

LOS ARTRÓPODOS EN LA OBRA DE FRANCISCO DE GOYA

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física. Facultad de Biología. Universidad Complutense, 28040 Madrid (Spain).
– artmad@bio.ucm.es

Resumen: Se realiza una descripción y comentarios de los artrópodos (imaginarios y más o menos reales) utilizados en la obra de Francisco de Goya y se analizan sus antecedentes, su intencionalidad y su significación. En base a los numerosos elementos entomológicos existentes en su epistolario y consecuentemente en su obra, se realizan algunos comentarios sobre la influencia de los artrópodos en la vida habitual de un hombre de su época. Se aportan nuevos aspectos sobre su posible personalidad y se comentan algunos elementos comunes con otros pintores españoles o íntimamente vinculados con España: El Bosco, Pablo Picasso y Salvador Dalí.

Palabras clave: Goya, etno-entomología, pintura, artrópodos, arte.

Arthropods in the work of Francisco de Goya

Abstract: The arthropods (both imaginary and more or less real) used in the work of Francisco de Goya are described and reviewed, with a discussion of their background, intentionality and significance. Based on the abundant entomological references in his personal correspondence and, consequently, in his works, some comments are made as an example of the influence of arthropods in the daily life of a man of his time. Some comments are also included about some suggested aspects of his personality and about some elements common to the work of Goya and that of other Spanish artists or artists closely associated with Spain: Bosch, Pablo Picasso and Salvador Dalí.

Key words: Goya, ethno-entomology, painting, arthropods, art.

Introducción

Después de haber manifestado el interés que posee el dar a conocer la presencia de los artrópodos en el Arte, y en la Pintura en particular, de haber introducido y discutido la casi generalizada ausencia de obras que los traten, y de haber abordado la cuestión en temas que van del Grafiti y la Ciudad de Venecia o de autores que van de Picasso y van Gogh a El Bosco (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c; Monserrat & Aguilar, 2007), tratamos en esta ocasión los artrópodos en la obra de un autor tan conocido como es Francisco de Goya al que ahora nos dedicamos.

Para no ser reiterativos, sirvan los argumentos y datos preliminares allí expuestos (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c; Monserrat & Aguilar, 2007) como introducción al estudio de los artrópodos en la obra de Goya, autor conocido por su moderna y adelantada técnica y sobre todo por sus majas, sus retratos cortesanos y sus *Pinturas Negras*. Es probable que este artículo pueda sorprenderles ya que pocos, y desde luego tampoco la extensa bibliografía que de él se ha ocupado, han reparado en que también en la obra de este genial aragonés hay artrópodos o, al menos, referencias artropodianas. En alguno de estos artículos anteriores sobre otros pintores ya hacíamos referencia a algunos elementos de la personalidad de Goya y especialmente en algunos elementos artropodianos en su obra, por existir paralelismos, influencia o similitudes con autores como El Bosco o Pablo Picasso (Monserrat, 2008, 2009 c). Consideramos que, después de estos apuntes introductorios, es el momento de tratar a Goya con mayor individualidad.

Hablaremos someramente sobre su vida y su obra, y con mayor detalle sobre los artrópodos, mayoritariamente fantásticos, existentes en sus cuadros o grabados, así como en los dibujos de sus cartas, donde parece algún artrópodo algo más real (de lo que se desprende una observación di-

recta). También recopilaremos las referencias y alusiones de los artrópodos que aparecen en sus cartas, como fiel reflejo de la incidencia que estos animales tenían en la vida cotidiana de cualquier persona de la época que le tocó vivir, y mencionaremos otras referencias indirectas de artrópodos (productos derivados y / o consecuencias) en algunos de sus cuadros, dibujos y / o grabados (piojos, polillas, cera, telarañas, etc.).

Para los lectores interesados anotamos al final alguna bibliografía recomendada o citada y enlaces en los que pueden ampliar, complementar o discutir la información aquí expuesta.

Biografía y obra

No consideramos necesario introducir demasiado a un artista tan suficientemente conocido como Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1746 - Burdeos 1828), ni tratar más que sucintamente su biografía, personalidad y evolución artística que son sobradamente conocidas y aportamos webs y bibliografía para el lector interesado. Sólo centraremos su admirada, idolatrada y a veces manipulada, atacada y perseguida figura y obra en el difícil contexto que le tocó vivir y haremos algunas referencias necesarias en relación al tema entomológico que nos ocupa aportando nuestra opinión acerca de algunos aspectos de su obra y de su vida.

Nacido el 30 de marzo de 1746 en el pequeño pueblo de Fuendetodos (a 44 km de Zaragoza), rural y agrícola localidad de una empobrecida comarca de la cada vez más empobrecida España. Era cuarto hijo (Rita, Tomás, Jacinta, Francisco, Mariano y Camilo) de un dorador de origen vasco, José, y de una labriega llamada Gracia. Al traslado de la familia a Zaragoza en 1747 (por rehabilitación del edificio

de la Morería Cerrada en Zaragoza donde su familia vivía se habían trasladado a Fuendetodos, donde nació Francisco estudió en las Escuelas Pías (se supone) donde conocería a su inseparable amigo Martín Zapater. La familia no debía estar muy desahogada económicamente (su padre murió intestado en 1781) y quizás por ello motivó su tardía incorporación al mundo de la formación y el aprendizaje, y en 1759, con trece años, entra el joven Francisco en la Academia de Dibujo de Zaragoza que dirigía José Luzán (1710 – 1785) hasta 1763 para aprender el oficio de pintor, taller donde conoció a los Bayeu y donde estuvo cuatro aburridos años (Goya nunca le citó entre sus maestros) poco más que copiando estampas y se supone que aprendiendo pintura de caballete, religiosas o decorativas de influencia academicista – napolitana - rococó y copiando viejos maestros como Vouet, Maratta o Correggio, hasta que decidió establecerse por su cuenta y "pintar de su propia invención", cosa de la que no se libró del todo (en una España entre el exagerado Rococó de Tiépolo y el rígido academicismo del Neoclasicismo de Mengs), pero que sin duda poco a poco fue liberándose sin descanso hasta el final de sus días, y especialmente logró en sus últimos años.

Con escasa y poca formación, sin respaldo (en la ya experta España de las recomendaciones) ni éxito alguno, no son pues extraños sus fracasos en los dos concursos convocados por la Academia de San Fernando, el primero en 1763 cuando no obtuvo ningún voto (primera documentación en Madrid, cuando aún tenía 19 años, probablemente con Francisco Bayeu quien se había trasladado a Madrid ese año reclamado por Mengs como ayudante en la decoración del Palacio Real). En 1766 vuelve a presentarse con el fin de obtener una beca para estudiar en Roma (sin éxito ni un solo voto) y sin datos sobre estos años de su vida, con sus propios recursos realiza su viaje a Italia en 1770/71 (en su *Cuaderno italiano 1770-1786*, primero de sus ocho cuadernos de apuntes, anotó su itinerario, nada despreciable), participando en un concurso de pintura histórica convocado por la Academia de Parma (ganó Paolo Borroni pero obtuvo seis votos y mención de honor), y visitando Roma, escala obligada para todo aprendiz de artista. Allí admiró la obra de los clásicos interesándose por Guido Reni, Rubens, Veronés o Rafael y se entusiasma por Mantegna y Correggio y a su vuelta sufrirá una drástica evolución (del estilo tardío Barroco al Neoclasicismo) ya presente en sus primeros encargos, el fresco del coreto de la Basílica Pilar de Zaragoza *La gloria del nombre de Dios* (1771-1772), oratorio del Palacio de los Condes de Sobradiel (1772 arrancadas de la pared en 1915 y dispersas como obras independientes) y otras de enormes dimensiones (de 5 a 10 m de ancho y 3 m de alto) sobre escenas de la vida de la Virgen para la Cartuja de Aula Dei (1773-1774, cuatro de ellas destruidas durante la Desamortización de 1836) y que aun siendo de trazo enérgico son de corte bastante anquilosado, y más tarde pintaría la discutida y conflictiva *Regina Martyrum* (1781) para la citada basílica.

Regresa a Madrid a finales de 1774 reclamado por Mengs y por su cuñado Francisco Bayeu. Madrid, sede del Gobierno y la Corte, era la ciudad mayor de España, aunque con no más de 150.000 habitantes y carente de museos, galerías públicas o mecenas y, salvo la corte, con la Academia de Bellas Artes como único referente para un pintor. El joven Goya se deja llevar más por sus hormonas que por

cuidar su reputación y su formación profesional y solo pinta unos pocos encargos que le llegan de sus amigos los Bayeu, tres hermanos pintores, Ramón, Manuel y Francisco, este último, doce años mayor que él, será su inseparable compañero y protector y a través de ellos había conocido a su hermana Josefa, con la que contrajo matrimonio en Madrid el 25 de julio de 1773. El año 1775 fue decisivo pues, además de su definitivo traslado a Madrid, ciudad donde llega el 10 de enero de 1775, le permite madurar, asentar la cabeza y dar paso a un periodo de mayor solidez y original personalidad, además de afianzar su posición (desde 1776 ya cotizaba por el impuesto de industria con un pago de 400 reales de plata, más que su maestro Luzán) y librarse de la consideración de “pintor de provincias”.

En la segunda mitad del siglo XVIII se multiplican en España las gestiones oficiales encaminadas a tratar de paliar el secular atraso y mejorar las condiciones comerciales y la incipiente industria. Se mejoran las comunicaciones, se abren más puertos al comercio americano y se crean las Fábricas Reales, tanto de lujo como de manufacturas. Goya acude a las tertulias donde concurría junto a la flor y nata de la francófila intelectualidad y los incipientes liberales de la Villa y Corte y obtuvo el encargo de diseñar cartones para la Real Fábrica de Tapices de Madrid (la Real Fábrica de Tapices tiene sus orígenes c. 1720, pero al perder la corona los Países Bajos, se trasladó a esta ciudad en 1775) y cuya producción se destinaba al ornato de las edificaciones de la nueva dinastía real y fomentar una incipiente industria. Desarrolló este género durante casi 20 años y le permitió desenvolverse con relativa libertad (hasta el grado que algunos cartones como *El ciego de la guitarra* fueron rechazados por la Fábrica por excesivamente complejos para un telar o por su “excesivo” verismo) y donde demostró extraordinarias dotes en la composición y gran soltura en la técnica en sus 63 cartones costumbristas. *La pradera de San Isidro*, *Merienda a orillas del Manzanares*, *La riña en la Venta Nueva*, *El columpio*, *El pelele*, *El quitasol* o *El albañil herido* (ebrio) son algunas de las obras más conocidas de este periodo. Simultáneamente, Goya nunca estuvo muy a gusto en esta casi anónima tarea de cuatro series de cartones (para El Escorial sobre temas cinegéticos, para el Palacio Real sobre diversiones populares, para El Pardo sobre las estaciones y otros temas sociales y para El Escorial con temas populares/satíricos) que se prolongó más de doce + siete años (1775-1780 y 1786-1792) por ser medio a otros fines definitivos mucho más elogiados y por ello empezó a pintar retratos y obras religiosas que le dieron un gran prestigio.

Hacia 1776 recibe un salario de 8.000 reales por su trabajo para la Real Fábrica, vive en el número 12 de la madrileña calle del Espejo. A partir de esta fecha podemos seguir su biografía casi año por año y en la bibliografía anotada hay sobrada información sobre cada particular de su vida. Tuvieron 8 hijos (Antonio, Eusebio, Vicente, María del Pilar, Francisco de Paula, Hermenegilda y Francisco Javier) que fueron prematuros, murieron al nacer o siendo muy niños, y el 2 de diciembre de 1784 nace el único de sus hijos que sobrevivirá y será su heredero, Francisco Javier (que por cierto no será demasiado “buen hijo”, al menos con su anciano padre del que, rayando la usura, usó y vendió numerosa obra hasta su muerte en 1854) y que le dará su único nieto, el adorado Marianito (que nació en 1806 y

tampoco será muy ejemplar, pues además de hacerse llamar Marqués del Espinar, malgastó el dinero de su abuelo y malvendió los cuadros y dibujos durante dos generaciones celosamente custodiados que de él conservaba, junto a otra mucha de su obra que los Madrazo y familia acabarán por dispersar) y, sin descendencia, con su muerte en 1874 acaba su estirpe.

A través del selecto círculo de los Duques de Osuna, para los que había pintado varios retratos familiares, va introduciendo su saber hacer entre la burguesía y la nobleza. En 1778 y 1783 recibe encargos del príncipe, el futuro Carlos IV y del Infante don Luis y del conde de Floridablanca, primer ministro de Carlos IV, donde aparece reiteradamente su propia imagen (bastante sumisa) en obvio deseo de buscar protectores y querer vincularse con este estrato social y se hacen públicos los aguafuertes sobre Velázquez (1778), pintor casi desconocido por la mayor parte de la sociedad que no tenía acceso a las colecciones reales, cuya naturalidad admira y de quien tomará alguno de sus asombrosos encuadres y recursos pictóricos. Tras algún rechazo el 25 de junio de 1786, Goya y Ramón Bayeu obtienen el título de pintores del rey con un interesante sueldo de 15.000 reales al mes. Nacido durante los últimos meses de vida de Felipe V, su vida transcurrirá durante el reinado de los Borbones, los monarcas Fernando VI (1746-1750), Carlos III (1759-1788), Carlos IV (1789-1808) y Fernando VII (1808-1833), reinados progresivamente cada vez más sombríos y nefastos, en una forma de gobierno conocida generalmente como "despotismo ilustrado" (amén del breve periodo Constitucional de 1812 a 1814 y 1920 a 1923, del impuesto y patético reinado de Pepe Botella y del absolutismo de Fernando VII entre 1823 a 1833 y de las corruptelas cortesanas de la España de Godoy).

En 1780 ingresa como académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el cuadro *Cristo en la cruz* y conoce al ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos, a quien le unirá una estrecha amistad hasta su muerte en 1811. Desde este tiempo y merced a su amistad con Jovellanos y Ceán Bermúdez empieza a introducirse en la élite de la "cultura" española, su fama como retratista se extiende y su relación con la "desterrada" corte de Luis de Borbón, del también aragonés Conde de Floridablanca y el apoyo de los Duques de Osuna le abrirán el camino a palacio.

Ese año recibe el encargo de pintar los frescos de la enorme cúpula (212 m²) de la Basílica de El Pilar en Zaragoza (1781). El 18 de marzo de 1785 es nombrado teniente director (subdirector) de Pintura de la Academia de San Fernando, y tras ser nombrado Pintor del Rey (1786), el 25 de abril de 1789 es nombrado Primer Pintor de Cámara de los nuevos reyes Carlos IV y María Luisa. En 1799, en Aranjuez, pintó el famoso retrato *La familia de Carlos IV*, que se considera una de sus obras maestras. Es un retrato oficial, formal en apariencia, pero en el que el autor se permite cierta ironía al plasmar a los estáticos personajes (en ocasiones comparados con insectos clavados en alfileres) con un realismo crítico, casi caricaturesco. En 1799, su sueldo como primer pintor de cámara asciende a 50.000 reales, libres de impuestos, más quinientos ducados para gastos de mantenimiento de un coche. De este año (bajo el título "*la censura de los errores y vicios humanos*") se anunció la puesta a su venta el 6 de febrero en el Diario de Madrid) son *Los caprichos*, ochenta y dos aguafuertes/agua-

tintas de muy elevada calidad creadas dentro del "caldo de cultivo" que las transformadoras reformas sociales y estatales pretendidas por Jovellanos donde la serie adquiere mayor sentido (la realidad fue distinta, como breve fue el triunfo del Liberalismo y la "España de las luces", ya que solo estuvieron a la venta por 320 reales en la tienda de perfumes y licores de la calle Desengaño 1 y solo por dos días (según Goya)/ semanas (tiempo entre los anuncios de los periódicos *Diario y Gaceta*), según las fuentes consultadas, por temor a las consecuencias que pudiera generar los estamentos reaccionarios que pudieran sentirse aludidos, especialmente la Inquisición (tribunal creado por los Reyes Católicos en 1478 para combatir la herejía - y otros "peligros" que pudieran intervenir contra el dogma de la Religión Católica, inicialmente árabes, judíos y después moriscos, judaizantes y marranos, alcanzando un poder paralelo al estado socavando cada vez más su autoridad y la operatividad de sus decisiones y gobierno, y cuando habían sido expulsados, torturados o exterminados estos "sacrílegos" y ya no había herejías/herejes que oficiar/ confiscar, mantuvo su poder institucional supervisando y censurando todo lo que se dijera, escribiera, enseñara, imprimiera, pintara, cantara o bailara y hasta comerciara y sería demasiado largo extendernos en los abusos, el temor y los absurdos que tal arbitraria institución provocó en la vida del pueblo llano y en el retraso ya secular y generalizado de España) y ante el temor de cómo se las gastaba el Santo Oficio (entre su creación y la coronación de Carlos IV fueron quemados o castigados a la pena máxima 348.907 ciudadanos en públicos autos de fe que "agradaban a los ojos del Señor") solo se vendieron 27 series, mayoritariamente a visitantes extranjeros, y entre otros Tiepolo disponía de una serie en Venecia a su muerte en 1804, John Ruskin dijo de la serie "que sólo sirve para ser quemada" o el duque de Wellington que volvió a Londres con una serie (junto con el botín que entre otras riquezas incluye un expolio de 200 cuadros de Velázquez, Tiziano, Corregio, Julio Romano, Murillo o una de las versiones de la *Marquesa de Santa Cruz* del mismo Goya, entre otros, arrancados de palacios, conventos e iglesias de España que "adecuadamente justificados" impunemente hoy se exhiben en varios museos británicos) y otras series circularon por la aristocracia (los duques de Osuna adquirieron cuatro series) que constituyen una burla y crítica feroz de la sociedad, tanto civil (populacho, militares, jueces) como religiosa de la época. Por esos mismos años, Goya se ocupó de la decoración al fresco de la ermita de San Antonio de la Florida, donde en solo 36 jornadas realizó una obra de gran impacto escenográfico y donde hallaremos referencias artropodianas. En 1803 Goya regala las 80 planchas y las estampas no vendidas (240 ejemplares) al Rey, quien a cambio otorga una renta de 12.000 reales a su hijo Javier. Con esta "liquidación" acaba la relación de Goya y la Corona.

Los primeros años del siglo, de relativa calma en relación a lo que iba a suceder, son proclives a que la aristocracia madrileña y la burguesía incipiente mostraran su deseo de immortalizarse y los encargos se suceden, incrementando su fama de "pintor de moda" que había venido adquiriendo desde las dos décadas anteriores entre la alta sociedad madrileña. Sus retratos ofrecen una enorme innovación y originalidad frente al clásico retrato romántico, con una esmerada y elegante elección de los colores, la naturalidad de las posturas y las expresiones, así como los contrastes de luces

y sombras que realzan la figura del protagonista. Los bien remunerados encargos como retratista le permitieron una existencia cómoda y muy desahogada (cobraba como pintor de Cámara, como miembro de la Academia de San Fernando, por la Real Manufactura de Tapices, amén de los encargos de retratos y las rentas del Banco de San Carlos), así como relacionarse con la alta burguesía y la nobleza, y no solo en los salones de sus palacios, sino con alguna que otra alcoba, en particular en la de la XII Duquesa de Alba María Teresa Cayetana, por la que (parece ser) sintió una fogosa e hispana atracción entre 1794 y 1797 (que debería sustituir a la fascinación que sintió desde 1785 por su rival Condesa de Benavente). Esta condición desahogada le permitió (amén de variados excesos) experimentar y adentrarse en un mundo más interior en el campo del grabado primero (*Desastres, Disparates, Caprichos, Tauromaquias*) y sobre las paredes de su propia morada después (*Pinturas negras*), creando un mundo cruel, saturnal y demencial con imágenes insólitas y personales de un marcado sentimiento satírico (sádico, delirante y demente) que se ha “suavizado como de compromiso ideológico con la Ilustración, y en ellas reflejó no solo las costumbres, tragedias y circunstancias de su tiempo, sino su propio estado emocional (aunque supo seguir con su pintura de caballete y sus modernos, pero “académicos” retratos de encargo).

Desde octubre de 1792 tras su polémico discurso en la Academia su biografía aparece llena de lagunas. Deja de asistir a la Academia (solo acude el 11 de julio de 1793). En el invierno de 1792 (entre noviembre y marzo de esos dos años) se encuentra en Andalucía y cae gravemente enfermo en Sevilla (se hospeda en casa de su amigo Sebastián Martínez en Cádiz), pierde audición, anda con dificultad y presenta mareos y problemas de equilibrio y de visión (no podía fijar la vista ni escribir). Hay escasos datos biográficos al respecto (Montilla López, 205), parece que tuvo episodios previos en 1777 y 1790 y tras éste uno en 1819 poco antes de fallecer, y se ha especulado sobre el diagnóstico, desde un “turbio origen”, un accidente de coche, una enfermedad venérea (sífilis), una trombosis, una apoplejía o perlesía, al síndrome de Menière o haberse intoxicado con algunos de los componentes de sus pinturas, en particular un posible envenenamiento por el manejo casi cotidiano de albayalde hecho con plomo (saturnismo), un brote sicótico, una hemiplejía, una esquizofrenia, etc. Secuelas de su mal será una sordera total, que le imposibilitó comunicarse sino a través de señas y un carácter irritable (amén de cambiar su afición por la música por algo más visual como las corridas de toros hasta el punto de firmar en ocasiones como *Francisco de los toros*). En cualquier caso esta fecha marca un convulsivo en su vida y en su obra, que incluso le lleva a enfrentarse con el añiñado y encorsetado academicismo de San Fernando, apostando por la libertad de los jóvenes, que con aires de los ideales de la Revolución Francesa reflejan su afán de libertad y de ruptura con el academicismo ya trasnochado.

En mayo de 1796 Goya parte por segunda vez para Andalucía y se hospeda en casa de su amigo Ceán Bermúdez en Sevilla y ese mismo año la duquesa de la corte a su palacio en Sanlúcar de Barrameda, donde llega Goya a comienzos de verano. Periodo de su presunta amorosa y furtiva (al carecer de los permisos reglamentarios) estancia en Sanlúcar de Barrameda (y Coto de Doña Ana, hoy Do-

ñaña) junto a la recién enviudada duquesa de Alba, que según la rumorología había sido desterrada allí por la reina (se sitúa la estancia de Goya entre verano de 1796 y febrero de 1797 y no se conoce cuanto tiempo realmente estuvo Goya allí y cuanto tiempo coincidieron ambos allí) parte del *Álbum de Sanlúcar* (cuaderno de notas del verano 1796 donde no hay indicio de luto por ningún lado y la dibuja varias veces) y de las famosísimas gitanas, más conocidas como majas que de haberse pintado ese año serían los únicos cuadros realizados por el pintor en 1796 (no hay ningún elemento que sugiera que pertenecieran a la Duquesa de Alba y menos que fuera ella la retratada, y más bien se estima más acertada su factura hacia 1800-1805 por encargo de Godoy y en cuyo inventario de bienes de 1808 aparecen), año en el que no hay datado ningún cuadro suyo y quizás debería estar trabajando en *los Caprichos*. Estos dos “provocadores” lienzos fueron condenados por la Inquisición como obscenas y en un requerimiento del Santo Oficio de marzo de 1815 se le comunica: “..., es de dictamen que se mande comparecer a este Tribunal a dicho Goya para que las reconozca (majas) y declare si son obra suya, con qué motivo las hizo, por encargo de quién y que fines se propuso,...” y se ha especulado hasta el aburrimiento que la Duquesa supuestamente sirvió como modelo (la retrató viuda con mantilla en Doñana, cuadro fechado en 1797, hoy en la Hispanic Society de New York y también la había retratado en 1795 de cuerpo entero en blanco y rojo, cuadro en el Palacio de Liria de Madrid, y pintó otros cuadros con “La Beata” y Luis de Berganza y María de la Luz (hijo del mayordomo de la duquesa y negrita de la casa), que demuestran su asiduidad en la vida familiar de la Duquesa, aunque poco peso parece tener una relación de un hombre convaleciente, gordo y sordo de 51 años y una poderosa, frívola y caprichosa mujer de 35 y cuya infundada relación amorosa se ha hablado, filmado y escrito más o menos intencionalmente hasta la náusea) y los medios puntos para la Cueva de Cádiz, realiza el llamado *Álbum A*, con dibujos de la vida cotidiana.

Esta nueva situación de aislamiento y circunspección con el mundo exterior le lleva a una cada vez mayor incomunicación. En 1797 dimite como director de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y un año más tarde se desvincula de la Real Fábrica de Tapices (en 1792 había entregado la última serie destinada al despacho del Rey Carlos IV en El Escorial). Su vida se desliza hacia una progresiva introversión, aislamiento, pesimismo y a una personal religiosidad intimista (él llamaba introspección y monólogo espiritual) que le acabará llevando a una severa depresión (mucho se ha escrito sobre esta fase en su vida, ver García Marcos, 2006), y sin embargo muestra una frenética actividad creadora que conlleva las colecciones de *Los Desastres* y *La Tauromaquia* (1816), *Los Disparates* (1815-1824), obras religiosas como *Santa Justa* y *Rufina* (1817), otras como *El entierro de la sardina* (1812-1819) y muchas otras por gusto o muchos de sus mejores retratos (*Marquesa de Santa Cruz* del Louvre de París, *Andrés del Peral* de la National Gallery de Londres, *Duque de Osuna* de la Frick Collection de New York, *Urrutia* del Prado y *Asendio Juliá* del Thyssen Bornemisza de Madrid) o *Autorretrato de perfil*, etc., al margen de otros cuadros de brujas para el Duque de Osuna, otros para Godoy, la Catedral de Toledo, así como sus series de cuadernos, llenos de impulsos directos del

artista, con dibujos similares a los llamados *Sueños*, *Álbum de Sanlúcar* o *A* (1796- lleno de sensualidad y relajación en aguadas a tinta china) y el *Álbum de Madrid* o *B* (c.1796-1797- a tinta china), como fue el *Álbum C* (c.1803-1824- a tinta china y aguadas o diario), a los que se sumarán otros posteriores *D* (c.1801-1803- a tinta china y pincel o inacabado), *E* (c.1803-1824 - a tinta china o de los bordes negros), *F* (1812-1823- a tinta sepia y sin leyendas) que se sumarán a los últimos hechos en Burdeos a lápiz o litografía *G* (1824-1828- con leyendas) y *H* (1824-1828 - sin leyendas) y, además de todo esto, por esa época recibe el encargo de iniciar los frescos (1798) para la Ermita de San Antonio de la Florida.

En 1805 fallece la joven duquesa de Alba (muy probablemente envenenada – según dictamen médico “*por encefalitis tóxica o infecciosa*” – a causa del odio y rivalidad que su carácter seductor ejerció sobre la reina María Teresa y el mismo Godoy) y también su querido amigo de la infancia Zapater (Martín Zapater y Clavería), gran amigo del colegio en las Escuelas Pías de Zaragoza, funcionario local y primer coleccionista de su obra del que hablaremos más adelante. En su epistolario con él hallaremos una fuente de datos personales escritos con gran confianza y sinceridad y hallaremos alguna referencia artropodiana personal. Ese año se casa su hijo Javier y en la boda conoce a la que será su “compañera” de los últimos años (no hay datos que corroboren una insistentemente citada relación amorosa y mucho menos durante sus años en Burdeos): Leocadia Zorrilla de Weiss, quien desde que en 1819 entra como ama de llaves en su casa de la calle Valverde y le acompañará en la Quinta del sordo y en Burdeos hasta su muerte.

En 1808, la invasión de España por las tropas napoleónicas colocó al artista en una situación muy delicada, ya que como liberal sufre un enorme varapalo ante el giro violento de la Revolución Francesa (el control de la República pasó del pueblo a los comerciantes y fusilados Gracchus Babeuf y sus seguidores por pretender establecer la “República de los iguales” y establecer la igualdad salarial, Francia gira y se orienta al grito de “*enriqueceos*” que proclaman los nuevos pequeños burgueses). De las nobles palabras libertad, fraternidad e igualdad se pasó al imperialismo expansionista y a la guerra con los pueblos vecinos abriendo un abismo entre las ideas de la Ilustración y la barbarie, y a Goya esta nueva situación le va a llevar a una posición delicada, ya que mantuvo su puesto de pintor de corte con José Bonaparte. España es torticera y engañosamente invadida por las tropas napoleónicas generando una reacción popular desconocida hasta entonces en la historia de este atrasado país. Durante la Guerra de la Independencia (Gassier & Wilson, 1974; Rapelli, 1999; Bozal, 2005; Dufour, 2008), que más debería llamarse “Guerra de guerrillas de la Independencia” (pues fue el coraje y el arrojo del Pueblo Español el que sorprendió a las propias tropas del nuevo “emperador” invasor, quien siguiendo las ideas de muchos de sus ilustrados- Montesquieu, Raynal, Masson de Morvilliers o Lesage entre otros- lo habían minusvalorado dentro de la abyecta y peyorativa imagen que de España y de su pueblo tenían). Goya, con sesenta y dos años, será testigo de todo tipo de atrocidades (primero en las revueltas de mayo en Madrid y sus consecuentes hambrunas de 1811 y 1812, y luego testigo del primero de los dos sitios de Zaragoza, ciudad a la que llamado por Palafox viajó en octubre

de 1808 y que diezmada por la guerra y las epidemias derivadas, acabó capitulando el 21 de febrero de 1809) e irá reuniendo un conjunto de imágenes donde, con el antecedente de los aguafuertes realizados dos siglos antes por Jacques Callot, narra la abyecta violencia y la crueldad humana hasta límites nunca anteriormente recogidos en la Historia del Arte (quizás narrando los horrores de su propia existencia, quizás adelantándose a los genocidios y horrores del siglo XX) y lo lleva a sus conocidos *Desastres de la guerra*, siendo además de un excelente trabajo (sesenta y seis grabados o ochenta y dos, según fuentes y ediciones, hechos entre 1810-1815 y no editados hasta 1863, ya fallecido su autor), un conjunto testimonios personales a modo de documentos gráficos de violaciones, torturas, penurias, cárceles, asaltos, expolios y demás violencias por él presenciadas o al menos sus consecuencias (de hecho el 44, de los 83 que componen la serie, lo titula *Yo lo vi*, y el expolio queda patente en *Así sucedio*) ante la indiferencia de las clases altas, documentos que adquieren el valor de primer auténtico reportaje bélico y otros artistas posteriores seguirán su ejemplo y tomarán partido ante los acontecimientos bélicos del siglo XX (Picasso, Dix, Rouault, Motherwell, Kiefer o Posada, por citar algunos). Las reacciones populares del 2 y 3 de mayo de 1808 contra el invasor francés generan imágenes que plasma en dos de sus más famosos y heroicos lienzos: *El 2 de mayo*, conocido también como *La carga de los mamelucos* en la Puerta del Sol de Madrid y *Los fusilamientos del 3 de mayo* en la montaña del Príncipe Pío de Madrid (cuadros menos heroicos de lo aparente pues fueron realizados para ganarse la confianza del miedoso, intrigante, terco e impresentable Fernando VII, a quien en dos sesiones hizo un retrato del que se hicieron numerosas copias/versiones, mostrar su “patriotismo” ante las sospechas de su afrancesamiento, en investigación por parte de la policía del rey y, de paso, asegurar su pensión).

Tras esta amarga experiencia su pesimismo se incrementa. En 1812, muere su esposa, Josefa Bayeu. Por haber trabajado para José Bonaparte, el artista cayó en desgracia tras la restauración de la Inquisición en 1814 por Fernando VII y en 1815 se retiró de la vida pública. Entre 1816 y 1818 publica sus series de grabados, la *Tauromaquia* y los más desencantados *Disparates*. Los acontecimientos políticos del último lustro y cambio de siglo estaban convulsionando el mundo (caían antiguas monarquías que se unían para formar nuevas repúblicas, antiguos dominios eclesiásticos fueron secularizados y nuevas ideas se afianzaban en Francia y Estados Unidos socavando históricos privilegios, el legitimismo y el absolutismo, y la Ciencia y la Razón iban poniendo en su sitio a los antiguos libros revelados. En España se intenta ir a la zaga (Conjura de El Escorial, Motín de Aranjuez, Guerra Civil, Liberalismo Constitucional, etc.) pero todo se desmorona con la represión del reinado absolutista de Fernando VII (“*El Deseado*” como desafortunadamente fue llamado por el luego desilusionado pueblo) que culmina en 1814 cuando se inicia la persecución de los afrancesados y liberales, la prohibición de libros y el 4 de mayo queda abolida la Constitución, el 29 de julio se restaura la Inquisición y en mayo de 1815 regresan los jesuitas a lo que queda de España y se disipan las “expectativas” de cambio que apoyaban las esperanzadas y risueñas críticas de sus *Caprichos* que se convierten en tragedia y desencanto de sus *Disparates* y *Pinturas Negras*. En 1819 compra una

casa y la decora con 15 (se conocen 14) murales al óleo sobre revoque y sobre otras pinturas suyas previas, más amables y acordes con el entorno campestre de la casa, radicalmente transformadas (persiste el paisaje original en *Duelo a garrotazos*), una villa que ha adquirido por 60.000 reales a las orillas del Manzanares, conocida después como la Quinta del Sordo. Son las llamadas *Pinturas Negras*, donde directamente sobre pared plasma su atormentada realidad y su visión de un mundo enloquecido, generando una pintura solitaria y vanguardista y a la vez íntima y alejada de normas y encargos que como verdadero precursor se adelantó más de 100 años a lo que habría de venir de la mano del Impresionismo y las posteriores vanguardias. La finca fue regalada en 1823 a su nieto Mariano y tras ser vendida y pasar por diversos dueños las pinturas fueron pasadas a lienzos y parcialmente modificadas, retocadas, recortadas y enmarcadas por Martínez Cubells en 1873 (entre 1874-1878 según otras fuentes), expuestas con escaso éxito (más bien desconcierto, indignación y repulsa) en la Exposición Internacional de París de 1878 y fueron posteriormente donadas por Emile d'Erlangier al Estado Español y trasladadas al Museo de El Prado en 1881 antes de ser demolida (c. 1913) por el desarrollo urbanístico de la zona.

La Guerra de la Independencia y la posterior Guerra Civil entre absolutistas y liberales (además de las tensiones entre sus diversos subgrupos y tendencias) avocinan un tiempo de insoportable desolación y caos. Tiempo de venganzas, saqueos, agitación y represión. En el invierno de 1819 cae gravemente enfermo pero es salvado *in extremis* por su amigo el doctor Arrieta. Entre 1920-1924 hay muy poca documentación sobre su vida. Tras la sublevación liberal de Riego, el 4 de abril de 1920 asiste por última vez a la Academia y la firma de la Constitución por Fernando VII el 9 de marzo de ese año y con la abolición de la Inquisición, la expulsión de los Jesuitas y se abren nuevas expectativas de libertad, pero también de revanchas y venganzas personales, reyertas intestinas y levantamientos. En 1823, tras la invasión del ejército francés los Cien Mil Hijos de San Luis, venidos para derrocar el breve gobierno liberal de la Constitución de Cádiz y reinstaurar el absolutismo de Fernando VII, se abre una nueva etapa de terror y represión de los liberales (quizás durante estos turbulentos años pudo pintar la Quinta del sordo) y Goya, con la excusa de tomar las aguas de Plombières pide permiso al rey (mantendrá su sueldo de pintor de cámara) y temeroso de la purga de los resentidos en el poder que él tantas veces denunció en sus grabados. Entre enero y abril de 1824 se mantiene escondido en casa de su amigo el canónigo José Duaso y, como otros 50.000 españoles (desde 1814 se persiguió a liberales y afrancesados, se confiscaron sus bienes, se detuvieron, fusilaron, ahorcaron, deportaron o forzaron a salir del país), se ve obligado a exiliarse y al año siguiente, con casi 80 años, en junio de 1824 marcha a Burdeos, refugiándose en casa de su amigo Moratín y desde allí pasa los meses de julio y agosto en París desde donde vuelve a Burdeos y donde le aguarda Leocadia y sus hijos que le acompañarán hasta el final de sus días y donde no dejó de experimentar en unas 40 miniaturas sobre marfil o en la recién aparecida litografía (Goya había experimentado esta técnica en 1819 de la mano de José Cardano, quien la introdujo en España).

Caducada (y renovada por el Rey) su licencia de seis meses por tres veces, entre finales de mayo de 1826 y su

fallecimiento a los 82 años realizó dos breves regresos a Madrid (uno a finales de mayo de 1826 para solicitar renovación del permiso de ausencia y especialmente para tramitar su jubilación de cincuenta mil reales de sueldo tras 53 años de servicio a la Casa Real y otro en verano de 1827 por causas desconocidas) marchando tras cada una de estas estancias de nuevo a Francia. Murió en Burdeos, hacia las dos de la madrugada del 16 de abril de 1828, tras haber cumplido ochenta y dos años, siendo enterrado en Francia. En 1899 sus restos mortales fueron trasladados a España y sepultados definitivamente en la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid en 1919, donde Goya pintara los frescos para dicha iglesia (1798).

Goya, más incluso aún que otros pintores barrocos como Velázquez o Murillo es el pintor español, no contemporáneo, por excelencia, el más importante de su época y uno de los pintores precursores que más habría de influir en la pintura que habría de llegar. A este pintor original y elegante y hombre cabal, visionario, sutil, penetrante, lúcido, descarnado y tozudo (baturro) se le quedó pequeña aquella España atrasada, navajera, dieciochesca y canalla que, como la de tantas veces después, se jactaba de cosas que no merecía, no supo aprovechar las oportunidades que le brindó el curso de la Historia y así abandonar la Edad Moderna y pasar con dignidad y derecho a la Edad Contemporánea para convertirse en una nación fresca y modélica, sino que, por el contrario, dio marcha atrás y reinstauró la Inquisición y el Absolutismo en vez de abrazar la Ilustración y el Constitucionalismo Liberal, retornando al atraso, a los púlpitos, a las oligarquías y a los privilegios. En este contexto en la historia de un país que le costaba reconocer y enmendar sus defectos y sus problemas y que miraba más atrás que hacia adelante vivió este ilustre maño. Veamos dónde, cuándo y cómo utilizó los artrópodos en su obra.

Los artrópodos en la obra pictórica y gráfica de Goya

Cuesta suponer de un pintor que mayoritariamente fue tan académico, cortesano y retratista como Goya y que pasó la mayor parte de su vida como Pintor de Cámara del Rey, hallemos en su obra a nuestros insignificantes “bichos”. Pues por sorprendente que sea, veremos que así es (Fig. 1-17) y, sin ser elementos mínimamente significativos en su obra, veremos que aparecen artrópodos o referencias arthropodanas en su obra siguiendo la herencia iconográfica occidental y, como en el caso del Bosco, aparecerán con mayor frecuencia en el último y más atormentado periodo de vida.

Aunque Goya es mucho más conocido por sus retratos, cartones y *Pinturas Negras*, y no es un pintor “al uso” de marinas, paisajes o campiñas que el inminente romanticismo nos traerá (de hecho Goya en el prospecto de los *Caprichos* cita que el artista: “*puede alejarse totalmente de la naturaleza y representar formas y movimientos que hasta la fecha sólo habían existido en su imaginación*”), hacen de él un pintor poco interesado en el paisaje (sólo un par de grabados y algún pequeño lienzo con peñascos y algún retrato con velazqueñas sierras guadarrámicas de fondo y en especial alguno donde curiosamente se prodiga en elementos vegetales, como es el caso del *Retrato de Maria Teresa de Vallabriga* de los Uffici de Florencia) y sin embargo,

aunque la figura humana es protagonista en su obra, no deja de ser un pintor bastante animalístico y poco conocido al respecto (y nada conocido entomológicamente hablando). No sólo aparecen animales en sus temas taurinos y en muchos de sus retratos, que llega al máximo en el *Retrato de Manuel Osorio* del MOMA de Nueva York, sino en sus alegorías como en la del *Comercio*, en sus escenas de caza como *La caza de la codorniz* (1775), en su famoso *Perro* (1819) de la Quinta del sordo, en los poco conocidos bodegones sobre pavos o gallinas, etc., pintados entre 1808 y 1811, o en otros donde parece elegir algunos animales por el propio placer de pintarlos, como es el caso de *Las Doradas* (1808) que custodia The Museum of Fine Arts de Houston y que muestran una nueva forma de tratar la luz, de expresar y componer las obras y de soltura al tratar el óleo sobre los lienzos que avicina lo que el Impresionismo, Surrealismo y Expresionismo traerán más adelante.

Hallamos en la obra de Goya un vasto zoológico (ver Gassier & Wilson, 1974) donde asnos/mulas, perros, gatos, toros, caballos, machos cabríos, lechuzas o búhos son frecuentes, pero también utiliza ratas, murciélagos (a los que parece tenía especial fobia), monos, leones, conejos, cerdos, lobos, zorras, oseznos, loros, cigüeñas, urracas, grajos, jilgueros, gallinas, serpientes, ranas o sapos e incluso algún elefante, cocodrilo, dromedario, pantera o tigre aparecen en sus cartones, dibujos, lienzos y su obra gráfica, y en ocasiones, siguiendo los *Diálogos sobre la pintura* (1633) de Vicente Carducho y quizás al poeta Giambattista Casti (*Gli animali parlanti*), pero siempre con la herencia alegórica tardo-barroca dentro de la simbólico-animalística occidental, aparecen asociados a personas, personajes o profesiones: zorra (astucia) con la monarquía hereditaria, asno (ignorancia) con jueces y médicos, gato (brujería) con el Absolutismo, caballos (lealtad) con el Liberalismo y la Monarquía Constitucional, cigüeña (confianza y fidelidad), murciélago (mal) con sus propios miedos, etc.) En cualquier caso muestra un sesgo evidente hacia los animales, a veces fantásticos e incluso mecánicos, voladores.

En lo que respecta a los artrópodos, son los insectos los elegidos por Goya. Uno de los elementos arthropodiano que con mayor frecuencia aparecen en su obra son las alas de mariposa, como es habitual en la Pintura Occidental, asociadas a elementos mitológicos que los distinguirán inequívocamente de los elementos religiosos que como los ángeles y angelotes portan en la iconografía cristiana alas de ave.

Por ello no deja de sorprender que alguno de los querubines o angelotes que acompañan a las ángeles (y alguna de ellas también parece portarlas) de los arcos torales de los *Frescos de San Antonio de la Florida* (1798) de Madrid poseen alas de mariposa (Fig.14 - 17), aunque no era la primera vez que Goya pintaba frescos con cortinajes y angelotes, y ejemplos son las puertas del relicario de la Iglesia de Fuendetodos (destruido en 1936 y donde su hermano mayor Tomás había instalado su taller en 1789 siguiendo el oficio de su padre) o los temas religiosos para las pechinas de Iglesia de Calatayud y Muel con numerosos angelotes, *La Virgen del Pilar*, *la Muerte San Francisco Javier*, el coreto de El Pilar (1772) y otros para los Condes de Sobradiel donde alguno de los angelillos parecen portar alas de mariposas, pero tampoco era la primera vez que utilizó alas de mariposa, y de hecho en el boceto del cuadro (*Anibal ven-*

cedor) que con estilo tardo-barroco presentó al concurso de la Academia de Parma (1770) y que mereció mención especial, aparece el ángel (o genio) asistente del héroe y que le señala el camino para bajar a la llanura lombarda, portan alas de mariposa (Fig. 13), alas que acaban siendo de ave en el cuadro definitivo y cuyos apuntes iniciales ya encontramos en el *Cuaderno italiano*. Vemos pues que esta iconografía siendo habitual en temas mitológicos o historicistas, es trasladada por Goya a lo esencialmente religioso, género por el que Goya nunca mostró excesivo entusiasmo.

Sobre una ermita inicialmente dedicada a la Virgen de Gracia y que poco a poco las lavanderas del río fueron dando fama de casamentero a la estatuilla de San Antonio de Padua que allí se conservaba, esta pequeña iglesia sobre la que pintó Goya, sustituyó a otra que en tiempos de Carlos III existía, obra de Sabatini (1770) y que, a su vez, había sustituido a otra allí existente (1732) en tiempos de Felipe V, obra de Churriguera (habían sido derribadas, la de Churriguera por orden de Carlos III para ensanchar la carretera y acondicionar los márgenes del río y ésta por orden de Carlos IV para hacer públicos y de esparcimiento los espacios reales de esa zona de Madrid) y la primera piedra de la actual en 1792 y se abriría al público en 1799 con proyecto del boloñés Felipe Montana (1744 – 1800) en estilo neoclásico – tardo barroco y sobre cuya decoración trabajó Goya entre junio y diciembre de 1798. A medio camino entre capilla palaciega y ermita con devoción popular, parroquia independiente en su vinculación (exclusivamente a Palacio y con autoridad al Capellán de los ejércitos, patriarca de las Indias y párroco de Palacio) y ubicada en una espaciosa zona de arbolado y fuentes dedicadas al paseo y esparcimiento de los ciudadanos (hoy devorada por el tráfico rodado y por bloques de anodinos edificios como uno de los muchos ejemplos que podrían anotarse en esta ciudad sobre la falta de sensibilidad urbanística y de respeto histórico de sus gobernantes), estaba (y aún está) dedicada a San Antonio, popular santo patrón de los niños, los objetos perdidos y las casaderas a cuya advocación se añadirían más adelante las conocidas modistillas que acudían el 13 de junio a solicitar “ayuda” para encontrar novio (aún se mantiene esta costumbre y la de sus conocidos alfileres).

En esta capilla (y sus frescos) pasó por varias manos y varios estados de expolio, abandono, deterioro y ruina, sufriendo graves daños con la traída a sus inmediaciones del ferrocarril y sus humos en época de Alfonso XII, la construcción de los barrios de Argüelles y Príncipe Pío y especialmente en la Guerra Civil durante el asedio de la ciudad en noviembre de 1936 por estar ubicada en primera línea de fuego del frente Ciudad Universitaria / Casa de Campo, siendo abandonada a su suerte hasta que fue declarada Monumento Nacional. En ella habían sido depositados los restos de Goya en 1919 tras ser exhumados del cementerio donde fueron depositados tras su traslado a Madrid desde Burdeos en 1899. Aunque esta ermita estaba vinculada a la capilla de palacio y por concesión del papa Pío VI estaba exenta en su decoración de cualquier tipo de aprobación capitular o académica, Goya contaba aún con más libertad (absoluta para tratarse de un encargo oficial) que la que ya había sabido acomodar (por no decir imponer) más o menos en cada caso a lo largo de su obra religiosa, y la presencia de angelotes y ángeles con alas de mariposa en esta obra de Goya (Fig. 14 – 17) podría parecer sorprendente, aunque no

es así, y ahora comentaremos su génesis, y más adelante su posible intencionalidad.

La presencia de seres mitológicos con capacidad de volar y, consecuentemente con alas, se remonta a los orígenes de la Humanidad y es común en todas las culturas y civilizaciones. Respecto a la nuestra, sus orígenes aparecen en Mesopotamia (*Pazuzu, Hannahanna, hadas, leones y toros alados, etc.* y con menor influencia para Occidente también en Egipto *Ba, Apis, Kheper abeja del Bajo Egipto, etc.*) donde hallamos las primeras evidencias de nuestra historia que llegan a Grecia y a Roma (*Cupido, Zeus, Ícaro, Las Victorias, Kampe, Thanatos, Hermes, Pegaso, las serpientes de Ceres, los caballos de Pélope, sirenas, lamias, parcas, grifos, etc.*) elementos que adoptará el Cristianismo y aún hoy día algunos elementos permanecen (*Tetramorfos, Espíritu Santo* y santos como *Gabriel, Miguel o Rafael*).

En la iconografía didáctica cristiana hubo que generar una diferenciación visual entre los seres alados “buenos” y los “malos”, los primeros (ángeles) mantuvieron las alas de ave blanca e inmaculada (por supuesto) y para los segundos (demonios) se potenció su aspecto maléfico adoptando alas de lechuzas, murciélagos e insectos y otros “animalejos repugnantes” (por supuesto) y así fue consolidándose durante todo el Medioevo (Monserrat, 2009 a, b). Durante todos estos siglos, y dado que la iconografía (y el Arte) estaba al exclusivo servicio de Dios, todo quedaba explícitamente claro con este sencillo modelo iconográfico.

Con la llegada del Renacimiento este modelo se mantiene en los temas religiosos, pero su mirada al Mundo Clásico hizo que inmediatamente aparecieran los temas mitológicos donde abundan los seres voladores y aquí hubo que generar una nueva distinción, pues estos seres no eran “ni buenos ni malos” mas no pertenecían a la iconografía de la Cristiandad, por lo que representarlos con alas de ave podría generar confusión. Aunque muchos de estos seres alados las mantuvieron, por estar definidos así en los textos, como portadores de alas de aves (*Zeus, Ícaro, Mercurio, Pegaso, etc.*) la tendencia fue seguir el modelo de *Psyche* (que tenía alas de mariposa) y dotarlos con alas (bonitas) de insecto, generalmente de mariposas. Esta iconografía se afirmó durante el Renacimiento y se prodigó durante el Barroco europeo y americano (de Mantegna y Rubens a Beaumont o de Sabauda y Luca Giordano a los azulejos del Convento de Sao Francisco de San Salvador de Bahía y techos de la *Igreja Matriz de Santo Antônio* en Tíradentes en Brasil) y a través el Neoclasicismo - Romanticismo (Tiepolo, Juvara, Goya, Coypel, Prudhon, Mayer) alcanzó la actualidad (Walt Disney por citar un ejemplo), y aún permanecen en nuestro ideario seres alados sobre alegorías, ideas y conceptos como las hadas, la Fama, la Historia, las Horas, la Paz, la Fortuna, la Noche, la Melancolía, amén de varias virtudes y vicios.

Entre otros autores anteriores o coetáneos próximos a Goya esta iconografía ya había sido tratada, podemos citar al veneciano Giambattista Tiepolo (1696–1770) en sus *Alegorías de los Continentes* de Würzburg y *de los planetas y los continentes* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York o en *El triunfo de Zephyr y Flora*. En el caso de Goya, y al margen de su conocimiento sobre Tiepolo que en 1762, y ante la mediocridad de la Pintura Española de la época y junto a otros pintores como Mengs, fue llamado por Carlos III a Madrid para decorar el Palacio Real, en el que pintó

varios lienzos espléndidos (*La gloria de España, Apoteosis de la Monarquía española y Triunfo de Eneas*) donde murió, quizás refleje la influencia de Filippo Juvara quien nació en Mesina en 1676 y trabajó para Felipe V en los proyectos del Palacio Real, de La Granja y de Aranjuez y también vivió sus últimos años en Madrid donde falleció en 1736 y que ya había utilizado esta temática para su *Pabellón de caza Stupinigi*.

► **Fig. 1-12: Francisco de Goya, dibujos y grabados con motivos entomológicos.** 1: *Ensayos- de brujas primerizas de primer vuelo y con temor se prueban para trabajar* (1779), aguafuerte, aguafuerte y buril (230 x 169 mm) del *Álbum G* (W172), Museo de El Prado, Madrid. 2: *No se despierta* (1803/1812), (254 x 177 mm), pincel y aguada de tinta china del *Album de los bordes negros* (E 35), Colección particular, Nueva York. 3: *Ay pulgas?* (1796-1797), aguada con tinta china (237 x 147 mm) del *Album de Madrid* (B 87), The Hispanic Society of America, Nueva York. 4: *Es berano y a la luna toman el fresco y se espulgan al tiento* (1796/1797), aguada con tinta china (236 x 145 mm), del *Album de Madrid* (B 85), Colección Clementi, Roma. 5: *Pobreza* (1812/1823), aguada en tinta china (205 x 142 mm) del *Álbum F* (22), Museo de El Prado, Madrid. 6: *El agarrotado* (c.1778/1780), aguafuerte (330 x 215 mm), Calcografía Nacional (Madrid). 7: *Sueño de la memoria (mentira) y la inconstancia*, aguafuerte y aguafuerte (179 x 123 mm), plancha perdida y única impresión en Biblioteca Nacional de Madrid. 8: *Volaverunt* (1799), aguafuerte, aguafuerte y punta seca, *Caprichos* 61, (219 x 152 mm), Museo de El Prado (Madrid). 9: *Enredos de sus vidas* (1824/1828), dibujo en piedra negra del *Álbum G* (46) (191 x 153 mm), National Gallery (Ottawa). 10: *El toro mariposa* (1824/1828), dibujo a lápiz sobre papel (190 x 150 mm) del *Álbum G* (53), Museo de El Prado, Madrid. 11: Detalle central de *Lo peor es pedir* (c.1812-1815), aguafuerte, aguada y bruñido (156 x 208 mm), *Desastres* 55 (37), Museo de El Prado, Madrid. 12: Dibujo de la carta 52 de marzo de 1784 y ampliación de la langosta, Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), de Águeda & Salas (2003).

► **Fig. 1-12: Francisco de Goya, drawings and engravings with entomological aspects.** 1: *Essays –of first of-flight witch and fear to be tested to work* (1779), etching, aquatint and burin (230 x 169 mm) from the *Album G* (W172), El Prado Museum, Madrid. 2: *Do not wake up* (1803/1812), brush and ink wash china (254 x 177 mm) from the *Album of black edges* (E 35), Private collection, New York. 3: *Are there fleas?* (1796-1797), wash with china ink (237 x 147 mm), from the *Album de Madrid* (B 87), The Hispanic Society of America, New York. 4: *It's summer and under the moon they take fresh air and take out fleas at touch* (1796/1797), china ink with wash (236 x 145 mm), from the *Album de Madrid* (B 85), Clementi Collection, Rome. 5: *Poverty* (1812/1823), china ink wash (205 x 142 mm), from the *Album F* (22), El Prado Museum, Madrid. 6: *The tense* (c.1778/1780), etching (330 x 210 mm), Calcografía Nacional (Madrid). 7: *Dream of memory (a lie) and the volatility*, etching and aquatint (179 x 123 mm), iron lost and only print in the Biblioteca Nacional de Madrid. 8: *Volaverunt* (1799), etching, aquatint and dry point, *Caprichos* 61, (219 x 152 mm), El Prado Museum (Madrid). 9: *Entanglements of their lives* (1824/1828), drawing in black stone from *Album G* (46) (191 x 153 mm), National Gallery (Ottawa). 10: *The bull butterfly* (1824/1828), pencil drawing on paper (190 x 150 mm) from the *Album G* (53), El Prado Museum, Madrid. 11: Detail of central *Worse is to ask* (c.1812-1815), etching, water colour and burnishing (156 x 208 mm), *Desastres* 55 (37), El Prado Museum, Madrid. 12: Drawing in the letter of 52 March 1784 and particular of the grasshopper, Fundación Lázaro Galdiano (Madrid) from Águeda & Chambers (2003).

1



Ensayos.

2



87

3



Ay Pulcras

4



El borano y la luna, toman el fresco, 114 ejemplo

5



22

6



7



61

8



Volaverunt

9



Enredos de sus vidas

10



*Alto apot ayre 58
Buelan buelan*

11



Lo peor es poder

12



*Hacise muy rico y muy
gracias de bako y melago an
Palla y sid de era calpa
y arily tengo ya gel*

El uso de alas de mariposa en puttis y ángeles citados de San Antonio de la Florida ha quedado suficientemente argumentado, pero queremos destacar que la intencionalidad de Goya en introducir estos elementos paganos en un recinto sacro y no solo por el uso de alas de mariposa, sino por la propia y evidente sensualidad (humanización) de las ángeles (al contrario por ejemplo que las brujas que habitualmente carecen de sexo en su obra), por no decir la total separación de elementos celestiales y humanos, haya sido consciente o inconscientemente, refleja un evidente anticlericalismo (hay multitud de elementos al respecto en sus grabados) o, al menos, de rebajar la atmósfera religiosa de un recinto tan popular para la ciudad de Madrid. De hecho en sus inmediatamente anteriores obras religiosas (Santa Cueva de Cádiz 1796 – 1797) rebaja el elemento religioso a lo terrenal y lo relega a lo meramente narrativo y también en esta ermita, los personajes que rodean al santo en la cúpula son alegres, sencillas y ajenas a los dogmas de la Iglesia y con su trazo violento y excesivo se adelanta incluso, y es un buen ejemplo, al cambio de actitud hacia la modernidad que el Neoclasicismo y el Romanticismo iban a iniciar.

La presencia de este tipo de ángeles con alas de mariposa prolonga su influencia en la Pintura Española contemporánea y dentro de los cuadros en los que hay referencias antropodíadas, en este caso en relación con las manifestaciones populares, citemos a Maruja Mallo y su obra *La verbena* (1927) del Museo Reina Sofía de Madrid, que incluye un par de muchachas con alas ave y una con alas de mariposa (ángeles).

Al margen de estos frescos, también en su obra gráfica y en sus íntimos álbumes (donde hallamos un Goya más libre e íntimo, especialmente directo, crítico y mordaz) aparecen otras referencias lepidopterológicas, tal es el caso del carboncillo sobre papel conocido como *El toro mariposa* (1824 – 1828) del Museo de El Prado de Madrid (Fig. 10) que pertenece al llamado *Álbum G*, que junto con el H, fue realizado en Burdeos entre 1824 y 1828 y donde utiliza su habitual tono grotesco y absurdo, de contenido directo, crítico y mordaz, surrealista a veces y como en otras figuras, el toro está dotado de unas ligeras alas de mariposa y permanece en el aire observado por rostros caricaturescos, provistos también de alas de mariposa y reitera en este dibujo la deseada condición de volar que tantas veces aplicó a muchos de sus personajes, incluso el propio toro (E 20). Este dibujo, también llamado *Vuelan, vuelan o/y Fiesta en el aire* es semejante a un grabado, que sobre este tema, realizó Isidro Carnicero en 1784 y que también había sido utilizado en un plato de Cerámica de Talavera de la Reina (Toledo) y muestra la rocambolesca y peregrina idea de realizar una corrida (combate) de toros sostenidos en el aire por globos aerostáticos, que la imaginación de Goya ya había puesto en práctica (E 20).

Otros dibujos poseen seres volátiles (extremadamente frecuentes en la obra de Goya) y aunque siguiendo la citada tradición occidental son mayoritariamente asignables a alas de ave cuando el personaje es “inofensivo u benévolo” y de murciélago cuando es “maligno o pernicioso” en ocasiones no es fácil discernir de qué animal volador se trata y en más de una ocasión podría tratarse de mariposas, como en el caso de *Hombre asaltado por monstruos* del *Álbum H* (11), e incluso oceladas, como hemos citado en otras obras, que así parecen intuirse en *Joven flotando por los aires*, dibujo

asignable al *Álbum H* (59) y que, como todos los de la colección Gerstenberg, fue destruido en el bombardeo de Berlín en 1945 (ver su reproducción conocida en Gassier, 1973).

Estos álbumes que hemos venido citando son cuadernos de apuntes, muy personales y libres de influencias, contextos o encargos y que acabaron siendo un verdadero diario de Goya que apreció y custodió celosamente. Tras su muerte, su hijo Javier se ocupó de separar estos dibujos (se conocen otros dibujos y apuntes preparatorios para obras y grabados posteriores, copias de Velázquez, diccionario de Ceán Bermúdez, dibujos académicos o de obras desconocidas, retratos/caricaturas, autorretratos, paisajes, etc.) pero especialmente de sus queridos e íntimos *Álbumes (A-H)* correspondientes y posteriormente fueron reenumerados y vendidos por su nieto Mariano generando más tarde una inevitable y enorme dispersión (de Boston, New York y Europa a Argentina e India) que El Prado ha tratado de mitigar (a pesar de las muchas críticas sobre su gestión, falta de inventario, extravío de piezas, etc., ver Lafuente, 1996) haciéndose desde 1866 y 1886 con muchos de ellos, y hasta hoy día atesorando (472 en 1870, 482 en 1930) más de la mitad de ellos (se conocen algo más de 900 dibujos pero se estima que debieron ser más de 1000 dibujos realizados entre 1796 y 1828). Además del juvenil *Cuaderno Italiano*, alguno de estos dibujos apareció en el mercado hace pocos años, como es el caso del citado “*Toro Mariposa*” que el Estado Español adquirió por 1.900.000 € en la subasta que Christie’s celebró en Londres el 5 de diciembre de 2006).

También la mariposa, ocelada como no podía ser menos (ver más adelante y Monserrat, 2008) y a modo de lazo aparece sobre la castaña de la doble cabeza de una de las dos bicéfalas mujeres de su aguafinta *Sueño de la memoria y la inconstancia* (plancha perdida y única impresión en Biblioteca Nacional de Madrid y dibujo preparatorio en El Prado) que nos evoca significaciones bosquianas que vimos en *El jardín de las delicias* y que refleja el desdén, retruécano, imprecisión y ambigüedad de su “amada” Cayetana como obvio elemento misógino ante la veleidat femenina, y en particular de la ambigüedad de la Duquesa ante sus supuestos requerimientos amorosos (Fig. 7). Otros ejemplos en la utilización de alas de mariposa hallamos en su obra gráfica. De la serie *Los Caprichos* (1779) merece citarse el aguafuerte *Volaverunt* (Fig. 8) donde emplea alas de mariposa sobre el tocado de la mujer que vuela sobre las tres ancianas y hasta sus últimos años utilizó esta simbología en sus dibujos y *Vuelan, vuelan o Enredos de sus vidas*, del *Álbum G* de Burdeos, 46 y 53, son un buen ejemplo (Fig. 9).

En sus grabados Goya da rienda suelta a su capacidad de percibir, retener y expresar su percepción de las cosas, pero también le da la libertad de expresarse, a sus “caprichos e invenciones” que, unido a su sordera, le trasporta a nuevos abismos y liberar el subconsciente donde la angustia, la maldad y la perversión humanas afloran con extrema crudeza y realidad y que, con extrema modernidad, acaba convirtiéndole en un fiel cronista de su época, y si como pintor está considerado junto a Rembrandt, Rubens o Velázquez como uno de los genios de la Pintura, como grabador no tiene parangón, ni en técnica, ni en estilo/originalidad, ni en composición, alcanzando cotas de modernidad expresiva jamás anteriormente conseguidas.

Son bien conocidas sus series de grabados y litografías, algunas extensamente reproducidas y, a veces de cronología



Fig. 13-17: Francisco de Goya, bocetos para lienzos y frescos con motivos entomológicos. 13: Boceto para *Aníbal vencedor* (1771), Museo de Bellas Artes de Zaragoza. 14, 15: Angelotes con alas de mariposa, arco toral de la Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid), de Pita Andrade (2008). 16, 17: Ángela con alas parecidas a mariposa, arco toral de la Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid), de Pita Andrade (2008). 18: Salvador Dalí, *El arcabuz produce monstruos*, de la serie *Los Caprichos* de Goya (1977), de Fernández Díez (2006).

Fig. 13-17: Francisco de Goya, sketches for paintings and frescoes with entomological reasons. 13: Sketch for *Winner Hannibal* (1771), Museo de Bellas Artes de Zaragoza. 14, 15: Angelis with butterfly wings, toral arch from the Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid), from Pita Andrade (2008). 16, 17: Female angels with wings like butterfly, toral arch from the Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid), from Pita Andrade (2008). 18: Salvador Dalí, *El harquebus produce monsters* from the series *Los Caprichos* of Goya (1977), from Fernández Díez (2006).

discutida o discutible. Siguiendo a Casariego (2004) y al margen de sus primeras obras de juventud que hemos mencionado (*Estampas religiosas 1771 – 1780*) o las que, ya en Madrid le pusieron en contacto con la pinacoteca real (*Copias de Velázquez 1778 – 1785*) y otros de temas diversos (1778 – 1798) donde solo hallamos alguna referencia arropodiana indirecta (Fig. 13), es sin embargo en sus series posteriores donde hallamos con mayor frecuencia elementos entomológicos, principalmente relacionados con la figura femenina. En su crítica grotesca y satírica con las supersticiones e ignorancia de su tiempo y a la vez intemporal y universal serie de *Los Caprichos* (1779) hemos citado el aguafuerte *Volaverunt* (Fig. 8) donde emplea alas de mariposa sobre el tocado de la mujer que vuela sobre las tres ancianas. El mismo motivo aparece en el citado aguafuerte inédito *Sueño de la mentira y la ynconstancia* (Fig. 7) y se ha citado como obvio elemento misógino de la inconstancia y veledad femenina, y este grabado se ha interpretado como un elemento relacionado con la inmoralidad sexual establecida y el cortejo como práctica establecida (La esposa del rey, María Luisa, con Godoy y su amante el oficial Mallo y, para no ser menos..., Godoy con la reina María Luisa, su

esposa María Teresa y su amante Josefa Tudó) y también se ha asociado en particular a la ambigüedad/ desdén de la Duquesa ante sus supuestos requerimientos amorosos (Fig. 7).

En otras series posteriores, sean los *Grabados sueltos de temas diversos* (1804 – 1818) que viran al paisajismo, temática escasamente tratada por Goya o a temas que avecinan la serie posterior denunciando la innecesaria crueldad e irracional violencia humana con sus semejantes que representa *Los desastres de la guerra* (1810 – 1815) cuyo valor testimonial (casi documental en sentido de reportaje periodístico) o en la hispana serie de 40 cobres conocida como *La Tauromaquia* (1815 – 1816) hace poco factible la inclusión de los elementos que nos ocupan. Sin embargo llama la atención su ausencia en su más conocida y enigmática serie de 22 grabados apodada en su primera edición (1864) de la Real Academia de Bellas Artes como *Los proverbios* y que posteriormente en base a algunas anotaciones autógrafas de Goya pasó a llamarse *Los disparates* (c. 1816 – 1823) y cuya temática adelantadamente surrealista y expresionista sería proclive a incluir algún elemento arropodiano en sus esperpénticos, sarcásticos, monstruosos, oníricos, insólitos y patéticos personajes y escenas que refleja la angustia perso-

nal de sus últimos años, más allá de lo dictado por la razón donde caben monstruos, sueños y brujas, a la vez que muestran su carácter más violento, inconformista y revolucionario que caracterizará los movimientos que habrán de llegar de la mano del Impresionismo, Puntillismo, Surrealismo y Expresionismo, movimientos de los que vemos antecedentes en la obra de Goya. Tampoco hallamos elementos que nos competen en sus nostálgicos seis últimos grabados (1924 – 1928) realizados durante su exilio en Burdeos ni en sus litografías (1819–1825).

Por último hallamos algunos elementos artrópodos indirectos, tanto en sus lienzos como en su obra gráfica. Tal es el caso de la colmena en una de sus primeras obras, relacionada con el entomológico / apícola San Ambrosio (pechinas de la Iglesia de Muel c.1772) y la cera de abeja que aparece en el más famoso farol de la pintura occidental y que iluminó como nunca se había iluminado (*Los fusilamientos del 3 de mayo*) o en las velas de su famoso *Autorretrato en el taller* (c.1794) (sabemos a través de su hijo Javier que le gustaba retocar las pinturas de noche a la luz de las velas) o las de algunos grabados o aguadas, como es el caso de *No lo encontrarás* del *Álbum C* (31) o de *El agarrotado* (1778-1780) (Fig. 6) o en *Por qué fue sensible* (1779) o *Interior de prisión (El crimen del castillo)* (c.1798-1800) relacionados con el crimen pasional de María Vicenta y su amante (ambos ejecutados en la Plaza Mayor de Madrid el 23 de abril de 1798) y donde utiliza esta fuente de luz, como siempre imponente en su obra la luz y sus contrastes y su personal claroscuro y atmósferas, también en estas obras la luz tratada magistralmente (Fig.6). La seda aparece por doquier en vestimenta, velos, tocados, foulard y pachminas de numerosas damas por él retratadas y es especialmente evidente en *La familia de Carlos IV* y el hilado es tratado por él en varias ocasiones como en *Alegoría de la industria* de 1804/6 que, por cierto, sin perder su toque velazqueño se acerca más a la imagen mitológica de Aracne que a una escena fabril o en *Las Parcas* de las *Pinturas Negras* y que siguiendo a Hesíodo en su *Teogonía* también están relacionadas con el hilado (hilo de la vida que Átropos, como el “esfingido de la muerte”, corta). El hilado ejercido por las prostitutas condenadas en la cárcel de San Fernando es un tema que trata en alguna ocasión (*Álbum B* 84).

Las polillas y sus efectos no podrían faltar entre los problemas caseros de toda familia de su época, y no digamos en la de alguno de sus desheredados personajes. La ropa apollada se sugiere en varios grabados y dibujos y aparece más explícitamente en alguno de sus zarrapastrosos personajes como en *Lo peor es pedir* de *Los Desastres* (Fig. 11 repárese en el sombrero del personaje central) y del *Álbum de Burdeos* H 20, H 33, H 34, H 36, H 37 y tantos otros.

También existe en su obra alguna referencia a los piojos o al hecho de despiojarse (*Los Caprichos*, 60 o *Álbum de los bordes negros E.35 No se despierta*) que, sin duda, debían afectar de forma generalizada a una población humana tan desaseada y carente de medidas higiénicas como la que recoge con tanta frecuencia (Fig. 2, 3, 4, 5) en seres reales como en la aguada *A la caza de piojos* (*Álbum F* 40) de 1812-1823 “y aún con mayor motivo afectarían aún más a las/sus brujas” (Fig. 1). Aunque esta parasitosis afectaba (y afecta) a todas las clases sociales y “no se libraba ni el gato”, es curioso que Goya eluda esta cuestión en mujeres de la clase a la que aspira pertenecer. Prueba de ello es que

no aparece ninguna referencia en las abundantes y “relajadas” fémicas que casi constituyen en exclusividad el *Álbum A* o de *Sanlúcar*, donde tanta lozana mujer, sirvientas y azafatas de la Alba (y ella incluida) aparecen en bastantes íntimas escenas y, sin embargo aparezca como hemos citado entre mujeres de clase más popular y, claro está, entre las brujas y explícitamente se refiera en una aguada del *Álbum de Madrid* (B 85) que manuscritamente titula: *Es berano y a la luna toman el fresco y se espulgan al tiento*” en el que se trata el juego de cazar las pulgas sobre cuerpos semidesnudos, marcando la escena con un fuerte erotismo (Fig. 4) o marcadamente sugerente como en *Ay pulgas?* del mismo álbum (Fig. 3) e incluso sobre figuras masculinas como en *Pobreza*, (1812/1823), F 22 (Fig. 5), tema que tanto sobre el hombre como sobre el perro llevará hasta sus últimas obras en las miniaturas sobre marfil realizadas en Burdeos (1824-1825) como las tituladas *Hombre buscándose pulgas* y *Hombre espulgando*. En relación con estos insectos, también aparecen los manguitos, que desde la indumentaria del Renacimiento, contribuían a proteger a las fémicas de las pulgas, y que aparece en la figura más lateral derecha del *Aquelarre* de sus *Pinturas Negras* (1820-1823).

Los artrópodos en la vida y obra epistolar de Francisco de Goya

Se tiene constancia de numerosas cartas escrita por Goya a ciertos personajes, amigos o familiares como los Bayeu, Aralí, Bernardo de Iriarte, Conde de Floridablanca, Pedro de Lerena, Marqués de Valdecarzano, Duques de Albuquerque y de Osuna, etc., que muestran su carácter reservado y son más formales que íntimas, así como otras remitidas a personas relacionadas con la Academia, la Fábrica de Tapices, la Corte, la Administración, el Gobierno, etc., pero son de factura mucho más oficial y/o administrativa (Camón Aznar, 1980-1982).

Al margen de ello, es en el epistolario con su amigo, desde la infancia en las Escuelas Pías, Francisco Zapater, donde vamos a encontrar a un Goya más íntimo y personal (y sorprendentemente más cotidiano y anodino y bastante ciclotímico). Esta correspondencia se mantuvo con regularidad desde 1775 hasta 1794 y con menor intensidad hasta 1799 / 1801, y del que se conservan 142 cartas (se tiene constancia de otras a él dirigidas bien perdidas, de paradero desconocido o que solo han sido parcialmente reproducidas) y es donde vamos a encontrar al Goya más auténtico, más humano, más genuino y más despojado de lo que posteriormente la historiografía le ha adjudicado, sea su supuesta pasión y romance con la Duquesa de Alba (de la que sólo hay una referencia, bastante displicente por cierto, en su carta 138 del 2 de agosto de 1794), de su gran conocimiento sobre Arte (ninguna referencia a la Pintura, solo algún comentario de la corte y alguna en relación a encargos, al grado de elaboración o a los precios de los cuadros que en ese momento realizaba o que le habían sido encargado) o de su potenciada afiliación por La Ilustración (no hay ninguna referencia a ella, ni a la Política, ni a la Religión solo escasas referencias a algunos de los convulsos acontecimientos de su tiempo y no se conoce la existencia de cartas a otros de sus amigos seguidores de la Ilustración, sea Jovellanos, Moratín o Ceán Bermúdez), ni a través de estas cartas se nos antoja como un hombre inquieto por cosas (salvo por la

caza, los toros y donde invertir su dinero), ni tan cultivado como tantas veces se ha comentado y que le muestran no ya docto en elementos relacionados con la Pintura, como la Iconología o la Perspectiva, sino en Geometría, Óptica, Mecánica, etc. (para alguien que, con todo respeto, no acabó los estudios primarios) y, aunque a la muerte de su esposa en 1812 se tasó su biblioteca de varios centenares de volúmenes en 1500 reales (que tras el reparto del 28 de octubre quedaron, junto a todos los cuadros y grabados, en manos de su hijo Javier) en su testamento e inventario de bienes a su muerte no se cita un solo libro, aunque sí 56 sillas, butacas y asientos que refleja las tertulias que debían hacerse en su casa de la calle Valverde (Gassier & Wilson, 1974 también apoyan su casi generalizada incultura). Hacer de Goya un ilustrado ha sido un empeño de los historiadores más que una realidad que más lo acerca al conveniente perfil de un revolucionario. No en vano el propio Ortega y Gasset lo tildó de “*hábil artesano, carente de inteligencia*” y la tradición/ leyendas de Madrid le adjudicó como personaje popular, seductor de monjas, haber salido de najas de Roma condenado a muerte, ser amante de las seguidillas, las navajas, las romerías y los toros, la ingenuidad en el trato con los poderosos y le recordó como un pintor torero, pendenciero, poco respetuoso con la propiedad y amigo de los disturbios (j).

Bajo el temor de desagradar al reinstaurado Santo Tribunal retira de la venta la serie de ochenta aguafuertes conocido como *Los Caprichos* por su contenido desgarrador, satírico, irreverente y audaz y hallamos ahí y en sus cartas un Goya más real, íntimo, loco, primario, vehemente, bonachón, “pesetero” y vanidoso, menos solemne y académico y más llano, espontáneo, socarrón, doméstico, cotidiano, bromista, cauteloso, tajante, conciso y lapidario, y en definitiva, auténtico, al margen de bastante soez y malsonante a veces (que para su “decoro” ya fueron manipuladas por el sobrino y heredero de Zapater, Francisco Zapater, eliminando aspectos anticlericales o liberales y algunas antiguas ediciones de estas cartas ya se han encargado de pulir y expurgar), amén de furibundo aficionado a la caza, muy preocupado por los doblones, ducados, reales de vellón y maravedíes y..... ¡ siempre reclamando su presencia y pidiendo favores a su amigo, y siempre con prisas!

Aunque parezca imposible, de este epistolario vamos a extraer algunos datos entomológicos, e incluso alguna referencia gráfica relacionada con los insectos que van a contribuir a tratar de interpretar algunos elementos de la personalidad de Goya que no han sido tratados por “inconvenientes”, y como hemos hecho en otros casos con Picasso, van Gogh o El Bosco, vamos a tratar de sacar alguna conclusión sobre su personalidad que anteriormente, desde una perspectiva más “humanista/académica” no ha sido conveniente tratar.

Las cartas de Goya son un vivo ejemplo de la incidencia que el mundo animal tenía en el día a día de un hombre de su tiempo y que se ha ido poco a poco perdiendo con el paso de los años y el cambio de estilo de vida, y en ellas son constantes sus alusiones a los perros y las aves de caza, a las mulas y caballos de los carruajes, etc., y esta incidencia también se refleja en el (su) propio lenguaje (transcribimos el texto tal cual fue escrito y según el modo al uso de la época y su peculiar ortografía) y son interesantes expresiones como “*y asta entonces nada corre mi caballo*” de su carta

36 del 11 de enero de 1783 o similar “*mi caballo no es andador, asta que se bea*” de su carta 38 del 22 de enero de 1783, “... y todo importa tres caracoles que no merece la pena de que sea mio ni tuyo ni vale un cuerno” de su carta 8 del 9 de enero de 1779, “*todo va echo un cuerbo*” en la 108 del 7 de enero de 1789 o “*cara de oso*” en la 119 de 28 de agosto de 1790, y entre ellas hallamos alguna entomológica como “*..y si no díganlo algunos de los que bienen sin telarañas en los ojos de ay,...*” en su carta 62 del 19 de febrero de 1785 (número y fecha según Águeda y Salas, 2003 que no siempre coincide con la que menciona Mercadier, 1987 al referirse a la anterior edición de 1982 de la citada y enriquecida obra de Águeda y Salas, 2003).

En relación al tema que nos ocupa, también las cartas de Goya son un ejemplo excelente de la incidencia que particularmente los artrópodos tenían en la vida cotidiana y doméstica de un hombre de su tiempo, y evidencia la importancia que éstos tuvieron (y tienen) en el devenir de las cosas que marcan la vida de las personas, de la sociedad de cada época y, en definitiva de la Historia. A parte de este lenguaje coloquial o metafórico anteriormente aludido, hallaremos en estas cartas referencias entomológicas directas, incluso algún dibujo y otras indirectas. Comentémoslas.

Una referencia entomológica indirecta (y muestra de lo anteriormente citado) la hallamos en su carta 100 (25 de agosto de 1787) en relación con las fiebres tercianas que sufría su amigo Zapater. Nos referimos al paludismo que, como es sabido, está causado por varias de las diferentes especies de *Plasmodium*: *Plasmodium falciparum*, *Plasmodium vivax*, *Plasmodium malariae* o *Plasmodium ovale*, siendo los vectores de esta enfermedad diversas especies del género *Anopheles* (Insecta, Diptera: Culicidae) y que, aún hoy día es una de las principales enfermedades, con más de 200 millones de casos cada año en todo el mundo (matando un niño cada 30 segundos). Pues bien, el mismo Goya se encargó de comprar la quina para el tratamiento contra esta dolencia y que él mismo pudo adquirir en su viaje a Valencia en agosto de 1790 con el fin de que su esposa “tomara aires marítimos” (carta 119 de 28 de agosto de 1790) y de recibir el título de *Individuo de mérito* que le otorgó la Real Academia de San Carlos (y sobre todo de cazar patos en la Albufera) y, sin licencia oficial para hacerlo, escaparse a Zaragoza para ver a su amigo Zapater, donde ya se encontraba enfermo, y ciudad en la que en compañía de su amigo estuvo al menos hasta el 30 de octubre de ese año y de vuelta a Madrid, en una carta datada de diciembre de 1790 le comenta... “*yo me voy a meter en la cama con unos temblores qe no puedo mas sera algun resfriado*”.

Durante el siglo XVIII estas fiebres eran frecuentes en el territorio valenciano y murciano, especialmente en las lagunas litorales e interiores donde se cultivaba el arroz, aunque durante el último cuarto del siglo XVIII las fiebres desbordaron este marco y esta enfermedad se extendió por Cataluña, Aragón, Castilla - La Mancha, Andalucía y Extremadura, incrementando de manera alarmante el número de afectados y de muertes, hasta generar las terribles epidemias de 1783 y 1786, en las que ambos estuvieron afectados. En su epistolario hayamos referencias de su tratamiento con quina, muy probablemente a partir de la obra de Andrés Piquer, filósofo y médico de cámara de Fernando VI, que en su *Tratado de calenturas, según la observación y el mecanismo* (1751) dedicó un capítulo a las fiebres tercianas.

También hay alguna referencia a los piojos. En su carta 26 del 6 de octubre de 1781 y refiriéndose a un huésped conocido de Zapater dice: “*A tu recomendado no le di nada, no mas de comer y recomendación para Toledo, pero ya se a buelto...., el es muy ynfeliz, me apestó la casa de piojos que me conpadeció mucho tal abundancia*”. Es de suponer que se refería a Insecta, Phthiraptera (= Anoplura): *Pediculus humanus capitis* (piojo humano de la cabeza) y/o *Pediculus humanus corporis* (piojo corporal, piojo de la ropa).

También entomológicas y muy comentadas a lo largo de bastante tiempo son sus cartas con referencias sobre la sarna (enfermedad / dermatitis ectoparásitaria de la piel causada por varias especies de ácaros parásitos, llamados comúnmente arador de la sarna: Acari: Astigmata, *Chorioptes*, *Knemidokoptes*, *Notoedres*, *Otodectes*, *Psoroptes* o *Sarcoptes*, Acari: Prostigmata, *Cheyletiella*, *Demodex* o *Psorobia*), desde la referencia de su carta 38 del 22 de enero de 1783 “*Si yo te pudiese decir serio lo que lo que (sic) puede que con el tiempo, se sepa, se curara toda esa sarna, pero como está en manos ajenas y de ninguna estimación para mí, nada me importa...*” a todo el historial de sus dos perros desde que contrajeron sarna y los lleva al veterinario (carta 47 del 7 de enero de 1784) hasta su muerte “*Dos perros tenía jovencicos se me an muerto y los había comprado y no baratos por ser muy alajas*” (carta 48 del 14 de enero de 1784), con numerosas referencias desde no poder cazar por no tener perro (carta 55 del 25 de octubre de 1784) y sus expectativas de sustituirlos por otro perro que espera como regalo de Martín (cartas 48 del 14 de enero de 1784, 57 del 17 de noviembre de 1784, 48 del 22 de marzo de 1785, 64 del 30 de marzo de 1785, 65 del 20 de abril de 1785, 66 del 27 de abril de 1785,) hasta que se hace con él y le comenta a su amigo cosas sobre el nuevo perro al que llamó *Jitano* (cartas 67 del 4 de mayo de 1785, 68 y 69 del 10 y 17 de mayo de 1785, y que, por cierto, era bastante “*remolon*” y engordó mucho (“*se ha puesto gordo como un tajugo*”= tejón en Aragón).

Merece la pena referirse a un párrafo bastante extenso de su carta 62 del 19 de febrero de 1785, en la que utiliza a los insectos como metáforas en contra unos paisanos (los Allueces): “*Buena era tu quartito con el chocolate arrosado, pero sin libertad y no libre de barios ynsectos con ynstrumentos mortificadores de garfios y nabajas, que una bez al descuido y otra al cuidado lo lebantaban a uno la carne y el pelo en alto, y no solamente arañan y pelean, sino que muerden y escupen, pican y atrabiesan; de estos se alimentan otros más gordos, que son peores, que para estos no se a descubierto otro preserbatibo que la tierra, no porque perdonan a los muertos. Y ni enterrados pueden ser inofensivos porque sus crueldades alcanzan hasta los cadáveres vecinos; no hay sino saberse poner a distancia a donde no alcancen sus crueldades. Este contagio es general en todo pueblo donde humo a nacido, si es chico y ay pocos quartos, pero aquí no conocemos tales trabajos, que solamente se adbierten cuando humo goza esta felicidad. Quisiera berte aquí y a Goycoechea, que soys los que me haceis duelo*”. Parece obvio que los “bichos” no parecen de la devoción de Goya, y ya en su tiempo se utilizaba este término con el mismo sentido despectivo que hoy usamos, y seguramente referidas a la educación castiza y casera de la “goyesca” Duquesa de Alba son las palabras de Jovellanos: “*Debioselá a cocheiros y lacayos, dueñas, fregonas, truanes y otros bichos*”.

Otras referencias entomológicas menores las hallamos en relación a las mosquiteras, como la referente a una cama que Zapater iba a adquirir (referida y con algunos dibujos en cartas 129-134, 136 de mayo - junio de 1794 y en el dibujo *Un desnudo* del *Álbum de Madrid* 1796-1797), a la cera de abeja (carta 124 de diciembre de 1790) y un último apunte entomológico algo más íntimo, y es que llamaba cariñosamente “*mariquita*” a la hija de Leocadia (Rosario Weiss) quien, en ocasiones, se ha adjudicado tanto su paternidad como su vinculación amorosa con su liberal e indómita madre Leocadia, que no solo están basadas en meras conjeturas más o menos intencionadas, sino que se contradicen con las referencias que sobre la escasa armonía entre ambos se desprende de las cartas de Moratín (septiembre de 1824).

Al margen de estas referencias escritas, sorprende en este epistolario encontrar un dibujo de un insecto realizado por Goya, pero así es. En su carta 52 de marzo de 1784 aparece un extraño dibujo con una bacía de barbero de la que sale un zapato, mano, brazo, etc., junto a una lámpara, una navaja de afeitar, todos con ojos (elementos anteriormente anotados en las cartas 36 y 43 y que parecen adelantarse al Surrealismo) y bajo el conjunto una escopeta de caza disparando una langosta, no “*demasiado mal pintada*” (Fig. 12) anteriormente interpretada como un pájaro fulminado. La Interpretación de este extraño dibujo ha sido muy variada, desde los sentidos y los chismorreos a chanzas, a alusiones a terceros, pero en lo que respecta al insecto que nos interesa se ha interpretado como alusión despectiva a terceros y en particular a los “supuestos” enemigos de los campos de Zapater (Mercadier, 1987; Águeda y Salas, 2003). Nos convence más la interpretación de Hara (1997) quien alude a las formas fálicas de estos elementos, y sin interpretar la intencionalidad del dibujo anota este elemento sexual, y quizá haya que interpretar los ojos como un elemento sexual más y ahora anotamos que el disparo puede interpretarse como un reproche a su propio amigo (también sexual), como interpretamos el propio disparo (que de forma recíproca apunta a la rúbrica de su propia firma en su carta 50 que inmediatamente antes acaba con esta frase: “*... nadie te desea mas que tu berdadero Amigo*”). Como apunta Mercadier (1987), también fálico se nos antoja el dibujo (interpretado como un perro sentado) de la carta 125 situado inmediatamente antes de la despedida “*Y Ba uste a la mi. que le quiere mas de lo regular su Paco*”. Elementos fálicos son evidentes en numerosos dibujos y grabados, como es el caso de *Paisaje con edificios y árboles* o *Paisaje con cascada* (1800-1808) y especialmente de el *Álbum de Madrid* (B 58, 63) o *Los Caprichos* (57, 68) especialmente los titulados *Le pide cuentas al marido*, *Están calientes* o *Caricatura alegre*.

Es bastante insólito la inclusión de frases en italiano dentro del epistolario de Goya (no así el francés) y puede parecer anecdótico o casual que la carta donde aparece este extraño dibujo acabe con una frase italianizada “*Una limosna de perro si fate la carita per laborare cuest ano cualche cosa e da boy senpre*”. Resulta interesante señalar que sea precisamente el “italiano” el idioma utilizado para acabar la carta con este dibujo, y que se juegue al equívoco, ya que las palabras *anno / ano* (año / ano en italiano) permiten este sugerente juego de equívocos al pronunciarse / leerse en castellano, y ¡no digamos... *laborare cuest ano!* Más “formalmente” esta frase que ha sido interpretada como la petición de un perro para salir de caza juntos, como también nos parece el dibujo inmediatamente antes de su firma (interpre-

tado como un “enigmático autorretrato” con nariz-cejas-frente en la carta 123 de diciembre de 1790 en la que sustituye su nombre y apellido por “menguante” en clara alusión a su pérdida de libido y/o falta de relaciones sexuales y que tras la firma anota “toma lo que no puedo darte” con dibujos de los que hablaremos más adelante. También emplea el italiano en el pie de la aguada, también de connotación anal, *Tuti li mundi* del *Álbum C*.

El erotismo en la obra de Goya ha sido en varias ocasiones comentado (Gassier & Wilson, 1974) y las alusiones sexuales de Goya (al margen de las violentas) son muy frecuentes y más que evidentes (varios lienzos y principalmente en el *Álbum de Sanlúcar* o en los *Disparates*) y especialmente en relación a los matrimonios de conveniencia, infidelidades, prostíbulos, galanteos y seducciones (por ambos sexos), celestinas (al margen de la moda italiana del *cicisveo* o aceptación entre las clases acomodadas del galanteo entre una dama casada y un caballero soltero o *petimetre* de quien aceptaba sus regalos y “favores” con la connivencia y aprobación del marido), en la posición de la mujer frente al varón (y viceversa), etc., pero sobre este particular que mencionamos no hemos leído en ningún estudio de los muchos existentes, mientras que, por el contrario, su relación con las mujeres (mejor dicho su presunta relación con algunas mujeres) ha sido frecuentemente estudiada (López Rey, 1948, Gassier, 1973, Alonso-Fernández, 1999, Tomlinson, 2002; Vaca de Osma, 2002; Seseña, 2004, Ayllón, 2005, Carrière & Forman, 2006, Prada Pareja, 2008, etc.).

En la serie *Desastres de la guerra*, la existencia de connotaciones sexuales sobre este particular son evidentes en algunos de sus aguafuertes más espeluznantes y a la vez están marcados con una fuerte carga de fantasía homoerótica, como es el caso de los grabados *Esto es peor*, *Se aprovechan*, *Grande hazaña! con los muertos!*, *Enterrar y callar*, *Populacho*, *Caridad* o *¿Qué hay que hacer más?*, connotaciones homoeróticas que también sugieren algunos dibujos como el *F 22* del *Álbum F*, algunos cartones (con sus “machos” hispánicos y bravucones majos frente a los afrancesados y afeminados *petimetres* y, aunque cargada de prejuicios, su arrogante virilidad no les “permitía” mostrar públicamente afecto entre ellos, Goya de nuevo se adelanta a su tiempo y, sean unos u otros, los refleja en cartones como *La era* de 1786, *El cacharrero* de 1779 o *El ciego y la guitarra* de 1778, afecto que también traslada a la condición femenina (A k del *Álbum de Sanlúcar*, *Enredos de sus vidas* del *Álbum G* (Fig. 9), E h de 1803/1812 o *Dos mujeres abrazándose* E j) y, obviamente, a sus brujos y monstruosos seres (*Se quieren mucho* del *Álbum G*). También muestra curiosidad en temas relacionados con la ambivalencia sexual (la bisexualidad en *La apunta por hemarfrogdita* del *Álbum de Madrid* de 1796 – 1797, la mujer barbuda *Esta mujer fue retratada en Nápoles por José Ribera* del *Álbum de los bordes negros* E 22, *Segura unión* del *Álbum G* 15 o incluso el travestismo en *El maricón de la Tía Gila* o *Lico picaro* del *Álbum C* y *G*), en las connotaciones fálicas, como en grabados de otras series (*Capricho* 42 de 1797 - 1798, *Le pide cuentas la mujer al marido* del *Álbum de Madrid* de 1796 – 1797) y numerosas connotaciones homoeróticas se reconocen en muchas de sus obras (*Manuel Godoy, príncipe de la paz* de 1801, *Escena de canibalismo* o *Caníbales contemplando restos humanos* de 1800-1808, *El afilador* de 1808/12, *Máscaras de semana Santa del año de*

94 (1796-1797) o *Los disciplinantes* (1815), y están especialmente presentes en alguno de sus últimos oleos o aguafuertes (1808-1809) como *El Coloso* de 1808/12 o *El Gigante* de 1810/17. Curioso que, salvo ciertos temas mitológicos y obviamente crucifixiones de Jesús de Nazaret (“casta- y convenientemente” cubiertos) y excepción hecha del Renacimiento, el desnudo masculino haya sido un tema tabú y no haya encontrado cabida en la pintura y menos en la pintura española, y que precisamente haya sido el tema elegido por Goya para sus primeros encargos (*María llorando sobre el cuerpo de Cristo* y *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* de 1768/70, *Santo Entierro* de 1770/2) o bien *Cristo crucificado* para acceder a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 5 de julio de 1780 (se desconoce quien fue su modelo) que con un aire al de Mengs (en Aranjuez) es, junto con el de Velázquez, uno de los Cristos más serenos y sensuales de la pintura universal (quizás por ello fue duramente atacado por Hughes, 2004 y “académicamente justificado” por Prada Pareja, 2008). Precisamente también un desnudo masculino (con su versión vestida como en *Las Majas*) realizó durante su estancia en agosto de 1790 en Valencia por haber sido nombrado Mérito por la Real Academia de San Carlos.

Consideramos que en todos estos grabados Goya encontrará, tanto inconsciente como consciente/ intencionalmente, la “oportunidad” de mostrar multitud de desnudos masculinos que, aún “vestidos” de una extrema violencia y de una ruda virilidad, no dejan de estar dotados de una enorme sensualidad y de unas proporciones y belleza casi helenísticas, que en mucho menor caso aplica a sus innumerables figuras femeninas. Esta faceta ha sido muy escasamente tratada (o sugerida) en las numerosas biografías y estudios sobre este insigne pintor (ver bibliografía) y citamos como ejemplos a Camón Aznar (1980-1982) y Prada Pareja (2008) quienes puntualmente tratan el tema y simplemente lo anotan en el primer caso, o lo diluyen y laberínticamente “justifican” en el arcano mar de la psicología y del psicoanálisis en el segundo caso (consultar este autor para ahondar en la interpretación “libido/ esfintérico/ anal/ fecal” de algunas obras siguiendo a Jung). En cualquier caso conviene recordar que, aún siendo pintor del rey, aparte del requerimiento del Santo Oficio de marzo de 1815 sobre sus *Majas*, condenadas por la Inquisición como obscenas, fue objeto de investigación en dos ocasiones, una al acabar la contienda para dilucidar posibles connivencias con los invasores y otra, poco después, para juzgar su moralidad, poco acorde con los principios inquisitoriales. En este contexto de represión hay que analizar su vida y sus manifestaciones más íntimas, personales y secretas (que también podrían dar luz a más de una laguna donde “se le pierde la pista” en el casi diario seguimiento que conocemos sobre su vida) que nos recuerdan y traen a la memoria las relaciones de otro contemporáneo de Goya, también genio, también sordo y también atormentado: Ludwig van Beethoven (1770-1827), especialmente en sus últimos años en relación con su sobrino Karl.

Al margen de todas estas anotaciones relacionadas con su obra y vida, pasemos a otros elementos de su personalidad que nos sugiere la lectura (objetiva y sin otra “manipuladora o sesgada” intencionalidad) de algunos de sus aspectos más íntimos que su epistolario con Zapater nos sugieren.

Mucho se ha escrito sobre la relación de Goya con Zapater y, como casi siempre entre los que cuentan las historias y la Historia, se ha hablado de una estrecha e íntima

amistad entre ellos (cosa obvia) sin dar ninguna otra connotación que pudiera “perjudicar” la ya abultada y manipulada fama de algunos aspectos en la vida privada de este imponente artista, y también en este caso la interpretación de las historias y la Historia se nos antoja más o menos conscientemente intencionada, manipulada y tendenciosa.

Con respecto a su epistolario (al margen de los insectos) y a nivel general, y sobre los elementos más personales, llama poderosamente la atención la práctica ausencia de elementos amorosos o relativos al sexo contrario en relación a cualquier intriga “hormonal” que deberían unir en la complicidad de sus confidencias a dos hombres “normales”, jóvenes y pasionales al principio del epistolario, maduros y más pausados al final y, sin embargo, hay por el contrario, aparte de las (“desproporcionadamente”) afectuosas despedidas y el permanente e infatigable reclamo de Goya hacia su amigo, multitud de referencias y gestos amorosos (que de la amistad van progresivamente adquiriendo un tinte mucho más “amoroso y caluroso”, especialmente intensos en las cartas hacia 1789 y tras su viaje a Zaragoza en octubre de 1790), elementos que ya habían sido someramente anotados (Mercadier, 1987; Águeda y Salas, 2003) y algo más sugerente “afección del pintor hacia Zapater/ connubio espiritual entre ambos” con evasiva alusión a lo explícitamente amoroso- por Camón Aznar, 1980-1982 y que escapan no sólo a la mera relación de dos buenos amigos, sino a la intención de este artículo, pero que, sin embargo, no queremos dejar de anotar para exponer nuestra opinión sobre la intencionada manipulación de la vida íntima de nuestros más afamados personajes. Comentemos algunos párrafos.

En su carta (122) de noviembre/diciembre de 1790 Goya se refiere en estos amorosos términos; “*Mío de mi Alma,.... Solo, solo tus cartas me gustan y solo tú, no sé que me sucede, ay de mí que te he perdido y perdido, el que te idolatra, acaba con la esperanza de que as de pasar los ojos por estos borrones (dibujos) y se consuela*” o alguno de sus manifiestos y su reclamo (de los más apasionados) en su carta (123) de diciembre de 1790 “... *con tu retrato delante me parece que tengo la dulzura de estar contigo, ay mío de mi alma no creyera que la amistad podía llegar al periodo que estoy experimentando, ni acierto con la pluma mirando tu copia siempre.....*” “*Ben, ben luego que ya he compuesto el cuarto que hemos de vivir juntos y dormir (remedio que echo mano cuando me asaltan mis tristezas)*”). Esto son solo dos ejemplos de los muchos que pueden ponerse de su “ardiente amistad” y cuya intencionalidad e interpretación ha sido silenciada o manipulada en “honor a no sabemos qué ciencia o decencia”, como lo ha sido la de algunos dibujos que, a veces, anotaba sobre sus cartas, y especialmente en algunos de estas fechas, como los de la citada carta (123) de diciembre de 1790 que aparecen junto a la frase “toma lo que no puedo darte” y que ha sido interpretado como un jeroglífico de algún encargo, un resplandor, corona luminosa, vulvas, vírgenes del Pilar y del Carmen, cuando se nos antoja como un soterrado criptograma de jocosa intencionalidad marcadamente sexual entre ambos, máxime cuando el punto negro no es solo un punto negro, sino un orificio físico real sobre el papel (original en el museo del Prado), y entre un dibujo y otro está escrito “de” Mercadier (187) también asigna a este dibujo/virgen la connotación fálica que nosotros apuntamos. Igual ocurre con otro (bastante obsceno) dibujito que incluye en su exaltada carta (139) de

diciembre de 1797 que ha sido interpretado como una mujer arrodillada con los faldones remangados ofreciendo sus nalgas y mostrando su dilatado ano, a modo de “ojo que deja escapar algo con forma de lágrima”, cuando no es demasiado difícil asignar la “lágrima” a la forma de los testículos, convirtiéndose la mujer en hombre (su calzado inequívocamente lo es) bastante regordete, si no su propia figura, muy similar, por cierto a la de El Bosco, de quien hablamos en *Brujas en una colmena y niños jugando* (Monserrat, 2009) de la Albertina de Viena, y ante esta obvia posibilidad, y antes de que puedan sacarse cualquier otra “inconveniente” interpretación, ya se ha avanzado que sería una representación gráfica (escatológica y no erótico) de la sarcástica y habitual despedida de las cartas de Goya a su amigo “bésame el culo”.... La soltería de Zapater apoya esta hipótesis y en la carta 110 Goya menciona ambos elementos: “*El no casarte y ser tan picaron tampoco y el que te aya de querer tanto, tampoco*” y, desde luego, es una pena que no conserven las cartas de su amigo (es seguro que Goya las conservaba y releía, pero “misteriosamente” desaparecieron prácticamente en su totalidad y solo alguna, de escaso interés ha sido editada) para conocer bidireccionalmente lo aquí expuesto. Sobre las reseñas existentes de lo citado consúltese Águeda y Salas (2003).

Sobre este particular conviene mencionar un elemento entomológico que apoya esta hipótesis y nos referimos a lo anteriormente citado sobre el dibujo de la langosta de la carta 52 anteriormente comentado. Dicho esto, e incluso teniendo en cuenta el uso del lenguaje en aquella época insto a que los lectores, al margen de cualquier otra intencionalidad subjetiva, lean este epistolario y saquen sus propias conclusiones. Quizás con lo sugerido puedan explicarse sus “ausencias” y “periodos en blanco” de su secuenciada biografía, de igual forma como se ha especulado *ad nauseum* con su supuestamente amorosa y furtiva (al carecer de los permisos reglamentarios) estancia en Sanlúcar de Barrameda con la Duquesa Cayetana.

Consideraciones finales

Tras esta exposición, y como realizamos en otros autores como Picasso, van Gogh o El Bosco (Monserrat, 2008, 2009 a, b), finalizamos esta contribución sobre Goya realizando algunos comentarios comparativos de su obra en relación a otros pintores, también muy relacionados con España (El Bosco, Pablo Picasso y Salvador Dalí) que nos ha sugerido este genial artista.

Ya hablábamos de Goya cuando tratábamos de escudriñar la desconocida personalidad de un pintor aparentemente muy lejano a él, como es El Bosco, cuya pintura sin duda Goya conocía a través de las colecciones y aposentos reales, y con quien hallábamos ciertas concomitancias, tanto en su personalidad, en su relación con el tiempo que a ambos les tocó vivir, como en la recurrencia a demonios, brujas y elementos fantasmagóricos frente a sus propios miedos y su sufrimiento, hechos que aportan a la pintura de ambos pintores elementos comunes o a la de Goya ciertos elementos bosquianos (Monserrat, 2009). De hecho hay correlación entre ambos como es en su anticlericalismo y una de las cosas que más odiaba Goya de los clérigos era, a parte de la Inquisición, que fomentaran la superstición, ya que, persiguiendo a las brujas, la Iglesia apoyaba su existencia (para

El Bosco ver Monserrat, 2009). De la obra de El Bosco anotábamos su alejamiento de los temas religiosos al uso y su ataque a la curia eclesiástica y Goya, que lo había hecho tantas veces en sus grabados (*Disparates*), lo mantiene en sus últimos lienzos, como por ejemplo en *La última comunión de José de Calasanz* (1819) en el que no hay ningún elemento religioso al uso en la pintura religiosa de su época. Sin duda ambos fueron testigos de los públicos autos de fe donde se ajusticiaba a los acusados en solemnes actos que coincidían con acontecimientos felices como la subida al trono o la boda de un rey o el nacimiento de un heredero para mayor excitación del fascinado populacho (para El Bosco ver Monserrat, 2009 y para Goya ver sus grabados y Feuchtwanger, 2006).

También ambos coinciden en su muestrario humano de una brutal sociedad, seres deformes sacados de la calle y de los carnavales (*El carro de heno/Cuaderno de Madrid*), con especial énfasis en los mendigos, tullidos, borrachos, patinadores o músicos populares (*Tentaciones San Antonio-El mendigo-Jardín de las delicias/Álbumes C, F, G*), en el desenfreno de las pasiones humanas (lascivia, avaricia, gula, etc., que ambos denuncian) y que no se detiene en los personajes mitológicos (*Saturno devorando a su hijo, Las Tentaciones de San Antonio* de Lisboa/ Pinturas negras), en el uso de fuentes populares (proverbios y refranes), en la inusitada libertad en sus temas y en especial en el tratamiento de los temas religiosos, en el empleo de imágenes diabólicas mezcla de lo animal y lo humano y ambos dejan muy frecuentemente los temas sin explicar. Goya resulta muy bosquiano en algunos temas como *Fiero monstruo* o el conocido *El sueño de la razón produce monstruos* y también a ambos les habían interesado temas comunes que ambos abordaron en numerosas ocasiones, como son los peligros de los caminos, los asaltantes y bandidos (*Mendigo* de El Bosco y *El asalto a la diligencia* o *El asalto de ladrones* de Goya) o cuadros ciertamente similares (*La muerte del avaro* del Bosco y *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* de Goya), todo ello dentro una bastante común visión apocalíptica del entorno circundante (*Infieros* del Bosco y *Disparates* o *Pinturas Negras* de Goya) ante la imposibilidad de que la sociedad acepte la “Razón” divina (Biblia/Bosco) o humana (Ilustración/Goya). Ambos recurren a la violencia sobre el hombre (divina/Bosco - humana/Goya), a la crítica política y social poniendo en tela de juicio la honorabilidad de los poderosos, al uso del sarcasmo, la caricatura, el ridículo o la sátira para denunciar la situación actual (por ejemplo frailes lujuriosos y glotones, borrachos o celestinas) y ofrecer un “mundo mejor”, siempre en los confusos límites de lo realista, lo simbólico, lo sarcástico y lo alegórico, coincidiendo en las torturas, en lo costumbrista (“goyesco”) y un largo etc., amén de un común número de obras de dudosa autoría, alumnos, imitadores, copias o atribuciones y de seguidores que sin su fuerza transformaron lo bosquiano en grotesco/absurdo y lo goyesco en pintoresco/costumbrista.

Obviamente no es la primera vez que se establecían paralelismos entre El Bosco y Goya (ver Rof Carballo, 1990 o Hofmann en: Bango Torviso, 2006, etc.) y ni del similar cruce de tiempos que a ambos les tocó vivir (tránsito de la Edad Media - Feudalismo a la Edad Moderna - Renacimiento en el caso de El Bosco y entre el Edad Moderna - Absolutismo - Inquisición a la Edad Contemporánea - Revolución Francesa - Ilustración en el caso de Goya) (Monserrat, 2009) y su similar angustia y su reacción violenta ante

los hechos (agravada por los espantos de la Guerra de la Independencia - similar al enorme impacto y angustia que generó la *Guerra Civil Española* primero y la *Segunda Guerra Mundial* después en otro pintor con quien puntualmente lo comparábamos Pablo Picasso (Monserrat, 2008) - que particularmente expresa en sus obras tardías, en sus pinturas negras, en sus brujas, aquelarres y plebe cruelmente caricaturizada o en sus terroríficos grabados donde el sufrimiento y la crueldad humana alcanza cotas hasta ahora no expresados en la Pintura Occidental, y muestre similar pasión por lo demoníaco, sus diablos y monstruos, muchos de ellos alados, que poseen inspiración bosquiana y algunos, como hemos visto también poseen referencias entomológicas.

Como El Bosco, Goya también bebió de las tradiciones y costumbres populares, de los carnavales, también retrató al hombre ruin y abandonado a su suerte. También se le ha tildado de misógino en una sociedad donde bien poco había evolucionado el papel de la mujer en la sociedad, más bien había involucionado, pues en tiempos de Goya, aún abiertas las puertas de la Ilustración, a la posición histórica de la mujer se añadieron elementos que la relegaban, aún más, a la ignorancia, a la obediencia matrimonial y a la frivolidad y la superficialidad (cortejo, *cicisveo*, uso de estrado en las viviendas para ellas y “sus labores”, etc.) y en su obra hallamos elementos marcadamente misóginos como en El Bosco, pero también es cierto que hallamos muchos otros a favor de su coraje y su independencia del sometimiento al varón.

Como en el caso de El Bosco, en la obra de Goya tampoco se aprecia una evolución “lógica” en su cronología y ya el propio Ortega anotó de Goya “no hay unidad de estilo ni de evolución coherente”, y también en ambos es difícil datar sus obras por el estilo (de Goya dijo Jeannine Baticle en su artículo de El País 27 de junio de 2008 que era imposible fechar su obra según su factura y estilo). Como él era un burgués muy crítico con lo que le rodeaba, y también sobre él cayó todo un conjunto de circunstancias de su tiempo y personales que lo llevó a la angustia y al pesimismo más catastrófico, fuera por el conflicto entre su religiosidad y su anticlericalismo, por el abismo entre las ideas de la Revolución Francesa y los horrores causados por las tropas francesas, por el fracaso del Liberalismo, por su difícil paternidad, por la muerte de su querido amigo Zapater (más que por su supuesto desamor con la Duquesa de Alba) o por la miserable condición del hombre llano que le rodeaba, haciendo de él un hombre de tendencia melancólica y depresiva en progresivo desánimo (probablemente consigo mismo y probablemente la aceptación de su sexualidad que ya citamos y extrapolamos a El Bosco) generando un nivel de angustia similar al de tantos otros personajes que sufrieron el conflicto de cambios o bélicos entre épocas, creencias y razón o entre ideologías y sinrazón y que nos llevan de El Bosco y Bruegel a Pascal y Stefan Zneig o de Miguel Ángel y Goya a Larra y Max Ernst) y en este sufrimiento Goya libera la pasión reprimida que estalla con la resurrección de sus monstruos y diablos.

En su obra pictórica, y especialmente gráfica, los monstruos goyescos aparecen mayoritariamente como elementos voladores muy al uso de la herencia iconográfica occidental, particularmente quirópteros y rapaces nocturnas que, especialmente en los *Caprichos: 75* y *Disparates: 5*, más adquieren el aspecto de las alas de ciertas polillas (In-

secta, Lepidoptera: Pterophoridae, Alucitidae). Los monstruos o seres demoniacos voladores de todo tipo se han asociados en la Cultura Occidental Judeo-Cristiana al pecado, la maldad, las pesadillas o el sufrimiento, y aparecen con cierta frecuencia como herencia medieval en las manifestaciones literarias y/o artísticas en Occidente y alcanzarán el siglo XVIII y XIX en grabados de Caylus, Bordon o en el mismo Goya, que los emplea profusamente y en los que hay evidentes similitudes con los de El Bosco (Montserrat, 2009) y ejemplos son los monstruos voladores especialmente en el conocido aguafuerte *El sueño de la razón produce monstruos*. Pero las referencias bosquianas no acaban ahí, y no en vano elige elementos de *El jardín de las delicias* para su disparate ¿No hay quien nos desate? y otros elementos como las gallinas desplumadas, los búhos con gafas y demás animales humanoides o humanos - animaloides completan su común zoológico.

Como El Bosco, y especialmente en su obra final, también Goya, tras su aislamiento provocado por su sordera (1793) y especialmente en su serie de *Los Caprichos* (1779) y en sus *Pinturas negras*, muy a la par del “subversivo” ideario ilustrado, satiriza la superstición, la heredabilidad de los títulos nobiliarios, la hipocresía y la intolerancia religiosa o la incompetencia de los médicos y los jueces, y los privilegios de los poderosos. Pero sobre todo ambos “juzgan” al ser humano que le rodea, sus pasiones, sus errores y sus vicios bajo una común visión pesimista y escéptica de la sinrazón humana (no en vano la serie de los *Caprichos* salió a la venta en 1799 bajo el título “*la censura de los errores y vicios humanos*”), alejándose de los cánones de la lógica, la racionalidad y la belleza establecidos y para potenciar estos elementos de la mediocridad humana ambos recurren a un vasto muestrario de fatalista humanidad deforme e incontrolada en su irracionalidad y sus pasiones y a un personal zoológico donde asnos y perros toman su forma y donde monstruos volantes, especialmente lechuzas, búhos y murciélagos aterran la debilidad y la fealdad de la casi siempre absurda condición humana. Sobre el tratamiento mordaz, sarcástico o crítico que ambos pintores hacen del ser humano poco hay que apuntar dado lo evidente en ambos casos, desde los miserables seres que ambos sacan de la miseria de las calles y plasman en el roble o en el cobre a los que forman parte del poder establecido sea el clero, los jueces, los papas o los reyes, y cuadros aparentemente tan dispares como *El carro de heno* y el *Retrato de la familia de Carlos IV*, ambos en El Prado, tienen muchas más decadentes concomitancias de lo que inicialmente puede suponerse. Lo mismo ocurre con su común fascinación por la Magia y la Brujería (quizás incentivada por su origen vasco), cuyas concordancias en la obra de ambos artistas son obvias, ambos han sido vinculados con la herejía o vigilados por la Inquisición, y un largo etc.

Otros elementos más personales parecen asociar a ambos artistas. Como citamos con El Bosco, que siendo muy conocido y reconocido en vida apenas hay referencias documentales sobre él (Montserrat, 2009), también en el caso de Goya, siendo el pintor más reconocido en la Villa y Corte y habiéndose codeado con la flor y nata de la nobleza y la burguesía española de su época, no existe ningún documento de todos ellos que deje algún reconocimiento de él, más allá de alguna referencia como pintor o sus minutas y, como hemos indicado, no se conserva ni se conoce la existencia

de cartas suyas a otros de sus amigos seguidores de la Ilustración, sea Jovellanos, Moratín o Ceán Bermúdez y son muy escasos los datos que poseemos sobre su relación más personal con otros amigos, como es el caso de Asensio Juliá a quien conoció en Valencia y con quien parece mantuvo una íntima relación personal.

También hablábamos de la dualidad bosquiana (Montserrat, 2009) y, curiosamente, como tal definió el propio Eugenio d’Ors a Goya (“*dualidad de dualidades y todo dualidad*”). Y una última y definitiva similitud entre ambos les llevaría a una interesante originalidad respecto a la forma de pintar su tiempo. Así fue que Goya, libre en su expresividad y al margen de las imposiciones de los “encargos”, como el Bosco, encuentra en su obra la liberación del estricto arte tradicional, especialmente evidente en temas religiosos, sea del formato academicista para él, o de la tradición flamenca para aquel, muy al margen de los cánones y modos estilísticos e iconográficos “correctamente” establecidos y que ambos eluden de forma manifiestamente “descarada”.

Como El Bosco, también Goya de humilde cuna, acabó sucumbiendo a los encantos de la burguesía y fue uno de los pintores más adinerados de toda la pintura española (ejemplo son los sucesivos carruajes que fue adquiriendo desde su primer birlocho en 1786 y que le distinguían de la “gente de a pie”) y se cuidaba muy mucho en manifestar sus gustos o inclinaciones que pudieran “plebeyizar” su conseguido estatus. También hay similitudes entre la sociedad de El Bosco (para estos datos que anotamos para Goya ver Montserrat, 2009 para El Bosco) y la España de Goya, como es la influencia del clero, donde su retraso secular estaba no solo debido al aislamiento geográfico de los Pirineos, sino que la enseñanza estaba en manos de la Iglesia y sobre todo del poder real y social de la Iglesia (su renta superaba en un 50% a los ingresos del Tesoro Real, tan mal repartida como en la sociedad civil, desde Arzobispados poderosos como el de Toledo con rentas de 800 millones de reales al año a conventos y curas rurales que vivían de la caridad, y según el censo de 1787 de los diez millones de habitantes que había en España 200.000 eran clérigos, mayoritariamente ignorantes, y existían 3.000 conventos, y deja constancia de su repugnancia ante esta panda de parásitos (2 % de la población total) cuya inutilidad refleja su ¿*Qué trabajo es ese?*) o en la incompetencia del poder establecido (según el citado censo de 1787 de los diez millones de habitantes que había en España 500.000 eran nobles, desde Grandes de España terratenientes de la mayor parte del territorio no perteneciente a la Corona o a la Iglesia a hidalgos arruinados, pero ni unos ni otros trabajaban, más bien intrigaban) como es el caso de la ineptitud y apatía del Rey y la toma de decisiones de la Reina María Luisa a medias con su amante y odiado oficial de guardia de de corps de 25 años Manuel Godoy (alias *el Choricero* como le llamaba el pueblo de Madrid), al que nombra favorito, además de Duque de Alcudia, Primer Ministro, Mariscal y Generalísimo de los ejércitos y demás adulaciones, entre otras ¡Príncipe de la Paz! (¿*Qué paz?*) y ostentosos cargos (que él extiende a su amante Pepita Tudó con títulos y privilegios varios) elementos típicos de un sistema corrupto e incompetente, del que aún hoy día quedan secuelas de este proceder.

También en el caso de los artrópodos en su obra hay coincidencias, como es el uso mayoritario de mariposas frente a otro tipo de elementos entomológicos, y dentro de

ellas de nuevo constatamos el hecho de que muchas de estas “mariposas” (en el caso de Goya casi todas) tienen las alas oceladas (Fig. 7 - 10) como reflejo de la herencia clásica (Mícénica) común a ambos y que, a pesar de ser escasas en la fauna europea, se mantiene en el ideario zoológico europeo hasta nuestros días (Montserrat, 1998, 2009).

Este elemento entomológico nos sirve para introducir a otro pintor, también español y con quien también hallamos concomitancias en su obra y que merecen destacarse y analizarse, nos referimos a Pablo Picasso. En ambos persistente asociación de las mariposas con lo femenino, hecho fuertemente arraigado en la Civilización Occidental, y dentro de ello destacar el uso de mariposas con ocelos, situación que ya anotábamos en Goya y ocurría igual con las “madamas” de las series *347* (1968) y *Suite 156* (1971) y *La modelo y el escultor surrealista de La Suite Vollard* (1933) de Picasso (Montserrat, 2008), donde ya anotábamos la curiosa la utilización instintiva de mariposas con ocelos (cuando es un elemento muy poco frecuente entre las mariposas de la fauna europea) y que se arrastra desde la Civilización Minoica (probablemente *Saturnia pyri*) y se mantiene a lo largo de la Cultura Occidental como un elemento vinculado a la imagen generalizada de la mariposa (Montserrat, 2008).

Con Picasso, del que ya hemos hecho algunas referencias y con quien ha sido en ocasiones comparado (Gassier & Wilson, 1974), Goya compartió, entre otras cosas, su españolismo, el exilio a Francia y el espanto ante la crueldad bélica que de forma coincidente reflejaron en sus obras alusivas a la brutalidad de la guerra. Sobre este particular hay entre ambos multitud de concomitancias en su posición frente a la guerra y sobre todo entre/contra españoles (*Fusilamientos del 3 de mayo - Desastres - Duelo a garrotazos - Desafío con rodajas- y otros duelos del Álbum F / Masacre en Corea - Guernica - La guerra y La Paz - Homenaje a los republicanos españoles caídos por Francia*). Sus dibujos, como el de Goya *Comida de mendigos* del *Álbum de los bordes negros* (que refleja las hambrunas que sufrió Madrid durante el invierno de 1811/1812) o muchos dibujos y lienzos de su primera época llena de penuria parisina en el caso de Picasso, así como los bodegones o naturalezas muertas en relación a las guerras o a las privaciones generadas por ellas son muy afines en la obra de ambos pintores, sean gruesas rodajas de salmón, pavos o doradas, cráneos de ovejas a las que Picasso sumará la de toros (en el inventario de las posesiones de Goya de 1812 se constatan una docena de obras de esta naturaleza y *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero* del Louvre la que más se asemeja a las de Picasso). Los doce bodegones de Goya son contemporáneos/algo posteriores a los *Desastres*

También compartieron la obsesión por las consecuencias del paso del tiempo (*Saturno devorando su hijo* o series *347* (1968) y *Suite 156* (1971), su fascinación por el submundo de la galantería y las relaciones pre-amorosas, en el anticlericalismo, en su atracción por los cómicos/ circo (Periodo Rosa / *Cómicos ambulantes* de 1793). Y como hemos citado de El Bosco y de Goya, también Picasso, a pesar de su recalitrante afiliación “comunista”, acabó sucumbiendo a los encantos de la burguesía y fue uno de los pintores más adinerados de toda la pintura universal, similar para su época a lo acaecido con los emolumentos y bienes de Goya, sintiendo uno y otro pasión por la compra de inmuebles, casas, quintas o castillos (de sobra conocidos en

Picasso y c/ *Desengaño 1*, del *Espejo*, *Valverde 15*, de los *Reyes 7*, *Quinta del Sordo*, etc., para Goya).

También les une el entomológico y sugerente tema de las pulgas en relación con el insinuado desnudo femenino (Fig. 3, 4 y para Picasso ver Monserrat, 2008) que aunque bastante universal es tratado específicamente por ambos pintores, y en el caso de Goya atrapa también a la figura masculina por primera vez en este particular (Fig. 5), y muestra un hombre en este empeño en una imagen también sugerente y semidesnuda buscando pulgas entre sus ropas como en el dibujo *F 22 del Álbum F*.

Hallamos en ambos una especial atracción por las prostitutas, cosa “normal” y de la que hay multitud de reseñas en la obra de ambos artistas, pero menos lo es su atracción por los seres marginales, sean ciegos o locos, bien en temas de sus cuadros o cartones para tapices (*Corral de locos* de 1793-94 del Meadows Museum de Dallas, *El ciego trabajador* del Albertina de Viena, *Casa de Locos* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, *Locos en el manicomio* de 1746-1828 del Monasterio de Guadalupe o *El ciego y la guitarra* de 1778 de El Prado e iguales temas en el Periodo Azul de Picasso: *El loco* o *El guitarrista ciego*, 1903-1904 del Museo Picasso de Barcelona y del Chicago Art Institute).

Otros elementos comunes en la personalidad de Goya y Picasso son su similar tendencia a representarse en su obra como animales, y hablábamos de toros, caballos, gatos, langostas, cangrejos, etc., en la obra de Picasso (Montserrat, 2008) y citemos sobre este particular, algún ejemplo que no deja de ser sugerente en relación a lo anteriormente anotado y es el que aparezca su propia imagen en forma de mono (animal utilizado en los *Caprichos Brabissimo 38* o *Pettimetre* de 1797/8) como en el *Capricho 41 Ni mas ni menos* y el dibujo preparatorio *No morirás de hambre*, elemento que puede considerarse como el “tradicional” mono-pintor, en este caso ante un magistrado en forma de asno, y que se ha interpretado como alusión a la parte mecánica de su profesión que tanto odiaba en su etapa de los cartones para la Real Fábrica (y que también sentían otros artistas como José Camarón, José del Castillo o Ramón Bayeu), pero también sugerimos que este animal el hecho de personificarse en un animal considerado como símbolo del mal, el diablo, la herejía, la inconstancia y la vanidad, y sobre todo de la lascivia y la lujuria. Como Picasso hacía al “retratarse” de gato (Montserrat, 2008) y en ambos casos Picasso y Goya aparecen gatos tranquilos, familiares o agazapados, casi maquiavélicos en otros casos (“inocente” niño de la *Familia Osorio de Zúñiga* o *El sueño de la razón*) y, a veces se retratan como gatos asustados o peleándose con los pelos erizados, y nos caben pocas dudas que una de sus más exentas pinturas de la *Quinta del Sordo*, el desolado perro en el espacio ausente y vacío asoma desde la nada, representa su propia melancólica imagen y la de su fracturada situación anímico-personal, mucho más desoladora imagen que la del simpático perro que aparenta y como se ha referido habitualmente. Por último podemos citar otros elementos comunes entre ambos como son su poco “académica” forma de pintar y de vivir (cada uno según su época), en alguna crisis que sufrieron y su similar reacción (“*ni pinta ni quiere pintar*” se queja al rey el director de la Real Fábrica en 1791 o “*dejar la pintura y dedicarse a cantar*” que anotaba para Picasso Monserrat, 2008), y a pesar de estos bajones, es común en ambos su enorme producción y su infatigable actividad que alcanzó hasta el último de sus días (Gassier &

Wilson, 1974 catalogan 1.870 obras en la producción de Goya y ver Monserrat, 2008 para Picasso) y junto con Durero, Rembrandt, Daumier y Toulouse-Lautrec están entre los mejores grabadores de la Historia del Arte (a su muerte Goya dejaba 290 grabados y litografías y un número similar de dibujos preparatorios), ambos se mantuvieron fieles a su tierra a pesar del exilio y desde luego ambos coincidieron en la común y española pasión por las corridas de toros.

Un elemento entomológico vuelve a vincular a ambos pintores y va a servir de hilo conductor para introducir un tercero y también pintor español, con quien también hallaremos, dentro de sus correspondientes estilos, concomitancias. Así, en relación a la langosta pintada en una de sus cartas (Fig. 12), no deja de reflejar cierta observación sobre el natural y no deja de ser curioso que otros pintores españoles como Picasso la incluyera en dos ocasiones entre sus dibujos (Monserrat, 2008) y que sea especialmente la langosta una de los más temidas fobias infantiles de otro pintor español, el surrealista Salvador Dalí (1904 – 1989), quien, como es conocido, la asocia fóbicamente a la figura de su padre, con el que nunca mantuvo especial relación y la refiera en su obra a objetos o imágenes generadoras de tal animadversión y que de forma evidente parece recordar de su infancia según refleja en sus obras *Autorretrato a la edad de diez años, cuando era el niño saltamontes* y otros cuadros posteriores (*Retrato de Paul Eluard, El Juego lúgubre, Primeros días de la primavera, El enigma del deseo, Placeres iluminados y El gran masturbador*, todos de 1929) y *La fuente* 1930 como referencia a Paul Eluard esposo de Elena Diakanof, posteriormente conocida como Gala. De la langosta dijo en su *Diario juvenil*: “Langosta - ¡asqueroso insecto! Horror, pesadilla, verdugo y alucinante locura de la vida de Salvador Dalí..... Aun hoy, si me hallara al borde de un precipicio y una gran langosta se lanzara sobre mí y se me pegara al rostro preferiría saltar al abismo que soportar este "horror"”.

Muchos de los elementos del Surrealismo están anunciados en algunas obras de Goya, sea en las tablitas que hizo para la Duquesa de Osuna (1797-1798) o sea en sus *Caprichos* y *Disparates*, y no es casual que Dalí realizara su completa interpretación de los *Caprichos* que se exhibió por primera vez en 1977 en el Musée de Castres y en el Musée de L’Athénée de Ginebra, introduciendo algunos elementos entomológicos y así trueca los títulos *Tantalo* por *Tábano*, *Como las gambas* por *Hilan delgado*, *Tarántula de poca monta* por *El vergonzoso* o *El arcabuz produce monstruos* por *Le descañona*, donde introduce una mariposa (Fig. 18), con su surrealista lenguaje.

Al margen de todo esto, que objetivamente carece de importancia, la modernidad de la pintura de Goya y la falta de trayectoria y continuidad en la pintura española posterior (los conservadores y neoclásicos Vicente Valdés 1772-1850 - nuevo pintor de la Corte y José de Madrazo 1781-1859 - en la Academia) son un ejemplo del casi siempre truncado intento de España hacia la modernidad y cuya historia, sea 1812 - 1814 (Constitución de 1812 y 4 de mayo su abolición por Fernando VII), 1920 – 1923 (firma de la Constitución por Fernando VII y restauración del Absolutismo) o 1931 - 1936 (18 de julio alzamiento militar en contra del gobierno democráticamente elegido el 12 de abril y proclamado como República el 14 de abril), se repita una y otra vez, exiliando a sus pintores, asesinando a sus poetas y acallando a sus pensadores y cualquiera de sus otras voces.

Aunque fue difundida su obra gráfica, sobre todo *Los Caprichos* (ya citamos a Tiziano en Venecia o Wellington en Londres y por ejemplo Delacroix se inspira en alguna de ellas) la importancia de Goya en la Pintura Occidental tardará en traspasar las fronteras y su reconocimiento no tomará impulso hasta el Impresionismo. De él dijo André Malraux (1901-1976): “tras Goya empieza lo moderno”. Sí influyó en la pintura inmediata (Luis Gil Ranz, Felipe Abas, Antonio Carnicero, José Ribelles, etc.) y no demasiado lejos ni en el tiempo ni en las técnicas y gustos podemos citar a Louis-Gabriel-Eugène Isabel (1803 – 1886) cuyo goyesco *Mercado de peces* (1845) de la National Gallery de Londres incluye, por cierto, algunos mariscos. Su influencia sobre los impresionistas entre los que Manet fue su mayor admirador y parece adelantarse o dejará su impronta desde el Van Gogh de Brabante y Delacroix a los expresionistas y los surrealistas (especialmente Dalí con sus metamorfosis y sus horquillas) y su influencia llega hasta nuestros días con pintores como Géricault, Soutine, Duchamp, Daumier, Millet, Ensor, Solana, Nolde, Klee, Jorn, Grosz, Pollock, Bacon, Millares o Saura que manifestarán una marcada influencia goyesca, pero al margen de todo esto, este “*pintadiablos*” (como a sí mismo se refería) Goya ha pasado a la Historia del Arte no solo por su lenguaje universal y su carácter y ejecución innovador, irónico / ambiguo, provocador / subversivo, sino por haber llevado la Ética a la Pintura y a los lienzos su compromiso con la injusticia social. Su personalidad enigmática y manipulada ha despertado numerosas obras tanto en la literatura como en el cine (Agueda Villar, 2001 a, b) y *Goya en Burdeos* de Carlos Saura (2005) y *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman (2006) son un buen ejemplo reciente.

Concluimos demostrando, una vez más, el interés y presencia de los “bichos” en la obra de otro gran pintor como es el caso de Goya, y finalizamos anotando que, también en este caso, hemos tratado de desmarañar un poco algunos aspectos más arcanos de su personalidad y demostrar que los Artrópodos, y no sólo el “*sueño de la razón*”, andaban por su cabeza.

Bibliografía citada o recomendada

- ÁGUEDA, M. & X. DE SALAS (Ed.) 2003. *Cartas a Martín Zapater*, Istmo, Tres Cantos, Madrid, 383 pp.
- ÁGUEDA VILLAR, M. 2001. *La visión histórica de Goya en el cine, X Jornadas de Arte: El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid: 545-555.
- ÁGUEDA VILLAR, M. 2001b. Goya en el relato cinematográfico, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2001, 23: 67-102.
- ALONSO-FERNÁNDEZ, F. 1999. *El enigma Goya: la personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 287 pp.
- ARNAIZ, J. M. 1987. *Francisco de Goya, cartones y tapices*. Espasa Calpe, Madrid, 320 pp.
- AYLLÓN, M. 2005. *El enigma Goya*. Styria, Barcelona, 511 pp.
- BANGO TORVISO, I. 1992. *Jeroen van Aken, llamado El Bosco. De la condición de un artesano medieval*, 23 Biografías de artistas, Museo del Prado, Madrid: 43-58.
- BATICLE, J. 2004. *Goya, ABC*, D. L., Madrid, 432 pp.
- BOZAL, V. 2000. *Goya: Entre Neoclasicismo y Romanticismo*, Historia 16, Madrid, 160 pp.
- BOZAL, V. 2002. *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 327 pp.
- BOZAL, V. 2005. *Francisco Goya vida y obra*, Tf. Editores, Madrid, vol. 1, 294 pp., vol. 2, 349 pp.
- CAMBRICIO, V. DE 1948. *Tapices de Goya*, Patrimonio Nacional, 1946, Madrid, VII, 303, 193 pp.

- CAMÓN AZNAR, J. 1980-1982. *Goya*. Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 4 vol.
- CARRIÈRE, J. C. & M. FORMAN 2006. *Los fantasmas de Goya*, Tusquets, Barcelona, 318 pp.
- CASARIEGO, R. (Ed.) 2004. *Goya Obra Gráfica Completa*, Casariego, Madrid, 263 pp.
- CORRAL, J. L. 2005. *Los Desastres de la Guerra de Francisco de Goya*, Edhasa, Barcelona, 184 pp.
- DUFOUR, G. 2008. *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Cátedra, Madrid, 293 pp.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, F. 2006. *Goya y Dalí. Del capricho al disparate*, Fundación Universitaria Iberoamericana, Díaz de Santos, Madrid, 217 pp.
- FEUCHTWANGER, L. 2006. *Goya*, Edaf, D. L., Madrid, 691 pp.
- FÖLDÉNYI, L. F. 2008. *Goya y el abismo del alma*, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, Barcelona, 237 pp.
- GARCÍA MARCOS, A. 2006. *Una aproximación psicoanalítica a la obra de Francisco de Goya*, 416 pp.
- GASSIER, P. 1973. *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Noguer, Barcelona, 656 pp.
- GASSIER, P. & J. WILSON 1974. *Vida y obra de Francisco Goya*, Editorial Juventud, Barcelona, 400 pp.
- GLENDINNING, N. 1983. *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 369 pp.
- GLENDINNING, N. 2005. *Goya*, Arlanza, Madrid, 120 pp.
- GLENDINNING, N. 2008. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Eds. Universidad de Salamanca, Salamanca, 133 pp.
- GUDIOL, J. 1980. *Goya. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Polígrafa, Barcelona, 726 pp.
- HUGHES, R. 2004. *Goya*, Galaxia Guttemberg, Barcelona, 478 pp.
- HAGEN, R. M. & R. HAGEN 2007. *Francisco de Goya, 1746-1828*, Taschen, Madrid, 96 pp.
- HARA, J. 1997. *Francisco Goya (1746 – 1828). Letters of love and friendship in translation*, Lewinstone, 145 pp.
- HARRIS, T. 1964. *Engravings and Lithographs*, Bruno Cassirer, Oxford, 2 vol.
- LAFUENTE FERRARI, E. 1996. *Goya, Dibujos*, Editorial Silex, Madrid, 262 pp.
- LICHT, F. 2001. *Goya: tradición y modernidad*, Encuentro, Madrid, 417 pp.
- LÓPEZ REY, J. 1948. Goya's Still – Lifes, *Art Quarterly*, **21**: 210-260.
- LÓPEZ REY, J. 1948. Four visions of woman's behavior in Goya's graphic work, *Gazette des Beaux-Arts*, **XI**. 1948: 355-364.
- LÓPEZ REY, J. 1955. Hidden meanings in Goya's drawings, *Art News*, **IV**. 1955: 19-23.
- MENA MARQUÉS, M. B. (Trascr.) 1994. *El Cuaderno Italiano -1770-1789 - Los orígenes del arte de Goya*, Museo del Prado, Madrid, 2 vol.
- MERCADIER, G. 1987. El dibujo en las cartas de Goya a Martín Zapater: de la ilustración humorística al código confidencial, *Actas del I Simposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*: 145-167, Zaragoza.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **43**: 469-481.
- MONSERRAT, V. J. 2009 a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **44**: 603-628.
- MONSERRAT, V. J. 2009 b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gogh, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **44**: 629-642.
- MONSERRAT, V. J., 2009. Los artrópodos en la vida y en la obra de El Bosco, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 589-615.
- MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el grafiti ibérico, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **41**: 497-509.
- MONTILLA LÓPEZ, P. 2005. *Enfermedad y envejecimiento en la creatividad de Goya: enfoque neurobiológico*, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, Córdoba, 100 pp.
- NORSTRÖM, F. 1962. *Goya, Saturn and Melancholy*, Estocolmo, Göttenborg, Uppsala, 239 pp.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1987. *Goya*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 144 pp.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. 2004. *Goya*, Planeta Agostini, Barcelona, 60 pp.
- PITA ANDRADE, J. M. (coord.), 2008. *San Antonio de la Florida y Goya. La restauración de los frescos*, Patrimonio Nacional, Madrid, 413 pp.
- PRADA PAREJA, J. DE 2008. *Goya y las pinturas negras desde la psicología de Jung*. Editores Asociados para la Divulgación Literaria, Madrid, 371 pp. + 1 CD-ROM.
- RAPELLI, P. 1999. *Goya*, Éditions la Martinière, D.L., Paris, 143 pp.
- ROF CARBALLO, J. 1990. *Los duendes del Prado*, Acanto, Espasa Calpe, Madrid, 376 pp.
- ROJAS, C. 2006. *Yo, Goya*, Planeta, Barcelona, 260 pp.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. 1946. Como vivía Goya, *Archivo Español de Arte*, **18**: 73-109, Madrid.
- SESEÑA, N. 2004. *Goya y las mujeres*, Santillana, Madrid, 318 pp.
- SORIA, M. S. 1948. Goya's Allegories of Fact and Fiction, *The Burlington Magazine*, **90**: 196-200.
- TOMLINSON, J. A. (Ed.) 2002. *Goya: images of women*, Yale University Press, National Gallery of Art, Washington, London, 320 pp.
- VACA DE OSMA, J. A. 2002. *Francisco de Goya: el arte, el amor y la locura*, Espasa, D. L., Madrid, 397 pp.

Enlaces visitados o recomendados

- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/goya.htm>
- <http://www.caprichos-goya.com/minisites/caprichos/caprichos.htm>
- <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/goya/>
- <http://goya.unizar.es/default.html>
- <http://www.museodelprado.es/coleccion/pintura/pintura-espanola/goya-y-la-pintura-del-siglo-xviii/>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cuadros_de_Goya
- http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Goya
- <http://www.imageone.com/goya/index1.html>
- <http://goya.unizar.es/InfoGoya/Vida/Familia.html>
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2085.htm>
- http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_biografia328.html
- <http://www.monografias.com/trabajos/goya/goya.shtml>
- <http://artspana.nosdomains.com/bio/pintores/goya.htm>
- http://www.homodiscens.com/home/core_content/who_knows/capable_fallible/goya/disastres/index.htm
- <http://www.artchive.com/galleries/goya/view2a.html>
- http://www.flg.es/bus_listado.asp