

### Francisco de Goya y la imaginación oscura



Figura 1. Retrato de Goya (1826), óleo sobre lienzo, Vicente López, Museo del Prado. [Fuente.](#)

Francisco de Goya y Lucientes, conocido comúnmente como Goya, fue un destacado pintor y grabador español durante el tránsito de los siglos XVIII y XIX, un periodo histórico **caracterizado por la Ilustración, los primeros vestigios del Romanticismo y la desafiante guerra napoleónica en la España de la época** (Malache, 2017, p.5).

Nacido en el seno de una familia acomodada en Aragón, inició su formación artística bajo la tutela del pintor de cámara de Felipe V, José Luzán. **Sus primeros pasos en el ámbito estuvieron lejos de ser sencillos**, ya que enfrentó el rechazo inicial por parte de la Academia de San Fernando de Madrid. Esto le condujo a emprender un viaje formativo a Roma y Parma, donde buscó perfeccionar su estilo artístico en concordancia con la corriente imperante de la época, el neoclasicismo. Durante su estancia en Italia, Goya

aprendió de las obras clásicas y barrocas, aspirando a forjar una base académica sólida y enriquecedora para su desarrollo artístico terminando con su regreso a Zaragoza, donde se casó con Josefa Bayeu, hermana de Francisco Bayeu, el cual era pintor de corte de Carlos III. Este enlace le proporcionó al maestro numerosos encargos procedentes de la Corte (Mena Marqués, s.f.).

La denominada **etapa oscura de Goya** revela una profunda inmersión del artista en las profundidades de su propia psique, **marcada por un deterioro físico y emocional**. Es por ello por lo que estas obras se erigieron como una manifestación tangible de la oscuridad que envolvía el alma del pintor. La inquietante expresión de esta etapa encuentra sus raíces en una fusión de elementos personales y sociales, delineando un discurso visual que trasciende las convenciones estéticas y se sumerge en la introspección más sombría.

En este contexto, la proximidad de Goya hacia la Ilustración y el gusto por la atracción de la retratística de una sociedad española impregnada de cultura popular y superstición se manifiesta de primera mano en la serie de grabados *Los Caprichos*. **Estas obras destacan por su aguda crítica social y su exploración de los aspectos más oscuros de la naturaleza humana**, capturando las complejidades de una sociedad que, pese a los ideales ilustrados, aún se veía inmersa en las sombras de las creencias populares. Además de todo un nuevo estilo imperante: el Romanticismo (Díaz, 2002, p.1-4).

La presente reflexión se aboca a la consideración del interés relativo por las temáticas ocultas y misteriosas, aspectos que adquieren una destacada presencia en algunas de las obras más eminentes del artista. En dichas creaciones, el maestro despliega una gama amplia de representaciones que avivan la imaginación y abordan la intersección entre la superstición y la realidad vigente en el contexto social e histórico del momento. Un ejemplo paradigmático



Figura 2. Aquelarre, 1823. Óleo sobre lienzo, Museo del Prado. [Fuente](#).

de esta tendencia se encuentra en su serie de grabados anteriormente mencionada, donde Goya aborda **la brujería desde una óptica satírica**, valiéndose de imágenes grotescas y perturbadoras a propósito de denunciar la ignorancia arraigada de la sociedad contemporánea, donde además nos invita a la reflexión a través de lo absurdo y su propia visión de la locura (Colorado Castellary, 2009, p. 221).

Para que podamos comprender lo feo en Goya y como adapta la denuncia a los tiempos que corren, en la obra de *Las Parcas* (1819), pintura mural original integrante de las denominadas pinturas negras, actualmente resguardada en el Museo del Prado, el autor presenta una representación pictórica que encapsula la angustia existencial del ser humano inmerso en un destino incierto, personificando la esencia misma del espíritu romántico. En esta pieza, las moiras se erigen como agentes causantes del tormento último experimentado por Goya en el ocaso de su vida, el cual es agravado por el absoluto fracaso del triunfo de sus ideales, marcado por la penosa influencia de su propia enfermedad. El substrato cultural del artista se manifiesta a través de su profundo conocimiento de la mitología donde Las Parcas adoptan forma fantasmagórica. Esta elección iconográfica, en consonancia con el concepto de lo siniestro, revela el reverso oscuro de la razón y subraya el despliegue de una estética sombría. En este contexto, las causas nobles y los ideales positivos se ven sometidos a una sutil adulteración, induciendo a la reflexión de cómo la persona, inmersa en su contemplación, transita hacia la consideración del mal.

Al hilo de lo feo, en la pintura del *Aquelarre* (1823), que no debe ser confundida con una homónima realizada en 1798, constituye otra de las pinturas negras concebidas por el autor para la Quinta del Sordo (Arellano, 1994, pp.260-261). Este cuadro **reitera la temática de lo grotesco y lo bestial**. En esta obra, Goya plantea una visión de la sociedad bajo la influencia perniciosa, personificada por entidades malignas, siendo en este caso el macho cabrío en clara alusión al Satanás. Esta elección de representar al Maligno bajo la figura del Gran Cabrón constituye un elemento distintivo de la obra y demanda una consideración contextualizada. Para comprender esta representación, se debe remontar a la antigüedad griega (Montalbán López, 2021), donde existe una deidad menor, Pan, que comparte ciertas similitudes iconográficas. Pan, una entidad asociada a la fertilidad y la vida pastoril, es caracterizado por patas de cabras, cuernos en su cabeza y una flauta. Su equivalente en el mundo romano es Fauno, símbolo de la naturaleza salvaje y la conexión entre lo divino y lo terrenal.

La relación entre Pan y el origen etimológico de la palabra «pánico», que denota el repentino miedo irracional ante situaciones extremas, añade una capa de complejidad semántica a la representación de Goya. En este sentido, la percepción de lo incorrecto, lo lascivo y el mal mismo se cristaliza, según la Inquisición, en una **alusión directa a Satanás**, consolidando así la asociación entre la figura del macho cabrío y la representación del mal en la obra en cuestión (Cardete del Olmo, 2015, pp. 47-72). Todo ello cobra su sentido en la obra, pues más allá de esos semblantes de los protagonistas que carecen de



Figura 3. La Leocadia (1823), óleo sobre lienzo, Museo del Prado. [Fuente](#).

definición precisa, puesto que el artista, en un estado de desatención derivado de su enfermedad, opta por la utilización de trazos y manchas que suscitan al espectador una sensación de inquietud frente a la presencia cadavérica de las brujas, marcando un notable contraste con la figura envuelta en una mantilla, a la que el autor ya ha retratado anteriormente en *La Leocadia*.

Sea como fuese, pudiera ser, tal y como defiende Gassier (Gassier & Wilson, 1974, p.315) para entender esta serie de obras de lo sublime, habría que verlas en todo su contexto, es decir, dentro de un hilo conductor introducido por *La Leocadia*. No hay que irnos muy lejos para ver evidencias notables en las

obras coetáneas de otros países. No obstante, toda esta tendencia de lo feo, la vejez, el satanismo llega a su fin cuando el artista empieza a trabajar en los denominados Álbumes (Colorado Castellary, 2009).

Para sintetizar, es importante señalar que, aunque Goya exploró la brujería en sus obras, sus intenciones pueden no haber sido simplemente ilustrar las creencias populares de la época, pues bien, hay autores con opiniones varias acerca de lo que el pintor quiere representar con estas imágenes, abordando desde la demencia, la creencia de fuerzas sobrenaturales, lo sublime o, incluso, la crítica social. El autor **utilizó su genialidad artística** para explorar la complejidad de la brujería en una época llena de supersticiones y

miedos.

## Bibliografía

Arellano, I., Lisón Tolosana, C. (1994). Las brujas en la historia de España, Madrid, Temas de hoy, 374 pp. *Rilce-revista De Filología Hispanica*, 10 (2), 144-147.

Cardete del Olmo M. (2015). *Entre Pan y el Diablo: el proceso de demonización del dios Pan*. Universidad Complutense de Madrid.

Colorado Castellary, A. (2009). Goya y las brujas. *Revista de Estudios Culturales*, 23, 217-229.

Gassier, P. & Wison, J. (1974). *Vida y obra de Francisco Goya : reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*. Juventud.

Gómiz León, J. J. (2011). *Goya (1746-1828): su vida y sus obras, familia y amistades, circunstancias de su tiempo y semblanzas de los personajes más relevantes*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Malache, M.J. (2017). *Francisco de Goya: De los fastos de la corte a la crítica social*. Titivillus.

Martín Díaz, O. (2002). Goya, pinturas negras. *Trama y fondo: revista de cultura*, 13, 83-94.

Mena Marqués, M. B. (s.f.). *Francisco de Goya y Lucientes | Real Academia de la Historia*. DB-e | Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/11203/francisco-de-goya-y-lucientes>

## Azahara Cañamero Gómez

Estudiante del Grado de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, muestra interés en la perspectiva de género dentro de la Historia del Arte, así como el arte califal. Tiene una cuenta dedicada al arte en Instagram: @principerzarte, en donde habla de temas relacionados con planes culturales y el mecenazgo de los reyes.