

DE ESTO NADA SE SABE Y OTROS DIBUJOS DEL ÁLBUM D DE GOYA

NOTHING IS KNOWN OF THIS AND OTHER DRAWINGS FROM GOYA'S ALBUM D

Mercedes Cerón-Peña^{1,a} 

¹ Universidad de Salamanca, España

 amceron@usal.es

Recibido: 29/08/2022; Aceptado: 25/10/2022

Resumen

En este artículo se proponen nuevas interpretaciones de varios dibujos incluidos en el denominado «Álbum de viejas y brujas», o Álbum D, de Francisco de Goya, fechado hacia 1820-1823. Su análisis a la luz de la prensa de la época permite relacionar estas imágenes con el cúmulo de referencias históricas y culturales dentro del cual habrían sido producidas y percibidas. Los dibujos presentan distintos niveles de significación, algunos de los cuales se ponen de manifiesto al considerarlos con respecto a los debates y polémicas de la época, especialmente de carácter político y social, recogidos por las numerosas publicaciones surgidas durante el Trienio Liberal. Este tipo de análisis, que en el presente artículo se centra en los dibujos *De esto nada se sabe*, *Dispierta dando patadas* y en las imágenes de «visiones» y «pesadillas», podría facilitar la comprensión del proceso de creación y del uso original de éste y otros álbumes del artista.

Palabras clave: Goya; dibujos; álbumes; Trienio Liberal.

Abstract

This article offers new interpretations for a number of drawings belonging to Francisco de Goya's Album D or «Witches and Old Women Album» (1820-1823). Their study in connection with contemporary news and press articles evinces their links to the specific historical and cultural context within which they were produced and perceived. Their plurality of meanings becomes clearer when considered with regard to the social and political debates and controversies reported in the wealth of new publications emerging during the Liberal Triennium. This kind of analysis, focused on the drawings *Nothing is known of this*, *He wakes up kicking*, and on Goya's depictions of «visions» and «nightmares», could help understand the creative process and the original use of his albums.

Keywords: Goya; drawings; albums; Liberal Triennium.

Durante el trabajo de investigación que resultó en el catálogo de la reciente exposición de dibujos y grabados de Francisco de Goya *Goya's Graphic Imagination* (McDonald et al. 2021), se puso de manifiesto la estrecha relación entre las imágenes incluidas en sus álbumes

de dibujos y la convulsa realidad política y social de su tiempo, en especial del Trienio Liberal (1820-1823). Alrededor de este período se fecha el denominado Álbum D de Goya, también llamado «Álbum de viejas y brujas» (1819-1823) por la identificación de muchas de las figuras en él representadas como mujeres de edad avanzada y rasgos grotescos¹. En sus veintidós páginas, hoy dispersas, aparecen además numerosas referencias a pesadillas, visiones, sueños, disparates y episodios de «locura». Este artículo se propone ampliar y precisar las posibles interpretaciones de algunas de estas imágenes esbozadas en el catálogo mencionado².

Antes de profundizar en la interpretación de los dibujos, parece necesario realizar algunas precisiones sobre el uso del término «álbum» en las páginas siguientes. En su reciente publicación sobre los álbumes de dibujos de Goya en una edición bilingüe inglés / español, José de la Mano opta por utilizar «albums» (en lugar de «sketchbooks», que se acercaría más al castellano «cuadernos»), adoptando así la terminología establecida originalmente por Eleanor Sayre y mantenida por autores como Juliet Wilson-Bareau y Mark McDonald dentro del ámbito anglosajón. En su reseña del libro de De la Mano, Álvaro Molina comparte esta preferencia por «álbum» frente a «cuaderno», mientras que, en el catálogo de la exposición de dibujos de Goya en el Museo del Prado en 2019, Manuela B. Mena y José Manuel Matilla emplean el término «cuaderno» (Matilla y Mena 2019). Como apunta McDonald, estas agrupaciones de dibujos han recibido denominaciones muy variadas a lo largo del tiempo, que incluirían los mencionados «álbum» y «cuaderno», pero también «libro», «álbum privado» y «diario visual» (McDonald et al. 2021). En su reseña de la versión en inglés del catálogo de Matilla y Mena, McDonald recomienda el uso cauteloso de «álbum» mientras tiene lugar el trabajo de investigación sobre el conjunto de los dibujos de Goya que resultará en el catálogo razonado completo de los mismos publicado en cinco volúmenes por dicho museo y la Fundación Botín. Para evitar mayores confusiones y a la espera de sus resultados, en este artículo se utilizará el término «álbum».

El estudio de fuentes textuales contemporáneas y, muy en especial (aunque no exclusivamente), de la prensa de la época de Goya constituye una valiosa herramienta para conocer no ya el significado de sus obras, que continúan eludiendo en muchos casos cualquier intento de interpretación literal, sino el cúmulo de referencias históricas y culturales dentro del cual habrían sido producidas y percibidas —y del que tanto el artista como su audiencia original habrían sido conscientes en mayor o menor medida (Vega 2019)—. En las peculiares circunstancias del período que corresponde al Trienio Liberal, que coincide en parte con las fechas del Álbum D³, «la política circula e impregna la vida cotidiana de la población. [...] no hay quien viva sin que en su día a día participe de las visiones políticas del momento» (Larriba y Rújula 2020, 2-3). En la prensa y en los denominados «espacios de sociabilidad», que incluirían no sólo las iglesias, los cafés, los teatros, las sociedades patrióticas y los centros docentes, sino también las tertulias y los «corros» que se formaban en las plazas y otros lugares públicos, se acuñaron y circularon «imágenes» —no necesariamente visuales— a través de las cuáles cada individuo buscaría dar sentido a su realidad cotidiana (Larriba y Rújula 2020, 1-6).

En abril de 1820, en plena polémica sobre la abolición de la Inquisición al inicio del Trienio, apareció en el periódico ultraliberal *El Conservador* un artículo sobre la «Causa célebre de brujería seguida por la Inquisición de Corte en los años de 1815 y 1816» contra la religiosa sor Manuela Lecina (1760-1818), perteneciente a la orden de las Hijas de la Caridad, que se había hecho cargo de la inclusa de Madrid en 1800. Las acusaciones contra Lecina incluían muchos de los lugares comunes en narraciones de este tipo, tales como la aparición de demonios y fantasmas, los vuelos, el asesinato ritual de niños como parte de hechizos y

curaciones, riñas, peleas, y el papel de los gatos, osos y otros animales como secuaces de las brujas. En este relato, se comparaban las descripciones de la monja acusada volando en su celda con las imágenes de brujería creadas por Goya para su serie de *Caprichos* (1799). Así, después de enumerar las supuestas actividades de la monja, el autor anónimo exclamaba: «Bravo! Estos vuelos son dignos de aumentar la coleccion de caprichos de Goya»⁴. Al concluir su artículo con una referencia a la futilidad del proceso, el autor mencionaba de nuevo a Goya: «Se desvanecen enteramente las sospechas, y todavía se anota la causa [...]. Y de los vuelos, los osos, los gatos, los bultos, los fantasmas, los ruidos, las sillas bailarinas ¿que se han hecho? volaverunt, como dice Goya»⁵.

Unos días más tarde, el 13 del mismo mes, un supuesto lector anónimo de *El Conservador* —«Juan Turbio» es probablemente un pseudónimo— proponía que Goya documentara todo lo que se encontrase en las dos sedes de la Inquisición en Madrid *ad perpetuam rei memoriam*⁶. Justificaba su propuesta aludiendo a la disponibilidad del artista y a su «desinterés», lo que ha sido interpretado como una crítica velada al carácter acomodaticio y pragmático del que hizo gala como pintor de corte, al trabajar para invasores franceses, liberales, afrancesados y absolutistas, sin olvidar al propio Fernando VII⁷. Pero tras el Trienio Liberal y el retorno al absolutismo en 1823, las maniobras que habían permitido a Goya sortear los riesgos personales y profesionales planteados por la compleja situación política española podrían haber comenzado a resultar ineficaces. Así, en septiembre de 1823, «el más destacado y furibundo periódico de la reacción ultracatólica y absolutista», *El Restaurador*, publicó un artículo ridiculizando la «función cívica» organizada por el ayuntamiento constitucional de Madrid un año antes, el 24 de septiembre de 1822, para celebrar el fracaso del intento de Fernando VII de derrocar a su propio gobierno. *El Restaurador* se refería sarcásticamente a la cancelación de la fiesta debido a la lluvia preguntándose «¿Qué Goya [podría] pintar las diversas caras y gestos de tanto chasqueado patriota?»⁸. El redactor de este periódico, publicado por el impresor de cámara de Fernando VII, Francisco Martínez Dávila con una subvención secreta de la Corona, era el padre Manuel Martínez Ferro (1774-1827), a quien el rey había nombrado en 1814 «consejero honorario de la Inquisición» (Gil Novales 2010, II, 1892). La referencia a Goya como «cronista» de la celebración liberal y como retratista de sus organizadores se sumaría a su identificación anterior en *El Conservador* como posible «documentalista» de los delitos inquisitoriales. Goya tenía importantes contactos y amistades entre los partidarios de Fernando VII (Tomlinson 2020, 285). Sin embargo, la mención de su nombre en *El Restaurador* en un momento en que esta publicación manifestaba de forma explícita su deseo no sólo de restaurar el absolutismo y la Inquisición, sino también de «acabar físicamente» con los liberales, podría haber resultado alarmante⁹. A esto se añade la amenaza en el número de agosto de 1823 de *El Restaurador* a «los señores pintores y poetas liberales» que habían hecho uso de la libertad de imprenta —y, por extensión, de expresión— durante el Trienio Liberal:

¡Ay! si nosotros adoptáramos las represalias, ó retaliacion, como allá dicen [...] «el orden y la justicia», para los serviles; los desafueros, los sarcasmos, las villanías, las cinicas alusiones, y en suma, el privilegio de quidlibet audendi, de atreverse á todo sin pudor ni vergüenza, es un privilegio exclusivo de los señores pintores y poetas liberales, ejecutoriado en la gran Carta, robustecida con la imprescriptible posesion trienal de feliz recordacion [...]»¹⁰.

El párrafo citado forma parte de una invectiva contra los «libros pésimos» permitidos tras la abolición de la Inquisición y de la censura en 1820. Es posible que el autor tuviera también en mente la disponibilidad durante el Trienio Liberal de obras ilustradas con grabados de temática abiertamente crítica con la Inquisición, como *Las visiones ó verdadera idea de la*

inquisición de las brujas, fantasmas, duendes & c., anunciada como una colección de «4 tomos con láminas finas» a la venta «en el despacho de libros de la Fontana de Oro», sede del notorio club liberal exaltado, en diciembre de 1822¹¹. Aunque nada se conoce sobre esta obra y no ha sido posible identificarla, la temática a la que hace referencia el título recuerda las imágenes del Álbum D, en el que Goya habría trabajado durante estos años, y refuerza la hipótesis de una relación entre sus «visiones» y la realidad política y social contemporánea. Pocos meses después de la publicación de la amenaza a los pintores liberales en *El Restaurador*, en mayo de 1824, Goya abandonaba Madrid para dirigirse a Francia (primero a Bayona, desde allí a Burdeos y más tarde a París, para regresar finalmente a Burdeos). Es probable que su marcha no estuviera directamente motivada por ningún temor con respecto a su seguridad personal, pero es indudable que el cambio de régimen supondría para él trabajar en condiciones cada vez más difíciles. Las advertencias dirigidas por *El Restaurador* a los pintores y escritores que decidieron aprovechar el «privilegio de *quidlibet audendi*, de atreverse á todo» ofrecido por los breves periodos constitucionales son reveladoras en este sentido. Los elementos del lenguaje —literario y visual— que *El Restaurador* consideraba particularmente ofensivos, «los desafueros, los sarcasmos, las villanías (todo aquello que desafiara el “decoro”, las “buenas costumbres” y la “sana razón”», las cínicas alusiones», podrían ser identificados con determinados aspectos de la obra de Goya en este periodo¹².

En el artículo sobre brujería antes mencionado, *El Conservador* recurría a la producción gráfica de Goya como repositorio iconográfico a través del cual era posible imaginar lo que hasta entonces había estado envuelto en misterio y secretismo, bien se tratase de los procesos y castigos inquisitoriales, o bien de los presuntos episodios de brujería relacionados con ellos. La Inquisición se habría presentado ante el pueblo como su defensora contra las brujas y otros seres malignos, fomentando primero sus temores para después aprovecharse de ellos. En los dibujos y grabados de Goya, como en las páginas de *El Conservador*, las brujas, los demonios y los fantasmas serían criaturas de la propia Inquisición, cuya abolición habría puesto de manifiesto la falacia en la que se basaba su existencia¹³. *El Conservador* había sido fundado por el naturalista y economista gallego Ramón de la Sagra (1798-1871) (Sánchez Martín 2020, 10). En él colaboraron otros jóvenes liberales de formación similar, como el también naturalista (y también gallego) Casiano de Prado (1797-1866), cuyo padre era el arquitecto y grabador formado en la Real Academia de San Fernando Melchor de Prado y Mariño (1770-1838) (Gil Novales 2010, III, 2467). Precisamente Casiano de Prado relató en el último número de esta publicación su experiencia personal en los calabozos de la Inquisición en Santiago a finales de la década de 1810¹⁴. La frecuencia con la que el nombre de Goya aparece en este periódico dada la breve existencia del mismo (de marzo a septiembre de 1820) sugiere cierta familiaridad dentro de este círculo liberal radical con las preocupaciones y los motivos característicos de la obra gráfica del artista. Las escenas de castigos inquisitoriales que *El Conservador* deseaba que Goya documentara se corresponderían en buena medida, por ejemplo, con la temática de los dibujos de carácter privado que Goya había producido entre 1808 y 1814, agrupados en el denominado «Álbum de la Inquisición» o «Álbum C»¹⁵.

Fig. 1 Goya, Francisco de, *De esto nada se sabe*, 1819-23. Pincel y aguada de tinta de hollín, Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Posiblemente realizados más tarde, durante el Trienio Liberal, los dibujos del Álbum D de Goya se caracterizan por un lenguaje visual que con frecuencia recuerda el «sarcasmo», la falta de «decoro» y el tono alusivo criticados por *El Restaurador*. Entre las imágenes incluidas en este Álbum se encuentra en la página 7 una escena bajo la cual el pintor aragonés escribió en lápiz negro «De esto nada se sabe» (fig. 1)¹⁶. El tema del dibujo ha sido descrito como una procesión funeraria, en la que dos monjes trasladan un cuerpo envuelto en un sudario fuera de una iglesia, cuya portada apuntada flanqueada por semicolumnas aparece esbozada al fondo¹⁷. Otros monjes, también cubiertos con capuchas y capas oscuras, caminan delante y detrás de ellos. La manera de sujetar el supuesto cadáver es, sin embargo, peculiar. La disposición de las manos del monje en primer plano, apenas tocando el sudario, y el hecho de que el segundo porteador utilice únicamente una mano para sostener el cuerpo, mientras que con la otra muestra una lista desplegada de cara al espectador, parecen indicar que lo que transportan son tan sólo los huesos del difunto. El que la procesión abandone la iglesia con el cuerpo, en lugar de dirigirse hacia ella, es también difícil de explicar. Todo parece indicar que no se trata de un entierro, sino de una ceremonia más próxima al castigo inquisitorial descrito en un artículo anónimo publicado en el periódico *La Colmena* el 13 de mayo de 1820 celebrando la abolición de la Inquisición tras el cambio de gobierno. Después de invocar el recuerdo de literatos, intelectuales y políticos ilustrados fallecidos en las décadas finales del siglo anterior, el autor añadía:

Descansad en paz, que ya feneció el imperio del terror [...]. Ya no serán interpretadas vuestras obras literarias, vuestras palabras y vuestras acciones por calificadores ignorantes, cavilosos y fanáticos, que os atribuían opiniones ajenas de vuestra intencion, ni sacarán consecuencias falsas por falta de lógica. Ya no sereis inquietados en vuestros sepulcros para desenterrar vuestros huesos, y quemarlos ignominiosamente con una estatua representatiba de vuestras personas, quitando a vuestros herederos los bienes que les dejasteis, y dándoles la nota de infamia en su lugar, como sucedió a muchos. Descansad en paz, que ya llegó la feliz época en que la inscripcion misma de vuestros nombres en los registros del santo oficio sea monumento eterno que os honre [...].

Entre los hombres célebres que habrían corrido esta suerte el artículo incluía los nombres de Pablo de Olavide y del conde de Campomanes, a cuyos círculos ilustrados pertenecía Gaspar Melchor de Jovellanos, de José Nicolás de Azara, a quien Goya conoció en Roma y a cuyo hermano, el naturalista Félix de Azara, retrató en 1805, de Tomás de Iriarte, hermano del viceprotector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Bernardo de Iriarte, también retratado por Goya, de Félix María de Samaniego, cuyos escritos habrían influido en las obras de Goya, y de Pedro Centeno, amigo y colaborador de Juan Fernández de Rojas, otro personaje retratado por Goya. De acuerdo con esta interpretación, los huesos envueltos en el sudario podrían pertenecer a cualquier intelectual relacionado con estos círculos ilustrados. El papel sostenido por el monje aludiría tanto a la «nota de infamia» como a «los registros del santo oficio» mencionados en el artículo. En cuanto a la inscripción «De esto nada se sabe» haría referencia a la falta de transparencia y al secretismo que rodeaban las actividades inquisitoriales.

Fig. 2 Goya, Francisco de, *Tres parejas de encapuchados*, 1795? Pincel y aguada de tinta china, Biblioteca Nacional de España, Madrid



La identificación de este dibujo con la exposición y denuncia de las prácticas de la Inquisición se ve reforzada por el texto titulado «La pesadilla» publicado en *El Constitucional*

en octubre de 1820, que podría esclarecer hasta cierto punto el sentido general del álbum¹⁸. El tema de este escrito es el mal sueño que dice sufrir el autor al regresar de ver la representación de la obra *La Inquisición* en el madrileño Teatro del Príncipe. El 24 de septiembre de 1820, el *Diario de Madrid* anunciaba el estreno de un «drama nuevo en 4 actos titulado la Inquisición» y resumía su argumento como «el cuadro de los odiosos procederes de aquel extinguido tribunal, representado con él la lucha de la virtud sensible é ilustrada contra la hipocresía y el fanatismo, disfrazados con las máscaras de la Religión»¹⁹. El anuncio especificaba que el estreno era de una «pieza original», por lo que debe tratarse de la obra del mismo título de Francisco Verdejo Páez publicada en ese año²⁰. En el segundo acto se describe el tipo de castigo probablemente representado en *De esto nada se sabe*. Mientras conspiran para quedarse con las riquezas de un indiano fallecido cuya familia ha regresado a España, dos inquisidores explican su plan, que consiste en que «se desentierra el cadáver; / se le ahorcará en estatua; / sus huesos se quemarán; / á la familia se infama / y destierra; de este modo / me atrevo en una semana / á hacer á este tribunal / dueño de cuanto oro y plata dejó el habanero»²¹. En otras secciones de la obra, se alude al secretismo mencionado y al modo en que el temor a la Inquisición y el sometimiento al despotismo de la monarquía habían degradado a los españoles²². Se responsabilizaba a sus miembros, además, de fomentar la superstición para oprimir al pueblo, puesto que «dicen que hay brujas, que hay pactos / con los demonios, y forman / causa sobre si ha volado un hombre [...]»²³. Aunque la obra de Verdejo Páez es un drama sentimental convencional, algunas escenas transcurren en los calabozos de la Inquisición e incluye descripciones de las torturas a las que eran sometidas sus víctimas, evocando una atmósfera de terror propia del gusto neogótico. Tanto la «pesadilla» que sufre el escritor de *El Constitucional* tras asistir a esta función como el dibujo de Goya incluyen una procesión nocturna, que el artículo describe como «una muchedumbre de hombres [...] desfilando en lento desórden y dividiéndose en varios grupos: gran parte de ellos vestía ropa talar, negra [...]: todos feos y de malísima catadura. Sus facciones se comprimían en las convulsiones de una risa espantosa, interrumpida de cuando en cuando por un gesto feroz y amenazante». El propio escritor de *El Constitucional* relacionaba su sueño con la iconografía goyesca al afirmar que «el espectáculo que entonces se presentó a mis ojos no podría ser descrito sino por la musa del Dante, ó por los caprichosos pinceles de Hoggar [sic] y Goya». La referencia a Dante se explicaría por la relación entre la escena mencionada e ilustraciones contemporáneas del *Infierno*, como la procesión de figuras encapuchadas titulada «Hipócritas» en el grabado de Tomasso Piroli a partir de los dibujos de John Flaxman, copiada por Goya supuestamente hacia 1795 (fig. 2) (Symmons 1971, 511)²⁴. Si la alusión a Dante y a Goya tiene una justificación temática, la referencia a William Hogarth resulta más difícil de entender. La ligereza del estilo rococó de Hogarth, conocido en España sobre todo por sus sátiras sociales, se aleja en principio del horror «gótico» del texto de *El Constitucional*. Parece más probable que su autor recurriera a Hogarth como ejemplo de artista inglés satírico relativamente popular entre el público español educado, enfatizando así la inspiración británica de su relato. Este gusto «gótico» inglés se identificaría, por ejemplo, con las composiciones de Henry Fuseli (1741-1825), autor de la famosa *Pesadilla* (1784), popularizada por medio del grabado, y con las novelas de Ann Radcliffe. Precisamente la obra de Radcliffe *El confesionario de los penitentes negros*, que contenía en su argumento una «crítica de la Inquisición y la perversa psicología de un monje», fue traducida al castellano en 1821, aunque el original inglés era conocido en España desde al menos 1805 (Symmons 2004, 102-117)²⁵. A dicha inspiración británica «gótica» aludiría también el comienzo del artículo de *El Constitucional*, en el que el autor explicaba cómo «al dejar caer la cabeza, me pareció oír un ruido fragoroso, y sentir un impulso superior que me arrojaba por una escalera de la que

caí al mas lóbrego subterráneo que jamas describió la musa tenebrosa del Tamesis». El motivo de la caída durante el sueño aparece en otro dibujo del mismo Álbum D titulado «Pesadilla» (nº 19), donde una figura, que podría corresponder a un hombre vistiendo una bata sobre una camisa de dormir, se precipita al vacío desde un acantilado²⁶.

En 1823, un médico español identificado sólo por sus iniciales como «Dr. J. P.» publicó en *Décadas de medicina y cirugía prácticas* un extracto del libro del británico John Waller *A treatise on the incubus, or night-mare, disturbed sleep, terrific dreams, and nocturnal visions* (Londres, 1816) titulado «Del incubo ó pesadilla». El extracto en español de la obra de Waller no fue publicado hasta 1823, pero su difusión en la prensa se justificaría por haber sido conocida con anterioridad la edición original inglesa de 1816 (o extractos de la misma) en círculos médicos españoles. Al tratar de los orígenes del término «incubus», Waller explicaba que tal nombre expresaría la sensación de peso y opresión que sufren quienes experimentan pesadillas. Éste es también el sentido de otra hoja (nº 20) del mismo Álbum D en la que Goya recurre a un juego de palabras al escribir «pesadilla» bajo la figura de una anciana sosteniendo a dos hombres esqueléticos desnudos en el aire (Tomlinson 1994, 145). Aunque en principio Goya había titulado la imagen *Visión*, la inscripción original aparece tachada y reemplazada por «pesadilla», que proviene del término «pesada», cuyo significado es «peso», pero también «opresión del corazón y dificultad de respirar durante el sueño» o un «ensueño angustioso y tenaz»²⁷. Waller y su traductor y comentarista español describen «la sensación de peso y de opresión al torax, que constituyen el síntoma principal» de la pesadilla²⁸. Después de explicar las fases y la evolución de la pesadilla, incluyendo el «terror» que se muestra en el rostro de quien la sufre y la «pesadez en la frente» al despertar, «El Dr. Waller opina que se pueden atribuir á esta especie de error muchas historias de apariciones y avisos sobrenaturales, que no se han sabido explicar por medio de algun principio fisico», refiriéndose así a las causas psicológicas de fenómenos erróneamente considerados «sobrenaturales»²⁹. Muchas de las imágenes creadas por Goya en el Álbum D se corresponderían con «los sueños terribles, particularmente aquellos en que creen hallarse en un precipicio, y aquellas espantosas impresiones que acontecen frecuentemente en sueños, y obligan a gritar y á veces á saltar de la cama», atribuidas a «una asociacion irregular de ideas» que replica durante el sueño sensaciones experimentadas, por ejemplo, «al oír o leer un hecho que inspira terror», como se advierte en el ejemplo siguiente³⁰.

Fig. 3 Goya, Francisco de, *Mala muger*, 1819-23. Pincel y aguada de tinta de hollín, Musée du Louvre, París



En la página 12 del Álbum, el dibujo titulado *Mala muger* (fig. 3) muestra una figura femenina de rasgos monstruosos descalza arrodillada en el suelo sosteniendo con brusquedad a un niño pequeño desnudo que agita en el aire sus piernas³¹. El rostro grotesco de la mujer, que devuelve la mirada al espectador, tiene una apariencia cadavérica, arrugado en la parte inferior, pero con la piel estirada sobre el cráneo cubierto sólo por una toca³². Goya enfatiza los ojos hundidos, los orificios nasales y, en particular, la boca entreabierta para exhibir una hilera de dientes de grandes dimensiones. En el suelo junto a ella representa dos cuencos, un plato y una cuchara vacíos. En febrero de 1818, el periódico *La Minerva o el Revisor general* publicó una breve nota en el apartado «Tribunales» titulada «Causa horrorosa». En ella se relataba «una causa, la más horrorosa que imaginarse pueda» sentenciada en el tribunal de Estrasburgo el año anterior. El suceso, supuestamente acaecido en Alsacia, se centraba en el hallazgo por un «pobre jornalero» reducido a pedir limosna con sus hijos mayores del menor, «un niño de solo trece meses», muerto en la cocina tras haberle cortado su madre una pierna para cocinarla y comerla. El artículo concluía:

Pero no fue el hambre quien armó el brazo de aquella fiera, que no merece el nombre de madre [...] Habiéndose consultado en juicio á muy hábiles médicos, probaron estos que tan bárbara accion en una muger, que hasta entonces habia tenido una conducta arreglada, solo podia ser efecto de un largo acceso de furor ó demencia; y asi habiendo declarado los jueces que en efecto aquella muger habia cometido tan inaudito crimen, han decidido tambien que estaba loca, como lo comprueban muchas de sus acciones anteriores y posteriores, y por lo tanto se la ha mandado encerrar y tratar como tal, para que semejante monstruo no horrorice á quantos le vean³³.

Fig. 4 Goya, Francisco de, *Despierta dando patadas*, 1819-23. Pincel y aguada de tinta de hollín, Metropolitan Museum of Art, Nueva York



La relación entre la pesadilla como estado psicológico individual fácilmente reconocible por el lector y acontecimientos contemporáneos se manifiesta también en la siguiente página (n° 13) del Álbum, titulada *Despierta dando patadas* (fig. 4)³⁴. Aunque esta figura ha sido identificada en el pasado como femenina (Payne, en Wilson-Bareau y Buck 2015; Matilla y Mena 2019), no existe ningún elemento en el dibujo que justifique tal interpretación. Podría más bien tratarse de un hombre que lucha por liberarse de la ropa de cama en la que está enredado al despertar súbitamente. La centralidad del calzado que muestra al levantar la pierna derecha —una bota, puesto que llega hasta la rodilla— amplía el significado de la imagen más allá de la representación genérica de la interrupción de un sueño agitado. Así, la bota expuesta de manera prominente en el centro de la composición revelaría la clase social de este personaje, como se deduce de un artículo publicado en *El Censor* en 1820 que ridiculizaba el interés público en la apariencia y los atributos de clase de los diputados asistentes a las sesiones de las Cortes:

Mas valiera que en lugar de redactarnos bien las sesiones de las Cortes, cosa que pudiéramos ver no tan bien en otros papeles mas grandes y mas chicos, consagrara usted el suyo á darnos cuenta del trage con que cada señor diputado se presentara en el congreso. Quien vá de frac, quien de casaca, quien usa botas y no zapatos, quien tiene canas, quien es rico y quien es pobre; pues todo esto y no otra cosa es lo que interesa y le importa mucho á la Nacion³⁵.

Fig. 5 Anónimo, *Persa aterrado delante de la Constitución*, c. 1820. Aguafuerte coloreado a mano, Madrid, Museo de Historia de Madrid



Al año siguiente, *El Látigo Liberal* explicaba a sus lectores en una pieza titulada «Despedida formal» impresa a continuación de un poema sobre las Cortes que «Los que no somos Señores, ni gastamos botas, ni espuelas, ni maletas, ni caballo»³⁶. Las botas altas caracterizaban también al «Persa aterrado delante de la Constitución» en una imagen satírica fechada hacia 1820 (fig. 5). En este grabado, un hombre de edad avanzada, «vestido a la antigua» con casaca, bicornio, peluca empolvada y botas, identificado como uno de los diputados que habían demandado en 1814 la abolición de la Constitución de 1812, se aparta con un gesto de horror ante la aparición de España blandiendo los símbolos constitucionales (Linés Viñuales 2020)³⁷. La calvicie del personaje principal del dibujo de Goya indicaría que, al igual que el «persa» del grabado, utilizaba peluca, lo que resultaría anticuado —y acorde con sus ideas reaccionarias— en estas fechas. La causa de la «pesadilla» de la que despierta aterrado se podría relacionar con el uso de este tópico en escritos contemporáneos sobre la abolición de la Inquisición y de la monarquía absoluta. Después de la restauración del absolutismo en 1815, el periódico conservador *La Atalaya de la Mancha en Madrid* se refería a los ataques a la Inquisición y al despotismo fernandino como origen de la pesadilla de un servil:

¡Que pesadilla me hizo vd. pasar anoche...! Rato mas desatinado no le he tenido en los días de mi vida... ¡Que susto! ¡Que sobresalto! ¡Que voces! ¡Que gritos! ¡Que patadas! ¡Que puñadas á diestra y siniestra! ¡Que inquietud! ¡Que pena! En el caos del profundo sueño que oprimia mi alma mortal, pensé exhalarla, bregando entre la venganza, el furor y la rabia... [...] Voy á echar mano á una daga, y el tirano Morfeo, riéndose de la fiesta, suelta la lazada de sus cadenas, y despierto... ¡Santo Dios! ¡Qué ha sido esto...! Me hallo rendido, desabrigado, sudando por cada pelo una gota, la caja de tabaco [...] tirada por el suelo, con un sobrealiento que parece se me acababa la vida, lleno de frio al mismo tiempo... Voy á recobrarme, y me veo todo convulsivo...³⁸.

De la reacción violenta de determinados estamentos al restablecimiento de la Constitución avisaba a sus lectores el *Nuevo Diario de Madrid* con motivo de las elecciones de 1822, advirtiendo que «la aristocracia se despierta [sic] en estas épocas, y procura restablecerse de los golpes que ha recibido»³⁹. Estas palabras evocaban también la propaganda revolucionaria difundida en Francia a través de grabados como *Le Cauchemar de l'Aristocratie* («La pesadilla de la aristocracia») publicado en 1793, que podrían haber sido conocidos en España (fig. 6)⁴⁰. En la estampa mencionada, una mujer cuyo estatus se deduce de las coronas, cetros, medallas y escudos de armas que la rodean se mesa los cabellos entre contorsiones y muestra su horror ante el símbolo de la Igualdad que se cierne sobre su cabeza. En artículos como el publicado en *La Atalaya de la Mancha* y en imágenes como ésta, el violento despertar de una pesadilla aludiría a la reacción de los estamentos privilegiados ante la posibilidad o la realidad de un cambio de régimen.

Fig. 6 Provost, *Le Cauchemar de l'Aristocratie*, 1793. Grabado de puntos coloreado a mano, Bibliothèque nationale de France, París



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

«Visiones» como las referidas por Waller en el artículo citado ocupan las cuatro primeras páginas del Álbum D (*Bajan riñendo, Suben alegres, Cantar y bailar y Regocijo*). En estos dibujos, la visión se centra en la incongruencia entre la exuberancia, la energía, el dinamismo y la alegría de las figuras y su avanzada edad y decrepitud, tema habitual en escritos cómicos y moralizantes de la época. Es también un lugar común en romances de ciego y pliegos de cordel, como el titulado *Gracioso romance de una reñida pendencia que han tenido un viejo y una vieja de ciento y ochenta años, por celos de ella; y los particulares y graciosos chascos que tuvieron entre los dos; como la justicia los llevó á la cárcel á hacer las amistades, con otros particulares sucesos* (Madrid, c. 1820-1823)⁴¹. En él se describe a la «vieja» protagonista como grotesca y deforme, sospechosa por ello de brujería y perseguida por la Inquisición: «Era pues un espantajo / de pájaros en higuera, / y la que en la Inquisicion / tuvo sus probanzas hechas / porque tenía gran traza / de grandísima hechicera». Pero también se presenta como «acicalada y lavada / retocada y recompuesta», al igual que las viejas adornadas con

mantillas y claveles en las hojas 3 y 5 del álbum, tituladas *Cantar y bailar* y *Diabólica Unión* respectivamente (hojas 3 y 5)⁴². El poema se centra en la lucha de los dos viejos causada por los celos del marido, que llevan a la mujer a sacudirle con fuerza, siendo comparada en su furia con una «culebra» o con una «serpiente iracunda», como la que se enrosca alrededor de los brazos de la vieja vestida de maja en la hoja 5 (*Diabólica Unión*) y del cuerpo del hombre de edad similar al que levanta sobre su cabeza⁴³. El romance describe las vueltas, las subidas y las bajadas, de ambos personajes en su pelea, durante la cual la vieja zarandea al viejo y ambos ruedan: «A brazo partido entrambos llegaron á probar fuerzas, cual encima, cual debajo andaban en su pendencia». Incluye asimismo referencias escatológicas, como la que aparece en la hoja 3 del álbum, en la que la mujer que toca la guitarra salta con las piernas abiertas sobre otra figura sentada que se cubre la nariz⁴⁴. La disputa concluye al intervenir dos alguaciles, los cuáles sentencian a la pareja a reconciliarse aconsejándoles «que coman gachas entrambos / por conservarse las muelas», como parece que hace la pareja de *Cantar y bailar*, donde se incluye un cuenco con una cuchara en el suelo. Al final del poema se busca un efecto de comicidad por medio de la alusión a los «amores» y requiebros de los dos viejos reconciliados. Los dibujos de Goya no se corresponden de manera exacta con el romance, pero comparten con él una concepción cómica de la vejez y un humor llano y, si se quiere, vulgar, basado en las bufonadas, o en la comedia «física» de las figuras.

La existencia de múltiples niveles de significación en estas imágenes se pone de manifiesto, una vez más, en el dibujo titulado *Regocijo* en la hoja 4. Aquí las dos figuras, que podrían corresponder a un hombre y a una mujer, ambos de edad avanzada, rasgos grotescos y expresión sonriente, bailan y tocan las castañuelas sobre un fondo neutro que, de nuevo, sugiere que vuelan, flotan o levitan en un espacio indefinido, propio de una visión o sueño. El título «regocijo» recuerda a los numerosos ejemplos de «regocijos» organizados en muchas poblaciones para celebrar la jura de la Constitución por Fernando VII en 1820 descritos con este nombre en los periódicos españoles de la época. En ellos abundan las alusiones a instrumentos populares, como los panderos, panderetas, castañuelas y guitarras que portan los personajes goyescos. Pero también en artículos satíricos de la época se describen las protestas populares asociadas a facciones de «exaltados», o a las «asonadas» que contribuyeron a desestabilizar la situación política durante todo el Trienio, como «los inocentes regocijos de alguna gente alegre». Las «asonadas» serviles fueron atribuidas por periódicos como *El Conservador* a la influencia que ejercían sobre determinados sectores de la población el clero y los rumores alentados por «viejas» crédulas. En cuanto a la identificación de los asuntos de los dibujos como visiones y sueños, un repaso a la prensa del Trienio evidencia el uso del término «visión» como «especie de la fantasía o imaginación que no tiene realidad y se aprehende como cierta» en relación con los posicionamientos de determinadas facciones o agrupaciones políticas⁴⁵. Quienes se oponían al régimen constitucional eran víctimas de «visiones fantásticas» que los llevan a adoptar opiniones y posturas erróneas. Como advertía *El Eco de Padilla* en 1821, «Por desgracia de la nación, la desconfianza reina en todos los individuos, todos estamos prontos a ver visiones; hay poco tolerantismo, el que no ve como nosotros, es nuestro enemigo»⁴⁶. En otros textos se establece una equivalencia similar entre estas «visiones», una percepción defectuosa o distorsionada de la realidad que conduce a cometer errores o a adoptar comportamientos erráticos y la polarización de la vida pública española.

Fig. 7 Goya, Francisco de, *Sueño de azotes*, 1819-23. Pincel y aguada de tinta de hollín, The Art Institute of Chicago, Chicago



Sueño de azotes (hoja 6) es otra imagen del mismo álbum considerada «enigmática», tradicionalmente interpretada como un hombre semidesnudo, muerto o desvanecido, sostenido en el aire por tres mujeres descalzas, una de las cuales se dispone a azotarlo con una penca (fig. 7)⁴⁷. Existen, sin embargo, varios elementos que complican esta interpretación. Uno de ellos sería el sexo de las figuras: la más próxima al espectador es ciertamente una mujer con el cabello recogido en un moño y ataviada con falda y chal. El tratamiento de las otras tres es más ambiguo. Los dos personajes del fondo podrían ser mujeres, pero también hombres vestidos con hábitos o sotanas —en particular, la figura situada frente al espectador que sujeta con las dos manos el cuerpo inerte lleva el cabello corto, la cabeza descubierta y la disposición de sus ropas alrededor del cuello no es incompatible con la capucha bajada de un hábito—. En cuanto a la persona a la que sujetan, la representación abreviada del rostro en sombra, con rasgos simplificados a modo de máscara y ojos cerrados, hace que sea igualmente imposible determinar si se trata de un hombre o de una mujer. Parece, sin embargo, llevar una cofia. Además de sujetarla, la figura situada detrás le levanta la camisa para descubrir la parte inferior del cuerpo, donde va a recibir los azotes. Estos detalles indican que la imagen podría pertenecer a una larga tradición iconográfica anticlerical —y, de forma más específica, anticatólica— desarrollada desde la Reforma en la Europa protestante, donde se crearon y circularon, como es bien sabido, numerosos grabados satíricos en los que aparecen clérigos

azotando a monjas o monjas azotando a monjes, frailes, etc. (Jones 2018, 206). Un ejemplo de la pervivencia y la reutilización de esta iconografía en la época de la Revolución Francesa es el grabado de James Gillray *A representation of the horrid barbarities practised upon the nuns by the fish-women, on breaking into the nunneries in France* (1792) publicado como parte de la contrapropaganda británica durante el Terror (fig. 8). En él se muestra a un grupo de mujeres del pueblo — «pescaderas», según la inscripción—, de rostros grotescos y deformes azotando a las jóvenes monjas de un convento, cuyas ropas levantan para dejar expuesta la mitad inferior del cuerpo⁴⁸. Tanto en la denuncia por parte de Gillray de los métodos de los revolucionarios franceses como en las estampas protestantes, el motivo de los azotes era utilizado para cuestionar la moral de las religiosas. El mismo tema aparece en la prensa liberal del Trienio: en una supuesta carta al editor publicada por *El Conservador* en mayo de 1820, se ridiculizaba la oposición de las religiosas del convento de monjas franciscanas de la Virgen de la Anunciación de Béjar al régimen constitucional haciendo referencia a algunas «ridiculeces» en sus costumbres, como «los azotes que según la regla se dan todos los viernes del año y tres días en cada semana de cuaresma en sus virginales posaderas»⁴⁹. Connotaciones anticlericales similares caracterizarían la imagen en la hoja 14 del Álbum D, que muestra a otro personaje, posiblemente masculino (aunque, de nuevo, ha sido tradicionalmente identificado como una de las «viejas» que dan nombre al álbum), de edad avanzada reclinado con la cabeza hacia atrás y la boca abierta⁵⁰. En la parte inferior, Goya escribió «Yo oygo los ronquidos». Dada su indumentaria, que parece ser de carácter religioso (escapulario o capucha escapular oscura sobre hábito blanco), el dibujo podría estar haciendo referencia a la pereza del clero: la costumbre de dormir la siesta de los clérigos había sido uno de los argumentos utilizados en 1820 por *El Censor* para ridiculizar su falta de laboriosidad y para condenar la adopción por parte de la mayoría de la población de lo que denominaba «una moda fraylesca». Así, en el artículo citado, se criticaba a los dependientes de comercio que cerraban «las puertas de su tienda á cal y canto para echar cuatro ronquidos vespertinos, á imitacion del padre guardian de cualquier convento»⁵¹.

Fig. 8 Gillray, James, *A representation of the horrid barbarities practised upon the nuns by the fish-women, on breaking into the nunneries in France, 1792.* Aguafuerte coloreado a mano, British Museum, Londres



Este artículo no pretende llegar a ninguna conclusión definitiva sobre el Álbum D o sobre el significado de las imágenes que contiene. Se ha intentado, por el contrario, poner de manifiesto la amplitud y la pluralidad de las asociaciones, implicaciones, connotaciones y relaciones que pudieron contribuir a la concepción y a la recepción de estos dibujos en los años 1819-1823, a la luz de fuentes a las que tanto Goya como sus potenciales espectadores tenían acceso. La importancia de dichas referencias se relaciona con la investigación de la obra de Goya desde el punto de vista de sus «aspectos ideológicos» y de cómo refleja, pero también participa de, «los cambios en la ideología que estos cambios políticos» producidos durante las primeras décadas del siglo XIX en España implican⁵². Al tener en cuenta estas referencias contextuales y al dejar a un lado provisionalmente la tradicional denominación del álbum como de «viejas y brujas», reconsiderando por ejemplo el sexo de muchas de las figuras representadas, ciertos detalles de las imágenes cobran nueva importancia y protagonismo. Los motivos y temas descritos son utilizados como figuras retóricas o tropos tanto en la prensa de la época como en los dibujos del Álbum D. Ello no quiere decir, por supuesto, que Goya y los espectadores potenciales de sus obras tuvieran un conocimiento directo y pormenorizado de todas las fuentes textuales mencionadas. Además, a cada uno de estos motivos le corresponde un contexto específico que no es replicado ni referido en los dibujos. La relación entre los detalles que Goya incluye en sus dibujos y sus posibles fuentes textuales pone de manifiesto la existencia de un vasto repertorio de figuras simbólicas y retóricas que formaban parte del imaginario colectivo en este momento histórico concreto. La consideración de las imágenes del Álbum D desde esta perspectiva refleja, en última instancia, la dualidad de la experiencia de la realidad histórica a nivel privado e individual, por una parte, y público y colectivo por otra.

Referencias

- Blas, Javier, José Manuel Matilla y José Miguel Medrano. 1999. *El Libro de los Caprichos: dos siglos de interpretaciones 1799-1999*. Madrid: Museo Nacional de Prado.
- Brown, Jonathan, Lisa A. Banner y Susan Grace Galassi, eds. 2010. *The Spanish Manner. Drawings from Ribera to Goya*. Nueva York: Frick Collection and Scala.
- Gassier, Pierre y Juliet Wilson-Bareau. 1970. *Vie et oeuvre de Francisco Goya*. Fribourg: Office du Livre.
- Gil Novales, Alberto. 2010. *Diccionario biográfico de España (1808-1833): de los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*. 3 vols. Madrid: Fundación Mapfre.
- Glendinning, Nigel. 2008. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Jones, Malcolm. 2018. «Facete and befitting pictures: humour in the prints and paintings of the English Renaissance, 1550-1650». En *Rire en images à la Renaissance*, editado por Diane H. Bodart y Francesca Alberti, 191-223. Turnhout: Brepols.
- Larriba, Elisabel y Pedro Rújula. 2020. «Les espaces du politique dans l'Espagne du Trienio Liberal (1820-1823). Hommage au professeur Alberto Gil Novales. Introduction». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 54: 2-3. <https://doi.org/10.4000/bhce.1307>
- Linés Viñuales, Carmen. 2020. *El Trienio Liberal (1820-1823)*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones.
- Matilla, José Manuel. 2020. *Álbum C Francisco de Goya*. Madrid: Skira.
- Matilla, José Manuel y Manuela Mena, eds. 2019. *Goya. Dibujos. Solo la voluntad me sobra*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- McDonald, Mark, Mercedes Cerón-Peña, Francisco J. Chaparro, Jesusa Vega. 2021. *Goya's Graphic Imagination*. Nueva York: Yale University Press.
- Sánchez Martín, Víctor. 2020. «Afrancesados, moderados, exaltados, masones y comuneros: periódicos y periodistas ante el conflicto político en la prensa de Madrid durante el Trienio Liberal (1820-1823)». *El Argonauta Español* 17. <https://doi.org/10.4000/argonauta.4257>
- Symmons, Sarah. 1971. «John Flaxman and Francisco Goya: Infernos Transcribed». *The Burlington Magazine* 113, no. 822: 508-506. <http://www.jstor.org/stable/876737>
- Symmons, Sarah. 2004. «A New People and a Limited Society: British Art and the Spanish Spectator». En *English Accents: Interactions with British Art, c. 1766-1855*, editado por Christiana Payne y William Vaughan, 102-117. Londres: Routledge.
- Tomlinson, Janis. 1994. *Francisco Goya y Lucientes 1746-1828*. Londres: Phaidon Press.
- Tomlinson, Janis. 2020. *Goya: A Portrait of the Artist*. Princeton y Oxford: Princeton UP. <https://doi.org/10.1515/9780691209845>
- Vega, Jesusa. 2019. «Goya, Los caprichos y Mi gorro de dormir». *Libros de la Corte* 19: 109-145. <https://doi.org/10.15366/ldc2019.11.19.005>
- Wilson-Bareau, Juliet y Stephanie Buck, eds. 2015. *Goya. The Witches and Old Women Album*. Londres: Paul Holberton Publishing.

Notas

¹ Dada la extensión y diversidad de la bibliografía sobre las obras de Goya, incluidos sus dibujos, resulta imposible resumir todas las interpretaciones anteriores de cada una de las imágenes estudiadas en este artículo. Para comparar las interpretaciones vigentes con las propuestas, véanse Wilson-Bareau y Buck 2015 y Matilla y Mena 2019.

² El análisis de los dibujos del Álbum D se basa en el estudio de los aspectos materiales y de la producción y dispersión de este álbum realizado en 2015 por Juliet Wilson-Bareau y Stephanie Buck para la exposición *Goya. The Witches and Old Women Album* en el Courtauld Institute de Londres. Este artículo amplía y precisa las interpretaciones de dichos dibujos propuestas por la autora en sus fichas para el catálogo de la exposición *Goya's Graphic Imagination*, que tuvo lugar en el Metropolitan Museum de Nueva York entre el 12 de febrero y el 2 de mayo de 2021.

³ En la datación del Álbum D se ha seguido McDonald 2021, que propone como fecha 1819-1823.

⁴ «Causa célebre de brujería, seguida por la Inquisición de Corte en los años 1815 y 1816», en *Suplemento al Conservador*, nº 6, 1 de abril de 1820, p. 3.

⁵ *Ibid.*, 6.

⁶ *El Conservador*, nº 18, 13 de abril de 1820, n. p.

⁷ Janis Tomlinson, *Goya. A Portrait of the Artist* (Princeton y Oxford: Princeton UP, 2020) 276-277.

⁸ «Recuerdo histórico», *El Restaurador*, no. 80, 25 de septiembre de 1823, pp. 730-734 (p. 733).

⁹ <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=4241860>

¹⁰ «Continúa el discurso de los dos números precedentes», *El Restaurador*, nº 30, 1 de agosto de 1823, pp. 291-6, p. 294.

¹¹ «Anuncios», en *Nuevo Diario de Madrid*, nº 353, 19 de diciembre de 1822, p. 1568.

¹² «Villanía» en el sentido de «expresión indecorosa», «desafuero» como «acción contraria a las buenas costumbres o a los consejos de la sana razón», Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es> [26/08/2022].

¹³ Véase por ejemplo el capricho 71, *Si amanece, nos Vamos* (Javier Blas, José Manuel Matilla y José Miguel Medrano, *El Libro de los Caprichos: dos siglos de interpretaciones 1799-1999* (Madrid: Museo Nacional de Prado, 1999) 356-359.

¹⁴ «Visita de un calabozo de la inquisición de Santiago por uno que lo había habitado poco antes», en *El Conservador*, no. 188, 30 de septiembre de 1820, n.p.

¹⁵ Matilla propone una datación de 1814-1823 para el Álbum C. Aquí se sigue la de McDonald 2021 (1808-1814).

¹⁶ Nueva York, Metropolitan Museum of Art, nº inv. 35.103.24. Cerón-Peña en McDonald 2021, nº 81, 238-9.

¹⁷ Edward Payne, en Wilson-Bareau y Buck 2015, nº cat. 7, 92-3 y Andrew Schulz, en Brown, Banner y Galassi 2010, nº cat. 53, 180.

¹⁸ «La pesadilla», *El Constitucional: ó sea Crónica científica, literaria y política*, nº 533, 23 de octubre de 1820, p. 3.

¹⁹ «Teatros», en *Diario de Madrid*, nº 267, 23 de septiembre de 1820, p. 430.

²⁰ Madrid, Biblioteca Nacional de España, BNE T/13488.

²¹ Francisco Verdejo Páez, *La Inquisición. Drama original en cuatro actos* (Valencia: Imprenta de Domingo y Mompié, 1820) 29.

²² *Ibid.*, 61.

²³ *Ibid.*, 63.

²⁴ Dado que los grabados de Piroli fueron publicados en edición limitada en 1793 y reeditados con mayor difusión en 1807, se plantea la posibilidad de retrasar hasta entonces la fecha de la copia de Goya (Gassier y Wilson los fechan hacia 1800-1808, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000018551>). Pierre Gassier y Juliet Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco Goya* (Fribourg: Office du Livre, 1970) 166, 195, cat. 761.

²⁵ En 1806, el *Analysis of Beauty* de Hogarth aparece citado en *El Correo Mercantil de España y sus Indias*, nº 90, 10 de noviembre de 1806, p. 709. Sobre la traducción española de la novela de Radcliffe (*El confesionario de los penitentes negros*, escrito por Ana Radcliffe [sic]; traducido en francés por Morellet y en castellano por D.T.H. y D.M.S. Madrid, en las librerías de Cruz y Miyar, 1821. Imprenta de Brugada), véase Nigel Glendinning, «Lo gótico, lo funeral y lo macabro

en la cultura española y europea del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 10 (1994): 110. Aunque la traducción se publicó en 1821, la novela era conocida en España con anterioridad, como se deduce de su mención en un artículo del *Memorial Literario* fechado en 1805 («Literatura=Crítica. Libros nuevos. Oderay», *Memorial Literario. Biblioteca periódica de ciencias y artes*, nº 13, 10 de mayo de 1805, pp. 166-75, pp. 166-7).

²⁶ Marsella, Musée des Beaux-Arts, nº inv. 2000-0-1. Véase [Wilson y Buck 2015, 114-15](#).

²⁷ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es> [26/08/2022].

²⁸ J. P. «Medicina Práctica. *Del incubo o pesadilla*», *Décadas de medicina y cirugía práctica* 91 (1823): 258-9.

²⁹ *Ibid.*, 264-5.

³⁰ *Ibid.*, 264.

³¹ París, Musée du Louvre, RF 6910.

³² Sobre la diferencia entre lo grotesco en obras más tempranas de Goya, como los *Caprichos* y en el Álbum D, véase Matilla y Mena 2019.

³³ «Causa horrorosa», *La Minerva, o el Revisor General*, no. 33, 12 de febrero de 1818, pp. 71-2.

³⁴ Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 35.103.26. Cerón-Peña en McDonald 2021, nº 82, 240-1.

³⁵ «La Miscelánea», *El Censor: Periódico político y literario*, nº 5, 2 de septiembre de 1820, p. 391.

³⁶ «Despedida formal», *El Látigo Liberal contra el Zurriago Indiscreto*, nº 20, 1821, p. 1.

³⁷ Madrid, Museo de Historia de Madrid, nº inv. 2132.

³⁸ «El aviso de los avisos, que es el XVII», en *La Atalaya de la Mancha en Madrid*, nº 28, 3 de abril de 1815, pp. 222-3.

³⁹ *Nuevo Diario de Madrid*, nº 330, 27 de noviembre de 1822, p. 1462.

⁴⁰ París, Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie, RESERVE QB-370 [21]-FT 4.

⁴¹ Cambridge University Library, Syn.6.77.9. (item nº 25).

⁴² Véase Wilson-Bareau y Buck 2015, nos. 3 y 5, pp. 84, 88.

⁴³ «La vieja como Leona, / mal dije, como culebra, / como serpiente iracunda, / al viejo me zamarrea».

⁴⁴ Edward Payne, en Wilson-Bareau y Buck 2015, nº cat. 3, 84-85.

⁴⁵ Real Academia Española (2013): Mapa de diccionarios [en línea]. <https://app.rae.es/ntllet> [Consulta: 10/07/2022].

⁴⁶ «Cortes extraordinarias», *El Eco de Padilla*, no. 134, 12 de diciembre de 1821, p. 2 (suplemento).

⁴⁷ Chicago, The Art Institute of Chicago, 1961.785. Véase también Edward Payne en Wilson-Bareau y Buck 2015, no. 6, p. 90.

⁴⁸ BM Satires 8109 (véase por ejemplo BM 1868,0808.6211).

⁴⁹ «Artículos comunicados», *El Conservador*, no. 57, 22 de mayo de 1820, n. p.

⁵⁰ Berlín, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KDZ 4394. Edward Payne en Wilson-Bareau y Buck, no. 14, pp. 104-5.

⁵¹ «Modas», en *El Censor*, tomo VI, Madrid, 1821, p. 31.

⁵² [Glendinning 2008, 18](#).