


7-2009

Goya y las brujas

Arturo Colorado Castellary

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Colorado Castellary, Arturo. (2009) "Goya y las brujas," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 217-229.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

*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)

■ 1. GOYA ANTES DE LAS BRUJAS

Siempre Francisco de Goya (1746-1828) ha planteado uno y mil problemas interpretativos. Ortega y Gasset manifestaba la complejidad del análisis de la obra de Goya, afirmando la práctica imposibilidad de su clarificación: «Yo no veo por qué los historiadores del arte no declaran más sinceramente, lo que, por fuerza, tienen que sentir ante Goya, a saber: que es un enigma, un enorme acertijo para aclarar, ya que no resolver, al cual conviene andar despacio y renunciar a simplificaciones de una de las realidades más complicadas que han aparecido en todo el pasado del arte» (Ortega y Gasset, 1963: 142). Y el enigma de Goya alcanza límites insospechados cuando lo analizamos como el pintor de las brujas.

Gran parte de la problemática del arte de Goya puede plantearse desde la perspectiva de la temática de la brujería y es, además, ejercicio clarificador. A pesar de que para muchos Goya es el pintor de brujas y fantasmas, estas imágenes no aparecen en su obra hasta que el pintor cumplió los cincuenta años; y, lo cierto es que desde entonces, aunque con diferente tratamiento, no desaparecen hasta su muerte. Podríamos decir que la maduración de Goya viene de la mano de las brujas.

Dos son los períodos esenciales en los que Goya centra su atención en el mundo de las brujas; el primero es el de la época de los *Caprichos*, de los años 1797 y 1798, en el que realiza sus famosos grabados, alternándolos con otras obras, como la serie de brujas de La Alameda de los duques de Osuna. El segundo se centra en las Pinturas Negras, durante los años 1815 a 1824, relacionadas, a su vez, con los *Disparates*. En ambos momentos la temática es, aparentemente, la misma, pero su tratamiento iconográfico y el lenguaje de la imagen son diferentes.

Como casi todas las facetas de su obra, las brujas de Goya han dado pie a todo tipo de interpretaciones. Para unos, Goya siente una atracción irrefrenable por lo monstruoso, la demencia, la perversidad y la magia negra; para otros, este mundo brujesco es producto de una imaginación neurótica, o responde a ocultas tendencias sexuales; algunos ven en ello la creencia de que el hombre es arrastrado por fuerzas ocultas, con una tendencia cercana a la estética de lo sublime, o que Goya manifiesta un casticismo populista, impregnado del peculiar dramatismo español. Unos afirman que estas formas fantásticas enmascaran la realidad y otros las califican de esencialmente

realistas porque fustigan los males del país, a la Iglesia, al fanatismo y al sistema jerárquico. Finalmente, para algunos autores las imágenes de las brujas parten de una crítica ilustrada, y para otros suponen una superación de la perspectiva reformista de la Ilustración. (Glendinning, 1977)

Pero empecemos por el principio. En su primera etapa, que alcanza desde su formación inicial en Zaragoza hasta sus casi cincuenta años, Goya es un pintor en busca del éxito y de dinero. En este largo período no trata en ningún caso la temática de las brujas, pues, tras su obligado viaje a Roma, se inicia en la pintura mural religiosa, llena de barroquismo efectista, para centrarse, ya definitivamente asentado en Madrid, en la larga serie de cartones para tapices, su verdadera escuela de formación.

Inútil es que busquemos en sus cartones para tapices significación profunda alguna, pues el mismo destino para las habitaciones privadas de la familia real determinaba su carácter amable e intrascendente. Al mismo tiempo, Goya procura su propia independencia, distanciándose de su cuñado Francisco Bayeu —académico y pintor del rey— a través de algunas obras religiosas, del retrato y de la pintura de género. Todo este conjunto de experiencias se materializa en un estilo cada vez más personal y en su culminación como pintor afamado, consiguiendo ingresar como miembro de número de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Como es preceptivo, entrega un cuadro a la institución: *Cristo en la cruz* es la mejor muestra de la asimilación temporal del lenguaje del Neoclasicismo, que a través de un dibujo perfecto y un contorno acabado pretende integrar la herencia velazqueña con los modelos de Mengs, con el indudable objetivo de agradar a los académicos. Sólo en el rostro de este cuerpo apolíneo podemos apreciar la intensidad expresiva del futuro Goya.

Pero, poco a poco, Goya va creando su propio estilo, su propio pensamiento visual. Entre 1780 y 1792, se producen dos fenómenos en su evolución; primero, toma contacto con los grandes de la nobleza ilustrada, los retrata y al mismo tiempo se impregna de su actitud intelectual¹; paralelamente, estos encargos privados, alejados de lo académico y de lo oficial, le permiten ir profundizando, cada vez con más fuerza, en su propio rumbo. Como retratista es donde mejor se aprecia esta evolución; al principio, los retratos son aparatosos, como el del *Conde de Floridablanca*, donde Goya se autorretrata de manera un tanto servil para adular al importante político. Trabaja después para el infante don Luis, ejecutando un gran lienzo de toda su familia, de composición

¹ Vid. "Goya y el espíritu de la Ilustración", Exposición organizada por el Museo del Prado, que después fue llevada a Boston y a Nueva York. Se editó un magnífico catálogo con importantes aportaciones sobre la vinculación de Goya al pensamiento ilustrado.

más cotidiana, íntima y libre. Retrata a los condes de Altamira y de Cabarrús, a la marquesa de Pontejos, su fama se extiende y es solicitado por las grandes familias, los Medinacelli y los Osuna², para los que ejecuta un extraordinario retrato de familia, despojado ya de todo escenario cortesano, llegando a una sencillez magistral marcada por el interés exclusivo en la fisonomía y en la pose de los retratados. Es precisamente para los duques de Osuna para los que Goya pinta en 1788 el gran cuadro de altar *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*, donde aparece la primera representación fantástico-simbólica de su producción, destinado junto a su pareja a la capilla familiar de la catedral de Valencia. Estos seres maléficos, prefiguración de las futuras brujas, simbolizan los pecados que parecen regocijarse en la presa del moribundo que se niega a la contrición.

Su éxito aumenta y con él la consideración social. En 1785 es nombrado subdirector de Pintura de la Academia y al año siguiente alcanza la designación de pintor del rey. Escribe gozoso a su amigo Zapater: «Ya soy Pintor del Rey con quince mil reales» (Goya, 1982). Como un nuevo rico, ebrio por el éxito, se compra un carruaje de caballos, en el que pasea orgulloso por su «modo de vida envidiable»³ (Goya, 1982).

2. EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Pero llega el fin de la alegría y de la confianza en la razón. Al año siguiente de la muerte de Carlos III estalla la revolución francesa. El ambiente se enrarece y se llena de recelos hacia los que habían apoyado las nuevas ideas. Goya, que se ha impregnado de ellas a través de sus amigos, ha creído, como tantos otros, que es posible buscar la felicidad a través de la educación y el reformismo. Pero todo este mundo normativo y confiado se tambalea ante la realidad de un cambio radical que todo lo trastoca. Goya no es ajeno a este cambio y en carta a Zapater de finales de 1790 afirma que «con todo lo que ocurre en derredor, bien puedes creer que no me siento feliz» (Goya, 1982). Pero tiene que sufrir una fuerte crisis personal para que su actitud y su arte cambien profundamente.

Todos los autores coinciden en afirmar que la enfermedad que sufre Goya en 1792-93 supone una auténtica cesura en su vida y en su obra (Gassier y Wilson,

² Los duques de Osuna fueron los más destacados protectores que tuvo Goya a lo largo de su carrera. Le encargaron entre 1785 y 1799 una treintena de cuadros: sus propios retratos, los de sus hijos, las pinturas sobre San Francisco de Borja para la catedral de Valencia y diversas pinturas para decorar sus palacios (*La caída*, *La conducción de una piedra*). El noveno duque de Osuna fue un destacado noble ilustrado, defensor de las reformas especialmente en el campo de la economía. La duquesa de Osuna, a su vez condesa-duquesa de Benavente, fue figura esencial del ambiente cultural madrileño. Refinada e inteligente, apoyó a artistas, toreros y actores, sin caer en la moda imperante del majismo.

³ Carta de Goya a Zapater de 7 de julio y de 1 de agosto de 1786 (Goya, 1982). En las citas respetamos la grafía original.

1964: 105). Desconocemos las causas del mal, pero sabemos de su intensidad y de la secuela de la sordera que le deja para el resto de su vida. Las circunstancias también son importantes; Goya había viajado a Andalucía y había llegado a Cádiz, a casa de su amigo Sebastián Martínez «en malísimo estado» (Goya, 1982). Allí se recupera lenta y dolorosamente y la sordera que padece provoca en él un extraño fenómeno de interiorización y de exteriorización. Cerrado al mundo de los sonidos, ahora es el ojo el que escucha; la mente excava en su inspiración más profunda, capta el mundo de la realidad visual y, tamizado por su propio espíritu, lo plasma en un nuevo concepto de la imagen. Goya pone en pie todo un nuevo mundo visual, de referencias ignotas, montado por la acerada mirada que lo dirige. En casa de Sebastián Martínez —del que realiza un soberbio retrato hoy día en el Metropolitan Museum de Nueva York— conoce y estudia la famosa colección que éste posee de más de setecientos cuadros y de miles de grabados. La experiencia es extraordinaria pues allí hay obras de Leonardo, de Velázquez, de Ribera, de Rubens, de Batoni, de Julio Romano, de Piranesi... (Pemán, 1978)

Pasada la convalecencia, Goya envía a su amigo Bernardo de Iriarte, Viceprotector de la Academia de San Fernando, doce cuadros a los que titula como “diversiones nacionales”, acompañados de una carta que explica el cambio acaecido:

Para ocupar la imaginación mortificada con la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches. (*Apud* Angelis, 1988: 7)

Los temas son de escenas de toros, de cómicos, de incendio, de prisión y de manicomio. La factura es suelta y la originalidad sorprendente, manifestando la libertad del pintor que se resarce de tantos años de ataduras. Goya tiene ya casi cincuenta años y protagoniza entonces un fenómeno insólito en la historia del arte; un pintor que había alcanzado el éxito y los honores se lanza a un proceso de investigación y de búsqueda de un estilo completamente diferente de lo que había hecho hasta entonces.

Marcha de nuevo a Andalucía, a casa de la duquesa de Alba en Sanlúcar de Barrameda. Allí realiza una serie de apuntes a la aguada, tomados directamente del natural, donde la duquesa aparece en varias ocasiones. La técnica es todavía insegura en muchos casos, pero la valentía de lo espontáneo, la carga erótica y la simplificación formal definen este *Álbum de Sanlúcar* (1796-1797) y lo erigen en la avanzadilla de una nueva estética. La labor es continuada en el llamado *Álbum de Madrid*, en el que la técnica se afirma y la temática comienza a discurrir por la vía de la imaginación, en

un mundo de brujas, de caricaturas y de máscaras. Es, por lo tanto, en estos dibujos rápidos a pincel donde aparecen por primera vez en Goya las imágenes de brujería. En el Álbum de Madrid, en los numerados por Pierre Gassier como B. 56 y B. 57, se representan escenas tituladas *Brujas a bolar* y *La tía chorriones enciende la oguera / Brujas a recoger*, base para los *Caprichos Sopla* y *Devota profesión*.

El resultado de todas estas experiencias es la serie insólita de los *Caprichos*; a través de ochenta estampas, realizadas en 1797 y 1798 y puestas a la venta en 1799, Goya nos invita a un recorrido a través de su visión personal del mundo, simbiosis de sueño, de fantasía, de crítica social y de las costumbres, de huida aparente a través de brujas y animales malignos que como revulsivo nos acercan más y más a la realidad. No son los *Caprichos* una huida del mundo a través de la irracionalidad —como tantas veces se ha dicho apoyándose en el primer frontispicio de la serie, “El sueño de la razón produce monstruos”— sino una búsqueda de una nueva realidad a través de la interpretación imaginativa de Goya. El hecho de que el frontispicio definitivo sea el autorretrato del autor — en el que se muestra a sí mismo a los cincuenta y cinco años, con gesto satírico y de extraordinaria vitalidad — nos indica que éste se erige en testigo e intérprete de lo que nos muestra visualmente. En este sentido, el anuncio de la venta de la serie, aparecido en el *Diario de Madrid*, y seguramente redactado por Ceán Bermúdez o por Moratín, se constituye en auténtico manifiesto del contenido al afirmar que el autor expone a «los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana», para concluir que de todo ello «resulta la feliz imagen por la que un buen artífice adquiere el título de creador y no de imitador servil» (Angelis, 1988: 8).

Goya nos da su visión sobre la locura, lo absurdo, la mala educación, la prostitución, la superstición, el abuso del poder, la intransigencia y el fanatismo de una Iglesia anquilosada, todo ello entremezclado con las prácticas de la brujería, y nos invita a meditar sobre tal cúmulo de imágenes. Goya, «no nos impone una conclusión por adelantado» — nos dice Fred Licht — «sino que nos reta a meditar sobre la enredada cadena de causa y efecto» (Licht, 1988: 93). Si nadie duda sobre la influencia del pensamiento ilustrado en la obra de Goya, en los *Caprichos* y en su obra posterior Goya va mucho más allá del tono mesurado, pedagógico y normativo en el que la Ilustración suele manifestarse. Frente al decoro y claridad del Neoclasicismo y de la Ilustración, Goya invierte la escala de valores habituales y pone el acento en el carácter abierto de su obra. Nada está concluido y, como afirma Alfonso E. Pérez Sánchez, «la inquietante belleza de sus más enigmáticos dibujos se nos presenta como un continuo desafío» (Pérez Sánchez, 1988: 22).

Paralelamente a los *Caprichos*, Goya pintó para sí mismo “seis asuntos de brujas”,

que luego vendió a los duques de Osuna en 1798. La aristocracia ilustrada sentía por la brujería una curiosidad especial, aunque ésta era criticada por los intelectuales como manifestación de la ignorancia del pueblo. La crítica ilustrada se hacía aún más intensa con la Iglesia, pues con sus Autos de fe contra la brujería mostraba mayor fanatismo y crueldad que las propias víctimas. Se han estudiado las posibles fuentes iconográficas de las que se sirve Goya para sus escenas de brujas y se ha apuntado la coincidencia de la publicación por Leandro Fernández de Moratín, amigo del pintor, de la *Relación del célebre Auto de Logroño*, de 1610, con una descripción burlesca, propia de la mentalidad ilustrada, de las prácticas de la brujería y de la credulidad del pueblo y de los miembros del Santo Oficio hacia las mismas. Nos dice Edith Helman que «Goya vería el texto y las notas de su joven amigo y no es de extrañar que se le ocurriera ejecutar dibujos utilizando la misma materia prima» (Helman, 1987: 199). Sin embargo, para otros autores, Goya va más allá de las descripciones satíricas de Moratín y, como afirma Juliet Wilson-Bareau, «las historias que Goya “se sacaba de la manga” estaban siempre relacionadas con su propia experiencia y con los seres humanos a los que temía más que a cualquier aparición» (Wilson-Bareau, 1994: 212).

El ámbito histórico puede dar luz sobre este cambio producido en la obra de Goya; de la seguridad y esperanza en la razón de la monarquía de Carlos III, tras el terror al contagio revolucionario, España se ve sumida en la irracional y absurda monarquía de la “Trinidad en la tierra”: Carlos IV, María Luisa y Godoy. Los amigos ilustrados de Goya se ven apartados del poder y muchos sufren el exilio. ¿Qué queda de aquel pensamiento que pugnaba contra la ignorancia y proponía una sana racionalidad reformadora? Y si Goya acude a brujas y animales humanos para su crítica acerada no es porque ha cambiado la racionalidad por la irracionalidad dominante sino porque quiere golpear nuestro espíritu a través de un mundo absurdo que pone en evidencia la parte más primitiva e intransigente del hombre. Años antes, en 1792, ya había escrito a su amigo Zapater que «ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, balentones Gigantes, follones, malandrines, etc. ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos»⁴ (Goya, 1982: 210).

3. UNA ESPAÑA EMBRUJADA

De la tensa tranquilidad de la monarquía de Carlos IV despiertan España y Goya golpeados por los acontecimientos políticos y por la guerra. Mientras las tropas napoleónicas entran en España con la falsa promesa de dirigirse hacia

⁴ Carta sin fechar, seguramente de 1792.

Portugal, se produce el motín de Aranjuez contra el poder de Godoy; abdica Carlos IV, sube al trono Fernando VII y Godoy es apresado y su palacio saqueado. Los acontecimientos se precipitan; Murat entra en Madrid y el pueblo se levanta el 2 de mayo contra el invasor; la represión es brutal y las tropas francesas aplastan en sangre a los alzados. Se inicia así una larga guerra marcada por la barbarie y la irracionalidad. Y Goya se apresta a dejarnos las más espeluznantes imágenes. Nada hay de reconcentrado en la obra de Goya de estos años, todo lo contrario. Ve la realidad de la guerra y la analiza con tan sorprendente lucidez que sus creaciones se sitúan en la vanguardia del pensamiento antibelicista. Las brujas y aquelarres se trocan en seres humanos movidos por la misma irracionalidad que caracteriza al enfrentamiento bélico. El fruto de esta visión es la espeluznante serie de los *Desastres* y, entre otras pinturas, el enigmático El Coloso y “el díptico sangriento” del *Dos y el Tres de Mayo*.

En marzo de 1813 el rey José Bonaparte abandona Madrid y un año después vuelve Fernando VII al trono en un ambiente de entusiasmo popular. Pero todas las esperanzas de concordia se ven pronto desbaratadas. Antes incluso de pisar Madrid, el “Deseado” ya ha abolido la Constitución de Cádiz y ha firmado los primeros decretos de persecución de los afrancesados y de los liberales. Muchos son encarcelados, otros huyen al exilio, entre ellos no pocos amigos de Goya, como Meléndez Valdés o Moratín. El pintor se apresta de nuevo a utilizar sus imágenes como arma crítica contra la perversidad de los que impiden la libertad. Para Goya, España se hunde de nuevo en la intransigencia política y en el fanatismo religioso, cuya base se encuentra en la superstición, la ignorancia y la locura de los poderosos. El mismo Goya fue víctima de este fanatismo, siendo convocado por la Inquisición para que respondiera de la “obscenidad” de las dos majas y sufriendo un proceso de depuración por afrancesamiento. En su obra titulada *Auto de Fe de la Inquisición*, de la Real Academia de San Fernando de Madrid, Goya nos muestra una amplia sala con columnas y arcos, en la que, ante una multitud de prelados y dignatarios, se destaca la figura del acusado, aislado en el estrado y vestido con el capirote y la coraza. Detrás, iluminado por una vela, un fraile lee la sentencia, seguramente de condena a morir en la hoguera. La obra no deja lugar a dudas sobre la opinión de Goya sobre la fanática y anquilosada Inquisición, recién reinstaurada por el absolutista Fernando VII.

Goya se aparta de una corte a la que teme y detesta y su proceso de aislamiento y de interiorización culmina en 1819, cuando adquiere una casa a orillas del Manzanares —llamada a partir de entonces la “Quinta del Sordo”— donde pocos meses después cae gravemente enfermo. Restablecido gracias a los cuidados del Doctor Arrieta, del

que nos ha dejado un expresivo retrato atendiéndole solícito y acechados ambos por seres misteriosos, emprende su obra más sorprendente: las Pinturas Negras. Viejo y convaleciente, en compañía de Leocadia Zorrilla, su ama de llaves y seguramente su amante, pinta al óleo sobre el yeso de los muros de dos salas el más extraño conjunto iconográfico, en la ensoñación del retiro de su casa, en el más extraordinario ejemplo de libertad creativa. Goya llega a través del brío del negro a la frontera de la alucinación, utilizando una técnica asombrosamente libre que aboceta, sugiere y golpea nuestro espíritu.

¿Qué significado pueden tener estas sobrecogedoras pinturas? Quizás una de las más sugerentes de las interpretaciones, entre las muchas que ha habido, es la que apunta Gassier al querer descubrir la existencia de un hilo conductor (Gassier y Wilson, 1964: 315). Conociendo en gran medida la distribución original de las obras — que la actual colocación en el Museo del Prado no respeta — el recorrido se inicia en *La Leocadia*, que ataviada con mantilla y traje negros, acodada sobre un sepulcro — a propia tumba de Goya — nos invita a introducirnos en las visiones de después de la muerte. Una especie de bajada a los infiernos a través del *Aquelarre*, en un amontonamiento de brujas aterrorizadas ante Satanás, donde tan sólo una mujer joven (la propia Leocadia) aparece impasible ante la pesadilla. El viaje infernal llega a *Saturno*, que devora a su hijo, destruyendo el tiempo. *Judith* se apresta a cortar la cabeza de Holofernes, mientras una misteriosa plebe peregrina a *La fuente de San Isidro*. *Dos viejos* comen y un fraile anciano no oye lo que otro le grita al oído. En la planta superior, *Las Parcas* rigen el destino humano, dos hombres se destruyen a garrotazos con las piernas hundidas en la tierra y se despliega la siniestra procesión del Santo Oficio. Unas mujeres se burlan de un hombre que se masturba, dos soldados apuntan con su escopeta al volante demonio del deseo sexual y llegamos hasta la más inquietante de todas las pinturas, en la que un perro es tragado por arenas movedizas, dejando al espectador volar en su atormentada imaginación.

De todas las obras de Goya, las Pinturas Negras son las más herméticas, las que más se resisten a ser comprendidas. El número de sus interpretaciones es tan abrumador que ha sido imposible llegar a un consenso de la crítica sobre su significado exacto, si es que existe. Se han buscado claves bíblicas, literarias, filosóficas, emblemáticas o mitológicas, especialmente por parte de la crítica extranjera, y se han desplegado intentos valiosos por descubrir un nexo entre imágenes tan dispares, acudiendo a la recreación del emplazamiento original de las pinturas murales y al estudio de los posibles cambios que sufrieron al ser trasladadas al lienzo. Para Valeriano Bozal (1997), las Pinturas Negras pertenecen a la estética de lo sublime, emparentadas con otros pintores de la época como Füssli y Blake; Alfredo de Paz busca la

interpretación en la vejez y desencanto de Goya y en su tendencia al satanismo (Paz, 1990: 174, 193); Heuken (1974) escarba en el contenido político, igual que González de Zárate (1990), que identifica a Saturno con Fernando VII, el déspota destructor; Moffit (1990) las interpreta en clave de la melancolía y José Manuel Arnaiz (1996) piensa que no hay que buscar interpretaciones tan complejas y que las pinturas responden a la «propia personalidad del Goya setentón, enamorado de Leocadia, de humor zumbón y ácido, sordo, perdiendo el aprecio regio de que disfrutó con Carlos IV, pero dispuesto a reírse de todo».

Mientras tanto, Goya trabaja incansablemente en una especie de diario en imágenes que ha sido denominado como *Álbumes E, D y F*, declaración de su propia intimidad y del mundo que le rodea en apuntes rápidos y abocetados, llenos de libertad e improvisación. Realiza otra serie de grabados que él mismo denomina a muchos de ellos de *Disparates* y que en 1864 editará la Academia con el título de los *Proverbios*. Son obras hechas para su propia reflexión, cuyo significado se nos escapa por el insólito carácter de muchas de las creaciones. En ellos también pululan las brujas y los fantasmas, pero ahora ya no despiertan nuestra curiosidad por sus prácticas maléficas, como en los *Caprichos*, sino que nos transportan en sus vuelos a un mundo imposible e irracional, de pesadilla y obsesión. El Goya atraído por pócimas y hechizos, satírico de la brujería, pasa a una visión pesimista en la que ya no existe posible escapatoria. El mundo que le rodea ha sido definitivamente embrujado por las fuerzas maléficas de la superstición y el fanatismo. Tal como se ha señalado, los *Disparates* están muy próximos a las Pinturas Negras, pues en ellos se repiten personajes, grupos, escenas y hasta una cierta tendencia a crear un ámbito espacial similar, caracterizado por la indeterminación y la amplitud desérticas. Indudablemente, los dos conjuntos constituyen las series de imágenes más herméticas de la obra de Goya.

Pero, a pesar de las múltiples interpretaciones que han despertado las dos series, lo que no se puede aceptar es la negación o el olvido de la estrecha relación del pintor con el mundo que le rodea. Estas insólitas imágenes no se pueden basar solamente en la alucinación y en la pesadilla, en la vejez y en la enfermedad perturbadora, pues sería negar a Goya su vinculación, como ser social, con su entorno, al que tantas veces hace referencia a lo largo de su dilatada vida. El compromiso de Goya con su tiempo alcanza también a las Pinturas Negras y a los *Disparates* y en sus imágenes seguimos viendo sus críticas, aceradas hasta el límite, de la superstición, la ignorancia, la violencia irracional, el abuso del poder y el fanatismo. Sólo que ahora Goya ha llegado a la plenitud de su libertad imaginativa y creativa. Y es tal la novedad que ello supone, que, como dice André Malraux al final de su libro dedicado a *Saturne* (1950), «ensuite, commence la peinture moderne».

4. GOYA, EL EXORCISTA AGNÓSTICO

Cuando Ortega y Gasset confiesa que Goya es «un enorme acertijo por aclarar, ya que no resolver», nos está introduciendo en un tema esencial para acercarnos a Goya: su obra rompe con todas los esquemas establecidos y si en su época ya resultaba radicalmente novedoso — difícilmente comparable con cualquier otro artista — hoy sigue siendo actual a la vez que enigmático.

Goya nos plantea siempre uno y mil problemas de interpretación porque sobrepasa su época, porque va más allá de la simple clasificación estilística, porque presenta siempre nuevas cuestiones que nos afectan hoy igual que antaño. Es la “eterna contemporaneidad” de Goya a la que se refiere Julián Gállego, porque «los románticos lo descubrirán romántico; los realistas, realista; los impresionistas, impresionista; los simbolistas, simbolista; los expresionistas, expresionista; los surrealistas, surrealista; los abstraccionistas, abstracto...» (Gállego, 1980). Goya posee esa rara virtud, de muy escasos artistas, que hace que siempre lo sintamos vivo y a nuestro lado, ofreciéndonos nuevas facetas en una obra inagotable de impresiones.

Pero no toda la obra de Goya goza de la proximidad y de la eterna contemporaneidad en el mismo grado. Los cartones para tapices nos parecen de otro tiempo, maravilloso y festivo pero pasado, y algo parecido ocurre con los retratos de la primera época, con sus casacones y pelucas. Sin embargo, a partir de su enfermedad, Goya se nos va acercando con sus sorprendentes imágenes, con los cuadros de gabinete y con los *Caprichos* —precisamente cuando aparecen las brujas en su obra —y este proceso de proximidad alcanza su culminación tras la guerra, cuando ejecuta las alucinantes Pinturas Negras y los *Disparates*, en los que las brujas vuelan a su antojo. La atmósfera fantástica, la distorsión de gestos y actitudes, la imprecisión de la vestimenta y la universalidad de las situaciones son las que le sitúan en la más absoluta actualidad. Y con seguridad esa actualidad y esa universalidad son las que han producido tal cantidad y diversidad de visiones sobre su obra.

En el caso de las brujas se produce un curioso fenómeno de actualización, hoy que somos tan escépticos hacia el mundo de lo fantástico, por un peculiar fenómeno de universalización por la ambigüedad. Me refiero especialmente a los títulos ambiguos que Goya asigna a muchas de sus composiciones, especialmente en los *Caprichos* y en los *Disparates*, que tanta confusión han creado con intentos frustrados de aplicar la emblemática o el refranero. La ambigüedad alcanza a la indefinición del sexo de estos seres maléficis, como si para Goya no existiera en la superstición diferencias entre mujeres y hombres. Muchas veces las brujas/brujos aparecen vestidos con trajes de frailes o monjas, creando una frágil separación entre magia y religión.

Entre las múltiples interpretaciones que se han lanzado sobre las brujas de Goya,

hay una que quisiera destacar porque quizás al invertirla podemos encontrar ciertas claves para la comprensión del enigma de Goya. Me refiero a la opinión de que lo demoníaco y monstruoso surge en Goya como efecto de la pérdida de la fe en la razón, no en la religión, dando lugar a una actitud de “vitalismo agónico”. Apoyándose en Ortega y Gasset, Gaspar Gómez de la Serna afirma que «ésta es la causa profunda: que lo que quiebra no es el sentido religioso de Goya — su fe en Dios — ni tampoco su esperanza en la vida eterna, sino precisamente su sentido de la convivencia civil, su fe en el hombre como sujeto de la Historia, que es cosa bien distinta» (Gómez de la Serna, 1969: 252). Es como si —aparte de la indudable vinculación social del pintor — frente al mal, representado por las brujas, existiera en Goya la creencia en la salvación en la otra vida. En este sentido, la interpretación de Carmelo Lisón Tolosana, que califica a Goya como «el exorcista mayor en la historia de la pintura hispana», resulta contundente al opinar que «al exorcizar a la bruja con la potencia de su pintura reveladora y purificadora, Goya exorciza el Mal» (Lisón Tolosana, 1992).

Pues bien, el exorcista antidemoníaco tiene imágenes que no dejan bien parada esta visión mística de Goya. En la serie de los *Desastres* existe el grabado más terrible y desesperanzador de toda su producción. En *Nada. Ello dirá* un cadáver en su tumba, rodeado de figuras brujescas, escribe a duras penas sobre un papel la palabra “Nada”. Detrás, un eclesiástico mitad perro — símbolo tradicional de la avaricia — se arroja sobre la balanza de la Justicia apagando su luz simbólica. Esta estampa pertenece a las últimas composiciones de los *Desastres*, que han sido llamadas “Caprichos enfáticos” al creer que Goya retomaba con ellas el tono crítico y alegórico de los *Caprichos*, intensificándolo para zaherir la terrible reacción fernandina y la destrucción de las esperanzas del pueblo español tras la guerra. Según esta visión, la estampa sería la manifestación de que de “nada” han servido los sufrimientos y muertes de los españoles pues siguen dominando la injusticia y otras formas de opresión y fanatismo. Esta interpretación es la que quiso imbuirle la Calcografía de la Academia de San Fernando de 1863, cuando publicó *los Desastres* y, considerando inadmisibile la incredulidad de Goya, añadió a “Nada”, título original dado por el pintor, la corrección del más esperanzador “Ello dirá”. Sin embargo, tal como afirman Alfonso Pérez Sánchez y Julián Gállego, es absolutamente aceptable “la interpretación última”, de ver en el “Nada” del esqueleto una afirmación referida a la inexistencia de la ultratumba (Pérez Sánchez y Gállego, 1994: 154). Para Goya, después de la muerte no hay “nada”, con lo que el Goya místico se convierte en el exorcista agnóstico que ve en la brujería la representación más absurda y evidente del trascendentalismo y del fanatismo dominantes. Y ese agnosticismo alcanza también a la creencia en la razón ilustrada; tal como ha visto Giulio Carlo Argan, «la razón, para Goya, es sólo el exorcismo

con el que evoca los monstruos del oscurantismo, una superstición laica contra la superstición religiosa» (Argan, 1975: 35).

Convulsa y crítica es la época que vive Goya; de la ilusión ilustrada de la época de Carlos III se transita a la decepción y a la política antirrevolucionaria de Carlos IV, para acabar en la felonía de Fernando VII, no sin antes haber sufrido el país una invasión extranjera y una larga guerra marcada por la sangre y la destrucción; el final de la vida de Goya está protagonizada por la represión de las ideas liberales, el fanatismo, el temor y la delación y el pintor optará por el exilio. Éstas son las brujas que le aterran y que quiere exorcizar. Goya no se inhibe del mundo que le rodea, acudiendo a fantasmas y a sueños del subconsciente, sino que se liga directamente a la realidad histórica, convirtiéndose en su más destacado intérprete. De sus amigos ilustrados aprende la importancia de las ideas para transformar el mundo; ellos utilizan la pluma, Goya el pincel, para mostrarnos un mismo discurso intelectual. Superado el reformismo y el racionalismo ilustrados, Goya sigue dirigiéndonos su vehículo de expresión hasta alcanzar cotas inimaginables de crítica corrosiva. El empleo constante de los diversos procedimientos de la multiplicación de la imagen — como nadie antes había hecho — lo convierten en un activista que usa su obra como un arma para observar, analizar, fustigar o alertar a sus coetáneos.

Hasta Goya el arte era un medio de expresión puesto al servicio de los poderes establecidos y el artista cumplía el papel de traductor en imágenes de los principios que sustentaban el sistema (religión, poder, moral...). Goya invierte el fenómeno y su obra se convierte en el vehículo de comunicación del artista para cuestionar y deshacer esos mismos principios ideológicos dominantes. Esta es su primera lección. Y para conseguir este objetivo, Goya procede a toda una profunda revolución que asienta la modernidad; rompe conscientemente con los principios marcados por el arte tradicional — normativo y anclado en el pasado — para plantear problemas desconocidos o dar nuevas alternativas a viejos preceptos considerados como inamovibles. En última instancia lo que nos enseña Goya es a implantar de una vez por todas y como base de todo el futuro del arte un principio esencial: la libertad absoluta y sin paliativos del artista.

Ya no se trata tanto de que encontremos en las brujas de Goya elementos que prefiguren el Realismo, el Expresionismo o el Surrealismo — que los hay —, sino es el cambio de actitud frente al arte y el mundo lo que le convierte en el primer pintor moderno de la historia.

Referencias bibliográficas

- ANGELIS, R. de (1988), *La obra pictórica de Goya*, Barcelona: Rizzoli-Planeta.
- ARGAN, G. C. (1975), *L'Arte Moderna*, Valencia: Fernando Torres, Vol. I.
- ARNAIZ, J. M. (1996), *Las Pinturas Negras de Goya*, Madrid: Antiquaria.
- BOZAL, V. (1997), *Pinturas Negras de Goya*, Madrid: Tf. Editores.
- GÁLLEGO, J. (1980), «Goya, hombre contemporáneo» en *Seminario de Arte Aragonés* nº 32, Zaragoza, pp. 97-105. [*Conversaciones sobre Goya y el arte contemporáneo* celebradas en Zaragoza los días 22 a 24 de febrero de 1980].
- GASSIER, P. y J. WILSON (1964), *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona: Juventud.
- GLENDINNING, N. (1977), *Goya and his critics*, New Haven/ London: Yale University.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1969), *Goya y su España*, Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1990), *Goya, de lo bello a lo sublime*, Vitoria: Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- GOYA, F. de (1982), *Cartas a Martín Zapater*, (ed. de Mercedes Águeda y Xavier de Salas), Madrid: Turner.
- HELMAN, E. (1987), «Algunos Sueños y brujas de Goya» en *Goya, nuevas visiones*, Madrid: Amigos del Museo del Prado, pp. 197-205.
- HEUKEN, B. (1974), «Francisco de Goya: las Pinturas Negras» en *Inaugural Dissertatio zur Erlangung der Doktor Würde*, Bonn.
- LICHT, F. (1988), «El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época» en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, (Catálogo de la exposición), Madrid: Museo del Prado, pp. 89-98.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1992), *Las brujas en la Historia de España*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- MALRAUX, A. (1950), *Saturne, Essai sur Goya*, París : La Galérie de la Pléiade.
- MOFFIT, H. F. (1990), «Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya» en *Goya* nº 215, Madrid, pp. 282-293.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1963), *Goya*, Madrid: Espasa-Calpe (col. "Austral").
- PAZ, A. de (1990), *Arte e condizione umana*, Nápoles: Liguori.
- PEMÁN, M. (1978), «La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya en Cádiz», en *Archivo Español de Arte* nº 201, Madrid, pp. 53-62.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1988), «Goya y la Ilustración», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, (Catálogo de la exposición), Madrid: Museo del Prado, pp. 17-26.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. y J. GÁLLEGO (1994), *Goya grabador*, Madrid: Fundación Juan March.
- WILSON-BAREAU, J. (1994), *El Capricho y la invención, cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, (Catálogo de exposición), Madrid: Museo del Prado.