

El sueño de la razón produce a Frankenstein: los monstruos de Goya

Reason asleep makes Frankenstein: Goya's monsters

ROCÍO COLETES LASPRA
Museo Nacional de Escultura

Resumen

En 1817 Mary Shelley finalizó la primera versión de *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, novela gótica y de terror inscrita en el ámbito de la experimentación científica, y contemporánea de Francisco de Goya. El presente artículo explora la vertiente «monstruosa» de la producción de este pintor elaborada en un contexto coetáneo al de la autora británica, la relación del mismo con la crítica ilustrada y con el incipiente movimiento romántico al que se asocian sus propuestas de esos mismos años.

Palabras clave: Goya. *Frankenstein*. Monstruo. Romanticismo. Experimentación científica. Cultura visual.

Abstract

In 1817 Mary Shelley completed the first version of *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, a gothic horror romance which belongs in the context of early scientific experimentation and is coeval with the life of Francisco de Goya. This article explores the «monstrous» side in Goya's production, made while Mary Shelley was developing her own work, its relationship with enlightened criticism and an incipient romantic movement to which his proposals from those years are ascribed.

Keywords: Goya. *Frankenstein*. Monster. Romanticism. Science experimentation. Visual Culture.

I. INTRODUCCIÓN

En 2018 se cumplió el bicentenario de la publicación de una de las obras que más repercusión han tenido en el imaginario artístico, gráfico, cinematográfico y literario de la cultura

occidental contemporánea¹. Se trataba de *Frankenstein, o el Moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, Wollstonecraft Godwin de soltera (1797-1851), relato fantástico y de terror que, trascendiendo los parámetros de la novela gótica, sentó parte de las bases de la moderna literatura de ciencia ficción y experimentación futurista. *Frankenstein* aborda los límites morales de la ciencia, la creación y destrucción de la vida mediante una malograda experimentación que desemboca en un monstruo. Este se asocia, incluso por parte de su artífice, a la anomalía, lo extraordinario, la fealdad, la crueldad y, en suma, todo lo situado fuera de lo común.

La fecha de la primera edición de *Frankenstein* y sus atributos permiten establecer una conexión inmediata con la obra de Francisco de Goya (1746-1828), en particular con su producción relacionada con las costumbres sociales, la tradición y la moralidad, que el artista aragonés abordó con su característica singularidad crítica y satírica². A pesar de tratarse de coetáneos cuyas vidas discurrieron en contextos dispares, tanto Mary Shelley como Francisco de Goya reaccionaron de manera crítica ante la realidad de su tiempo. Para ello, ambos recurrieron a personajes deformes, repulsivos y terroríficos, aunque no exentos de un sentido moral que puede incluso provocar sentimientos de simpatía por los mismos, en tanto en cuanto son producto y víctima de una sociedad a la que se critica fuertemente. El presente artículo incluye una selección de la obra gráfica y pictórica de Goya, con el fin de reflexionar sobre el recurso a lo monstruoso y lo grotesco por parte del artista aragonés, y contextualizar su interpretación de ambas categorías estéticas, frecuentes a lo largo de su carrera.

2. EL MONSTRUO DE MARY SHELLEY

La concepción literaria del personaje de *Frankenstein* surgió de estímulos que se enmarcan en el contexto general esbozado arriba, pero que también están relacionados con la vida de la autora. La novela se enmarca dentro del movimiento romántico, surgido en parte como reacción ante el fracaso de los ideales ilustrados en que tanto habían confiado los intelectuales dieciochescos. A lo largo del siglo XVIII, la confianza antropocéntrica y racionalista en el progreso científico e intelectual, el desafío liberal a estamentos eclesiásticos tra-

¹ La autora manifiesta su agradecimiento a D. Roberto F. Menéndez, secretario de la Sociedad Asturiana de Filosofía, a la Dra. Lioba Simon Schuhmacher, de la Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, y al director de la misma, D. Orlando Moratinos.

² Entre la abundante historiografía sobre Goya cabe citar: Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, Madrid, Peninsular, 1951; Juliet WILSON-BAREAU, Manuela B. MENA, *Goya. El capricho y la invención*, [exposición], Madrid, 1993; Francisco CALVO SERRALLER, *Goya*, [1996], Barcelona, Electa, 2009; Valeriano BOZAL, *Goya*, Madrid, Machado, 2010; Nigel GLENDINNING, Jesusa VEGA, *Goya y sus críticos*, Madrid, Universidad Complutense, 2017.

dicionales, así como la crítica a la ignorante religiosidad popular basada en la superstición, se gestaron y reflejaron en salones literarios, reuniones científicas y en textos filosóficos, pragmáticos e idealistas al mismo tiempo. Sin embargo, la desazón ante el relativo progreso ilustrado, que tan bien refleja el melancólico *Gaspar Melchor de Jovellanos* pintado por Goya en 1798³ (fig. 1), unida a las consecuencias de la Revolución Francesa y al ascenso de Napoleón Bonaparte (1769-1821), provocaron un desasosiego intelectual que reaccionó con desconfianza ante la cruda realidad.

La literatura fue uno de los vehículos preferentes de expresión de los ideales románticos como la libertad política, la inspiración en tiempos y lugares remotos, la experimentación, el refugio en la naturaleza y la evasión hacia universos distintos. Un texto fundamental para asentar estos principios fue *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke⁴ (1729-1797), de 1757, estrechamente relacionado con el ensayo sobre el gusto y la moral de Immanuel Kant (1724-1804), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*⁵, de 1764. En ambos se ponen en valor nuevos parámetros asociados a lo sublime, como el miedo, el terror y lo magnífico, que se reafirman en la *Crítica del Juicio* de Kant⁶, de 1790. En el contexto del romanticismo alemán cabe mencionar las bases que se asientan en el último tercio del siglo XVIII por el movimiento *Sturm und Drang*, caracterizado por defender la libertad de expresión, la subjetividad, lo irracional y la emoción. Como producto de todo ello, los principios estéticos del momento establecían una defensa del genio creador, un gusto por el pasado y cierta afición a lo macabro, lo cual recuerda tanto al imaginario de Francisco de Goya como al protagonista de la obra maestra de Mary Shelley.

La concepción de *Frankenstein, o el Moderno Prometeo* surgió de la iniciativa de Lord Byron (1788-1824), que en 1816 propuso a su médico personal John William Polidori (1795-1821) y a sus amigos Mary y Percy-Bysshe Shelly (1792-1822) el reto de componer una historia de terror. En aquel momento todos ellos se hallaban prácticamente reclusos en Villa Diodati, cerca de Ginebra, al abrigo de las inclemencias climáticas derivadas de la reciente erupción del Tambora en Indonesia. En el hemisferio norte aquel verano fue particularmente frío, sombrío y con fatales consecuencias para las cosechas y, por tanto, la población campesina. Pero también estimuló a escritores que plasmaron sus inquietudes en poemas y relatos. En el caso de los reunidos en Villa Diodati, entre todos concibieron

³ Leopoldo ROMERO, «La relación de Jovellanos y Goya en textos literarios recientes», María Dolores JIMENO, Ernesto VIAMONTE (coords.), *Los viajes de la razón: estudios dieciochistas en homenaje a María-Dolores Albiac Blanco*, Madrid, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 355-364. Manuela B. MENA, «Jovellanos pintado por Goya», *Boletín Jovellanista*, Gijón, 17, 2017, pp. 135-147.

⁴ Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

⁵ Immanuel KANT, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

⁶ Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, Barcelona, Austral, 2013.

un nuevo imaginario monstruoso del que surgieron seres con gran proyección posterior como el moderno vampiro aristocrático (creación de Polidori y poco después de Byron)⁷ y la propia figura del monstruo de *Frankenstein* (creación de Mary Shelley). En este último caso la inspiración provino en parte de su propia vida, salpicada por el fallecimiento de su primera hija, prematura, y también de su madre, la escritora y filósofa Mary Wollstonecraft (1759-1797) poco después de nacer ella.

Durante los meses posteriores al episodio de Suiza, Mary compuso el manuscrito, que finalizó en 1817 y publicó de forma anónima en enero de 1818. El relato se inscribe en el género de la novela gótica, de espíritu germánico y basada en historias ambientadas en contextos terroríficos donde lo sublime cobra importancia. Autores como Lord Byron y Edgar Allan Poe (1809-1849) se sumaron a esta tendencia para abordar temas relacionados con la nigromancia, la creación y la destrucción de la vida. En muchos casos se inspiraron en *El Paraíso perdido* de John Milton (1608-1674), que fascinó a otros muchos como Chateaubriand (1768-1848) y Gustave Doré (1832-1883), ilustrador de una edición publicada en 1866⁸. No resulta sorprendente que Mary Shelley mencione el poema, que el propio monstruo lee en su refugio.

Estas cuestiones se integran en el contexto de experimentación científica en relación con los avances en el campo de la electricidad mucho antes de su uso generalizado. Uno de los ámbitos que se exploraron entonces fue el poder de este fenómeno para reanimar organismos inertes, una dimensión por la que se interesó el propio Charles Darwin (1809-1882). Con el precedente de las aportaciones de Luigi Galvani (1737-1798), a partir del cual se acuñó el término «galvanismo», los científicos pretendían insuflar una chispa de vida en materia muerta (fig. 2). En consecuencia, durante el primer cuarto del siglo XIX científicos como Giovanni Aldini (1762-1834), sobrino de Luigi Galvani, o el químico escocés Andrew Ure (1778-1857) (fig. 3), realizaron y divulgaron esta clase de experimentos, de los que estaba al corriente la autora de *Frankenstein*⁹. A partir de estas investigaciones, siempre integradas en el contexto de la Revolución Industrial, la técnica se aplicó a la creación de réplicas exactas de objetos en metal mediante la conocida como galvanoplastia¹⁰.

Volviendo a la novela, varios años después de la primera edición la autora revisó en profundidad el relato original, que en 1831 se publicó de nuevo en su primera edición «popu-

⁷ Lord BYRON, JOHN POLIDORI, *El primer Vampiro. Fragmento de una novela de Lord Byron. El Vampiro de John William Polidori*, Madrid, Club de Ostras, 2020.

⁸ JOHN MILTON, *Milton's Paradise Lost: Gustave Doré Retro Restored Edition*, Pittsburgh, CGR Publishing, 2021.

⁹ GIOVANNI ALDINI, *Essai théorique et expérimental sur le galvanisme, avec une série d'expériences faites en présence des commissaires de l'Institut National de France, et en divers amphithéâtres de Londres, par Jean Aldini*, París, De Fournier Fils, 1804.

¹⁰ La relevancia de estos avances para el coleccionismo se plasmó en la exposición temporal celebrada en el Museo Nacional de Escultura titulada *Tesoros eléctricos*, 2017.

lar», en un volumen y con el nombre de la autora en la portada. Esta versión, menos cruda que la primera, incorpora una imagen (fig. 4) que ilustra la reacción del creador, el Dr Victor Frankenstein, ante «la criatura»:

Fue en una lóbrega noche de noviembre cuando por fin contemplé la culminación de mis esfuerzos [...]. Ya había dado la una de la madrugada; la lluvia golpeaba las cristaleras con melancólica candencia, y la vela estaba a punto de consumirse cuando, a través del tenue resplandor de la mortecina llama, vi cómo la criatura abría un ojo, amarillento y apagado; respiraba con fuerza, y agitaba piernas y brazos con movimientos convulsivos. ¿Cómo expresar las emociones que sentí ante tal catástrofe, o cómo describir al infeliz que con tanto trabajo e infinitos cuidados yo había creado? [...]. Incapaz de soportar el aspecto de la criatura que había creado, salí corriendo de la habitación¹¹.

Esta repulsión hacia su propio logro atormentará al científico el resto de su vida hasta que, finalmente, muere en soledad. La indefinición de la identidad del monstruo y el rechazo que sufre por parte de su creador son algunos de los factores que provocan su terrorífico comportamiento. En cuanto a su aspecto, en la ilustración observa a un ser de apariencia humana, pero cuyo desarrollo anatómico parece haberse interrumpido. En comparación con el resto de objetos presentes en la sala se observa la desproporción de sus dimensiones, una expresión de terror con los ojos muy abiertos, y en general una descripción detallada de la anatomía, los músculos y las articulaciones, que se vislumbran por debajo de una piel traslúcida.

Mediante la combinación de mitología y modernidad, el título de la novela alude al monstruo como «el moderno Prometeo» asociando así la novela con la leyenda del hercúleo titán que robó el fuego de los dioses para entregárselo a sus amigos los mortales¹². Este desafío en beneficio de la humanidad propició el terrible castigo impuesto por Zeus que atormentará a Prometeo hasta su liberación. El asunto aparece representado en la historia del arte desde la Antigüedad, por ejemplo, en sarcófagos romanos con escenas sobre la creación del titán donde también aparece la diosa Atenea. Ya en la Edad Moderna, el pintor valisoletano Gregorio Martínez (1590-1596)¹³ abordó este asunto mitológico, poco habitual

¹¹ «It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils [...]. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I was the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? [...]. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room», Mary SHELLEY, *Frankenstein, or, the Modern Prometheus*, Londres, Henry Colburn y Richard Bentley, 1831, capítulo v, pp. 84-85 (traducción propia).

¹² Ana GONZÁLEZ-RIVAS, «*Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Una tragedia griega», *Minerva. Revista de filología clásica*, 19, Valladolid, 2006, pp. 309-326.

¹³ Museo Nacional del Prado (en adelante MNP), P8062.

en la pintura del siglo XVI, inspirándose en las corpulentas anatomías de Miguel Ángel, que a su vez se basó en el grupo escultórico del Laocoonte, descubierto en 1506 y enseguida difundido en forma de estampa¹⁴. Más adelante, en el siglo XVII, cobra protagonismo el dolor físico producto del tormento cotidiano sufrido por Prometeo en versiones descarnadas de artistas del barroco como José de Ribera (1591-1652)¹⁵.

No obstante, en el siglo XIX el asunto adquirió un carácter romántico y en algunos casos, como *Prometeo encadenado* de Thomas Cole (1801-1848), el castigo se diluye a favor de la vertiente paisajística del tema, que ahora cobra un mayor protagonismo¹⁶. El título acuñado por Mary Shelley se relaciona precisamente con la inspiración en esta deidad, asociada a la rebelión y el tormento, por parte de artistas y literatos del romanticismo europeo. Así ocurre en los poemas que presentan como protagonista a Prometeo y su defensa de la humanidad de Goethe (1749-1832) entre otros, y en la popular adaptación teatral *Presumption; or the Fate of Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake (1792-1847), en 1823. Así, la novela enseguida formó parte de la programación del Theatre Royal Covent Garden, donde el actor Mr. Cooke caracterizaba al monstruo mediante el gigantismo, la mirada perdida en cuencas desorbitadas, y el cabello largo y ondulado (fig. 5).

3. LOS PRIMEROS MONSTRUOS DE GOYA

El interés de Francisco de Goya por lo monstruoso parte de la ironía y el sarcasmo que imprimió en prácticamente todos los géneros tratados y técnicas artísticas empleadas¹⁷. El contacto con este enfoque surgió de su familiaridad con las sátiras británicas, cuya tradición burlesca en las artes gráficas también enlazaba con los carnavales que conoció durante su primer viaje a Italia en 1769¹⁸. Dos años después Goya volvió a Zaragoza con este bagaje unido a su fascinación por el imaginario fantástico y monumental de Piranesi (1720-1778)¹⁹, y

¹⁴ Manuel ARIAS (coord.), *Hijo del Laocoonte, Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*, [exposición], Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2017.

¹⁵ Conservado en colección particular.

¹⁶ San Francisco Museum of Fine Arts, inv. 1997.28.

¹⁷ Para un recorrido sobre las fuentes de inspiración e interpretación de las fantasmagorías goyescas véase Manuela B. MENA, «Goya: La huida de lo fantasmagórico», *El arte de lo fantástico*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 2019, pp. 205-230; Valeriano BOZAL, «Dibujos Grotescos de Goya», *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario I, homenaje a Julián Gállego, 2008, pp. 407-426.

¹⁸ Manuela B. MENA, Jesús URREA, *El «Cuaderno italiano», 1770-1786: los orígenes del arte de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994. Vv. Aa., *Francisco de Goya. Catálogo razonado. Dibujos*, [Santander], Madrid, Fundación Marcelino Botín, 2019, vol. II.

¹⁹ Recientemente revisado en la exposición temporal comisariada por Delfín Rodríguez, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 7 mayo-22 sept. 2019.

a su interés por las figuras demoníacas del Bosco (1450-1516). Durante la década de 1770, se comportó como un artista ilustrado, incluso afrancesado, próximo a intelectuales como Francisco de Saavedra (1746-1819) y Jovellanos, y que respondía al gusto cortesano. Ejerció una importante labor como cartonista en la Real Fábrica de Tapices en la ejecución de escenas hedonistas y de costumbres para decorar las residencias reales. Al enfrentarse a los bocetos con mayor libertad, en la preparación de los cartones se observa la dimensión más creativa del aragonés. Así ocurre en *Albañil borracho* (fig. 6), donde la pincelada enérgica transmite un carácter dramático que se acentúa con las manchas de sangre en la camisa, eliminadas en la versión final del cartón. Lo mismo ocurre en el boceto de *El Tránsito de san José*²⁰, que transmite mayor angustia que la reflejada en la pintura final, y también en *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo* (fig. 7), pintado en 1788 para la capilla de la condesa-duquesa de Benavente y Osuna. En este último caso, el monstruo sustituye a los querubines que tradicionalmente acompañan esta iconografía, erigiéndose, así, como una de las primeras apariciones de estos misteriosos seres de la noche en la producción de Goya. La inspiración pudo ser la conocida pintura *La pesadilla* de Heinrich Füssli (1741-1825)²¹, presentada en la Royal Academy de Londres en 1781 y versionada al año siguiente por Thomas Cole mediante la técnica de estampación. Ello otorgó un amplio alcance a la divulgación de la obra y la probabilidad de que Goya se hubiera inspirado en la misma.

A pesar de la disparidad técnica, estas escenas religiosas de la década de 1780 anticipan algunos rasgos que se observan en las pinturas al fresco de la madrileña Ermita de San Antonio de la Florida, ejecutadas en 1798 por Goya y su ayudante, Asensio Julià (1753-1832). El proyecto partía de la experiencia adquirida junto con Francisco Bayeu (1734-1795) en la década de 1780 durante la decoración de la Basílica del Pilar de Zaragoza, donde ya se observa una pincelada pastosa, una ejecución deshecha y el uso de contrastes lumínicos que anticipan algunos de los recursos que empleará en obras posteriores. Así ocurre en la cúpula de San Antonio de la Florida, donde el colorido y la disolución de los contornos debido al uso de la esponja crean un efecto de frescura y espontaneidad, que sumado al trampantojo con el que se describen los personajes aporta un efecto naturalista. Aquí Goya complementó la técnica del fresco con el uso del temple para otorgar más consistencia a los motivos representados con una pincelada suelta y enérgica, y, de nuevo, con el recurso a contrastes de luz y color. Además, la iconografía sobre la vida y los milagros de san Antonio de Padua permitía incorporar a la escena personajes fantasmagóricos, deformes y rozando lo monstruoso (fig. 8). Todo ello indica el recurso a procedimientos modernos e innovadores en una continua indagación técnica y formal por parte del artista, que le permitió plasmar todos los temas tratados con un asombroso dominio y un impactante efecto final.

²⁰ Flint Institute of Fine Arts, inv. 1967.19.

²¹ Detroit Institute of Arts, inv. 1967.19.

4. LOS MONSTRUOS DEL FRACASO ILUSTRADO

La decepción generalizada de los ilustrados de finales del siglo XVIII coincidió con el inicio de la enfermedad de Goya en 1792. Esta mermará su capacidad auditiva y debilitará su estado de ánimo. Desde entonces se observa en la producción goyesca una profundización en el carácter de las personas retratadas, así como la búsqueda de un estilo y una temática más personales, lo que establece un paralelismo con la trayectoria vital del gran músico contemporáneo al pintor, Ludwig van Beethoven (1770-1827).

A pesar de las circunstancias, durante esta etapa finisecular Goya obtuvo un reconocimiento oficial con su nombramiento como Primer Pintor de Cámara en 1799, que se añadía al de Pintor del Rey obtenido en 1786, y recibió numerosos encargos²². Elaboró entonces obras célebres como el retrato ecuestre de Manuel Godoy (1767-1851) poco antes de su destierro, numerosas efigies de los monarcas, a veces en grupo como en *La Familia de Carlos IV* de 1800, y miembros de la nobleza como el duque de Alba, gran amante de las artes, o los duques de Osuna en una escena familiar²³. También retrató a ilustrados reformistas acompañados de atributos alusivos a sus funciones como el conde Floridablanca (1708-1808), Ceán Bermúdez (1749-1829) y al melancólico Jovellanos en 1798 cuando, paradójicamente, se encontraba en el punto más álgido de su carrera tras su reciente nombramiento como Ministro de Gracia y Justicia (fig. 1).

Además de estos retratos, la producción finisecular de Goya incorporó motivos de brujería desde una perspectiva satírica, probablemente inspirada en textos de amigos como Fernández de Moratín (1728-1808) y su revisión del proceso de las brujas de Zugarramurdi por aquellos años. También se inspiró en las estampas satíricas que conoció durante su convalecencia en el domicilio de su amigo el político y coleccionista Sebastián Martínez (1747-1800). Estas influencias se observan en el ciclo de pinturas de formato reducido elaborado para la condesa-duquesa de Benavente y Osuna basado en la representación de aquelarres, hechizos, brujas voladoras y conjuros²⁴. En todos los casos, los seres de ultratumba y demoniacos, situados en interiores y paisajes oscuros, adoptan grandes dimensiones, y facciones monstruosas y grotescas con tendencia a la desproporción. La indagación goyesca en el mundo de la noche trasluce un espíritu crítico y reformador igualmente perceptible en otras obras como *El conjuro* o *Las brujas*,

²² Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Goya y la Ilustración», *Estudios de arte español y latinoamericano*, n.º 7, 2006, pp. 11-22. Manuela B. MENA, Gudru MAURER, Virginia ALBARRÁN, *Goya y la corte ilustrada*, [exposición], Barcelona, Fundación La Caixa; Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

²³ Respectivamente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF), inv. 0670; MNP, P00726, P02449 y P00739.

²⁴ Por ejemplo, *Vuelo de brujas*, MNP P7748; *El aquelarre*, Museo Lázaro Galdiano, inv. 02006; *El hechizado*, National Gallery NG1472.

y en *El tiempo* o *Las viejas*²⁵, donde la deformidad acerca a las protagonistas a lo monstruoso. También pertenecen a esta época las escenas de canibalismo²⁶, caracterizadas por representar lo grotesco mediante gestos y actitudes agresivas de seres aislados de la sociedad. Estos sugieren una inspiración en el mito de Saturno y la trágica historia sobre cómo devoró a sus propios hijos, un asunto tratado por Goya en varias ocasiones. También aparece devorando adultos en lugar de niños (fig. 9) en un dibujo preparatorio para *Los Caprichos* que no llegó a incluir en la famosa serie de estampas, pero cuya caracterización repetirá en las *Pinturas negras*.

En efecto, Goya no solo trabajó las técnicas pictóricas. A partir de 1780 la estampación constituyó otro vehículo de expresión habitual y un medio eficaz para la divulgación de su obra²⁷. En la ejecución empleó técnicas directas, como el buril, e indirectas, como el recurso a sumergir las planchas en ácido para mejorar la calidad de los detalles y restar el efecto lineal creado por otros procedimientos, como la xilografía. Goya experimentó e innovó con la técnica de la aguatinta, que permite diluir los contornos y crear zonas tonales que causan un efecto similar a la acuarela. Al comparar la producción inicial de estampas con obras posteriores se constata un progresivo dominio de combinar aguafuerte y otras técnicas, aún tímidas en obras iniciales como *San Isidro Labrador*²⁸.

En este punto resulta pertinente examinar la aportación al recorrido por lo monstruoso en la obra de Goya de la serie de estampas al aguafuerte titulada *Caprichos*. A lo largo de ochenta ilustraciones el aragonés presenta el Antiguo Régimen, un mundo en crisis compuesto por estructuras tradicionales, rígidas, obsoletas y de dudosa ética social. La inspiración probablemente se originó en su propio entorno y también en el conocimiento de obras literarias como los *Sueños* de Quevedo y el ya aludido *Paraíso perdido*, cuyo Canto I había traducido Jovellanos en una pionera versión. La censura social de los *Caprichos* se orienta hacia la nobleza y el clero (fig. 10), pero también hacia las brujas y alcahuetas, incorporando así una lectura crítica de la superstición amorosa y de algunos aspectos de la religiosidad popular. La mentira, la ignorancia, el ocio y la inconstancia también son objeto de sátira. Los asuntos tratados otorgan a la serie un carácter «ilustrado» en cuanto a la reprobación de prácticas frente a las que Goya se posiciona como un artista-filósofo que se aproxima a estos asuntos con sarcasmo y sin evitar la sordidez. Para ello no recurrió al lenguaje objetivo y al

²⁵ Museo Lázaro Galdiano, inv. 02004; Palais des Beaux-Arts de Lille, P0050.

²⁶ *Caníbales preparando a sus víctimas* y *Caníbales contemplando restos humanos*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, 1798-1800, inv. 896.1.177 e inv. 896.1.176.

²⁷ Juan CARRETE PARRONDO, *Goya. Estampas. Grabado y litografía*, Barcelona, Electa, 2007. En cuanto a los dibujos véase José Manuel MATILLA, Manuela B. MENA (coords.), *Goya, dibujos. Solo la voluntad me sobra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

²⁸ Realizado entre 1782 y 1792, al aguafuerte y punta seca. Biblioteca Nacional de España, INVENT/45606.

canon de belleza clasicista que defendía la Ilustración, sino a un ámbito subjetivo donde la deformidad cobra un claro protagonismo. La ejecución se caracteriza por el dinamismo, el uso del color negro y la expresividad de los rostros. También, por el recurso a la deformidad y monstruosidad tanto masculina como femenina a partir de personajes híbridos, propios de un mundo de pesadillas plenamente romántico (fig. 11).

Los seres que pueblan este universo onírico adoptan gestos dramáticos y posturas imposibles, que reflejan el cuestionamiento por parte del artista de ciertos hábitos y del sistema de valores del momento, que, además, aclara mediante leyendas que fueron incorporadas por sí mismo u otros compañeros ilustrados como Moratín y Ceán Bermúdez. La invención y la creatividad perceptibles en las estampas también se observan en los dibujos preparatorios de las mismas, agrupados en la serie titulada *Los Sueños*²⁹. Al ser menos conocidos por la sociedad y, por tanto, estar menos sometidos a la censura que las obras finales, algunos estudios reflejan en mayor medida que las estampas la vertiente creativa del artista, con figuras que se asocian a la ignorancia, la estupidez y la glotonería.

Todo ello se aplica al dibujo preparatorio y a la estampa n.º 50 de la serie, titulada *Los Chinchillas* (fig. 12) y referida a la familia que protagoniza una comedia del dramaturgo José de Cañizares (1676-1750), *El domine Lucas*. En esta obra, homónima de otra escrita por Lope de Vega (1562-1635), la crítica incide en la obsesión de algunos estamentos sociales por los orígenes nobiliarios, como indican las espadas y los escudos que portan dos individuos de gesto enfermizo y contrahecho. Mientras, la Ignorancia, personificada en un burro antropomorfo con los ojos vendados, les alimenta ante un fondo neutro e indefinido que resalta el protagonismo de las figuras. Los dos individuos se mantienen inmóviles, con aspecto de torpes e ignorantes que desatienden a su entorno, como indican sus orejas, cubiertas con grandes candados, y sus ojos, cerrados por el peso de los párpados. Todo ello se sitúa en consonancia con la anotación manuscrita del ejemplar conservado en el Museo Nacional del Prado: «El que no oye nada ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas». Unos años antes Goya había recogido el mismo asunto en el dibujo titulado *La enfermedad de la razón* (fig. 13). La escena se ubica aquí en un espacio porticado donde cuatro mujeres sustituyen al burro y la heráldica de los escudos se define con más detalle, manteniendo la connotación grotesca en la traza de los Chinchillas.

La primera edición de *Caprichos* se publicó en el *Diario de Madrid* el año 1799, lo cual demuestra la intención del artista por transmitir una postura crítica, pero demasiado arriesgada entonces. En consecuencia, la serie fue pronto retirada de la circulación por temor a represalias de la Inquisición, y adquirida por sus mecenas y amigos los duques de Alba. Se observa que Goya partió del racionalismo ilustrado para denunciar, muchas veces a través de un mundo onírico, a sus contemporáneos aunque sin plantear una alternativa clara a sus

²⁹ Por ejemplo, los conservados en el MNP, D003918 y D004229.

denuncias. En este sentido, se aleja del espíritu reformista de los ilustrados para recurrir a símbolos universales que son aplicables a diferentes épocas y contextos, y donde lo monstruoso cobra protagonismo.

5. GOYA Y LA GUERRA: LA EXALTACIÓN DEL HORROR

En 1808 comenzó la Guerra de la Independencia con la sublevación del Dos de Mayo en Madrid, seguida por la de diversas juntas provinciales y, una vez constituida, por la Junta Central³⁰. Durante la contienda Goya permaneció en Madrid y, debido a su vinculación previa con la corte, juró lealtad a José Bonaparte (1768-1844) e incluso colaboró en el inventario de las colecciones reales para el rey intruso³¹. A pesar de ello, durante esos años y sobre todo tras finalizar la guerra trabajó en series de estampas, como *La Tauromaquia*, y otras obras donde plasmó sus acerbos críticas en la línea de su producción anterior. Goya cuestiona la realidad de su tiempo y se declara contra el abuso de poder y a favor de la soberanía popular recogida en la Constitución de 1812. En algunos casos, como los *Caprichos enfáticos*, el cuestionamiento se dirige hacia el clero y la restauración de Fernando VII. En otras ocasiones, la crítica se orienta hacia el comportamiento del ser humano en un contexto beligerante y el daño infligido al pueblo de cualquier edad y condición, de manera colectiva e indiscriminada. Goya se posiciona a favor de la heroicidad y las expresivas víctimas anónimas de *El 3 de mayo en Madrid o «Los fusilamientos»*³². En las obras de la guerra el mal lo ejecutan personajes despiadados y anónimos, con rostros desencajados y de expresiones violentas, como se observa en los agresivos mamelucos representados en *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* pintado en 1814³³.

Además de plasmar trágicos acontecimientos históricos, durante estos mismos años Goya persistió en su denuncia contra el abuso del poder en el ámbito de la justicia y la religión. En el primer caso, el espíritu ilustrado del artista se refleja en dibujos y estampas donde aparecen prisioneros encadenados en posturas incómodas, que señalan el tormento

³⁰ Manuela B. MENA (coord.), *Goya en tiempos de Guerra*, [exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008. Gerard DUFOUR, *Goya durante la Guerra de Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008. Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (coord.) *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008.

³¹ María Dolores ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, *El Patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso*, Madrid, UNED, 1999; Juan José LUNA, *Pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, Fundación Rich, 1993; José Luis SANCHO, «Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808», *Boletín del Museo del Prado*, XIX, nº 37, Madrid, 2001, pp. 115-142; Rocío COLETES, «Guerra de la Independencia y expolio artístico: la difusión del Arte Español en Gran Bretaña», en Alejandra IBARRA (coord.), *No es país para jóvenes*, Álava, Instituto Valentín Foronda, 2012, s/p.

³² MNP, P00749.

³³ MNP, P00748.

físico al que están sometidos (fig. 14). Se observa el recurso al gigantismo a la hora de representar a los reos, inmovilizados en interiores oscuros que, gracias al dominio del aguafuerte por parte del artista, permiten establecer un expresivo juego de luces y sombras. La desproporción de estos personajes, siempre cabizbajos y sin mostrar su rostro, remite de nuevo a lo monstruoso.

A este cuestionamiento de los métodos empleados entonces por la justicia se añade la crítica contra las instituciones religiosas, fundamentalmente contra la Inquisición y la tradición popular. Pinturas como *Procesión de disciplinantes*³⁴ y *El entierro de la sardina* (fig. 15) muestran el recurso a lo grotesco, la desproporción y la deformidad, que asocian la monstruosidad física a la débil moralidad que se pretende denunciar. En este sentido, la pincelada empastada y la luz dirigida en el caso de escenas de interior, como *Auto de fe de la Inquisición*³⁵, acentúan la expresividad y el componente romántico de los asuntos representados.

Algunos de los recursos compositivos mencionados también se observan en dos conjuntos de estampas realizados durante y después de la contienda: los *Desastres de la guerra*, en los que se incluyen las últimas obras de la serie que componen los *Caprichos enfáticos* (desde el n.º 65 hasta el n.º 82), y los *Disparates*. En los *Desastres* persiste el tratamiento de las fatales consecuencias de la guerra mediante la referencia directa a los hechos que más afectan al ser humano en tales casos; es decir, el terror, la injusticia, la miseria y la muerte. Para ello, Goya recurre a gestos expresivos y dramáticos, rostros desencajados de dolor y escenas pavorosas con cuerpos desmembrados que forman diagonales y escorzos para acentuar la crueldad de los tormentos y las ejecuciones (fig. 16). La responsabilidad recae sobre el ser humano, de nuevo presentado colectiva y anónimamente, consiguiendo que el mensaje se extrapole a otros escenarios. Los seres monstruosos y desproporcionados, el mundo de la noche plagado de murciélagos y seres híbridos de todos los tamaños, destacando de nuevo el gigantismo, invaden las estampas y crean un universo simbólico asociado al terror, de carácter romántico y alcance universal (fig. 17).

La serie *Disparates* cierra esta producción gráfica asociada a lo inhumano mediante un conjunto de estampas enigmático y de difícil interpretación, al desconocerse la intención del artista, carecer de leyendas explicativas y haber permanecido inconclusa, entre otros aspectos señalados por la historiografía³⁶. Se observa el empleo de motivos similares a producciones anteriores, como las posturas imposibles, los rostros con cuencas de los ojos vacías, y las sonrisas maléficas (fig. 18). Estos personajes se disponen en ambientes donde reina la oscuridad,

³⁴ RABASE, inv. 329.

³⁵ RABASE, inv. 673.

³⁶ Javier BLAS, «Goya en la Calcografía Nacional. Los Disparates», www.realacademiabellasartessanfernando.com [consultado el 20 de agosto de 2021]. Ricardo CALERO (coord.), *Goya, disparates. Continuidad de un proyecto inacabado* [exposición], Madrid, AC/E, 2007. José CAMÓN AZNAR, «El monstruo en Gracián y en Goya», *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958, pp. 57-63.

enfaticada por el negro saturado del grabado a la aguatinta y el contraste de los motivos en blanco, generalmente reservados para las figuras individuales, mientras que las masas se presentan indefinidas y en espacios en sombra (fig. 19). En suma, se trata de una producción que muestra un mundo absurdo y decadente, determinado por la subjetividad. Goya muestra una actitud moderna al desvincular la creación artística de códigos que fueran fácilmente comprensibles para público; para, sin embargo, representar su propio universo de manera autónoma, en un proceso donde el recurso a lo monstruoso resulta habitual.

6. LOS ÚLTIMOS MONSTRUOS: LA QUINTA DEL SORDO Y BURDEOS

En 1819, en vísperas del Trienio Liberal, Goya se instaló en una casa de campo cerca del río Manzanares. Conocida como la Quinta del Sordo, la finca se convirtió no solo en vivienda sino también en el lugar donde desarrolló una personalísima vertiente artística a través de catorce escenas agrupadas bajo el nombre de *Pinturas negras*³⁷. Se trata de obras murales, de diferentes dimensiones, pero todas ellas de tamaño considerable, ejecutadas directamente sobre el soporte y que incorporan el óleo para aprovechar las calidades plásticas de esta técnica, que permite experimentar con degradados y empastes. A finales del siglo XIX se arrancaron de los muros y se trasladaron a lienzos enmarcados, pero gracias a numerosos estudios y a las fotografías tomadas por Jean Laurent (1816-1886), en la década de 1870 ya se conocía el estado original de las pinturas³⁸.

Tal como indica el nombre de la serie, Goya recurrió al color negro y a tonalidades oscuras como el gris, el verde y el ocre para su elaboración, caracterizada por una pincelada gestual y una ejecución basada en trazos rápidos. Los asuntos representados incluyen personajes de apariencia agresiva, algunos de la mitología clásica como Saturno y otros bíblicos como Judith y Holofernes, duelos violentos, ancianos fantasmagóricos (fig. 20), aquelarres, tradiciones populares vistas con ojo crítico y un enigmático perro como único protagonista de una inquietante escena minimalista, que plantea el fin de la figuración. La unión de los procedimientos técnicos descritos y los temas abordados produce un resultado esperpéntico e incluso terrorífico. En todos los casos se observa ausencia de equilibrio, figuras deformes y un gusto por la representación de la vertiente más cruel, despiadada y misteriosa del ser humano, que recuerda a los rasgos asociados al monstruo de *Frankenstein*.

Los años discurridos en la Quinta del Sordo coincidieron con un contexto político con cuyos principios Goya se sentía identificado. Entre 1820 y 1823, el Trienio Liberal

³⁷ Manuela B. MENA, *Goya. Pinturas negras*, Madrid, Fundación Amigos del Prado, 2011.

³⁸ Carlos TELXIDOR, Francisco Javier LAGUNA, «Las pinturas negras en la Quinta de Goya. Reconstrucción de la planta baja, con las fotografías de J. Laurent de 1874» en José Ignacio CALVO, *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 401-422.

detuvo temporalmente el absolutismo monárquico y abolió instituciones propias del Antiguo Régimen, como la Inquisición. Durante esos años, Goya permaneció en Madrid, pero con la vuelta de Fernando VII se trasladó a Francia. Debido a su condición de pintor de corte tuvo que solicitar permiso al monarca para desplazarse al país vecino, bajo el pretexto de necesitar un tratamiento concreto de aguas minerales. Así, a partir de 1824, Burdeos se convirtió en su lugar de residencia habitual, pero no dejó de viajar a Madrid y mantener contacto con la corte, difuminándose de esa manera la interpretación de esta marcha como un exilio o por razones de persecución y censura. Durante estos últimos cuatro años de vida Goya retrató a políticos, familiares y amigos, y produjo los álbumes de dibujos G y H. Estos contienen varios temas costumbristas, coetáneos al autor o inspirados en vivencias del pasado, mientras que otros plasman un mundo fantástico poblado por demonios, fantasmas y seres misteriosos (fig. 21) para los que empleó el lápiz litográfico, en lugar de utilizar la tinta china habitual. Con ello Goya demuestra interés por nuevos procedimientos técnicos, que también aplicó a la serie *Los toros de Burdeos*. De nuevo, en estas litografías plasmó la violencia de un asunto que representa de manera crítica, expresiva y trágica.

Tales calificativos también se asocian a las miniaturas sobre marfil de estos años, donde perviven los personajes deformes y monstruosos que persiguieron a Goya a lo largo de su carrera (fig. 22). Para su elaboración ennegrecía la placa y aprovechaba los surcos de la tinta combinada con el agua para delimitar los contornos de las figuras. El resultado es un fondo oscuro en el que resaltan los grotescos rostros, que ocupan prácticamente todo el soporte y parecen surgir de un mundo de terror (fig. 23). La deformación y la monstruosidad vuelven a detectarse en esta serie que, al igual que otras obras del artista, se podría considerar un preludio a la estética expresionista de las vanguardias del siglo XX.

7. LA IMAGEN DE FRANKENSTEIN Y SU POSTERIDAD

Tras este recorrido en el que se ha examinado la vertiente más terrorífica de una selección del corpus goyesco, se observa la existencia de paralelismos entre los monstruos compuestos por el artista aragonés y por otros creadores coetáneos, inspirados en el gusto por lo grotesco. También se observa el carácter común del cuestionamiento del presente y de lo establecido mediante símbolos que obtienen alcance universal, debido al gran significado y a la fuerza expresiva de los motivos representados, y su posible aplicación en otro tiempo y lugar. El artista aragonés y la escritora inglesa se sitúan en una dimensión similar, que refleja las contradicciones del ser humano y una preocupación por el devenir de su propio tiempo. En el caso de Goya, esta discordancia estuvo propiciada por el fracaso de la razón ilustrada,

y en el de Mary Shelley por los riesgos de la experimentación científica y el desafío teológico que suponía en su momento. Pero ambos recurrieron a una estética romántica que contempla la representación de lo feo, la deformidad, la oscuridad y el misterio, sin que puedan afirmarse contactos directos entre ellos, aunque sí la existencia de aspectos comunes y propios de dos creadores que marcaron un punto de inflexión en las disciplinas artística y literaria del primer tercio del siglo XIX.

La configuración de la imagen de *Frankenstein* tras la segunda edición del libro en 1831, que contenía la ilustración en el frontispicio, parte de este contexto. Su importancia en la literatura y en la historia del arte se observa en la galería de iconos derivados del primer monstruo de Mary Shelley. Su desarrollo estuvo condicionado por el contexto en el que se escribió la novela, pero también por el éxito posterior de la misma en la industria cinematográfica. En las primeras películas filmadas a principios del siglo XX los atributos de la «criatura» de cabello alborotado, manos desproporcionadas y andrajos como vestimenta se aproximaban a los de una momia (fig. 24). Más adelante, en la década de 1930 el actor Boris Karloff (1887-1969) (fig. 25, fig. 26), dirigido por James Whale (1889-1957), contribuyó a configurar la imagen del monstruo que ha resultado ser la de mayor éxito y que, sorprendentemente, tanto recuerda a los miembros de la familia de los Chinchillas de Francisco de Goya (fig. 12).

En el año 2016 la Fundación Telefónica con sede en Madrid celebró una exposición que repasaba el imaginario característico del monstruo de *Frankenstein*³⁹, y mostraba su importancia como elemento de la cultura visual contemporánea, particularmente del mundo del cine y la televisión, pero también del cómic. Lo mismo ocurre con Goya, cuyos logros continúan revisándose y difundiéndose aún doscientos años después a través de estudios y muestras que exploran sus modernas aportaciones⁴⁰, y donde se observa un persistente recurso a lo monstruoso incluso para la divulgación de su propia obra. Tal es el caso de una muestra sobre la producción gráfica del artista, recientemente organizada por el Metropolitan Museum de Nueva York, para la cual se escogió la estampa *El coloso* como imagen maestra de la exposición (fig. 27).

Resulta, a lo menos, curiosa la coincidencia de la estética aplicada en los siglos XX y XXI para definir al monstruo de *Frankenstein*, tanto en el gesto como en los rasgos físicos, con los numerosos iconos de Goya revisados en el presente estudio. El aragonés se afianza así como un artista de su tiempo, pero a la vez avanzado respecto al mismo, con una alta sensibilidad y una percepción psicológica moderna. Estos rasgos condujeron a que su persona también fuera protagonista de novelas como *Goya o el arduo camino del conocimiento* del escritor ju-

³⁹ Titulada *Terror en el laboratorio: de Frankenstein al doctor Moreau*, Madrid, 16 junio-16 octubre 2016.

⁴⁰ Como en el Centro de Arte Fernán Gómez, *El sueño de la razón. La sombra de Goya en el arte contemporáneo*, Madrid, 20 sept.-24 nov. 2019. Véase Valeriano BOZAL, *Goya y el gusto moderno*, [1994], Madrid, Alianza, 2002.

dío-alemán Lion Feuchtwanger (1884-1958), publicada en 1951 y que presentaba a Goya como un artista independiente y rebelde que refleja las contracciones de la realidad⁴¹.

La gran aportación, en este sentido, tanto del pintor como de la escritora, consiste en la capacidad de extrapolación de sus respectivas obras hacia la crítica social, política y científica. En concreto, el uso irresponsable de la tecnología, los desafíos en torno a la clonación, la inteligencia artificial, la obsolescencia y los retos que implica la utilización de tales recursos, aspectos que encuentran aplicación incluso en el siglo XXI y la cultura contemporánea. Todo ello convierte a Francisco de Goya y a Mary Godwin Shelley en creadores que hace más de doscientos años produjeron iconos únicos, tanto por su valor en sí mismos como por su alcance universal y, por ello, siempre interesantes de revisar.

Recibido el 6 de septiembre de 2021. Versión revisada aceptada el 13 de octubre de 2021.

Rocío Coletes Laspra es Doctora en Historia del Arte (Universidad de Oviedo, 2015) con una tesis doctoral con Mención Internacional y Premio Extraordinario de Doctorado titulada *La pintura orientalista española (1833-1923)*. Licenciada en Historia del Arte en 2007 (Premio Fin de Carrera), presentó su tesis de Licenciatura sobre la colección Wellington (Premio Extraordinario de Licenciatura). Diplomada en Museología en l'École du Louvre en 2008, allí cursó un Máster en Investigación de colecciones y obtuvo el DEA con un trabajo sobre el coleccionismo de Velázquez en Francia. Desde marzo de 2019 pertenece al Cuerpo de Ayudantes de Museos y forma parte del Dpto. de colecciones del Museo Nacional de Escultura. Ha sido becaria FPU (2010-14) y efectuado estancias de investigación en Madrid y en París, donde realizó prácticas en el Museo del Louvre. Su actividad investigadora se centra en la pintura española del siglo XIX y el coleccionismo de arte español en el extranjero, sobre los que ha presentado comunicaciones e impartido conferencias. Su publicación más reciente es el libro *La pintura orientalista española a través del Museo Carmen Thyssen Málaga* (2019).

Dirección: Museo Nacional de Escultura, C/ Cadenas de San Gregorio, 1-2, 47011, Valladolid.

Teléfono: 983 25 03 75 7 / Correo electrónico: rocio.coletes@cultura.gob.es

⁴¹ Lioba SIMON, «La caracterización der Jovellanos en la novela 'Goya' de Lion Feuchtwanger», en Vv. Aa., *Cuadernos de Investigación*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos, n.º 6-7, años 2012-13, pp. 199-226.



Fig. 1. Francisco de Goya, *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798.
Museo Nacional del Prado, P3236.

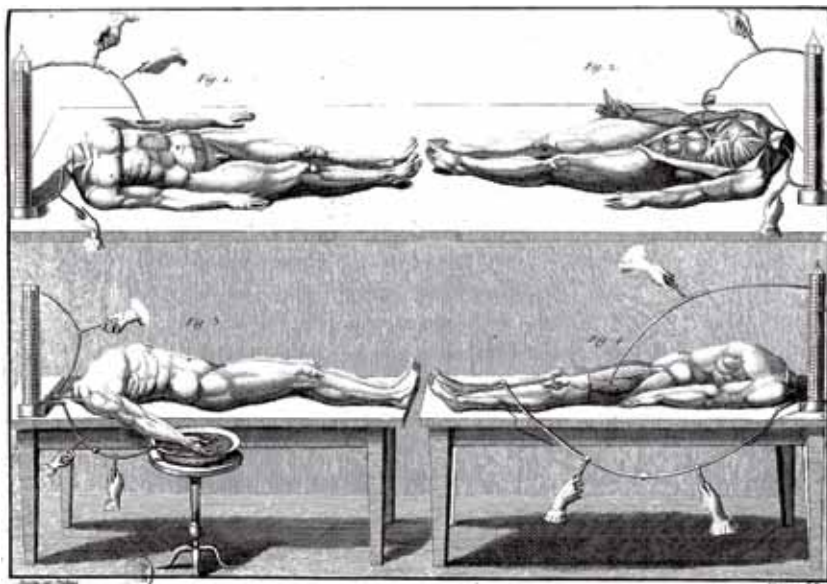


Fig. 2. Ilustración contenida en la obra de Giovanni Aldini, 1804, fig. 3.



Fig. 3. El doctor Ure galvanizando el cuerpo del asesino Clydsdale. Louis FIGUIER, *Les Merveilles de la Science, ou Description des inventions scientifiques modernes*, París, Fourne, Jouvent et Cie., 1867-1891, p. 653, fig. 333. Gallica BNF.

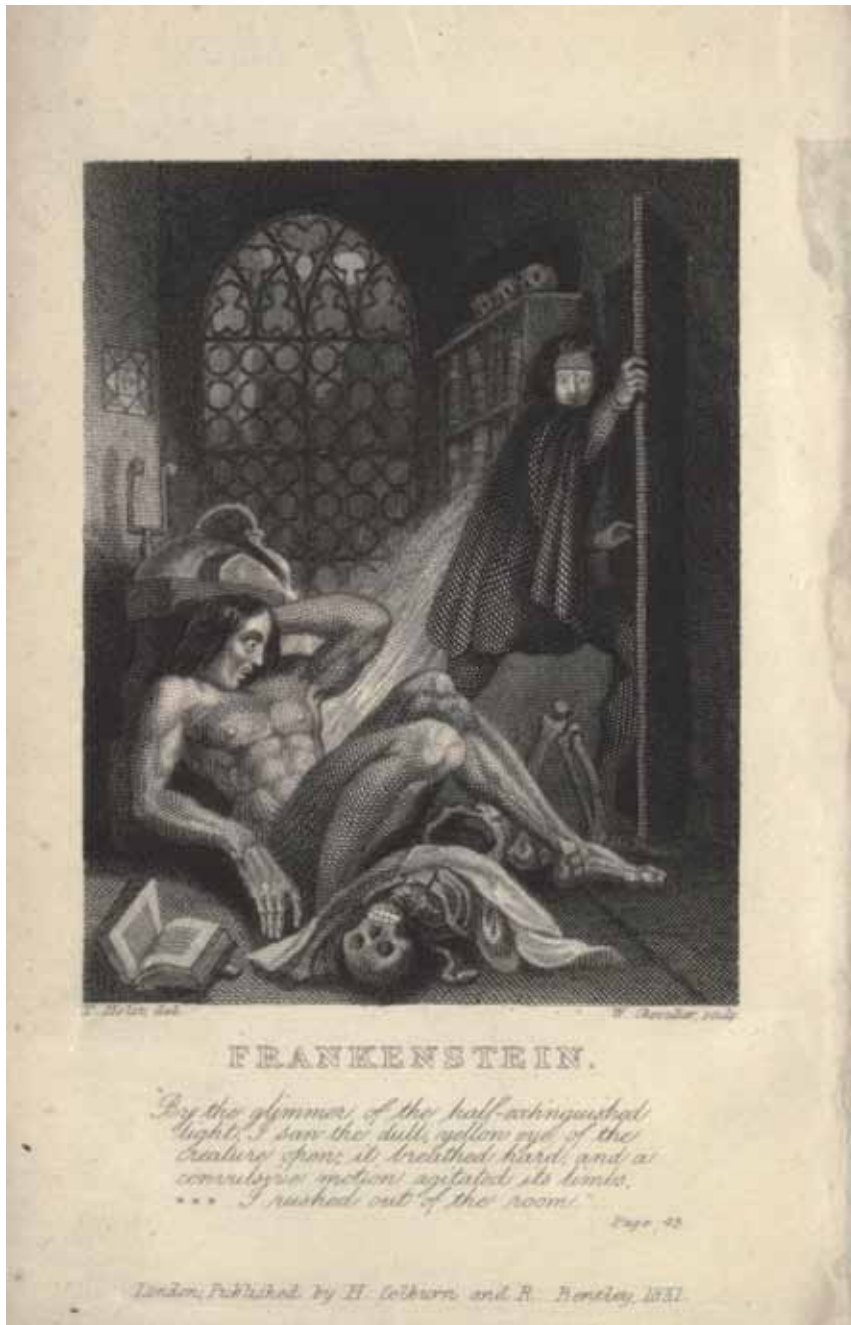


Fig. 4. Portada de Frankenstein, or the Modern Prometheus, publicada en 1831.



Fig. 5. Thomas WAGEMAN (art.), Nathaniel WHITTOCK (lit.), Mr. T. P. Cooke, del teatro Covent Garden, caracterizado como el monstruo de Frankenstein, 1823-1860.

Carl H. Pforzheimer Collection, New York Public Library Digital Collections.



Fig. 6. Francisco de Goya, *Albañil borracho*, 1786.
Museo Nacional del Prado, P02782.



Fig. 7. Francisco de Goya, *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*, 1788.
Catedral de Valencia.

ANEXO DOCUMENTAL



Fig. 8. Francisco de Goya.
Ermita de San Antonio de la Florida (detalle), 1798.



Fig. 9. Francisco de Goya, *El Tiempo devorando a los hombres*, hacia 1797.
Museo Nacional del Prado, D3941.



Fig. 10. Francisco de Goya, *Ya es hora*, serie *Caprichos*, 80, 1797-1799.
Museo Nacional del Prado, G002168.



Fig. 11. Francisco de Goya, *Mucho hay que chupar*, serie *Caprichos*, 45, 1797-1799.
Museo Nacional del Prado, G002133.



Fig. 12. Francisco de Goya, *Los Chinchillas*, serie *Caprichos*, 50, 1797-1799.

Museo Nacional del Prado, G002138.



Fig. 13. Francisco de Goya, *La enfermedad de la razón*, 1796-1797.
Museo Nacional del Prado, D003924.



Fig. 14. Francisco de Goya, *La seguridad de un reo no exige tormento*, 1810-1815.

Washington National Gallery of Art, inv. 1951.10.41.

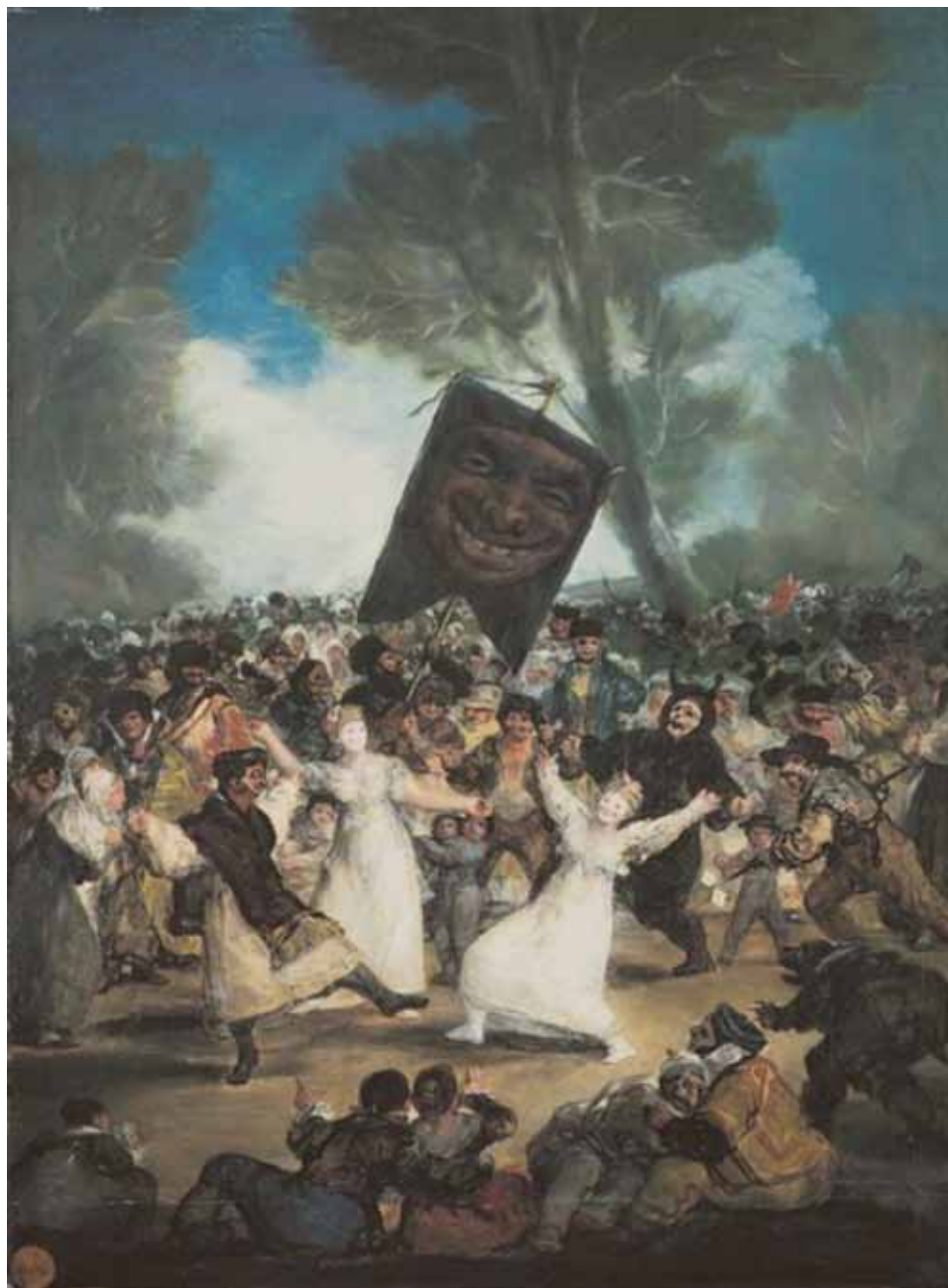


Fig. 15. Francisco de Goya, *El entierro de la sardina*, 1812-19.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 329.



Fig. 16. Francisco de Goya, *Grande hazaña, con muertos*, serie *Desastres de la guerra*, 39, 1810-14. Museo Nacional del Prado, G02369.



Fig. 17. Francisco de Goya, *Las resultas*, serie *Desastres de la Guerra*, 72, 1814-1815. Museo Nacional del Prado, G02402.



Fig. 18. Francisco de Goya, *Bobalicón*, serie *Disparates*, 4, 1815-1819.
Museo Nacional del Prado, G002172.



Fig. 19. Francisco de Goya, *Disparate desordenado*, serie *Disparates*, 7, 1815-1819.
Museo Nacional del Prado, G002175.



Fig. 20. Francisco de Goya, *Dos viejos comiendo*, serie *Pinturas negras*, 1820-1823.
Museo Nacional del Prado, P00762.



Fig. 21. Francisco de Goya, *Fantasma con castañuelas*, en *Álbum H o de Burdeos II*, 61, 1825-1828.

Museo Nacional del Prado, D04123



Fig. 22. Francisco de Goya, *Fraile hablando con una vieja*, 1824.
Princeton University of Art Museum, inv. y1985-6.



Fig. 23. Francisco de Goya, *Hombre comiendo puerros*, 1824-1825.
Dresde, Kupferstich-Kabinett.



Fig. 24. Personaje de Frankenstein interpretado por el actor Charles Stanton Ogle, dir. J. Searle Dawley, 1910.



Fig. 25. Personaje de Frankenstein interpretado por el actor Boris Karloff, dir. James Whale, 1931.

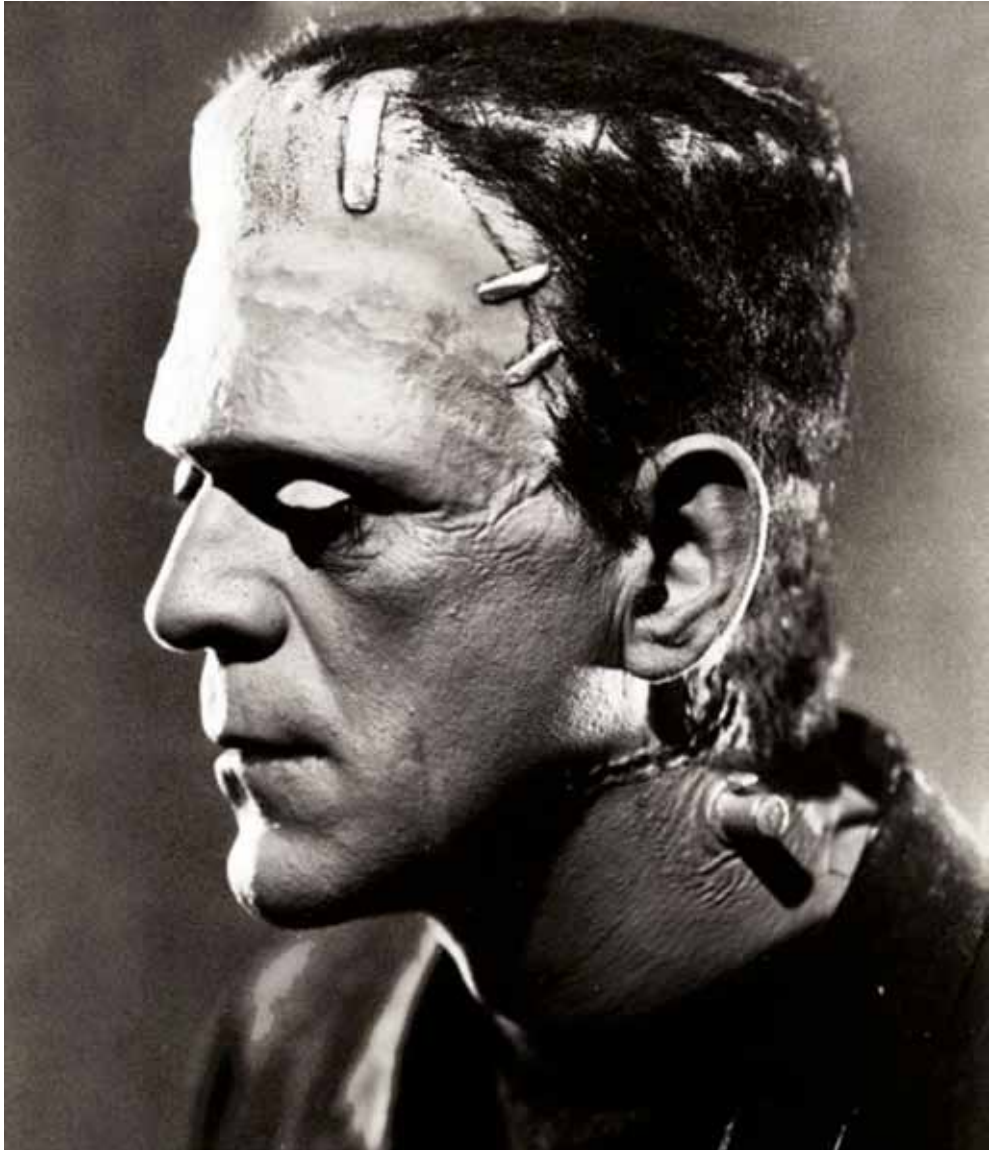


Fig. 26. Personaje de Frankenstein interpretado por el actor Boris Karloff, dir. James Whale, 1931.

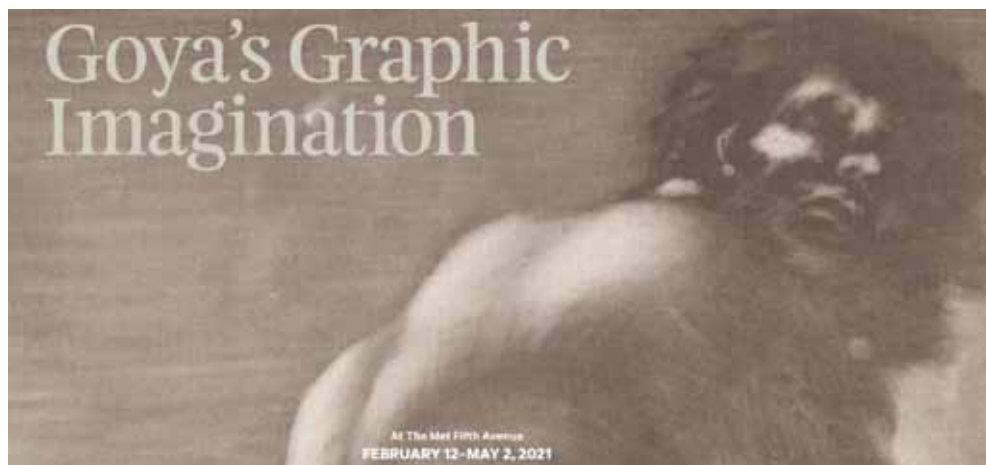


Fig. 27. Imagen maestra de la exposición temporal *Goya's graphic imagination*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 12 febrero - 2 mayo 2021.

Créditos de las imágenes

Fundación Goya en Aragón

Gallica BNF

Metropolitan Museum of Art

Museo Nacional del Prado

New York Digital Collection

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Washington National Gallery of Art