno intelectual que rodeaba a Goya en aquel momento. Más complicado es el análisis de la obra posterior a *Los Caprichos*, debido en buena parte al gobierno de Fernando VII, momento en el que hallamos una literatura panfletaria y apologética de la cual desconocemos la influencia que pudo tener en un ya anciano Goya⁴. En estos grabados se tratan, muchas veces desde una perspectiva crítica, algunos de los temas discutidos por los intelectuales del momento como la educación, la tauromaquia, las ideas de la Iglesia Católica o la prostitución. El pintor muestra así su actitud ante los cambios profundos que se fueron produciendo en la sociedad y en su vida personal.

La razón es el principal motor que mueve esta serie, percibiendo en algunos grabados la fe casi ciega del pintor en ella mientras que en otros muestra un nulo convencimiento de su capacidad para doblegar a la oscuridad y a los prejuicios de la sociedad.

La represión absolutista menguaba cada vez más la esperanza del pintor de conseguir hallar un mundo justo, viéndose todavía más abatido por una grave enfermedad que le situó casi a las puertas de la muerte, provocándole una fuerte sordera.

A pesar de esta enfermedad que sufrió en marzo del año 1793, Goya continuó relacionándose con otros intelectuales. Esta discapacidad le impedía mantener conversaciones fluidas, comunicándose especialmente de forma escrita. Ceán y Moratín, que compartían con el pintor su interés por el arte, superaron junto al artista estas dificultades para poder comunicarse entre sí.

En un intento de huir de esta repentina cárcel silenciosa en la que se vio encerrado, debió recurrir a otros medios como por ejemplo la lectura, la cual le permitía reanudar el diálogo con las nuevas ideas que se estaban fraguando en estos momentos.

Tras la muerte de la esposa del pintor, este y su hijo realizaron un inventario de los bienes matrimoniales, valorándose su biblioteca personal en la cifra de 1.500 reales. No sabemos la temática de los volúmenes, pero autores como Sánchez Cantón, que estudiaron y comentaron su inventario, escriben sobre la posibilidad de que esta biblioteca se

⁴ Alcalá 1988, 18.

encontrase compuesta por, al menos, varios centenares de ejemplares⁵. Este hecho recalca todavía más lo importante que debía de ser para él documentarse sobre lo que estaba ocurriendo en la sociedad española del momento, para después realizar una representación pictórica de ello en sus grabados.

Su complejo desarrollo artístico revela la curiosidad de que, siendo él pintor, recibe muy poca influencia pictórica⁶, revistiendo especial importancia la ideología y la literatura que sin duda repercutieron en la originalidad de su obra.

La invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia no ayudaron a mantener una visión positiva del mundo y del ser humano, configurándose un pesimismo que, ya en 1808, influía en la mentalidad de un envejecido Goya de 62 años.

La guerra y la violencia doblegaron el equilibrio y la racionalidad del mundo modelado durante años por sus amigos ilustrados, quedando la razón humana sometida a la incertidumbre y al caos que terminaron por materializar el *Capricho 43* titulado *El sueño de la razón produce monstruos* (Fig. 2).

Para la elaboración de este trabajo se han utilizado una serie de obras como base conceptual que aparecen en el apartado bibliográfico y que no se citan a lo largo del texto pero que han constituido una fuente importante para la contextualización de la Ilustración española y la literatura del momento. Entre ellos encontramos: *Sobre Goya y Moratín hijo* de René Andioc, *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales* de José Ignacio Calvo, *Goya en las Literaturas* de Leonardo Romero, *Goya y sus críticos (y otros ensayos)* y *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, ambos de Nigel Glendinning, y por último, *Viaje a la cara oculta del setecientos* de Iris M. Zavala.

2. La serie de grabados sobre la tauromaquia: algunos textos de críticos y eruditos de la época

Es probable que Goya comenzara a grabar estas escenas de corte taurino a la vez que los llamados *Caprichos* enfáticos. Estas escenas muestran ambigüedad en cuanto a su desarrollo y composición, algo que ha provocado incertidumbre en cuanto a la opinión de

⁵ Pop 2018, 256.

⁶ Alcalá 1988, 13.

Goya sobre las corridas de toros, lo que lleva a preguntarnos los motivos de la elección de este tema.

Como expondremos a continuación, autores como Lafuente Ferrari justifican esta elección debido a las crisis personales que Goya sufrió a lo largo de su vida⁷. La desilusión que reinaba en su pensamiento se encuentra perfectamente reflejada también, como veremos más adelante, en *Los Caprichos*: en ellos encontramos un sentimiento de desamparo y desesperanza que fustiga de forma reiterada al ser humano.

Lafuente Ferrari plantea que, en un intento de huir del presente que consideraba desagradable, Goya se refugia en sus recuerdos de juventud recordando su afición a las corridas de toros y sus lecturas sobre la historia de la tauromaquia. Realiza composiciones repletas de dinamismo y luz que escenifica de una forma casi documental.

Esta serie fue, en su momento, un fracaso en ventas. En términos compositivos, los elementos anecdóticos han sido por completo eliminados de las estampas, introduciendo focos lumínicos que dotan a las escenas de un valor dramático que enfatiza el sacrificio del animal. Todos estos factores generan la posibilidad de que las estampas sean complicadas de entender para el gran público, de ahí la dificultad para su venta.

Puede que se viera influido por la crítica ilustrada de autores como Jovellanos o Vargas Ponce, de los que hablaremos a continuación, cuyas opiniones se posicionan en contra de la tauromaquia. Ceán Bermúdez se relacionó con ambos pensadores participando también en las críticas sobre este tema.

Se ha tendido a realizar una interpretación exagerada del toro y el torero, entendiendo a ambos como figuras que representan las fuerzas de la ignorancia y su sometimiento a la razón, encarnada en el torero.⁸ Autores como Javier Blas, recalcan que el posicionamiento ideológico del artista en realidad no interfiere en la apreciación de las láminas de la serie de la *Tauromaquia*, considerando que su contenido no es lúdico ni crítico, sino patético.⁹

Siguiendo la numeración que el Museo del Prado realiza en su catálogo, podemos diferenciar dos grupos dentro de esta serie de grabados: un primer grupo hasta la lámina 13 con unas figuras que, bajo la opinión de Ferrari, son más torpes que las siguientes

⁷ Lafuente 1946, 178.

⁸ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁹ *Ibíd.*

láminas. A partir de esta, se produce un cambio: el concepto espacial así como la distribución de la luz son diferentes.

En el segundo grupo debemos realizar una subdivisión: el primer subgrupo lo constituyen una serie de láminas que evocan sucesos relativos a la lidia taurina, mientras que en el segundo subgrupo encontramos representados incidentes relativos al toreo. Es aquí en este último donde encontramos las láminas numeradas de la 25 a la 32.

Esta evolución demuestra cómo la obra tenía en su inicio un propósito que fue evolucionando con el tiempo, poniendo de manifiesto el cambio y experimentación del pintor a través de un elaborado proceso creativo.

En cuanto a las fuentes, que detallaremos más adelante, encontramos una base primordial en la obra del autor Nicolás Fernández de Moratín titulada *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de los toros en España*. Goya también acude a otros autores como es el caso del aficionado taurino José de la Tixera, al cual pertenecen obras como *Tauromaquia o arte de torear a caballo y a pie*. Es posible que Ceán Bermúdez participase en la redacción, orden y estructura de los títulos pertenecientes a cada una de las láminas que componen la serie. Los títulos que fueron propuestos por Ceán se asemejan enormemente a los que finalmente pasaron a formar parte de los grabados aunque con ligeras variaciones.

En la composición de estos grabados también intercedió el humanismo de los textos de Jovellanos. Si analizamos a los pensadores españoles contemporáneos, estos leían de forma asidua a Juan Luis Vives, repitiendo sus ideas y adaptándolas a las circunstancias que vivían. Jovellanos se asemeja a Vives en su carácter educativo, entendiendo esto como una herramienta que permitiría desarrollar la personalidad humana.

Sátira cuarta. Contra las corridas de toros, texto escrito por Gaspar Melchor de Jovellanos publicado en el *Diario de Madrid* el 19 de septiembre de 1797¹⁰, se publica en el momento en el que Jovellanos fue nombrado Ministro de Gracia y Justicia. En ella se exponen sus ideas reformadoras acerca de temas como la educación o la economía política.¹¹

Expone su confianza en la educación, y la relaciona directamente con los juegos y espectáculos, condenando a aquellos que retrataban el teatro como algo inmoral mientras

¹⁰ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹¹ Algunos autores como Rodrigo Olay-Valdés (Olay-Valdés 2022) exponen que estas *Sátiras* no pertenecerían en realidad a Jovellanos sino a José María de Llanos Alcalde.

defendían las corridas de toros, opinión extendida entre teólogos, predicadores y moralistas de aquel momento. Las opiniones de autores como Jovellanos, Bargas y Bruna se oponían de forma efusiva a los artículos y sermones de algunos religiosos jesuitas que exponían su opinión respecto a este tema.

Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*¹² dedica algunas páginas a las corridas de toros, aunque la mayoría se refieren al teatro. En este texto deja entrever su escasa simpatía hacia la tauromaquia, convencido de que afectaba enormemente a los sectores de la agricultura e industria, ya que consideraba que se perdían días de trabajo cuando se celebraban este tipo de festividades. A pesar de esto, Jovellanos reconoce la popularidad de esta festividad, relatando en su *Sátira* cómo el pueblo va “a pelotones” al espectáculo¹³. Esta masa de espectadores genera una fuerte admiración en autores como Moratín y especialmente en Goya, expresando en sus cuadros y grabados la efusiva emoción que produce esta festividad entre la población. Esto es considerado por Jovellanos algo intolerable, entendiéndolo como motivo suficiente para prohibir las corridas de toros.

Autores como Ventura Bagüés o Juan de la Encina, señalan una concordancia entre las primeras láminas de la serie con textos escritos por Nicolás Fernández de Moratín¹⁴. Es posible que la idea de grabar algunas corridas de toros se debiese a su intención por ilustrar la *Carta histórica sobre el origen y progreso de las corridas de toros en España*, obra de Nicolás Fernández de Moratín. Este fue un aficionado a la tauromaquia, materia que utilizó en repetidas ocasiones como fuente de inspiración para sus escritos. Goya conoció sin duda estos textos debido a su relación con medios taurinos y Nicolás Fernández de Moratín.

Un ejemplo en el que se referencia la *Carta* de Moratín lo encontramos en la lámina titulada *Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptan esta caza y arte de lancear un toro en el campo* (Fig. 3). En la carta de Moratín, se expone cómo el trato entre musulmanes y cristianos en Granada había provocado que diestros caballeros realizasen corridas de toros, produciéndose este hecho también en otros lugares como Córdoba, Sevilla o Toledo¹⁵. Esta teoría expuesta por

¹² Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹³ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁴ Lafuente 1946, 182-183.

¹⁵ *Ibíd.*, 187.

Moratín es aceptada por Goya que, ignorando la documentación existente sobre este tema, representa a los musulmanes mediante la única fuente viva que ha conocido y visto: los mamelucos de Napoleón. Debido a los atavíos de los representados, sabemos que Goya debió de realizar estos aguafuertes en una fecha no anterior a 1808.

Esta *Carta* es nuevamente referenciada por Goya en una lámina inédita descartada por el pintor titulada *Un picador montado sobre un torero, acometiendo al toro* (Fig. 4). En esta lámina se ilustra cómo un toro es lanceado por un picador y un torero. Conservamos además el cartel de la corrida de la que se habla en el texto, así como los nombres de los rejoneadores con todo lujo de detalles. Es posible que Goya, además de conocer el texto de Moratín, acudiera a la propia corrida o al menos conociese lo que ocurrió en ella para luego representarlo en la lámina.¹⁶

Existen otros ejemplos que exponen la relación entre Moratín y Goya, como es el caso de la lámina titulada *El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros* (Fig. 5), Para realizarla, el artista se apoya en un texto de Moratín en el que se habla de la destreza de Falces¹⁷. Este testimonio y el de otros viejos aficionados son utilizados por Goya como fuente para componer esta lámina, ya que él no conoció a Falces personalmente. Ferrari referencia a José de Gomarusa exponiéndolo como una fuente directa para la realización de esta lámina. En su obra titulada *Carta apologética de las funciones de los toros* del año 1793, se describe de forma fehaciente el lance que Goya representará en el grabado.¹⁸

Tras este análisis, reconocemos cómo Francisco de Goya utilizó las fuentes contemporáneas de las que disponía para realizar esta serie de grabados en la que reflejó o bien su forma de pensar respecto a este tema, o simplemente su necesidad de retratar una festividad que suscitaba algún tipo de interés en él.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Lafuente 1946, 195.

¹⁸ *Ibíd.*

3. Monstruos y brujas: un análisis de lo humano en contraposición con lo irreal

[...] *Ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, balentones Gigantes, follones, malandrines, etc. ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos*
[...] (Carta de Francisco de Goya a Martín Zapater, c. 1792)¹⁹

La brujería suscitaba una gran curiosidad en los aristócratas ilustrados, siendo este hecho criticado por algunos intelectuales del momento que lo consideraban algo propio de ignorantes. Estas críticas se hacían incluso más intensas al hablar de la Iglesia, puesto que en los autos de fe que esta institución publicaba se propugnaba incluso un mayor fanatismo que el que profesaban las víctimas que condenaban por este mismo hecho.

A continuación enumeramos algunas de las fuentes escritas que utilizó Goya para componer estas escenas en las que aparecen brujas y monstruos. Este tipo de representaciones se ha relacionado con múltiples factores intentando justificar la elaboración de estas escenas. Cabe la posibilidad de que se basara en el célebre *Auto de Logroño de 1610* reescrito por Leandro Fernández de Moratín que, como ya sabemos, mantenía amistad con el pintor. Goya, según autores como Edith Helman, fue conocedor de este texto e incluso es posible que ejecutase algunos dibujos sobre él²⁰. Moratín, movido por el gusto y atractivo que tenían para las gentes de la época la brujería y el ocultismo, publicó en 1811 esta edición bajo el pseudónimo de Ginés de Posadilla, describiendo la condena de las conocidas brujas de Zugarramurdi. Moratín critica la divulgación de textos impresos con contenidos que él consideraba perniciosos, de igual modo que lo hace Francisco de Goya en varios dibujos de los *Caprichos*.

Otros autores como Juliet Wilson-Bareau exponen la posibilidad de que en realidad estas imágenes se encontrasen relacionadas con sus experiencias personales y con los seres

¹⁹ Canellas 1981, 253.

²⁰ Helman 1987, 199.

humanos que, como ya explicaba Goya en su correspondencia con su amigo Martín Zapater, temía más que a cualquier otro monstruo existente.²¹

Es posible que el comenzar a realizar este tipo de representaciones se debiera a los acontecimientos políticos que ocurrieron en España durante estos momentos, ya que con el reinado de Carlos IV y el comienzo del gobierno de Fernando VII, muchos de los amigos ilustrados del pintor marcharon al exilio y perdieron el poder que habían acumulado. Goya acude a los monstruos y brujas con la finalidad de evidenciar lo primitivo del hombre, ejemplificando a través de este tipo de representaciones el mundo que le rodeaba y que consideraba ignorante e irracional.²²

Goya introduce estas representaciones de monstruos y brujas en sus *Caprichos*, exponiendo algunos autores, como Lilliana Ramos Collado, la posibilidad de que la elaboración de estas escenas se encuentre relacionada con alguna de las obras de Diego de Torres Villarroel, concretamente con *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*.²³ Esta obra fue publicada en su cuarta edición en el año 1796, coincidiendo con el momento en el que se estaban configurando los primeros bocetos preparatorios de los *Caprichos*. Francisco de Goya y Diego de Torres Villarroel conviven en la urbe madrileña creando espacios oscuros repletos de criaturas que entremezclan, de forma caricaturesca, lo humano y animal en su anatomía.

En *Visiones y visitas*, Torres Villarroel relata cómo el fantasma de Francisco de Quevedo le visita durante la noche. A lo largo de tres sueños, Torres camina y explora el Madrid nocturno junto a Quevedo, en una narración con un marcado tono satírico. Mediante lo que llama “poética del desengaño”, Torres muestra un retrato de la población de su época mediante una representación caricaturesca, algo que podría haber llamado la atención de Goya empleándolo en la configuración de unas obras que, como expone el pintor en el anuncio de *Los Caprichos* publicado en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799, “exercitan la fantasía del artífice”.²⁴

²¹ Colorado 2009, 222.

²² *Ibíd.*, 222.

²³ Ramos 2004, 3.

²⁴ *Ibíd.*, 5.

3.1. El interés por el ocultismo y su relación con la erudición y la lectura

Goya sentía una gran fascinación por la representación plástica de todo lo relacionado con el ocultismo y su teatralidad. Además de las fuentes escritas que emplea para el desarrollo de este tipo de obras y de su valor documental sobre lo que leía y con quién se relacionaba el pintor, no debemos dejar de lado otros estudios recientes que han incidido en aspectos como la importancia que le daba Francisco de Goya y la sociedad de su época a la lectura y a la transmisión de conocimiento. Goya fue testigo de cómo se produjo la desmitificación de la lectura, dejándose de considerar un elemento al alcance de unos pocos y perdiendo por tanto el aura de misterio que la rodeaba. La Ilustración encumbró las nuevas ciencias y, entre otras cosas, la lectura y la escritura, considerándolo un logro y avance social para la difusión del conocimiento.

Luis Martín-Estudillo desarrolla este tema en *Goya o el misterio de la lectura*, relacionando las prácticas oscurantistas que realiza Goya en su obra con la difusión del conocimiento a través de los libros y la enseñanza.²⁵ Un ejemplo de esto lo encontramos en el *Capricho* 68 titulado *Linda Maestra!* (Fig. 6), en el cual nos representa a una bruja que enseña a una mujer a volar en escoba. Esta lección se imparte junto a una observadora lechuza conocida por representar a Minerva, diosa de la sabiduría y de la educación.

Otro ejemplo es el dibujo titulado *Sueño. Pregón de brujas prohibiendo a las que no pasan de treinta años, por más merito que tengan* (Fig. 7). En este se muestra a dos personajes leyendo, pero cada uno con unos propósitos distintos: la sombra ataviada con un hábito de monje que enmarca la composición parece promulgar a viva voz lo que se encuentra escrito en el documento. Aunque la figura parece irradiar autoridad, unas enormes orejas de asno le hacen perder credibilidad. En contraste, una anciana sentada en un segundo plano sostiene un libro mientras lee en silencio rodeada por varios personajes. Uno de ellos agarra una caña con un candil de una forma peculiar, mientras que otro de los personajes sostiene a un bebé, a través del cual sopla a modo de trompeta, como si intentara acallar la lectura del fraile.

De esta forma escatológica expresa Goya su relación con la lectura, representando la corrupción que podía provocar un consumo de libros y textos que él consideraba

²⁵ Martín-Estudillo 2023, 187-204.

“moralmente perversos”²⁶. Goya nos muestra a través de estas obras un mundo en constante debate entre el racionalismo y el oscurantismo, representando la lectura y el conocimiento en algunos Caprichos, mientras que en otras obras pictóricas como *El aquelarre* manifiesta un conocimiento cimentado en el oscurantismo.

En dibujos como el titulado *Sueño*, nombrado anteriormente, vemos cómo este tipo de lecturas perniciosas y representadas desde la sátira, se realizan en grupo, especialmente en un momento en el cual la lectura solitaria comenzaba a verse como algo positivo. Goya consideraba que el aprendizaje y conocimiento se lograban individualmente de mejor forma, mientras que los textos leídos en grupo podían en realidad estar manipulados por la autoridad que leyese el texto, de ahí la representación del fraile del *Sueño* con orejas de burro. En estas obras la lectura no lleva a los personajes hacia la razón, sino que remarca todavía más el oscurantismo.

La obra *El aquelarre* (Fig. 8) incluida dentro de las *Pinturas negras*, es una de las últimas muestras de la representación de la lectura en un sentido perverso realizada por Goya. Durante el reinado de Fernando VII, Goya adquiere la llamada “Quinta del Sordo”, una casa situada a orillas del río Manzanares en la cual caerá enfermo y realizará sus famosas *Pinturas Negras*. Se han realizado inabarcables análisis sobre esta serie de pinturas intentando desentrañar su significado, relacionándolo con elementos filosóficos, bíblicos, mitológicos o literarios. Además de la posibilidad de relacionar estas obras con su enfermedad y vejez, no debe olvidarse la vinculación del pintor con el entorno que le rodeaba y su compromiso con la realización de una fuerte crítica a la ignorancia que realiza continuamente a lo largo de su obra.

Moratín elabora en su *Auto de Fe* una descripción muy similar a la escena de *El Aquelarre*: “El Demonio se viste, ayudándole sus criados, y el oficia su misa [...], y el canta por un libro como misal [...]”.²⁷ La cabra bañada por las sombras del cuadro ejemplifica pictóricamente la figura retórica de la prosopopeya al sostener un libro que lee ante una multitud. Goya hace que el espectador entienda el libro como un objeto sagrado que reafirma la sabiduría del animal ante un grupo de ignorantes que le observan con expresiones de sorpresa, realizando un grotesco ritual que les hace partícipes y al mismo

²⁶ *Ibíd.*, 200.

²⁷ Posadilla 1820, 79.

tiempo testigos de lo que predica el texto. Se entiende esta lectura como un elemento pernicioso que tergiversa el conocimiento, considerándolo un elemento utilizado por algunos eclesiásticos para encorsetar las libertades del pueblo.

Además de la representación de brujas y otros monstruos, también ha sido objeto de estudio la relación entre humanos y no humanos en el arte de la época de Goya. Puede que esta relación entre ambos estuviera relacionada con el cambio que se había producido en la percepción que se tenía del mundo animal, de forma que algunos pensadores como el inglés Jeremy Bentham reconocían que los animales eran seres igualmente sensibles a los humanos²⁸. También en este momento se realizaron estudios científicos sobre la anatomía y comportamiento animal, produciéndose avances en botánica, zoología o biología con publicaciones como la *Histoire Naturelle* de Buffon, que comenzó a publicarse a partir de 1749.

Pudo influir sin duda en la obra de Goya la definición de “especie” que surgió en este momento, y es que según el sistema de clasificación de Linneo, este término podía recoger la mezcla entre criaturas diferentes, algo que Goya interpretó en su imaginación como algo monstruoso al realizar en sus dibujos la hibridación de distintas especies²⁹. En sus llamadas *asnerías*, Goya, a través de la hibridación de asnos y humanos, satiriza al hombre en sus distintas profesiones: médicos, nobles, estudiantes, médicos, etc. de igual forma que ocurre en fábulas literarias cuyos protagonistas son animales con actitudes humanas.

Las fábulas fueron un género literario de carácter didáctico muy utilizado durante la Ilustración, siendo en este momento cuando Goya realiza estas obras con un objetivo moralizante. Glendinning estudia la cercanía e interés que tenía Goya en las fábulas de animales, encontrando cómo en otra lámina correspondiente a la serie de los *Desastres de la Guerra*, concretamente en la número 74 (Fig. 9), se hace referencia al autor italiano Giambattista Casti, escritor coetáneo de Goya³⁰. Su obra titulada *Gli animali parlanti* tuvo una gran difusión en España durante la primera mitad del siglo XIX, subrayando autores como José Camón Aznar en su artículo titulado *Dibujos de Goya del Museo*

²⁸ Martín-Estudillo 2023, 168.

²⁹ *Ibíd.*, 169.

³⁰ Alcalá 1988, 248.

*Lázaro*³¹ la relación de este autor y Goya. Además, sabemos la relación de amistad que mantuvo Goya con otros autores como Tomás de Iriarte o Gregorio Salas, importantes fabulistas coetáneos al artista.

Un ejemplo del empleo de estos animales lo encontramos en el dibujo titulado *Brujas disfrazadas en físicos comunes* (Fig. 10), una obra perteneciente a la serie *Sueños* precedente de *Los Caprichos*. En este dibujo vemos cómo dos asnos ataviados como médicos consultan un texto con unos enormes anteojos que solo parecen ampliar su ignorancia³². Aquí hallamos la división entre lo humano y lo no humano (la razón y la sinrazón). Estos animales se encuentran inscritos dentro de un discurso que debería elevar la posición de un hombre ilustrado, pero su transformación antropomorfa hace que esta posición quede ridiculizada hasta el extremo, rompiendo así con la altiva visión del hombre estudioso.

En otro de sus dibujos titulado *Animal de letras* (Fig. 11), encontramos un felino que sostiene un libro y le da la espalda a otro personaje desdibujado que amenaza con golpearle con un látigo. Para realizar esta pareja, cabe la posibilidad de que el pintor se inspirase en los espectáculos circenses que estaban sucediendo en Francia ya desde los inicios del siglo XIX en actuaciones con animales exóticos y domadores³³. El felino se ve interrumpido en su solitaria lectura por el personaje que sostiene el látigo, mostrando el primero una actitud más sosegada y pensativa que la del personaje humano y grotesco que intenta golpearle. Así, la posición entre lo humano y no humano se invierte: encontramos lo civilizado en el felino de enormes garras que sostiene apaciblemente un libro, mientras que el hombre del látigo, nuestro congénere, se burla de él e intenta golpearlo.

Así, Goya enfatiza la sensibilidad existente en el mundo animal, bestializando al hombre mediante la deformación y la hipérbole y borrando la línea que separa lo humano de lo no humano.

³¹ Camón 1954, 9-14.

³² Martín-Estudillo 2023, 169.

³³ *Ibíd.*, 172.

4. Un análisis de las fuentes de los grabados de Francisco de Goya sobre la Inquisición y la Iglesia Católica

El racionalismo de la Ilustración trató de derrocar los esquemas definidos en materia religiosa, social y política propuestos por el Antiguo Régimen, entendiéndose la religión como un lastre que era necesario liquidar. Goya expresa su repulsa hacia la Iglesia y el Tribunal de la Inquisición, realizando grabados que utilizaban un lenguaje simbólico que queda muchas veces casi encriptado.

La Iglesia reaccionó ante esta situación de manera completamente opuesta a la conciliación, profundizando especialmente en las supersticiones y en las prácticas oscurantistas que propugnaban la negación de la razón. A pesar de los sucesivos intentos, la influencia de los ilustrados en la sociedad española fue mínima, ya que la Iglesia mostró un control férreo sobre sus ideales impidiendo la penetración en la sociedad de las ideas renovadoras que quedaron reducidas a una crítica encubierta. Conservamos ciertos panfletos de literatura clandestina propia de finales del siglo XVIII que nos sitúan en la forma en que se vivía la imposición de estos ideales.

León Arroyal realizó panfletos como el titulado *Pan y Toros*, en el que se muestra la visión religiosa que dominaba la España del momento por parte del sector de los ilustrados, reflejando su visión negativa sobre los ideales de la Iglesia Católica.³⁴

La actitud crítica que trajo consigo la ideología de la Ilustración provocó una serie de cambios significativos en los preceptos religiosos de la sociedad, especialmente en el concepto de fe y razón.

Un elemento que suponía una ofensa para la mentalidad racionalista de la Ilustración fue la infinita lista de supersticiones que regía la mentalidad del pueblo español. La Iglesia además reforzaba esta simbiosis entre la fe y la superstición, siendo ambas dos conceptos inseparables de los propios dogmas de la fe cristiana. Autores del momento como Benito Jerónimo Feijoo señalaban este problema en sus escritos³⁵.

Esta mezcla de ignorancia y superstición que se encontraba vigente entre la sociedad española es reflejada por Goya en grabados como el *Capricho 52* titulado *¡Lo que puede un sastre!* (Fig. 12), en el cual se realiza una denuncia de estas supersticiones mediante la representación de una especie de espantapájaros recubierto con una sábana ante una

³⁴ López 2010-2011, 93.

³⁵ Alcalá 1988, 204.

multitud que cree que se trata de una figura divina. En contraste con la muchedumbre que se encuentra en actitud piadosa, un grupo de figuras demoníacas se distribuye por la parte superior de la composición. El significado de esta imagen aparece reflejado en la explicación manuscrita del siglo XIX conservada en la Biblioteca Nacional que dio a conocer Paul Lefort en su libro titulado *Francisco de Goya: Etude Biographique Et Critique*³⁶: “La superstición general hace que todo un pueblo se prosterne y adore con temor a un tronco cualquiera, vestido de santo”.³⁷

Esta imagen constituye un tópico propio de la literatura del momento, pudiéndose relacionar con las *Cartas político-económicas al conde de Lerena*, un texto de León de Arroyal en el que se alude a la idea que Goya representa de forma visual. En él, se describe la escena de la siguiente forma: “El respeto y el temor, contraídos por el largo hábito, nos hace algunas veces adorar un tronco; pero si una mano esforzada le da el primer hachazo, no nos contentamos con despreciarle, sino que le echamos al fuego.”³⁸ Esta estampa realiza una clara crítica a la superstición que regía la mentalidad de los españoles en aquel momento y que críticos y eruditos del momento ya señalaban.

Es Benito Jerónimo Feijoo uno de los abanderados en su lucha contra la superstición que reinaba en la sociedad española del momento. No solo encontramos escritos suyos sobre este tema, sino que otros críticos como Jovellanos redactaron textos en contra de algunas imágenes sagradas y los relicarios, que consideraba elementos de control de la conciencia de las clases bajas.

Juan Meléndez Valdés, Fiscal de la Corte en aquel momento, remarca su indignación ante la celebración de procesiones, que consideraba una festividad exagerada y alejada de lo religioso³⁹. En este texto se incita al lector a que medite sobre las procesiones, considerándolas algo completamente opuesto a los ideales de la Iglesia Católica.

No solo encontramos críticas hacia algunas costumbres de la Iglesia Católica en los *Caprichos*, sino que también hallamos láminas de este tipo en la serie de los *Desastres de la Guerra*. Nigel Glendinning establece relación entre los *Desastres* 66 y 67⁴⁰ no solo por sus títulos: *Extraña devoción!* (Fig. 13) y *Esta no lo es menos* (Fig. 14) respectivamente,

³⁶ Lefort 1877, 58.

³⁷ En Francés: *C'est pourtant la superstition qui fait que tout un peuple adore en tremblant un morceau de bois que pare un costume de saint!*

³⁸ López 2010-2011, 94.

³⁹ Alcalá 1988, 222.

⁴⁰ Glendinning 1962, 221-230.

sino por la temática de ambas obras. En ellas encontramos la representación de procesiones religiosas.

En la estampa titulada *Extraña devoción* aparece una masa de gente arrodillada delante de un burro que carga un cuerpo momificado perteneciente a un santo introducido en el interior de una caja de vidrio. En *Esta no lo es menos*, aparecen unos hombres que marchan en procesión subiendo una especie de gradas que darían acceso a un templo. Sobre sus espaldas llevan algunas imágenes de la Virgen junto con otros objetos de carácter religioso. Ambas láminas realizan una fuerte crítica hacia el culto a las reliquias y a las procesiones.

Nigel Glendinning, al contrario que otros autores, considera difícil precisar si Goya sentía o no simpatía hacia la religiosidad en estas láminas.⁴¹ Considera que las estatuas y reliquias que aparecen representadas no aluden con tanta fuerza a lo grotesco como sí consideran otros autores como Lafuente Ferrari⁴². Es posible que tanto los títulos como el poco cuidado con el que tratan los personajes a las imágenes se deba a la falta de veneración de las gentes a estas representaciones sagradas, de forma que el artista haya realizado estas láminas con una finalidad moral y no antirreligiosa.

En estas obras hallamos una posible fuente literaria que habla directamente de un asno cargado de reliquias. Esta historia se encuentra narrada en dos fábulas pertenecientes a finales del siglo XVIII, siendo una perteneciente a Félix María de Samaniego y la otra a Ibáñez de la Rentería⁴³. Ambas versiones muestran claras similitudes, con la única diferencia de que en la fábula de Ibáñez es una raposa la que reprocha a un burro su soberbia, mientras que en la de Samaniego es una persona la que realiza esta acción. En la estampa de Goya no encontramos ninguna raposa, lo que dictamina la posibilidad de que este se fijara en realidad en la fábula redactada por Samaniego. Además, en la fábula de Ibáñez se describe a un pueblo de grandes proporciones, una descripción que no entraría dentro de la composición goyesca.

En la representación realizada por Goya, encontramos cómo la figura que centra la composición es el asno, algo que se relaciona con ambas fábulas. Otra similitud es el

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Lafuente 1979.

⁴³ Glendinning 1962, 224.

papel que juegan los fieles en la escena, ya que solo se utiliza a la multitud con la finalidad de remarcar al burro como objeto protagonista de la sátira. Goya dota a los fieles de actitudes sinceras que se desvinculan de lo satírico⁴⁴, remarcando así que el foco de atención no pretende centrarse en la veneración del público, cosa que tampoco hacían las fábulas de Samaniego o de Ibáñez.

En la estampa *Esta no lo es menos* encontramos una moraleja más marcada puesto que el asno es sustituido por seres humanos, algo que también sucede en la segunda parte de la fábula donde se explica el valor alegórico del asno. Según Samaniego, este representaría al “hombre sin mérito” que se enorgullece de su posición sin razonar si esta es o no merecida.

Se ha propuesto que en esta serie de estampas Goya estuviese realizando una crítica a Godoy y a sus amigos, ya que también lo había criticado anteriormente mediante la figura de un burro en *Los Caprichos*. También se ha valorado la opción de que la variedad de objetos religiosos que se encuentran en la composición pudieran deberse a la abundancia de reliquias que se manejaban en la época y a los hombres que abusaban de ellas y de la religión, utilizándola como un método político y de justificación de acciones de dudosa moralidad.⁴⁵

En los *Caprichos* también se critica el ideario de una Iglesia que no cumple con sus propias doctrinas. El *Capricho 79* titulado *Nadie nos ha visto* (Fig. 15) escenifica de forma resumida esta visión de una Iglesia deshonesta en cuanto a sus valores, puesto que se nos muestra a varios frailes bebiendo vino. En el manuscrito de la Biblioteca Nacional encontramos una descripción de este grabado: “Los curas y frailes echan valientes tragos cuando nadie los ve; pero el mundo bien lo sabe. El vaso del abate es de buena marca para indicar el mayor desorden que hay en el clero”.⁴⁶

Otro ejemplo en el que se percibe a la institución de la Iglesia Católica desde una visión negativa lo encontramos en el *Capricho 30* titulado *¿Por qué esconderlos?* (Fig. 16). En este grabado encontramos un motivo que se encuentra de nuevo relacionado con la literatura del momento: la avaricia se representa como un alto prelado que, al situarse en

⁴⁴ *Ibíd.*, 226.

⁴⁵ *Ibíd.*, 227.

⁴⁶ Fundación Goya en Aragón.

sus últimos momentos de vida, intenta acumular bienes de forma desesperada. Se relaciona con un texto de Torres Villarroel en el que se hace referencia a los clérigos avaros: “Del mundo huyen y se esconden, afectando devoción, y reducen su carne a una vida hambrienta, ruin, penitente y asquerosa, siendo la irrisión, aborrecimiento y escándalo del vulgo. Rodeados de fatigas, temores, enfados y obscuridades viven escondidos de todos; y aun así les parece que no está seguro su dinero”.⁴⁷

Goya también dedica algunas de sus obras a la Santa Inquisición. Autores como Cadalso en sus *Cartas Marruecas*, o Jovellanos, muestran el desacuerdo y el pesimismo que les causaba la continuidad de la institución de la Santa Inquisición. En este contexto, ya que Goya tenía relación con ambos autores, él realizó algunas planchas relativas a este tema. Un ejemplo lo encontramos en el *Capricho 23* titulado *Aquellos polvos* (Fig. 17), o en el *Capricho 24* titulado *No hubo remedio* (Fig. 18). En el primero se representa la lectura de una sentencia a un condenado que se encuentra con las manos atadas, vestido con un sambenito. Su postura transmite abatimiento al espectador, mostrándose sobre un tablado bajo el cual encontramos a una muchedumbre arremolinada que le observa con diversas expresiones que transitan desde la ira hasta la tristeza. En este *Capricho* se realiza una voluntaria reducción del espacio así como de la cantidad de personajes representados. Además, el drama ha sido reducido a su mínima expresión encontrándolo únicamente en sus personajes principales, es decir, el reo y el secretario. Colocando al reo en primer plano consigue enfatizar el drama humano que aqueja a la solitaria víctima situada enfrente del imponente Tribunal.

Edith Helman aporta datos sobre un auto de fe acontecido en Madrid en el año 1784 en el cual un reo fue acusado de haber comercializado con unos polvos que tenían, supuestamente, una serie de cualidades amorosas capaces de cautivar a la víctima, de forma que esta era capaz de realizar acciones contra su voluntad⁴⁸. Además de este hecho, debemos hacer referencia a la interpretación del manuscrito de la Biblioteca Nacional en la cual aparece el nombre del reo: *Perico el cojo*. En relación con esta identificación, Edith Helman aporta el conocimiento de un reo apodado con este mismo sobrenombre que fue juzgado en el año 1787 por la fabricación de polvos con cualidades mágicas a

⁴⁷ Alcalá 1988, 33.

⁴⁸ Helman 1983, 118-120.

partir de huesos de cadáveres⁴⁹. Sin embargo, otros autores como Alcalá Flecha exponen la posibilidad de que estos delitos de brujería no aludieran a un caso concreto⁵⁰, ya que era habitual la condena de estas prácticas las cuales aparecen relatadas en la *Relación del Auto de fe de Logroño del año 1610*, dedicándose una parte sustancial a la fabricación de polvos a los cuales se les atribuían cualidades satánicas.

Es muy probable que Goya conociese este texto en el momento en el que grabó la plancha, puesto que en él se relaciona al reo que estaba siendo juzgado por la Inquisición con la superstición propia de la elaboración de sustancias con elementos como: “sapos, culebras, lagartos, limazos, caracoles, que mezclan en una olla con huesos y sesos de difuntos que sacan de las iglesias, y con el agua verde y hedionda que tienen junta de la que han sacado de los sapos vestidos, y todo lo cuecen hasta confeccionar el polvo”.⁵¹

El *Capricho 24* muestra la continuación de la sentencia del Tribunal mediante la representación del reo sobre un borrico mientras es acompañado por dos sayones y un grupo de curiosos que habían presenciado la sentencia. El esquema compositivo de esta estampa hace que nuestra visión se centre en la figura central ayudada por las miradas de los personajes circundantes que recaen sobre ella. Nuevamente aquí encontramos expuesto el contraste entre la serenidad del condenado y las emociones turbulentas que dominan al resto de los representados.

La configuración de estos grabados se fraguó en momentos complicados, puesto que no es hasta el año 1810 cuando comienza a reconocerse la libertad de imprenta, derecho que duró poco tiempo puesto que fue abolido en 1814 con el regreso al poder de Fernando VII, momento en el que se reestableció la legislación propia de 1805. Es en este momento cuando comienza a producirse una severa censura penada con cárcel para aquellos que no acataran las leyes. Fueron perseguidos aquellos textos que estuvieran en contra de la ortodoxia católica y que mostraran ideas de índole liberal. Es en este contexto donde podemos situar los dos dibujos de Goya de los cuales hablaremos a continuación.

El primero de ellos titulado *No haber escrito para tontos* (Fig. 19), sitúa en el centro a un escritor dentro de un calabozo cubierto por una capa. El único punto de iluminación de

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Alcalá 1988, 267.

⁵¹ *Ibíd.*

toda la estampa proviene de una pequeña ventana situada en el lado derecho a través de la cual entra un pequeño resquicio de luz. El título de la lámina ataca directamente a aquellos que han moldeado la realidad a su gusto generando una situación en la que solo era posible escribir para tontos, mostrando a su vez lo peligroso que puede llegar a ser escribir para personas inteligentes.

Esta idea ya ha sido desarrollada con anterioridad en otros artículos, como por ejemplo el titulado *Letras, hombres de letras o letrados*, de Voltaire, publicado en el año 1765 en el tomo número VII de su *Diccionario filosófico*. Voltaire alude a la situación que estaban atravesando los intelectuales en este momento, realizando una crítica a la censura inquisitorial:

“Componed odas de alabanza al monseñor Superbus Fadius y madrigales a su amante; dedicad a su portero un libro de geografía y seréis bien recibidos; ilustrad a los hombres y seréis aniquilados [...]. La mayor desdicha de un hombre de letras quizás no sea el ser objeto de los celos de sus compañeros, la víctima de la cábala, el objeto de desprecio por parte de los grandes del mundo; su desdicha consiste en ser juzgado por necios. Los necios van lejos a veces: sobre todo cuando el fanatismo se une a la ineptitud, y a la ineptitud el espíritu de venganza”⁵²

Don Leandro Fernández de Moratín insiste en varios momentos en el tema que trata el dibujo *No haber escrito para tontos*. En una carta datada del año 1787 escrita para Juan Pablo Forner, Leandro trata de enumerar con gran pesimismo todas las dificultades que debe atravesar un escritor en este momento, definiendo la situación como una especie de calabozo inquisitorial para el escritor, insistiendo en que la única posibilidad que tienen los intelectuales españoles es la de seguir escribiendo para crédulos.⁵³

Como vemos, el dibujo de Goya es capaz de resumir nuevamente, mediante la leyenda y el dibujo, su opinión sobre lo que estaba pasando en la época, basándose en lo que veía, leía y escuchaba en las conversaciones que mantenía con los intelectuales del momento.

Otro ejemplo de esto mismo lo encontramos en su dibujo titulado “*Meurs, impie ou pensé comme moi*”. Voltaire (Fig. 20). En él aparece un fraile que empuña en su mano derecha un arma ensangrentada, mientras que en la izquierda sostiene una antorcha. El personaje

⁵² Lanuza 1825, 178.

⁵³ Alcalá 1988, 308.

se abre paso entre una multitud de cadáveres mientras es rodeado por las llamas de un incendio que domina la composición. Es en la parte superior de la obra donde encontramos la leyenda que da nombre al dibujo.

Esta estampa muestra una visión atroz y negativa del fanatismo religioso, situándose en los momentos agónicos del Antiguo Régimen en los cuales se intentaba combatir al Tribunal de la Inquisición. En el *Diccionario crítico* de Gallardo, encontramos similitudes entre las palabras y el dibujo de Goya, ya que se realizan referencias a la espada, la antorcha, la sangre y el fuego como elementos capaces de eliminar las herejías:

En primer lugar el fanatismo no es duende, sino enfermedad físico-moral, una enfermedad cruel y casi desesperada; porque los que la padecen, aborrecen más la medicina que la enfermedad. Es una como rabia canina que abrasa las entrañas, especialmente a los que arrastran hopalandas. Sus síntomas son vascas, convulsión, delirio, frenesí: en su último período degenera en licantropía y misantropía, en cuyo estado verdaderamente lastimoso, el enfermo se siente con arranques de degollar a todos los que no sienten o piensan como él, aunque sean de su misma sangre, maxime si chocan con sus intereses y apetitos; y aun quisiera hacer una hoguera y quemar a medio linaje humano⁵⁴

En un poema de Alberto Lista titulado *El triunfo de la tolerancia* también encontramos cómo el autor caracteriza el fanatismo religioso a través de los mismos elementos que Goya utiliza en su dibujo (la “antorcha asoladora” y el “agudo puñal”):

Que asaz de sangre retiñó su acero
El fanatismo impío, De la máscara hipócrita velado;
Asaz quemó su antorcha asoladora,
A la ambición prestada, Del inocente la infeliz morada.
Sí, yo los vi; ¡los monstruos! de ira ardiendo,
Sedientos de venganzas,
Invocaron a un Dios de mansedumbre;
En su sangre de amor fieros mojaron
Los agudos puñales, Y a destrozar volaron los mortales.⁵⁵

A lo largo de todo este análisis hemos percibido como, en la obra artística de Goya, el tema inquisitorial, así como todo lo relacionado con la Iglesia Católica, se repite de

⁵⁴ Gallardo 1838, 66-67.

⁵⁵ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

manera continuada mediante un enorme número de obras, encontrando una evolución en su trayectoria que transcurre desde la realización de *Los Caprichos*, en los cuales encontramos una crítica prudente, hasta sus últimos dibujos, que muestran una crítica mucho más exacerbada, mostrándose así en los últimos años de su vida como seguidor de la corriente liberal.

5. La educación del pueblo: su representación en *Los Caprichos* y su relación con la lectura

Durante los últimos años del siglo XVIII fueron habituales las críticas por parte del sector ilustrado hacia las prácticas educativas que se estaban llevando a cabo en España en aquellos momentos. En la década de 1760 se realizaron grandes esfuerzos por intentar modernizar el sistema educativo, reformas que fueron especialmente impulsadas por el poder real.

Eran habituales las discusiones sobre cuestiones pedagógicas entre ilustrados y otros sectores más conservadores. Siguiendo la mentalidad ilustrada, se pretendía reemplazar la educación escolástica por el empleo de métodos observacionales y analíticos modernos, es decir, basados en la observación y la experiencia.

Instituciones educativas como la universidad vivieron un proceso de decadencia que fue en aumento durante la Ilustración, de forma que parte del personal que la conformaba abandonó la docencia con el fin de ocupar otros puestos que se encontrasen mejor remunerados. En vista de este problema, se propusieron distintas soluciones, como el uso de libros de texto o bien la selección de un alumnado mejor preparado, pero estas propuestas no fueron suficientes.

Durante el reinado de Carlos III la intención de renovación de las instituciones educativas estuvo acompañada por la expulsión de los jesuitas, lo que trajo consigo críticas por parte de algunas corrientes conservadoras que defendían la enseñanza tradicional. Un ejemplo literario de ello lo encontramos en los textos del fabulista Tomás de Iriarte, el cual definía los métodos pedagógicos empleados de la siguiente forma: “Aquí sin respeto alguno el sagrado le bajaba los calzones a los muchachos y se alzan las faldas a las niñas para zurrarlos cada y cuando es menester”⁵⁶

⁵⁶ Sarrailh 1979, 199.

El castigo físico del que habla Tomas de Iriarte era uno de los métodos que se utilizaban habitualmente para la educación y enseñanza, tema que también refleja Goya en el *Capricho 25* titulado *Si quebró en Cántaro* (Fig. 20). En él aparece una madre intentando corregir la educación de su hijo, que había roto una vasija, empleando la violencia física. En esta escena la mujer, con un rostro casi caricaturizado, aparece sentada con su hijo semidesnudo sobre su regazo, que se prepara para recibir el castigo. En un segundo plano, encontramos ropa recién lavada colgada de unas cuerdas para poder secarse.

Una de las interpretaciones que recibe esta escena es que la ropa, aunque se manche, puede lavarse una y otra vez para quedar limpia, pero el empleo de la violencia de la mujer contra su hijo hará que su inocencia termine por desaparecer, provocando así un cambio irreversible en el infante. Esta actitud de la madre contra el niño acabará por provocar que el rostro de su hijo se parezca al de ella, transmitiéndose el empleo de estos valores de generación en generación.⁵⁷

José Cadalso también dejaba entrever en su obra titulada *Los eruditos a la violeta* el rechazo hacia el sistema educativo empleado por los jesuitas en este momento⁵⁸.

Autores como Juan Meléndez Valdés y Gaspar Melchor de Jovellanos estuvieron interesados en la realización de estas reformas educativas, viéndose influidos por las ideas de Locke y Condillac, los cuales habían escrito sobre este tema.⁵⁹

En cuanto al punto de vista de Francisco de Goya acerca de estas reformas educativas, podemos vislumbrar su opinión en su participación en los debates sobre la reforma pedagógica que se realizaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante la década de 1790. En el año 1792, Goya realiza un discurso a sus compañeros exponiendo su punto de vista en respuesta a Bernardo de Iriarte, viceprotector de la Academia que había realizado propuestas reformadoras en cuanto a este tema. Goya enfatiza en este discurso la observación de la naturaleza y la imitación de esta:

“ [...] ¡Qué profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no sólo en Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias.”⁶⁰

⁵⁷ Cascardi 2022, 158.

⁵⁸ López 2010-2011, 97.

⁵⁹ Schultz 2000, 164.

⁶⁰ López 2010-2011, 84.

También se opone a la imposición de un único camino de estudio desarrollado durante un periodo concreto de tiempo, puesto que considera que esto es un gran impedimento para el aprendizaje. Cita el modo de aprendizaje de Annibale Carracci, en el cual el alumno debe aprender sin necesidad de seguir ningún método concreto, debiéndose guiar únicamente por su espíritu.⁶¹

Goya, unos años más tarde, critica desde la sátira la relación entre maestro y alumno en dos dibujos realizados a tiza roja que probablemente se diseñaron durante la década de 1790 como un estudio de *Los Caprichos*.

En uno de estos dibujos, titulado *De todo* (Fig. 21), encontramos retratado a un pedagogo rodeado por sus alumnos que lo observan con la boca abierta, sorprendidos ante la sabiduría de su maestro. Cabe la posibilidad de que este dibujo estuviera recogiendo la idea inicial que más tarde se representaría en el *Capricho* 8 titulado *¡Qué pico de oro!*⁶² (Fig. 22).

Goya realiza esta crítica a los docentes recurriendo nuevamente a las “asnerías” en *Caprichos* como el número 37, titulado *Si sabrá mas el discípulo?* (Fig. 23). El pintor pudo tomar estas escenas de una obra satírica perteneciente al Doctor Ballesteros titulada *Memorias de la Insigne Academia Asnal*. Esta obra publicada en 1792 realiza una sátira de las Academias Literarias de aquel momento mediante la caricatura.⁶³

En este *Capricho* nos presenta la poca profesionalidad y capacidad que encontraba en las personas encargadas de realizar la labor de la enseñanza, representándolos, al igual que en otros grabados, como burros incapaces de transmitir una correcta pedagogía utilizando además instrumentos y métodos que él no consideraba los adecuados.

En la serie de *Los Caprichos* encontramos cómo la infancia se relaciona en diversas ocasiones con el tema de la educación. Además de los ya nombrados, también siguen esta temática los titulados: *¡Lo que puede un sastre!*, *Que viene el coco* (Fig. 24) y *El de la rollona* (Fig. 25).

En el caso del *Capricho* 52 titulado *¡Lo que puede un sastre!*, encontramos representado cómo un niño solloza aterrorizado detrás de una mujer mientras que una especie de

⁶¹ Schultz 2000, 165.

⁶² *Ibíd.*, 166.

⁶³ Helman 1983, 69.

“monstruo” les amenaza. Autores como Sánchez Cantón sitúan la estampa entre las que censuran los vicios de la educación⁶⁴.

Edith Helman explica que el tema del *Capricho 3* titulado *Que viene el coco* ha sido tratado de forma frecuente en artículos satíricos pertenecientes a revistas como *El Pensador* o *El Censor*, así como en obras de Cadalso y Jovellanos⁶⁵.

Otros autores como José Manuel López Vázquez llegan a relacionarlo con la oración latina *Educatio mores facit*⁶⁶, inspirada en un texto de Horacio:

“En fin, examínate bien a ti mismo: a ver si la naturaleza o la mala costumbre no han hecho nacer tiempo atrás en ti algún que otro vicio; pues en los campos que no se cuidan brotan esos helechos que habrá que echar a las llamas.”⁶⁷

Si relacionamos el grabado con este texto, es posible que los protagonistas de la escena no sean los adultos sino los niños, partiendo así Goya de la anécdota que ocurre en la obra *El Lazarillo de Tormes* en la cual una persona negra se asusta al ver a otra con su mismo color de piel. Esto es provocado por el desconocimiento de uno mismo, hasta el punto en que se refiere a él como “el coco”.⁶⁸ Si analizamos este *Capricho*, los niños caricaturizados se representan con rasgos mestizos como la nariz ancha o los labios carnosos.

Goya critica así la mala educación que están recibiendo los niños, haciéndoles sus padres sentir temor hacia cosas que no existen. Debido a esto, esas “malas costumbres” de las que habla Horacio se transmiten de generación en generación.

Alcalá Flecha da su propia interpretación del *Capricho 4* titulado *El de la rollona*, en el cual se estaría realizando una crítica a la educación que le daban las clases dirigentes a sus hijos. En esta estampa encontramos una escena en la que un hombre vestido de infante es sostenido por varias correas tiradas por un lacayo que, como puede, intenta separarlo de una gran olla. Colgadas de su cintura encontramos dos higas, elementos colocados

⁶⁴ Sánchez 1949, 23.

⁶⁵ Helman 1983, 78.

⁶⁶ Traducido del latín: “La educación muda las costumbres”.

⁶⁷ López 2002, 484.

⁶⁸ Anónimo, 11.

habitualmente en los infantes para evitar el mal de ojo, así como una campanilla para que el “niño” no se pierda.

Nuevamente Goya utiliza el recurso lumínico para centrar nuestra atención en el personaje principal, el cual se encuentra bañado por un haz de luz. El noble primogénito se convierte en algo ridículo y caricaturizado, actitud y apariencia que se deben a la mala educación que ha recibido.

Estas prácticas supersticiosas empleadas para proteger a los infantes fueron muy criticadas por los ilustrados. Benito Jerónimo Feijoo niega la existencia del mal de ojo en su texto titulado *Observaciones comunes* rechazando además el empleo de higas para combatirlo.⁶⁹

En este texto el autor denuncia la creencia de que los hijos de nobles estaban más expuestos a estas impresiones malignas. Él opina que en realidad ocurre lo contrario, puesto que son las mujeres humildes las que más problemas de este tipo encuentran en sus hijos. Feijoo atribuye esto a que, debido a sus malas condiciones de vida, los niños quedan expuestos a un mayor número de enfermedades que terminan por contraer y que sus padres atribuyen a una serie de hechizos malignos.

Según este erudito benedictino, era de condición general la fe en las cualidades preventivas de este tipo de adornos. En relación con el “niño” que aparece en este *Capricho* de Goya, Feijoo escribe: “[...] la precaución que comúnmente se nota contra el mal de ojo, colgando a los niños una higa de azabache u otra figura que signifique irrisión y desprecio”⁷⁰.

Esta crítica hacia la educación que recibían los hijos de nobles se había convertido en un tópico literario en la España de finales del siglo XVIII, apareciendo con asiduidad en tonadillas, comedias y sainetes.⁷¹ Esto no comienza a realizarse durante la Ilustración, sino que es en este momento cuando se sirven de un motivo tradicional como es el del “niño de la Rollona” para ejemplificar sus intenciones reformadoras. Este concepto es un clásico de la literatura tradicional, pudiendo haber sido recogido por Goya para la realización de este *Capricho*.

La obra de finales del siglo XVIII titulada *Entremés del Niño de la Rollona*, atribuida a Francisco Avellaneda de la Cueva y Guerra, nos presenta a un niño llamado Toribico con

⁶⁹ Alcalá 1988, 114.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*

rasgos idénticos a los que aparecen en el grabado de Goya tanto en su carácter como en su fisionomía, mostrándole como un niño corpulento con barba cargado de abalorios: “Miren allí qué requiebros, con más barba que un palmito, más pies que un sportillero, más lomos que un elefante, y más cara que un amero.”⁷²

Incluso la forma en la que el criado lleva al noble en la estampa también se refleja en un párrafo de este entremés: “Llévenle de los andadores, como que se enseña a andar”⁷³.

En la literatura del siglo XVII ya podían encontrarse las características típicas del “niño de la Rollona” siendo frecuente el uso de esta representación para aludir a la incompetencia de las clases dirigentes, de forma que la Ilustración únicamente se reapropió de ello para dotarle de nuevos significados.

Será Torres Villarroel uno de los autores que más incida en la crítica hacia la educación que recibían los hijos de las familias nobiliarias. Torres denuncia en sus *Visiones y visitas* la excesiva protección que recibían los vástagos aristócratas: “al anochecer los recogen sus madres porque no los hechicen o no los acatarre el sereno”.⁷⁴

Jovellanos también realiza una crítica exacerbada en su segunda *Sátira*, conocida como *Sátira contra la mala educación de la nobleza*. Esta se publicó en la revista *El Censor* en el año 1787, haciéndose mención en ella a los decadentes aristócratas madrileños que define como personas de pocos conocimientos, con vidas depravadas cimentadas en actividades fraudulentas y en el consumo de prostitución⁷⁵. Esta relación entre la educación de los nobles y la incultura se encuentra de forma habitual en los textos literarios de este momento⁷⁶.

Goya aludirá a este tema en el *Capricho* 50 titulado *Los Chinchillas* (Fig. 26). En él se nos muestra a dos aristócratas atrapados en trajes de corte heráldico que pretenden asemejarse a camisas de fuerza. Con las orejas tapadas por enormes candados, abren la boca esperando una cucharada de sopa servida por otro personaje con los ojos vendados y orejas de burro, que simbolizan la ineducación. Goya denuncia cómo las clases nobiliarias viven presas y aisladas del mundo con los ojos y oídos cerrados, alimentándose

⁷² *Ibíd.*, 115.

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ *Ibíd.*, 117.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ *Ibíd.*

únicamente por la ignorancia. En este *Capricho* se ridiculiza el orgullo, la ignorancia, la pereza y el fanatismo.⁷⁷

Edith Helman señala como fuente literaria de este *Capricho* la comedia titulada *El dómine Lucas de Cañizares*⁷⁸, en la cual encontramos a dos personajes llamados don Pedro Chinchilla y don Lucas, su sobrino. Ambos defendían sus orígenes hidalgos, creyendo que gracias a este título nobiliario tenían unos supuestos poderes que utilizan para ahuyentar a un duende.

Jovellanos vuelve a criticar a la nobleza en su segunda *Sátira*, remarcando la incultura y falta de educación de esta:

“Examínale. ¡Oh idiota!, nada sabe.
Trópicos, era, geografía, historia
Son para el pobre exóticos vocablos.
¡Qué mucho, Arnesto, si del padre Astete
ni aun leyó el catecismo! [...]”⁷⁹

Un componente de enorme relevancia en la educación del pueblo fue la lectura, especialmente a mediados del siglo XVIII, cuando empezó a verse de forma positiva una educación más generalizada. Sin embargo, los medios utilizados en cuanto a infraestructura, personal cualificado o fondos monetarios eran escasos. Es posible que estos fueran los motivos por los que Goya no tuviese mucha fe en la capacidad civilizadora que querían dotarle los ilustrados a la lectura y a la educación, puesto que no veía capaces de ello a los responsables de enseñar ambos saberes.⁸⁰

Hallamos en esta época una contradicción entre los que veían a la lectura y a la escritura como un avance en el conocimiento, mientras que otros las entendían como un elemento inferior y complementario al lenguaje oral, encontrando este tipo de argumentaciones en obras de pensadores del momento como Rousseau. Durante siglos, la escritura y la lectura se convirtieron en elementos utilizados únicamente para la difusión de la palabra divina,

⁷⁷ *Ibíd.*, 118.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*, 120.

⁸⁰ Martín-Estudillo 2023, 173.

pero el uso cada vez más habitual de estos provocó que el aura divina que se había dotado a ambas quedase cada vez más degradado.

Autores como Juan Meléndez Valdés, amigo de Goya al cual retrató en el año 1797, consideraban que expandir el conocimiento mediante la escritura era gravemente pernicioso para la sociedad, llegando a considerar que debían “suprimirse y quemarse como indecente oprobio del gusto y la razón”⁸¹. Así, Valdés abogaba por una educación controlada por el gobierno, que fuera capaz de moldear los gustos y opiniones del pueblo mediante una férrea vigilancia de la distribución de los textos, de forma que solo llegaran al público general los que no se considerasen perniciosos.

En este texto de Valdés, también subyace la idea de que los libros debían ser capaces de enseñar a los niños, y al mismo tiempo entretenerles, uniendo la enseñanza y el recreo⁸². Esta idea es la que encontramos reflejada en el retrato que realiza Goya del pequeño Victor Guye en 1810, sobrino de Nicolas-Philippe Guye (Fig. 27). Este último, llevó al niño a España encargándole a Goya este retrato además de uno para sí mismo.

En el retrato encontramos cómo Victor Guye viste el uniforme perteneciente a la Orden de los Pajes mientras sostiene entre sus manos un libro. Ambos elementos recalcan el destino del pequeño a dedicarse a las armas y a las letras. Goya no lo presenta como alguien obligado de forma prematura a dedicarse al estudio, sino que en este momento ya se consideraba la lectura como un elemento capaz de reunir la educación y el ocio, siguiendo así la idea de la que hablaba Meléndez Valdés en su texto.⁸³

Un ejemplo de esto es que es en este momento cuando comienzan a realizarse publicaciones en la llamada *Gaceta de los Niños*, inspirada en la publicación francesa titulada *L'Ami des enfants*, realizada por Arnaud Berquin, el cual se encargó de la traducción de periódicos alemanes, holandeses e ingleses destinados a un público infantil.

Goya denuncia en otros de sus *Caprichos*, que relaciona con la lectura, el problema que suponía la ignorancia de la aristocracia, un estamento en el que sus integrantes estaban destinados a desempeñar importantes obligaciones. Esto terminó por convertirse en un tópico propio de la literatura crítica del momento.

En el *Capricho* 29 titulado *Esto sí que es leer* (Fig. 28), encontramos a un anciano siendo peinado por sus criados al calor de un brasero mientras lee un libro. En el título del

⁸¹ *Ibíd.*, 180.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ *Ibíd.*, 182.

grabado subyace una fuerte ironía que remarca lo poco relevante que le supone lo que está leyendo al petulante protagonista, que dedica el momento más inadecuado posible a ella. Nuevamente, como en otros *Caprichos*, se utiliza el recurso lumínico para, mediante un fogonazo de luz, iluminar el centro de la composición, acentuando así lo grotesco del personaje principal, cuya figura contrasta con las sombras del fondo.

Edith Helman encuentra similitudes entre esta estampa y el folleto de corte satírico publicado en 1789 titulado *La inoculación del entendimiento*. En él se ridiculiza la lectura con la siguiente frase: “Nosotros no miramos nada, pero juzgamos de todo. De un golpe gobernamos un reino, y mientras nos peinan, formamos un código”⁸⁴.

En *Esto sí que es leer* hallamos el poco valor que atribuyen a la lectura, y por tanto a la educación, aquellos que precisamente más la necesitaban para desempeñar correctamente sus cargos institucionales. Goya critica la forma en la que acostumbraban a leer al mismo tiempo que desarrollaban actividades de poca seriedad, hecho que también tratan autores como Moratín. Este autor, en el folleto satírico titulado *La derrota de los pedantes*, critica al erudito que intentaba simplificar de forma perjudicial el estudio de las ciencias “mientras el peluquero le ata la bolsa”⁸⁵.

Goya utilizó sus *Caprichos* como una herramienta crítica de la sociedad española, realizando en este caso un análisis del sistema educativo vigente de la época. En estos grabados plasma, de forma siempre velada, su opinión sobre la necesidad de que se produjera un cambio en las prácticas pedagógicas que estaban siendo empleadas. Mediante estas escenas, Goya realizó una sátira de la relación entre las personas dedicadas a la enseñanza y el alumnado, denunciando aspectos como el empleo de la violencia física como un método educativo. Incidió especialmente en la mala educación que recibían los estamentos nobiliarios, considerándolo un sector bañado por la superstición y la carencia de responsabilidad y rigor, algo que provocaba un incorrecto desempeño de sus obligaciones que repercutía de forma negativa en el resto de la sociedad española.

La lectura y la escritura fueron elementos que incidieron especialmente en la educación del pueblo y en la expansión del conocimiento. Su importancia suscitó opiniones variadas entre los intelectuales, que mostraban bien su apoyo o bien su oposición a la difusión de textos que, según algunos autores, podían repercutir negativamente en la sociedad,

⁸⁴ *Ibíd.*, 123.

⁸⁵ *Ibíd.*

mientras otros incidían en la necesidad de que estos textos sirvieran al mismo tiempo para entretener y para educar.

Las distintas ideas discutidas por los intelectuales quedaron plasmadas en las obras de Francisco de Goya, que reflexionó junto a otros ilustrados sobre el sistema educativo del momento.

6. La relación de la prostitución en *Los Caprichos* con *Arte de las putas* de Moratín y otros escritos

La prostitución en España se entendía como un problema ya desde antes del siglo XVIII, produciéndose durante este siglo consecutivos intentos de clausurar los prostíbulos tanto por motivos religiosos como sanitarios, medidas que no solucionaron el problema, sino que lo trasladaron a la calle, donde se ejercía y consumía la prostitución de forma clandestina. La Inquisición persiguió todo lo que consideraba impío, creándose incluso instituciones dedicadas a acoger a las mujeres que, en un pasado, habían ejercido la prostitución. En Madrid, esta institución recibía el nombre de Casa de Arrepentidas, la cual se creó no solo con un afán de eliminar estas acciones que se consideraban un pecado, sino que también tenían una intención precautoria. Este tipo de casas estuvieron vigentes hasta el siglo XIX.⁸⁶

Goya dedicó algunos grabados al tema de la prostitución, siendo este otro de los elementos a los cuales dotó de una significación moral y social.

Alcalá Flecha clasifica los grabados del pintor con esta temática en función de su intencionalidad, ya que algunos representan la prostitución con una intención narrativa, en otros realiza una visión moral del oficio, y en otros Goya dota a la prostitución de un carácter mucho más humano.⁸⁷

Este grupo de obras configuran una representación plástica y excepcional de la figura de la Celestina, una creación literaria elaborada por Fernando de Rojas que es extraño encontrar en el arte español hasta la aparición de *Los Caprichos* de Goya.⁸⁸

⁸⁶ Baurre 2020, 104.

⁸⁷ Alcalá 1988, 370.

⁸⁸ *Ibíd.*

Existen numerosos textos del siglo XVIII que exponen la expansión de la prostitución que se estaba produciendo en las calles de Madrid, provocando problemas de salubridad. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Nicolás Fernández de Moratín titulada *Arte de las putas*, en la cual defendía la apertura de los prostíbulos con la finalidad de intentar regular esta práctica. La Ilustración no veía la prostitución como una lacra que debía ser prohibida, sino como algo que se debía intentar regular⁸⁹.

No es de extrañar que este texto formase parte de los libros prohibidos por el Santo Oficio⁹⁰. Moratín no se limita a realizar una narración, sino que evidencia que la prostitución puede considerarse un vicio menor si se compara con otros vicios humanos como la falsedad o el hurto⁹¹.

Como sabemos, existía una relación de amistad entre Goya y Leandro Fernández de Moratín. Goya realizó dos retratos para Moratín hijo en los años 1799 y 1824, y Moratín padre realizó la redacción de un anuncio, publicado en el *Diario de Madrid* en el año 1799, en el que se publicitaba la venta de las ochenta estampas de *Los Caprichos*. Ambos compartían un desengaño común hacia la sociedad que les rodeaba, mostrando en sus obras sus vicios y defectos.

El arte de las putas y *Los Caprichos* de Goya ejemplificaron los valores en crisis y el inmovilismo de una sociedad anquilosada. A través de una selección de distintos *Caprichos*, se ejemplificará la visión de Goya sobre la prostitución y su relación con fragmentos del también llamado *Arte de putear* de Moratín, junto con obras literarias de otros autores.

En el *Capricho 7* titulado *Ni así la distingue* (Fig. 29), observamos a una mujer ataviada con vestimentas de color oscuro y un acentuado escote que parece ser seducida por un hombre de alta clase social, hecho que sobreentendemos por su atuendo. Al fondo, otras dos mujeres toman asiento mientras observan la escena.

El hombre que intenta cortejar a la mujer sostiene un monóculo en su mano izquierda, lo que explicaría el título de la obra: ni siquiera con esta herramienta es capaz de darse cuenta de que en realidad está cortejando a una prostituta.⁹²

⁸⁹ López 2010-2011, 101.

⁹⁰ Baurre 2020, 102.

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² *Ibíd.*, 105.

Moratín aborda este mismo tema en el Canto I del *Arte de putear*. Según expresa, el hombre es incapaz de contenerse ante un deseo sexual que va intrínseco en su propia naturaleza mostrándose, al igual que en la obra de Goya, como un ser sin filtros que solo busca cortejar a la dama sin pensar en nada más⁹³.

El *Capricho* 17 titulado *Bien tirada está* (Fig. 30) simula una escena similar al *Capricho* anterior, variando el escenario, ya que esta vez transcurre en un interior. La joven, que se prepara para recibir a alguno de sus clientes o bien para salir a trabajar a la calle, se acicala el tocado con la ayuda de una anciana. La acción de estirar la media hace que, junto al título, se acentúe una mezcla sarcástica de humor con un realismo sombrío que recuerda a la literatura española picaresca. Un brasero sirve de herramienta para llevar a cabo la operación de acicalamiento de la muchacha, mientras que al fondo encontramos una cama entre las sombras que sugiere de forma sombría la labor de la mujer.

Otra escena con características similares se desarrolla en el *Capricho* 31 titulado *Ruega por ella* (Fig. 31). En él una prostituta se acicala, y por su postura y expresión encontramos cómo el pintor ha querido representarla dignamente. El letrero parece mostrar el deseo de Goya por demandar respeto para estas mujeres que se resignan ante la obligación de ejercer un oficio que les ha sido impuesto.

Moratín habla en el Canto II de las mujeres alcahuetas que encubren este tipo de oficios:

“[...] No en alcahuetas
el crédito aventuras y el dinero,
ni experimentes sus infames tretas:
que tú alquiles un cuarto es lo que quiero,
allí con gran silencio y gran recato
llevarás lo que caces, y seguro
sin susto gozarás de tus placeres
si hombre de fama, o fraile, o cura eres,
y logras sin escándalo tu gusto.”⁹⁴

⁹³ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

⁹⁴ Baurre 2020, 110.

Enlazando tanto el rótulo como los comentarios realizados en los manuscritos de la Biblioteca Nacional y en los del Museo del Prado que hablan sobre los *Caprichos*, parece ser que lo que el pintor intenta subrayar es la religiosidad de la alcahueta, uno de los rasgos inconfundibles que configuraron a este personaje desde su creación que, como se refleja en la *Celestina* de Rojas: “nunca pasaba sin misa ni vísperas ni dejaba monasterios ni de frailes ni de monjas; esto porque allí hacía ella sus aleluyas y conciertos”⁹⁵.

Esta religiosidad debe entenderse como una falsedad y algo vulgar. La *Celestina* realizaría las prácticas católicas rituales con un vacío sentimiento de fe y moralidad, llevándose a cabo únicamente por la creencia egoísta de que serían eficaces para su salvación en este mundo y después de la muerte.

La devoción se acentúa en el grabado de Goya mediante la representación de la anciana con un rosario en la mano, una práctica cuya utilidad se pondría en duda de forma sarcástica en el título *Ruega por ella*. Esta representación de la alcahueta rezando el rosario tiene una filiación literaria, concretamente con el *Libro del Buen Amor*. En este libro de Rojas se realizan sucesivas alusiones al rezo del rosario como una característica propia de las celestinas, encontrando frases como: “Y demás de esto, ante que me desayune, dé cuatro vueltas a mis cuentas”⁹⁶.

Para autores como Torres Villarroel, el rosario también se relacionaba con esta clase de mujer desde un punto de vista negativo: “Una vieja sola, abroquelada de un rosario, una demanda, una toca u otro de los disfraces con que se revisten los hipócritas para embobar a los incautos, basta para corromper a todas las sanas mujeres de un pueblo”⁹⁷.

Edith Helman señala la similitud entre esta lámina y uno de los pasajes del poema erótico de Moratín padre, en el cual este recomienda los servicios de una *Celestina* definiéndolas como “[...] las alcahuetas de rosario en mano que hacen novenas y oyen muchas misas.”⁹⁸

En el *Capricho* 36 titulado *Mala noche* (Fig. 32), encontramos una escena tomada de la realidad o bien de los testimonios recogidos por la literatura de corte costumbrista que describía la nocturnidad de las calles madrileñas. En la escena aparecen los obstáculos que las prostitutas se encuentran durante la noche en su búsqueda de clientela.

⁹⁵ Alcalá 1988, 375.

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ *Ibíd.*

Dos de ellas, abatidas por un fuerte viento, pierden el manto y luchan contra las ráfagas de aire sujetándose las faldas. Esta visión de las prostitutas como “dueñas” de la noche preocupaba especialmente a gobernantes y moralistas, cuyas opiniones habían propugnado la creación de la llamada Casa de la Galera en 1604, una fundación y prisión destinada a encarcelar a estas mujeres. Su patrocinadora y fundadora, la madre Magdalena de San Jerónimo, las definía como “bestias fieras que salían de sus cuevas a buscar la caza”, y a sus clientes como “miserables hombres que van descuidados, y hechas lazos de Satanás”.⁹⁹

Otros *Caprichos* como es el caso del número 19 titulado *Todos caerán* (Fig. 33), dejan a un lado lo narrativo y documental añadiendo una intención claramente moralizante y didáctica. En este *Capricho*, un pájaro con cabeza de mujer se encuentra posado en la copa de un árbol. Su figura resulta ser una trampa para una bandada de otras aves constituidas por cabezas humanas que se sienten atraídas por este señuelo. Uno de estos hombres-pájaro víctima de esta trampa ha sido desplumado vivo, mientras que otras dos mujeres se encuentran ocupadas extrayéndole los intestinos. La conocida figura de la Celestina observa la escena siendo consciente de que ha sido ella la urdidora de la trama. Goya realiza en este *Capricho* una parábola gráfica del amor venal que entiende como una trampa para incautos y depravados¹⁰⁰. El rótulo de este grabado que reza *Todos caerán* remarca el profundo escepticismo y pesimismo del autor que poca esperanza tiene ya en que el ser humano sea capaz de superar sus flaquezas.

Esta especie de juego amoroso en el cual se presenta a la mujer como una especie de astuta arpía que es capaz de engatusar al hombre para conseguir sus objetivos era un tópico literario habitual que adquirió enorme protagonismo en la poesía festiva perteneciente a finales del siglo XVIII. Autores como Iglesias de la Casa, en obras como *Letrillas satíricas* o en su colección de *Epigramas*, realiza composiciones que se volvieron muy populares a finales de este siglo, incorporando estos motivos utilizados por Goya en *Todos caerán*:

“Río en ver que otra en quince años
Siempre está, y busca mancebos
Los más implumes y nuevos.

⁹⁹ Alcalá 1988, 383.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

Que han de pelar sus engaños;
Y aunque cañones extraños
Crien, ella al fin los pela;
¡Canela!”¹⁰¹

En estas líneas se habla de cómo una anciana elabora una trampa para conseguir “pelar” sexualmente a unos mancebos.

Más sorprendente es, si cabe, la referencia inequívoca al grabado de Goya que encontramos en uno de los *Epigramas* de Iglesias de la Casa, concretamente en el número XXVI:

“Tocando ayer Luisa un pito,
“¿Qué avisas, dí?”, la pregunto;
Y dijo un su pajecito:
“Es que está un pájaro a punto
De caer en el garlito”.
Ella lo fue a desplumar,
Que era un pichón delicado,
Criado en buen palomar,
Y apenas lo hubo pelado,
Volvió su pito a tocar”.¹⁰²

El silbato simboliza el reclamo que se usa para la caza planeada por una prostituta llamada Luisa, que atrae a los hombres de igual modo que se muestra en el grabado de Goya en el cual aparecen como pájaros que van a ser desplumados. El verbo “desplumar” responde en este caso a la acepción popular de “dejar a alguien sin dinero”, lo mismo que pretende representar Goya en su estampa.

En algunos de estos *Caprichos* repletos de gran carga moral Goya comienza a ver a las prostitutas como víctimas de una organización social injusta, sirviendo de ejemplo el *Capricho 22* titulado *¡Pobrecitas!* (Fig. 34), que parece poner de manifiesto las condiciones inhumanas en las que vivían las mujeres encarceladas por delitos

¹⁰¹ *Ibíd.*, 387.

¹⁰² *Ibíd.*, 388.

relacionados con la prostitución. Esta situación llegó a conmover a algunos sectores, que conformaron una opinión favorable hacia estas mujeres, impulsando iniciativas destinadas a intentar transformar la situación que vivían las reclusas. Un ejemplo de este tipo de propuestas lo encontramos en la fundación del Instituto Piadoso de Ayuda a las Presas, idea que fue aplaudida incluso por el propio Carlos III.¹⁰³

A través de algunos dibujos como el titulado *Hombre pegando a una mujer con un bastón* (Fig. 35) o *Sólo porque le pregunta si está buena su madre, se pone como un tigre* (Fig. 36), Goya refleja los problemas cotidianos que sufrían las mujeres que ejercían este oficio, recibiendo humillaciones y agresiones físicas de forma continua.

En el caso del último dibujo nombrado, llama la atención su extenso título que prácticamente no deja lugar a la libre interpretación. Este suceso provoca la ira de la mujer que mira desafiante ante la desagradable y humillante pregunta de su interlocutor, que puede referirse con el término “madre” a la relación de parentesco o bien a una alcahueta, ya que en ocasiones se las denominaba así.

Goya mostró en sus *Caprichos* su opinión ante una práctica mal regulada que provocaba que las mujeres ejercieran la prostitución de forma obligada, algo que vemos en el *Capricho* 15 titulado *Bellos Consejos* (Fig. 37). En él, una madre impone tajantemente el desempeñar esta práctica a una muchacha que mira al suelo con resignación y desdicha, gesto remarcado mediante el sombreado de los ojos hecho a buril sobre la plancha de aguafuerte. Esta escena nocturna guarda ciertas similitudes con la descripción de la noche madrileña de la que habla Moratín, así como las vestimentas de las representadas con ropa liviana y un abanico, recordando a “las noches del agosto ardiente” de las que habla el autor en su texto *Arte de las putas*¹⁰⁴.

No parece casualidad que en el siguiente *Capricho* se nos presente a una joven encarcelada que llora amargamente, quizás debido a haber llevado una vida no deseada por las duras condiciones sociales a las cuales se vio sometida.¹⁰⁵

Goya trata esta problemática mediante unas escenas llenas de, en ocasiones, una narración oscura que genera en el espectador un sentimiento de compasión y empatía hacia las mujeres de los grabados, contrastando sus figuras con las alcahuetas que las animan a

¹⁰³ *Ibíd.*, 403.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 371.

¹⁰⁵ López 2010-2011, 101.

cumplir un papel que les ha sido impuesto con el único objetivo de recoger la recaudación obtenida. Estos grabados, como otros, muestran en ocasiones una enorme ambigüedad, fruto de un cambiante ambiente ideológico y social ilustrado, ya que no solo encontramos en ellos compasión y empatía, sino que muchas veces se aborda el tema desde un punto de vista narrativo o bien con una intención crítica.

7. El *Capricho* 43 y la tradición literaria del momento

Para la realización de esta estampa, Goya elaboró una enorme cantidad de dibujos preparatorios. De todos ellos podemos deducir que su intención inicial era que esta imagen fuera el dibujo que abriera la colección de *Los Caprichos*, ya que en este grabado el artista nos resume la intención general de esta serie, y es que entendía su propia imaginación como una ensoñación capaz de explicar la absurdez e irracionalidad del hombre dentro de la sociedad en la que se encontraba.¹⁰⁶

La versión definitiva de este *Capricho* se publicará en el año 1799, radicando su importancia en que esta composición expresa cómo Goya sacó de su imaginación los monstruos que veremos a lo largo de su obra. Estos no se obtuvieron de la observación de la naturaleza, sino que aparecieron como una consecuencia de la pérdida de la razón de la que habla el título y que permitió fomentar la creatividad del pintor.

Esta lámina ha tenido numerosas interpretaciones debido a la ambigüedad que puede tener el título ya que “sueño” puede referirse al acto de dormir, o bien a las fantasías o imágenes que se producen cuando uno duerme. Esta doble interpretación ha hecho que la obra pueda entenderse de las siguientes formas: la razón debe permanecer siempre vigilante o se producirá la aparición de los monstruos, o lo que entendemos por “razón” es una especie de ensoñación, por lo que no podemos considerarla real.¹⁰⁷

La elección del lugar para vender los *Caprichos* también se encuentra relacionada con el *Capricho* 43 puesto que, como explicaremos más adelante, expone desde un inicio su intento por que los monstruos sucumban al poder de la razón. En el anuncio del *Diario de Madrid*, Goya publicita sus *Caprichos* y, para vender estas estampas, no recurre a la venta a través de alguna de las librerías pertenecientes a la Corte como se hacía habitualmente, sino que la realiza a través de una tienda de perfumes y licores situada en

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 92.

¹⁰⁷ Pop 2018, 247.

la llamada Calle del Desengaño. Cabe la posibilidad de que el empleo de esta localización no se hubiera dejado al azar, sino que estuviera en realidad planeada por el pintor con la finalidad de dotar de todavía más significado a su obra, ya que el hecho de vender estos grabados en una tienda de perfumes y licores pudo haberse utilizado como un oxímoron, ya que los perfumes sirven para enmascarar los olores del cuerpo y los licores para provocar, según se consideraba en la época, “un vómito con capacidad curativa”¹⁰⁸. También debemos fijarnos en el nombre de la calle, puesto que la palabra “desengaño” podría entenderse como un lugar en el que estaba a punto de producirse el triunfo de la verdad a través de sus grabados consiguiendo provocar así ese “desengaño” en el que se encontraba sumida la sociedad.

Esta tienda de licores donde se produjo la venta de los *Caprichos* se asemejaría a la escena representada en el *Capricho* 33 titulado *Al conde Palatino* (Fig. 38), en el cual encontramos una estancia donde se venden licores que hacen vomitar al personaje representado. Según explica Lilliana Ramos Collado, es posible que las palabras latinas *palatio* (palacio) y *palatum* (paladar) hicieran alusión a comer y vomitar, de forma que Goya quisiera representar la regurgitación de la melancolía, expulsando así los monstruos de la razón que representa en el *Capricho* 43. En sus *Visiones y Visitas*, Torres Villarroel alude a una mala digestión producida por la melancolía durante las *Segundas visitas* en la *Introducción al sueño*: “Crucé los muslos; y de bruces sobre los brazos, doblé la cabeza encima de un hombro, solicitando con esta postura conciliar, si no los arrullos del sueño, los cariños de la suspensión.”¹⁰⁹ En esta parte, comienza a describir la postura de un hombre melancólico que se asemeja a la que utiliza Goya para representar al hombre del *Capricho* 43.

También en esta *Introducción al sueño*, Torres Villarroel sigue describiendo al hombre melancólico que además sufre de problemas de indigestión:

“Molido, en fin, como si me hubieran echado un compás de acebuche sobre los lomos, y ya ocupada la cavidad del cerebro de la materia fumosa, a pesar del bataneo de las tablas y la tiranía de los vuelcos, a la dulce violencia de los arrullos y la pesadez de los vapores [de la digestión] se derribaron las pestañas, se tumbó el juicio, se remató el sentimiento, huyó la razón, y yo me quedé como un bruto en los brazos del sueño. La fantasía, como

¹⁰⁸ Ramos 2004, 6.

¹⁰⁹ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

vive a espera de estos descansos para desarrebujar sus locuras, luego de que sintió el entendimiento divertido, a la voluntad durmiendo y a la memoria roncando, empezó a formar en las calles de mi calletre una procesión de figuras tan propias, tan vivas y tan ordenadas, que más parecieron obra de un discreto cuidado que pintura de loca aprehensión, y las fue colocando en la forma que irá leyendo el que tuviese ánimo para tomar a pechos el acíbar de estas verdades.”¹¹⁰

Es posible que esta forma de describir la “digestión” de la melancolía haya sido recogida por Goya a la hora de intentar resignificar el concepto de “desengaño” como fármaco que será administrado por el artista como si fuera un doctor. El representado en el *Capricho* 43 termina por ceder ante los efectos de esta melancolía y se doblga ante la fantasía que produce monstruos los cuales además se asemejan a las oscuras imágenes planteadas por Torres Villarroel en las *Visiones y visitas*.¹¹¹

Los episodios relacionados con la ensoñación y el dormir, como es el caso del *Capricho* 43, han conformado un género tradicional dentro de la literatura española, siendo uno de los más famosos del género la obra titulada *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas. Estos escritos se realizaron entre 1605 y 1622, publicándose en el año 1627.

En uno de los episodios titulado *Sueño de la muerte*, el narrador relata cómo duerme y cae rendido ante el sueño y la fantasía: “Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a escuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro.”¹¹² Gracias al sueño, uno es capaz de generar estas fantasías liberándose de todos los sentidos exteriores que atan al receptor a la realidad, configurándose la capacidad de que uno se centre únicamente en su interior. En este fragmento, Quevedo compara un teatro con este efecto de fantasía, configurando una especie de *theatrum mundi* interior, actuando en el escenario sus propios poderes mentales.

¹¹⁰ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹¹¹ Ramos 2004, 9.

¹¹² Jacobs 2011, 254.

Otros autores como Sor Juana Inés de la Cruz también reflexionan sobre este tema. En el inicio del *Primero sueño*, se representa el dormir y el soñar en una escena oscura con aves nocturnas, figuras propias de la mitología antigua.¹¹³

Existen varias posibles fuentes para la elaboración del *Capricho 43*. Encontramos grandes similitudes en las ya nombradas *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte* de Diego de Torres Villarroel, un relato que realiza una sátira de las distintas clases sociales. Las tres apariciones de Quevedo cuentan cada una de ellas con su propio prólogo e introducción, en los cuales se realiza una descripción de cómo el narrador se queda dormido antes de la aparición de Quevedo. En el primer llamado *Preámbulo al sueño* se realiza una descripción detallada del adormecimiento de la razón, el alma y las potencias: “[...] Pero con un filósofo descuido me sacudí de esta melancolía, considerando que aunque el sueño es muerte, era para mí entonces el dormir media vida [...]” “[...] viene el sueño y, ¿qué hace?, da un soplo a la luz de la razón; y me dejó el alma a buenas noches y a mí tan mortal [...]”.¹¹⁴

En la parte final de las *Terceras visitas de Torres y Quevedo por Madrid*, encontramos una escena similar a lo que se representa en el *Capricho 43*:

“Así hablaba conmigo, ponderando lo errante de la suerte y lo inmóvil de mi desgracia, hasta que se dejó persuadir la cabeza de la sombra, de la soledad, del silencio y de la positura; y trepando a mi calvaria los humos de la cena, o ya ocupados los espíritus en la cocina del estómago, se relajaron los músculos, se opilaron las cavidades de los nervios, [...] dejando el camino los caballos ligeros de los espíritus animales; cayéronse marchitos los párpados, sirviendo de mortajas a los ojos; y, en fin, el borracho de Morfeo me dejó tullido el espíritu [...]. Luego que la imaginativa se vio sin pedagogo, empezó a travesear con una tropa de títeres, cucarachas y monicacos que se esconden en la covachuela de mi cerebro. [...]”.

También encontramos una particular relación con este grabado en el texto titulado *Los desahuciados del mundo y de la gloria. Sueño místico, moral y físico. Trasládolo desde*

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.*, 255.

la fantasía al papel el Doctor D. D. de T. V., una obra también de Torres Villarroel del año 1737.

En el primero de los sueños, el narrador relata lo que le sucedió mientras dormía a las orillas del arroyo del Zurguén, situado a las afueras de Salamanca. Al principio se rinde al sueño, hasta que de pronto es acosado por una bandada de pájaros que le obligan a huir, pero para su desventura se encuentra durante esta huida con una gran cantidad de monstruos.

En el segundo de los sueños, de nuevo el narrador duerme a las orillas de un río, momento en el que se da cuenta de un sentimiento de soledad que le comienza a producir miedo, teniendo una serie de visiones que le acosan:

“ [...] La postrimera desolación de la naturaleza indujeron en mi ánimo tanto horror, como la intratable condición de aquel páramo, donde sólo rompía el silencio fúnebre, en vez de tiernas tórtolas, blandos ruiseñores, suaves jilguerillos y juguetones arroyuelos, la triste caterva de tenebrosos pájaros y nocturnas aves, búhos, mochuelos, lechuzas y otros innumerables, cuyo funesto canto y voz desapacible pudiera hacer aborrecida la misma felicidad del Elisio [...]”¹¹⁵

El vuelo de estas aves nocturnas se relaciona directamente con la misma bandada de estos animales que encontramos en el *Capricho* 43. Torres Villarroel no es el primero en representar una visión mediante la descripción del vuelo de aves nocturnas, sino que este fragmento resulta ser una referencia al pasaje de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora y Argote: “[...] caliginoso lecho, el seno obscuro ser de la negra noche nos lo enseña infame turba de nocturnas aves, gimiendo tristes y volando graves”.¹¹⁶

Otros autores como el poeta Salas, amigo de Goya, escribe *Primer Sueño dirigido a la Real Academia de San Fernando* en 1778, una serie de escenas nocturnas que recitó en la entrega de premios de la Academia de Bellas Artes de San Fernando: “[...] De Morfeo en los brazos entregado entre las pardas sombras de la noche, sin uso la razón, torpe el sentido. [...]”¹¹⁷

¹¹⁵ *Ibíd.*, 258.

¹¹⁶ *Ibíd.*, 259.

¹¹⁷ *Ibíd.*, 261.

Goya debió presenciar cómo se recitaba este poema durante la entrega de premios, lo que pudo sin duda influenciar en la posterior configuración del *Capricho*.

El *Capricho* 43 también se ha relacionado con la obra de Miguel de Cervantes titulada *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Goya realizó un retrato de Don Quijote en un dibujo datado de entre 1792 y 1800 titulado *La visión de Don Quijote* (Fig. 39), por cuyas fechas sabemos que fue coetáneo al *Capricho* 43. En la escena encontramos un contenido y estructuras similares entre ambos grabados.

Se le representa ante un escritorio leyendo los libros de caballerías que le provocaron la locura. Sobre él, una amenazadora bandada de monstruos y grotescas figuras le acosan. Al igual que ocurre en el *Capricho* 43, encontramos una unión de la visión y la realidad, configurando una escena onírica.

En *El Quijote* podemos destacar dos pasajes con similitudes al *Capricho* 43, coincidiendo el primero con el título *El sueño de la razón produce monstruos*. Esta cita se encuentra en uno de los libros de caballerías que lee Don Quijote y que provoca en él la locura: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura. [...] Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio [...]”.¹¹⁸

El segundo pasaje se sitúa en la llamada *Canción de Grisóstomo*. En él Don Quijote se lamenta del rechazo amoroso de Marcela, evocando en una de las estrofas los búhos que le acosan en su dolor y que también aparecen en el *Capricho* 43: “[...] el triste canto del envidiado búho, con el llanto de toda la infernal negra cuadrilla, salgan con la doliente ánima fuera, mezclados en un son, de tal manera, que se confundan los sentidos todos, pues la pena cruel que en mí se halla para cantalla pide nuevos modos.”¹¹⁹

Así, todas estas referencias literarias configuran un *Capricho* que merecía su apartado individual, no solo por suponer un resumen idóneo de las ideas que desarrolló Goya en esta serie, sino también debido a la importancia e influencia posterior, no solo en lo artístico y literario, sino también en otras disciplinas como el teatro o incluso el séptimo arte.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibíd.*, 267.

¹¹⁹ *Ibíd.*, 268.

¹²⁰ Jacobs 2011.

8. Conclusiones

Francisco de Goya se vio profundamente influenciado por el entorno de intelectuales y literatos de su tiempo, reflejando en su obra artística por un lado la admiración que sentía hacia algunas de las ideas de la Ilustración, y por otro su profundo desacuerdo hacia otras de ellas. Se relacionó con intelectuales como Leandro Fernández de Moratín, Gaspar Melchor de Jovellanos o Diego de Torres Villarroel entre otros, con los cuales habló y se relacionó leyendo sus escritos y forjando una relación de amistad.

Realizando especial hincapié en su serie de *Los Caprichos*, puede apreciarse su interés por abordar temas sociales y políticos, muchas veces con una visión optimista, y otras con un profundo sentimiento pesimista, influenciado por los acontecimientos históricos del momento que incidieron en su personalidad y estado de ánimo.

El recorrido realizado en este trabajo pone de manifiesto la profunda conexión entre Francisco de Goya y las corrientes literarias de su época. Así, el pintor estableció una estrecha relación con otros ilustrados españoles de los que obtuvo ideas para realizar sus famosos *Caprichos*.

En este análisis sobre su obra, al margen de los estudios científicos habituales que se han realizado en abundancia sobre ella, encontramos a un hombre que, lejos de ser alguien imprudente y locuaz, se preocupó profundamente por una sociedad de la que no se sentía del todo perteneciente. Elaboró una obra en la que quedaron recogidas sus ideas mediante una representación consecutiva de escenas ingeniosas que siempre quedaron acompañadas por una leyenda, combinando estrechamente texto e imagen. Esto dota a las imágenes de una visión más interesante si cabe, ya que título e imagen pueden explicarse mutuamente o bien relativizarse. Esto se resume perfectamente con estas palabras de Helmut C. Jacobs: “el lenguaje no puede concebirse sin la formación de una idea en imágenes, y las imágenes no pueden explicarse sin ayuda de una interpretación lingüística”.¹²¹

Así, se ha pretendido poner de manifiesto no solo la importante relación entre Francisco de Goya y los textos de literatos e intelectuales de su tiempo, sino también la valiosa conexión que encontramos entre arte y literatura, dos disciplinas que no deben entenderse únicamente de forma individual, sino que existe la posibilidad de interrelacionarlas entendiendo las humanidades como algo unitario y no individualista.

¹²¹ *Ibíd.*, 23.

9. Bibliografía y recursos electrónicos

Alcalá, Roberto. 1988. *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, D.L.

Andioc, René. 1982. “Sobre Goya y Moratín hijo”. *Hispanic review* 50, no. 2: 119-132, <https://doi.org/10.2307/472685> (consultado el 16 de febrero de 2024).

Anónimo. 2018. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Edición a cargo de Francisco Rico*. Madrid: Cátedra.

Baurre, María. 2020. “Ut pictura poesis” en el “Arte de las putas” de Nicolás Fernández de Moratín y “Los Caprichos” de Francisco de Goya”. *Ímpetu* 2: 96-116, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8954381> (consultado el 6 de mayo de 2024).

Calvo, José Ignacio, ed. 2019. *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales. Actas del Seminario Internacional*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=768515>

Camón, José. 1954. “Dibujos de Goya del Museo Lázaro”. *Goya: Revista de Arte* 1: 9-14, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/dibujos-de-goya-del-museo-lazaro/docview/2306144563/se-2?accountid=14778> (consultado 13 de junio de 2024).

Canellas, Ángel. 1981. *Diplomatario de Francisco de Goya*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/54/_ebook.pdf

Cascardy, Anthony J. 2022. *Francisco de Goya and the Art of Critique*. Nueva York: Zone Books.

Colorado, Arturo. 2009. “Goya y las brujas”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales* 21, vol. 23: 217-229, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7944067> (consultado el 2 de abril de 2024).

Gallardo, Bartolomé José. 1838. *Diccionario Crítico-burlesco del Que Se Titula «Diccionario Razonado Manual Para Inteligencia de Ciertos Escritores Que Por Equivocación Han Nacido En España»*. Madrid.

<https://www.rae.es/archivo-digital/diccionario-critico-burlesco-del-que-se-titula-diccionario-razonado-manual-para-0#page/3/mode/2up/search/fanatismo>

Glendinning, Nigel. 2008. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Glendinning, Nigel. 1962. El asno cargado de reliquias en los “Desastres de la guerra” de Goya. *Archivo español de arte* 35, no. 139: 221-230,

<https://www.proquest.com/scholarly-journals/el-asno-cargado-de-reliquias-en-los-desastres-la/docview/1302123475/se-2> (consultado el 3 de enero de 2024).

Glendinning, Nigel. 2017. *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid.

Helman, Edith. 1987. “Algunos sueños y brujas de Goya”. En *Goya: Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, eds. Isabel García y Francisco Calvo, 196-205. Madrid: Museo del Prado.

Helman, Edith. 1983. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Jacobs, Helmut C. 2011. *El sueño de la razón: El Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert S.L.U.

Lafuente, Enrique. 1946. “Ilustración y elaboración en la “Tauromaquia” de Goya”. *Archivo español de arte* 19, no. 75: 177-216, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/ilustración-y-elaboración-en-la-tauromaquia-de/docview/1302153473/se-2> (consultado el 2 de mayo de 2024).

Lafuente, Enrique. 1979. *Los Desastres de la Guerra*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.

Lanuza, C. 1825. *Diccionario filosófico de Voltaire: Tomo VII*. Nueva York: Imprenta

de C.S.Van Winkle, 2 Thames-St.

https://books.google.es/books?id=5nQNAAAAAYAAJ&pg=PA281&hl=es&source=gb_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false

Lefort, Paul. 1877. *Francisco Goya, Étude Biographique Et Critique*, París: Librairie Renouard. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692376j/f11.item.r=C>

López, José Manuel. 2002. “La necesidad de educación y su importancia en los niños y jóvenes en “Los Caprichos” de Goya”. En *Homenaje a José García Oro*, eds. Miguel Román Martínez M^a. Ángeles Novoa Gómez, 475-492. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

López, Gorka. 2010-2011. “Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón”. *Revista Sans Soleil*, 2: 79-108, https://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2011/04/caprichos_goya.pdf (consultado el 6 de febrero de 2024).

Martín-Estudillo, Luis. 2023. *Goya o el misterio de la lectura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Olay-Valdés, Rodrigo. 2022. “Poesía De Jovellanos En El Fondo Fermín Canella: Un Nuevo Testimonio De La sátira III Y Un Poema erróneamente Atribuido”. *Revista De Filología Hispánica* 38 (2), 749-73, <https://doi.org/10.15581/008.38.2.749-73> (consultado el 23 de junio de 2024).

Posadilla, Ginés. 1820. *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610*. Madrid: Imprenta de Collado.

<https://wellcomecollection.org/works/ukwq5s3m>

Ramos, Lilliana. 2004. “El sueño de la razón: La ilustración grotesca en Torres Villarroel y Goya”. En *El sueño de la razón: La ilustración grotesca en Torres Villarroel y Goya*, 1-23. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

Romero, Leonardo. 2016. *Goya en las literaturas*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.

Sánchez, F.J. 1949. *Los caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona: Inst. Amatller de Arte Hispánico.

Sarrailh, Jean. 1979. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schulz, Andrew. 2000. "Satirizing the Senses: The Representation of Perception in Goya's Los Caprichos". *Art History* 23: 153-181, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00204> (consultado el 15 de marzo de 2024)

Tomlinson, Janis A. "Amistades y tiempo en la vida de Goya". *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto* 4, no. 1: 87-98, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6999445> (consultado el 12 de junio de 2024).

Zavala, Iris. M. "Viaje a la cara oculta del setecientos". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33, no. 1: 4-33, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v33i1.573> (consultado el 26 de enero de 2024).

Recursos electrónicos

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Poesías filosóficas*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--17/html/fe9b12c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html (consultado el 26 de junio de 2024).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Arte de las putas*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-de-las-putas-poema--0/html/ff1960f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm (consultado el 15 de mayo de 2024).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html (consultado el 7 de marzo de 2024).

Fundación Goya en Aragón. *Nadie nos ha visto*.

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/nadie-nos-ha-visto/950> (consultado el 13 de junio de 2024).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Sátira cuarta [Contra las corridas de toros]*.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--2/html/ff256ec0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html (consultado el 21 de marzo de 2024).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Segundas visitas de Torres y Quevedo por Madrid*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/visiones-y-visitas-de-torres-con-don-francisco-de-quevedo-por-la-corte--0/html/fee0db70-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_23

(consultado el 23 de abril de 2024).

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Tauromaquia*.

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/tauromaquia/> (consultado el 6 de marzo de 2024).

10. Anexo de imágenes



Fig. 1. Francisco de Goya, *Gaspar Melchor de Jovellanos*. 1798. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gaspar-melchor-de-jovellanos/e986896f-2db4-42b5-a318-5be5ac6305ce>



Fig. 2. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos*. 1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>



Fig. 3. Francisco de Goya, *La Tauromaquia. Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptan esta caza y arte de lancear un toro en el campo.* 1815-1816. Fuente: Museo de Belas Artes da Coruña.

<https://museobelasartescoruna.xunta.gal/es/coleccion/obras/los-moros-establecidos-en-espana-prescindiendo-de-las-supersticiones-de-su-alcoran>



Fig. 4. Francisco de Goya, *Un picador montado sobre un torero, acometiendo al toro*. 1810-1815. Fuente: Fundación Goya en Aragón.

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/varilarguero-a-hombros-de-un-chulo-picando-a-un-toro/1912>



Fig. 5. Francisco de Goya, *El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros*. 1815-1816. Fuente: Museo de Belas Artes da Coruña.

<https://museobelasartescoruna.xunta.gal/es/coleccion/obras/el-diestrismo-estudiante-de-falces-embozado-burla-al-toro-con-sus-quebros>



Fig. 6. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 68: Linda maestra!* 1797-1799.

Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/linda-maestra/50d8b8e8-61c8-4e83-ab16-3efc9dedf0f9>



Fig. 7. Francisco de Goya, *Sueño. Pregón de brujas prohibiendo a las que no pasan de treinta años, por más merito que tengan.* 1796-1797.

Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pregon-de-brujas-prohibiendo-a-las-que-no-pasan-de/c14eb254-3ca3-41f3-ae2f-5fc2f29de557>



Fig. 8. Francisco de Goya, *El aquelarre*. 1820-1823. Fuente: Museo del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92>



Fig. 9. Francisco de Goya, *Los Desastres de la Guerra*. *Desastre 74: Esto es lo peor!*

Fuente: Fundación Goya en Aragón.

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/esto-es-lo-peor/849>



Fig. 10. Francisco de Goya, *Brujas disfrazadas en físicos comunes*. 1796-1797. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bruja-disfrazada-en-fisicos-comunes/2fdec8ce-4cd0-4e70-83af-dc4de5b49aa3>



Fig. 11. Francisco de Goya, Cuaderno G, hoja 4: *Animal de letras*. 1824-1828. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/animal-de-letras/a24163b2-7676-42e1-b7f0-fb3c9651d44b>



Fig. 12. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 52: ¡Lo que puede un sastre!*
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lo-que-puede-un-sastre/ffb05ee5-0d0a-4299-a7d7-43161c524dc0>



Fig. 13. Francisco de Goya, *Extraña devoción!*
1814-1815. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/extraa-devocion/15eccf03-b93f-4554-be06-cb959688ac9a>



Fig. 14. Francisco de Goya, *Desastres de la Guerra*. *Desastre 67: Esta no lo es menos*. 1814-1815. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/desastre-67-esta-no-lo-es-menos/71a6ca65-e151-48e7-8639-163b294ef7cd>



Fig. 15. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 79: Nadie nos ha visto.*
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/nadie-nos-ha-visto/0a4d54c8-cb81-4df7-bbbf-cf6d21e7ba17>



Fig. 16. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 30: ¿Por qué esconderlos?*
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/porque-esconderlos/4ee4476a-3e9b-4232-bc05-a5566d56454f>

23.



Aquellos polvos.

Fig. 17. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 23: Aquellos polvos*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aquellos-polvos/a6a5d912-f4be-4c67-bd13-8c71c4fa235c>



Fig. 18. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 24: No hubo remedio*.

1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/no-hubo-remedio/179f4feb-16f5-4fe1-b13c-e067f9ce3ce2>



Fig. 19. Francisco de Goya, *Cuaderno C: No haber escrito para tontos*.
1814-1823. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/no-haber-escrito-para-tontos/e18bc9d7-e597-4c4a-bf28-5d9cd7032cc4>



Fig. 20. Francisco de Goya. *Meurs, impie ou pensé comme moi. Voltaire.* 1824
Fuente: Alcalá 1988, 311.



Fig. 21. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 25: Si quebró el cántaro*. 1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/si-quebro-el-cantaro/dd6164ac-3ce2-4760-80a6-aed8b102132f>



Fig. 22. Francisco de Goya, *De todo*.

h. 1797. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/de-todo/782e1807-c4bc-46e0-b6e0-687ddf76ccdf>



Fig. 23. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 53: ¡Qué pico de oro!*
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-pico-de-oro/d775203a-362b-4ec7-afda-0c5fd4b61307>



Fig. 24. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 37: Si sabrá mas el discipulo?*
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/si-sabra-mas-el-discipulo/dc60d357-86a6-4871-b646-e2c095dac2cf>



Fig. 25. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 3: Que viene el coco* 1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-biene-el-coco/b405fe71-0a95-401d-8e01-530a9fef7285>



Fig. 26. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 4: El de la rollona*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-de-la-rollona/7120585b-3dc9-47c7-ace1-566cf0801045>



Fig. 27. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 50: Los Chinchillas*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-chinchillas/22577aaa-4f12-4478-8e53-e1811fa4043e>



Fig. 28. Francisco de Goya, *Victor Guye*.
1810. Fuente: National Gallery of Art.

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43625.html>



Fig. 29. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 29: Esto si que es leer*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/esto-si-que-es-leer/5834294c-a074-4e3d-aa19-02412bbcd259>



Fig. 30. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 7: Ni así la distingue.*

1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ni-asi-la-distingue/39be0184-f2d9-4f53-a3d8-b660484a8c07>



Fig. 31. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 17: Bien tirada está*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bien-tirada-esta/19cd79ca-5f5b-48e6-b6da-e71cc66a1ea7>



Fig. 32. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 31: Ruega por ella*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ruega-por-ella/198f8041-ca91-431c-bb2f-dbbf31686023>



Fig. 33. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 36: Mala noche*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mala-noche/5beb6cdf-d288-4578-964a-f54dbd8f577c>



Fig. 34. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 19: Todos caerán*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/todos-caeran/184478e0-2470-4e24-81e2-b44f256badac>



Fig. 35. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 22: ¡Pobrecitas!*
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pobrecitas/ad5d5086-e2a3-4f72-b666-fb4fe395d3ee>



Fig. 36. Francisco de Goya, *Cuaderno B: Joven golpeando a una ramera con un bastón*
Ca. 1794 – 1797. Fuente: Fundación Goya en Aragón.

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/joven-golpeando-a-una-ramera-con-un-baston/1092>



Fig. 37. Francisco de Goya, *Cuaderno B*: Solo porque le pregunta si está buena su madre, se pone como un tigre. Ca. 1794 – 1797. Fuente: Fundación Goya en Aragón. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/solo-porque-le-pregunta-si-esta-buena-su-madre-se-pone-como-un-tigre/1114>

15.



Bellos consejos.

Fig. 38. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 15: Bellos consejos*.
1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bellos-consejos/462c8335-c53a-433b-be28-77ff0ffe8c29>

33.



Al Conde Palatino.

Fig. 39. Francisco de Goya, *Los Caprichos*. *Capricho 33: Al Conde Palatino*.

1797-1799. Fuente: Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/al-conde-palatino/d8da3bd4-c81f-4020-94af-2fe54121fc9a>



Fig. 40. Francisco de Goya, *La visión de Don Quijote*.

C. 1812-1820. Fuente: The British Museum.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-188