

EL PENSAMIENTO NEGRO DE GOYA*Goya's black thinking*

JOAQUÍN ESTEBAN ORTEGA

*Universidad de Valladolid (España)**estebanortegajoaquin@gmail.com***Resumen**

El presente trabajo sostiene la tesis de que la fuerza simbólica de la pintura de Goya permite hablar de un pensamiento guiado por el sustento referencial del negro. Resaltaremos, de este modo, que toda su obra implica la consideración de un pensamiento profundo sobre la existencia humana. Con el fin de desarrollar este objetivo entraremos en diálogo con el conjunto de los trabajos del pintor español. A través del análisis de las diversas etapas se podrá ir corroborando cómo el hilo conductor de la melancolía se convierte en una clave hermenéutica. Su pintura melancólica se convertirá en la energía de los procesos de transformación de su pintura y de su propia biografía. Se advertirá, por tanto, de manera espontánea, el desarrollo del proceso alquímico de todo el conjunto a través del cual asistimos a la progresiva destilación existencial de la *nigredo*.

Palabras clave: Goya; melancolía; negro; hermenéutica; arte; alquimia.

Abstract

This paper sustains the thesis that the symbolic force of Goya's painting allows us to speak of a thought guided by the referential sustenance of black. In this way, we will emphasise that his entire oeuvre implies the consideration of a profound thought on human existence. In order to develop this objective, we shall enter into a dialogue with the Spanish painter's work as a whole. Through the analysis of the different stages, it will be possible to corroborate how the common thread of melancholy becomes a hermeneutic key. His melancholic painting will become the energy of the processes of transformation of his painting and of his own biography. The development of the alchemical process of the whole ensemble, through which we witness the progressive existential distillation of the *nigredo*, will therefore be spontaneously noticed.

Key words: Goya; melancholy; black; hermeneutics; art; alchemy.

1. INTRODUCCIÓN: LA NEGRURA POR DEFECTO.

Estaría bien tener conciencia cierta sobre si lo primero fue visto, tocado u oído. Si mantenemos el imaginario de la negrura del origen podríamos decir que el negro¹

¹ Toda la extensión cultural y simbólica que se le confiere al color negro ha sido estudiada por Pastoreau (2008).

Recibido: 6 abril 2023

Aceptado: 4 enero 2024

con el que se articula el pensamiento de Goya² es más un sonido que un color. Pero, además, como sabemos bien, un sonido que no podía escucharse nunca más que como molestos acúfenos. La negrura del Goya trágico, el retorcimiento fragmentado del horror final de la violencia de la guerra sobre los cuerpos troceados, los aquelarres demoníacos y los canibalismos de las almas abisales, remite a aquello originario que no convenimos nunca en afirmar como tal. En un momento de su *Fausto*, Goethe nos recuerda el carácter primero de la noche, expresándose a través de Mefistófeles de este modo: “Digo la verdad, pura. Aunque el hombre, mundillo de locura, suele tenerse por un todo entero, soy parte de esa parte que fue todo al principio, *una parte de la sombra que a la luz diera luz*, la luz soberbia, que disputa a la Madre-Noche el sitio y el rango, sin lograrlo, aunque se esfuerce, porque en los cuerpos queda detenida; de cuerpos brota, cuerpos hermosea, y un cuerpo la detiene en su camino: y así espero que no ha de durar mucho, y será aniquilada con los cuerpos” (Goethe, 1980, p. 41)³. Goya supo bien de esta aniquilación de la luz. Se podría decir que fue su propio cuerpo, su propia vida, ese cuerpo probablemente sifilítico, el que detenía la luz ilustrada en su camino para recordar la presencia matriz de la noche. Empeñado, como decía Alberti, en la tarea de “un diablo demente persiguiendo / a cuchillo la luz y las tinieblas” (Alberti, 2003, p. 108): aquella luz que quería iluminar su tiempo y que se presentaba con las internas contradicciones de una razón que, soñando, producía monstruos. Tres conocidas interpretaciones podríamos destacar de la celeberrima estampa *El sueño de la razón produce monstruos*, de 1799: una primera sería la que trata de la convicción firme del artista en el poder de la razón, como conjuradora de las tinieblas de la ignorancia y el oscurantismo para liberar la iluminación de lo verdadero; la segunda lectura es la que activa la antítesis estética neoclásica entre razón y fantasía, teniendo en cuenta la necesidad del concurso activo de la primera para neutralizar los excesos y los monstruos de la segunda; y la última, con la que convenimos más en nuestro propio discurso, tiene que ver con la decepción y el fracaso irremediable de la razón ilustrada en la que tantas esperanzas había puestas. Por mucho que no fuera esta la intención del autor, lo cierto es que en la lucha entre luces y sombras parecen haber vencido estas últimas. Sin saberlo está anticipando esa decepción del horror en el que el mundo ordenado por la razón sucumbe y su espacio termina habitándose por demonios sin rostro en la negrura de una espesa tiniebla de fondo.

Si no tuviéramos que justificamos mucho ante tantas voces expertas que han analizado en sus diferentes etapas una obra tan ingente como la de nuestro pintor nos

² Hacemos nuestra la opinión general de Tzvetan Todorov cuando, desde el comienzo de su conocido libro de referencia, afirma la tesis, mantenida a lo largo de todo el trabajo, de que “Goya no es solo uno de los pintores más importantes de su tiempo. Es también uno de los pensadores más profundos, al mismo nivel que su contemporáneo Goethe, por ejemplo, o que Dostoyevski, cincuenta años después” (2017, p. 18).

³ El subrayado es nuestro

ratificaríamos, como señalábamos más arriba, en que esta negrura es el hilo conductor simbólico del pensamiento de Goya. Se podría decir que, en vez de los blancos, o los cremas crudos de las telas, o como fueren estas de hecho, los soportes que Goya utilizó desde siempre estaban por defecto metafóricamente tintados de negro; y no solo porque desde el Barroco la propia técnica pictórica implicaba implementar el color y la luz sobre la base del negro. El caso de nuestro pintor supone el negro como un fondo atemático vital que se oculta y se desvela con objeto de rastrear todos los recovecos del alma. El negro de Goya, además, es el de un tiempo convulso, de tránsito, de grandes horrores, de padecimientos y angustias físicas e intelectuales, de densos desgastes ontológicos y de incertidumbres, que hubo que disimular poniéndole color encima para que aconteciera un mundo tentativo como posible. La manera en que nuestro pensador, sin ser muy consciente de ello, permitió poner en evidencia la negrura profunda de sus telas fue a través del filtro reductor de la melancolía⁴. Frente a la bilis procedente del hígado, aquel otro negro denso y tumoral de la otra bilis asumido por Hipócrates y Galeno, fisiológicamente inexistente, análogo al vino tinto y sus efectos y metafóricamente ventoso, corroe el color, arruga la luz y redefine la representación y lo representado. Ayudémonos del guion que nos proporciona el hermoso libro de Folke Nordström (2013) para ratificar cómo a través de los huecos que dejaba el disfraz de la melancolía se podía entrever ese negro de fondo con el que se enfrentaba la resistencia de la pintura con objeto de ir garantizando la supervivencia. No necesitamos ahora ser exhaustivos. Destaquemos únicamente algunas muestras especialmente significativas de esta peculiar metáfora de la reducción del color que se obra en la pintura de Goya mediante la *epoché* melancólica.

2. LA ALEGRÍA MELANCÓLICA DE LOS TAPICES

Incluso esos momentos de moderado equilibrio vital iniciales en el que el color de los cartones para tapices encubre en la representación una agradable alegría cotidiana de encargo, permiten ver en alguna ocasión esa pasión del negro vestida de tristeza. Pensemos, por ejemplo, en este sentido, en la penumbra ambiental generada por la sombría escala de colores que recubre la mirada triste y desdichada de la mujer de *La cita* (1779-80). En un entorno pesado y otoñal, en el que a los árboles le faltan las hojas y en el que un par de hombres en segundo plano contemplan su tristeza, la mano melancólica que sujeta su rostro nos sugiere su aparente decepción o su soledad. La iconografía de la melancolía otoñal también está presente en *El médico* (1779-

⁴ Sobre la amplia bibliografía de este filtro reductor de la melancolía desde muchos puntos de vista nos hemos servido de los siguientes trabajos para contextualizar el problema en el pensamiento de Goya: Bartra, 2019; Biencyk, 2014; Bolaños, 1996; Burton, 2015; Földényi, 2008b; Nordström, 2013; Pérez, 2016; Pujante, 2018; Reguera, 2018.

1780), pieza en la que tres figuras intentan calentarse ante un brasero resguardándose de un paisaje que ya prácticamente ha perdido la luz y la fuerza del día. *El majo de la guitarra* (1779-1780), en un cierto estado de neutralidad emocional, parece advertirnos y anunciar con su canto, y con su mirada perdida, las consecuencias de esta aventura hermenéutica que hemos emprendido de rasgar los óleos con la pasión melancólica para insistir en ver lo invisible; es decir, aquello de debajo que nunca se deja ver porque le somos indiferentes. Por su parte, en el subsuelo rococó que preside también la conocida serie sobre las estaciones parece habitar una especie de tiempo diferente de suspensión de forma paralela a los episodios narrados. Quizás sea, de manera especial, en *El invierno* (1787), donde sea más evidente la desolación y la lucha gris de la naturaleza humana abrumada por la fatalidad y donde se presagie el modo en el que tendrá que ser la propia figura humana la que tenga que enfrentarse directamente con la tenacidad de ese negro de fondo. Ahora bien, podría hablarse, de manera específica del *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* (1788) como un claro punto de inflexión en nuestro recorrido.

3. EL TRÁNSITO A LAS TINIEBLAS

Pudiera parecer allí que, en un entorno ahora más romántico (Füssli), el anuncio ya se ha concretado y la amenaza por rasgar en la pintura nos sitúa en el tránsito mismo de la muerte. La frontera del color y de la luz hacia las tinieblas y el silencio anuncia un inseguro entorno demoníaco. El santo, por si acaso, exorciza los espíritus malignos ante el viaje que pretendemos realizar hacia los fondos de la oscuridad. Efectivamente, a partir de estos momentos asistimos con nuestro pintor a un nuevo raspado a la luz. La década de los noventa, de gran convulsión política, fue en sus inicios cuando Goya pasó el filtro de la enfermedad y sus conocidas consecuencias. De 1794 están datados una serie de cuadros pequeños de gabinete sobre hojalata que envió a la Academia de Bellas Artes. Se trata de unos trabajos liberados del condicionante del encargo con lo cual lo que se dice traduce aún mejor las intenciones de una cruel convalecencia. En *Corral de locos*, *El incendio*, *fuego de noche*, *El asalto de ladrones*, *El naufragio*, o *Interior de una prisión*, nos adentramos en los aspectos no queridos y rechazados de lo cotidiano. En *El asalto de ladrones*, aunque el episodio es contado a la luz del día, va de suyo la merma de luz en la violencia extrema con la que los salteadores están dando muerte a aquellos hombres. Tenemos la sensación de que las pinceladas tan tensas y rápidas incrementan aún más la tensión del momento. En *Interior de una prisión* tampoco se necesita ahora matizar el detalle. La oscuridad del primer plano en la que transcurre el pesado y cruel paso del tiempo sobre aquellos cuerpos encerrados y abandonados a su suerte contrasta con una potente luz de fondo que domina toda la escena como recordándonos que solo es en la claridad en donde puede acontecer la más profunda tiniebla. Estamos encerrados en la luz de la representación; en ella habitamos la

paradoja de la vida que se constituye en la inercia de lo aparente. Sin embargo, en esta ambivalencia trágica, esa misma luz nos estalla por la noche, cuando estamos descuidados, para abrasarnos. Ardemos en el fuego como en *El incendio*. Ardemos con la luz que nos mantiene vivos. Nadie mejor que Goya para recordarnos con la composición de esta obra que no hay referencia ninguna, que todos los cuerpos que huyen están desamparados y que la huida es siempre hacia lo negro. El destino de aquellos personajes que no están arrastrando a los desmallados, porteando a los heridos o llorando a los muertos, es el desaparecer en la sombra absoluta. Lo que no sabemos con certeza es si tal desaparición cursará el incierto respiro de los personajes de *El naufragio*, que exhaustos y desnudos consiguen sujetarse provisionalmente en unas rocas, o el grotesco y extraño enfrentamiento de aquellos locos de *Corral de locos* encerrados en la sombra para siempre sin comprender nunca lo que estaba pasando. En este hilo melancólico de la locura, tan bien entendido por nuestro pintor, encontramos también un significativo elemento reductor. El hombre recién sorprendido por la sordera y encerrado en sí mismo, autor de esta serie, deja de ser el ilustrado que rechazaría al loco para convertirse en un romántico de la sinrazón. El Goya prisionero de sí nos permite recordar que la locura, y el pozo lúgubre que representa, no solo no nos es ajena, sino que está en nosotros constitutivamente. En estos “cuadros de gabinete” percibimos cómo los efectos de la “noche auditiva” (Todorov, 2017, p. 38) implican una menor preocupación por designar el mundo y delimitar los objetos mediante la línea y el dibujo. El color, en este caso, como ocurrirá en las pinturas negras del final de su producción, tiene solo que ver con la tensión entre la luz y la sombra y con decir la verdad. La patológica introspección a la que se ve sometido le hace tener menos en cuenta a los demás y, por consiguiente, dejar de mentir. La sordera le hace decir y hacer la verdad, tal como haría un *parresiasstés* al que le han desaparecido los temores que provocan los ruidos de lo cotidiano. Sin poder oír se matiza aún más la limitación de la vida y de ello surge esa autenticidad que no reclama ya más la inmortalidad.

4. LAS HERIDAS NEGRAS DE LOS GRABADOS

En general se puede decir que las cuatro series de obra gráfica (*Los caprichos*, 1799; *Los desastres de la guerra*, 1810-1815; *La tauromaquia*, 1815-1816; y *Los disparates*, 1815-1823) mantienen, desde el punto de vista formal, una enérgica tensión trágica que se especifica en este giro estético y existencial del que hablamos y en el tratamiento de los contrastes buscados entre la luz, los grises y los negros de los grabados. De manera habitual solemos ver cómo la luz cae como un torrente sobre la escena o figura principal y lo secundario queda envuelto en una nube de grises matizados o directamente engullido por el negro. Lo que Goya nos quiere decir suele requerir la misma iluminación de la que carece aquello que se critica, se pone en evidencia, se denuncia o se trata de

expiar ante el saturado exceso del horror que conlleva. La negatividad de grises y negros como contrapunto queda, por tanto, al servicio de una reivindicación formal del pensamiento. No podemos tampoco olvidar que en estas técnicas de grabado la tinta negra encuentra su reposo en la incisión que se realiza sobre la base de barniz o la resina que recubre la plancha de cobre. La “herida” sobre el soporte será la que produzca la aparición del negro, de los grises, como contrapunto.

Desde el punto de vista del contenido y de lo representado quizás encontremos mejor lo que buscamos en *Los desastres* y en *Los disparates*, aunque la sordidez sombría de *Los caprichos*, reflejados en el acoso nocturno a la racionalidad por parte de monstruos, pesadillas y brujas, acechan la serenidad del espíritu al sospecharse que detrás de lo grotesco resuena un fondo oscuro incomprensible. Hay una clara pulsión hermenéutica en estas estampas críticas en las que se fuerza el enmascaramiento de los personajes, el esperpento o su ridiculización para hacerlos más reconocibles. La costra de máscaras con que los individuos construyen su identidad personal y la de la época le llevó a Goya a ratificar esa idea de que lo que aparece como la realidad no es lo verdadero. El ejercicio reductor de ese revestimiento que se lleva a cabo en *Los caprichos* forma parte de esa peculiar capacidad fenomenológica que tiene el pensamiento de Goya de ir a la cosa misma. Frente a lo que pudiera parecer, la acidez crítica de lo que se retrata (prostitutas, vicios sociales, frailes lúbricos, etc.) no es mero divertimento político o social con el que se reacciona contra determinadas miserias, sino que forma parte de una metodología que se encuentra ya obsesionada por llegar hasta la última capa de lo que pueda ser descubierto. No resulta difícil corroborar con nuestro pintor cómo esta hermenéutica trágica exige siempre una cierta patología existencial para hacerse fisiológica. Habría sido difícil que aquel hombre, sin estar aislado por su sordera y su soledad interior, hubiera conseguido someter esas censuras que impiden rastrear en el abismo del alma.⁵

5. EL HECHIZAMIENTO DEMONIACO DE LA RAZÓN

En este contexto demoniaco ineludible, y en este marco hermenéutico, el brujerío y la animalidad de estos caprichos se complementan por esta época con pinturas como *El aquelarre*, *Vuelo de brujas*, *La lámpara descomunal (o El hechizado por fuerza)*, o *Escena de brujas*, datados en 1797-98. En todos ellos encontramos personajes fronterizos que parecen haber entendido el alcance que tiene el atrevimiento melancólico de arañar la luz en silencio y adentrarse en la sombra. Un gran diablo teriomorfo que recibe niños en ofrenda por parte de las brujas se convierte, en *El*

⁵ Se volverá a producir un reimpulso de este potencial hermenéutico reductor y patológico en 1819 con aquella violenta, peligrosa y desconocida enfermedad que dio pie a las *Pinturas negras*, de las cuales nos ocuparemos más adelante.

aquejarre, en el maestro de ceremonias que abre las puertas del infierno. Quizás sea él mismo el que haya permitido el extraño ritual al que asistimos en el *Vuelo de brujas*, donde un firmamento en oscuridad envuelve la extraña danza en suspensión de tres brujos que sustentan el cuerpo inerte de una mujer que grita y a la que quieren succionarle la sangre. Todo el conjunto levita sobre un personaje que se recubre con una sábana, probablemente con la sigilosa intención de escapar de los gritos. A su izquierda otro cuerpo atormentado, tumbado boca abajo, muestra su desesperación ante lo que pasa. Parece claro que, en esta fiesta, la noche misma es la protagonista y no un mero periodo cronológico. En el caso de *El hechizado por fuerza*, también conocido como *La lámpara descomunal*, se reproduce el episodio teatral creado por Antonio de Zamora en 1698 en el que, en clave de comedia, se cuenta cómo el timorato cura Don Cosme se cree hechizado y piensa que su vida únicamente durará el tiempo que permanezca encendida la lámpara de aceite de su habitación. Por nuestra parte, yendo algo más allá de la sátira, la composición del cuadro nos interesa por la amenaza implícita que también se pueda verter sobre la intención reductiva de nuestra melancolía hermenéutica. Nos preguntamos también qué nos ocurrirá si apagamos finalmente la última luz de la llama, tal y como pretendemos. La oscuridad que envuelve al cuadro presenta la amenaza de fondo de unas grotescas brumas que representan la danza macabra de los tres burros. De extinguirse la luz tendríamos que escuchar el silencio de esa danza de lo negro. De momento, debemos pedirle a Don Cosme que nos mantenga aún encendida a nosotros también esa tenue llamita de luz.

No podremos sustraernos, por lo que se ve, al hecho de tener que vernos sometidos a un ritual extremo si seguimos empeñados en rasguñar la luz para ver lo que se esconde detrás. Se nos obliga a vernos reflejados en seres de pesadilla que se encargan de intentar traspasar la frontera. Pensemos, por ejemplo, en la remisión a un estado antropológico originario carente de cualquier sofisticación civilizatoria y, mucho menos, pretendidamente ilustrada, de esa serie de obras en las que Goya nos presenta al hombre primero en su desnudez más cruda. Evidentemente el marco del horror de la guerra en el que realiza estos trabajos obra como dramático reductor de la ilusión con el que aflora el espanto a borbotones. Nuestro pensador, en este contexto, resta la carga de la cultura y de la iluminación para que nos enfrentemos a lo absolutamente primero. ¿Quiénes son esos primitivos que en *La hoguera* (1800-1814), desnudos y sin matices se exponen a ese fuego ambivalente que amenaza, pero que, al mismo tiempo, anuncia su consumación? ¿Qué ocurrirá cuando se apague? ¿Qué habrá dentro de esa cueva cuando haya desaparecido el último rescoldo? No sabremos qué pasará, qué nos pasará en la oscuridad pura. Quizás Goya quiera advertirnos del riesgo que supone habitar para siempre en ambientes de tiniebla pura, al dejar de ver. Quizás cuando nos propone *La degollación*, o *Bandidos fusilando a prisioneros, desnudando y asesinando a una mujer*, o, sobre todo cuando nos sitúa ante *Caníbales preparando*

a sus víctimas, o contemplando restos humanos (todos ellos datados entre 1800 y 1810), quiere dejar constancia de lo que significa que lo negro sea la autodestrucción e implique, en nuestro caso, la propia autodeglución. Todas estas escenas que recordamos están presentadas en la atmósfera de una neblina lúgubre, tenebrosa y, sobre todo, cavernaria. Cavernas, cuevas oscuras en las que nos sentimos deglutidos. Aquí se encuentra, sin duda, el melancólico anuncio de aquel Saturno final que se tendrá que devorar a sí mismo devorando a su hijo/a. Nos encontramos ante el pánico de ser comidos por cualquiera de todas esas bocas estremecedoras que pintó Goya en el silencio y en las sombras de su vida. La boca abierta como una constante iconográfica se asimila con el comer y con la oscuridad de lo de dentro, con lo visceral. Lo que ocurre es que para Goya comer va acompañado de una obsesión devoradora por conservar la vida que, paradójicamente, se convierte en la pulsión irrefrenable de la destrucción (Cf. Földényi, 2008a, pp. 50). El impulso caníbal que quiere comerlo todo para neutralizar su carácter efímero y aparente, también quiere deglutir toda la luz para perderse en esa sombra que late sin darse. Al fin y al cabo, la boca abierta también sirve para gemir y para gritar ante lo ausente. Nuestro sordo pensador, aunque no lo quisiera, deseaba ver las bocas abiertas por si acaso alguna la volvía a revelar el eco lejano de algún misterioso sonido. Son muchos, como decíamos, los personajes a los que Goya abre la boca para que griten obligándoles a que surja desde dentro un aliento negro que no les pertenece. Por el hueco siniestro de la boca abierta la luz rompe su continuidad para que lo negro pueda transitar hacia la condena de lo inefable, resonando en nosotros el eco sordo de nuestra existencia.

Ya hemos descubierto, por tanto, que para Goya la muerte es negra, y que esta miente cuando toma forma en el provisional soplo melancólico de los colores. La boca es hiato corporal entre mundos porque abierta también implica bostezo y ensoñación. Ya tuvimos ocasión de mencionar antes la celeberrima estampa número 43 de *Los Caprichos* nombrada como *El sueño de la razón produce monstruos*. Sin la razón y la ilustración, ya sabemos, corremos riesgos de ser invadidos por los monstruos; sin embargo, ocurre también que con la iluminada alerta constante de la razón sobre la apariencia de las cosas terminamos olvidando que el fondo silencioso que rebota desde el hueco nocturno de la vida es constituyente e ineludible por mucho que quiera ser desplazado hacia la ingenuidad de los múltiples cromatismos de la luz. Ya no hay nadie que no sea consciente de que la exclusión de la muerte de la propia existencia deviene una mayor presencia de esta en sus formas más violentas y antinaturales. El hombre-Goya, como diría Unamuno, queriéndose reconocer en la ensoñación del reposo melancólico rodeado del gato, del lince, de la lechuza, es decir, de algunos de los soportes simbólicos de la melancolía, ha sido capaz de ofrecernos con el testimonio de su vida la vía posible para poder ver algo en la noche y afirmar para siempre la alegría del estar tristes. Lo quiso también para su amigo el juez,

político y humanista Gaspar Melchor de Jovellanos al representarle en un retrato de 1798. Un fondo muy oscuro, casi negro, acoge la figura del personaje sentado con las piernas cruzadas junto a una mesa sobre la que apoya su codo para que su mano izquierda permita sustentar pesadamente la decepción de su pérdida, pero escrutadora, mirada. A diferencia del Goya postrado que sabe de la negra monstruosidad que merodea la sinrazón de sus sueños, Jovellanos está despierto porque no puede dejar de responsabilizarse como ministro de los avatares de lo que ocurre en el país, a pesar de ser testigo directo de la incertidumbre de la época. La conocida deriva de los acontecimientos hará que la guerra, del mismo modo a como ocurre con todas las guerras, provoque cortes secos en la sujeción de lo normativo dejando que aflore sin censuras la parte maldita. Para nuestro Goya el color de la sangre era el negro y el sonido del horror el del absoluto silencio.

El intento de expiación del horror contenido en *Los desastres* tiene que ver también con el latido trágico que habita en la luz y en la camisa blanca de aquel anónimo campesino que ofrece su pecho con los brazos en cruz en los fusilamientos de *El 3 de mayo de 1808* (1814). Pocas veces como esta un blanco tan radiante y un cuerpo tan directamente iluminado ha tenido que ser asimilado simultáneamente a la más intensa de las negruras y a la muerte. La premonición de las consecuencias de lo que está pasando, y de lo que pasará, nos hace saber de manera contundente que esa luz terminará apagándose a pesar del coraje y la desesperación del mártir. La noche ha sido rota en la colina de Príncipe Pio por ese hexaédrico farol para que se pueda terminar la barbarie, pero también para anunciar la dramática provisionalidad de las cosas y la ilusión de la discontinuidad. Cada vez se hará más difícil sujetar la racionalidad. Se han de escapar sin querer, o queriendo, las ensoñaciones, lo irracional y los disparates. En los *Disparates*, necesariamente inacabados, Goya se sustituye por el mundo mostrando las fuerzas inconscientes que habitan en todos los “dentros” posibles, sin atender a orden ni control alguno. Un caos de máscaras, de animales incomprensibles, de seres sobrenaturales, de cuerpos fragmentados y de pasiones incontrolables, se convierte en entorno y hábitat de las puertas últimas en las que preguntar por la negrura.

6. EL GOYA NEGRO, HERMENEUTA DE SÍ MISMO

Desde el planteamiento aquí mantenido, la *Quinta del sordo*, la conocida casa en la cual Goya se recluyó cuatro años a partir de 1819, ha de ser interpretada como un auténtico aspirador de luz y de color: un verdadero agujero negro, si se nos permite forzar un tanto la metáfora. Prácticamente unos meses después de trasladarse allí, a finales de 1819, se produjo otro de los importante y agresivos momentos de pérdida de salud de nuestro pintor. Tampoco se conoce mucho de este episodio, si bien se nos ha dejado fiel constancia del agradecimiento al artífice del restablecimiento, el doctor Arrieta, con el conocido doble retrato *Goya atendido por Arrieta* (1820). Sanando con

los medicamentos contenidos en el vaso que sujeta su mano derecha y curando con el afecto y cuidado de su mano izquierda reposada sobre el hombro del enfermo, Arrieta pareció ser quien salvó coyunturalmente a Goya del trance fisiológico de atravesar el más complejo ritual iniciático de acceso a la nocturnidad pura. El cuerpo del médico, del amigo, se interpone protector entre un Goya exhausto y la amenazante amalgama de demonios que habitan la oscuridad de fondo. A pesar del remedio provisional nuestro pensador tuvo que vérselas durante aquellos cuatro años con todos esos seres oscuros que exigían ser liberados de las paredes de la *Quinta* prescindiendo al máximo de la luz. Quedaba presentado, de este modo, el cuerpo anciano de Goya como *médium* hermeneuta de sí mismo y de todos nosotros.

Lo negro de las pinturas negras no es únicamente una tonalidad. La propia representación, ya en estados mínimos tras toda una vida luchando con el color y la luz del mundo y llegando al culmen de reducción en este momento de abstracción expresiva, se identifica con la oscura naturaleza misma de lo que aparece. Cada pincelada parece convertirse en una rasgadura matérica de los pigmentos de color con los que los cuerpos, los rostros cadavéricos, las bocas y la propia vida consiguen secarse y horadarse dejando visible un fondo irreconocible e insoldable para el alma.

Podría resultar paradójico que, aunque el talante que recorre nuestro ensayo tiene un peculiar perfil hermenéutico, no nos preocupe gran cosa las dificultades formales que los expertos encuentran en la interpretación del conjunto de las *Pinturas negras* a tenor de las pocas pistas aportadas por el autor. Ahora que ya vamos terminando este apartado parece bien claro que nuestro interés por Goya no tiene que ver tanto con su modo de reflejar el mundo, o lo que se refleje o no en él, sino más bien con su capacidad de ponerlo entre paréntesis y las consecuencias que ello tiene para nosotros. No podemos dejar de anotar con Todorov que “Goya nos hace salir del mundo que conocemos, pero solo nos muestra el vacío” (Todorov, 2017: p. 195). Este es el motivo que hace que no nos sea tan urgente una adecuada, o no, lectura de las obras que componen esta serie. Poco nos importa la ilusión de la poca representación que se haya dejado traslucir. Lo que nos interesa de ellas es la imposibilidad de seguir pensando de la misma manera tras quedar expuestos a ese vacío de lo que implican. Nos interesa esa sensación global y sobrecogedora de haber llegado a los límites últimos de la posibilidad de la luz. La vida, nuestra vida, incluso cuando vuelva a regenerar espacios quiméricos para seguir gestionando la supervivencia, y todo el entramado de interpretaciones que estos puedan conllevar, ya no podrá sustraerse nunca de la extrema serenidad trágica que implica el latido oculto de la negatividad.

Si, por lo dicho, parece claro que toda la serie es un autorretrato implícito, podríamos abrir y cerrar estas consideraciones finales haciendo un círculo entorno a dos piezas que bien pueden ser consideradas como autorretratos casi explícitos: nos referimos al viejo sustentado por un bastón en *Dos viejos*, originalmente situado en la

pared derecha de la entrada de la sala de la planta baja, y el denominado *Saturno*, situado en la pared de enfrente a la entrada a la izquierda.

El demoniaco personaje de la derecha en *Dos viejos*, mediante un pesado vaho de aliento mortecino, profiere un profundo grito deforme en el oído del inmutable anciano que mantiene la mirada al frente. Bien pudiera ser alguna advertencia, alguna reflexión sobre la brevedad de la vida o algún anuncio sobre la proximidad de la muerte (Cf. Bozal, 2018, p. 84). Sea lo que fuere, no parece haber sido escuchado ni oído por este venerable viejo, apoyado sobre su cayado, a causa de una sordera esencial que le impide prepararse ante lo anunciado, probablemente mediante las ilusiones que genera el miedo. El destino del anciano está ya marcado. A pesar de las desoídas advertencias deberá recorrer todas aquellas grutas negras que se le abrirán en las paredes de su propia casa. Se tendrá que convertir en muchedumbre fuliginosa tanto en la mueca grotesca que supone *La romería de San Isidro*, como en la embrutecida multitud de brujas que compone *El gran cabrón*. En la primera, parece como que ese conjunto integrado de individuos de toda condición se dirigiera hacia nosotros aullando para reclutarnos sin escapatoria. Tenemos la sensación de que la ennegrecida melodía que pudiera producir la guitarra del personaje situado en primer plano arrastrara a todos hacia el canto de una oscuridad ineludible. Se trata de una procesión iniciática. Del mismo modo que el otro ritual iniciático, mediante el cual el gran demonio de la segunda pretende introducir en el caos amorfo de un horrendo brujerío hermafrodita a la joven que se encuentra sentada a la derecha. De un modo u otro, el conjunto de las *Pinturas Negras* se nos presenta como proceso iniciático, como un ritual de paso hermenéutico hacia otro mundo sin luz. Se produce esto también en esa noche cerrada en la que Judith se convierte en maestra de ceremonias filtrando hacia el restablecimiento de la justicia la muerte de Holofernes. Se trata este de uno de los cuadros más oscuros de la serie. La única luz que hay es la necesaria para dar la muerte; porque no podemos olvidar que la muerte solo puede darse en la luz. De esta manera Judith se convierte en una agresiva hija de la noche emparentada con las Parcas (Bozal, 2018, p. 80).

La muerte, merodeando altiva por todo el conjunto, tuvo protagonismo directo en el piso de arriba. *Las Parcas*, o *Átropos*, y *Duelo a garrotazos*, dejan traslucir en la ensoñación irracional una más que evidente presencia de la muerte. En la primera, la muerte queda aludida por Goya, de manera un tanto apotropaica, como expresión monocromática del destino que se personifica en las hijas de la noche. Parece que la deconstrucción de la iluminada imaginación y sus efectos cromáticos por parte de la ensoñación más íntima posible requiere el concurso parcial de esas tijeras de *Átropos* con la que se corta el hilo de la vida individual. La suspensión sobre el paisaje de las cuatro figuras parece aplazar lo inapelable dejándonos, aún más, ante el desconcierto y la sensación de no haber encontrado ninguna respuesta. Del mismo modo, Goya sabe que la muerte no es individual. En el *Duelo a garrotazos*, queda representada la lucha

y la violencia perenne de los seres humanos entre sí hundidos en la tierra. De alguna manera, lo negro se da aquí como el reconocimiento del resultado al que se llega sin la ratificación constante de su presencia. Son los excesos del anclaje a la tierra los que generan la imposición fatal de unas esperanzas sobre las otras. La muerte provocada por el otro es siempre resultado de la lucha interna de la desesperanza. Goya parece recordarnos que la única manera de enfrentarnos a ese mal que atraviesa todas las historias de la humanidad no es acabar con esa desesperanza por medios colectivos o individuales, sino dejar que se haga bien presente la oscuridad de la desesperación.

En *Perro hundido* Goya ya no sólo alcanza el nivel más alto de sutileza al autorretratarse, sino que él mismo se convierte en la propia pintura. Como nos vino a decir la veneración de Antonio Saura por este cuadro, Goya se transformó en el perro⁶. Fue él mismo quien se encontraba hundido y asomado tímidamente sin saber muy bien dónde mirar después de haber dejado de ver por haber recibido definitivamente el invertido fogonazo de lo negro absoluto durante un instante; es decir, aquellos años en los que vivió en la *Quinta*. No es de extrañar que esta obra haya fascinado a muchos y desconcertado a otros tantos. Estrictamente hablando no se tiene clara su composición, ni su autonomía (Cf. Bozal, 2018, pp. 118 y ss.), pero lo cierto es que nos ha llegado rabiando con toda la peculiaridad de su hermetismo y de su fuerza efectual, al margen de sus intencionalidades. Lo que a nosotros nos importa es que con esta obra Goya definitivamente se quedó sin palabras. Ya no había nada más que decir, ni que hacer, tras haberse visto anclado en la oscuridad más íntima de la tierra. Si acaso, únicamente asomar un poco el hocico (las bocas de Goya de nuevo presentes) para generar algún estertor en el espacio limítrofe de la condición humana. El regreso constante al que nos ha sometido la reducción melancólica del pensamiento visual de Goya ya no puede resumir más lo que se nos aparece. La absoluta parquedad de relato, además de ratificar la ausencia de ruido y la imposibilidad de la voz para decir, anuncia el impedimento de que lo real pueda duplicarse en lo negro por más tiempo. Incluso el fogonazo de lo negro, hasta el que nos ha traído la horadante metodología melancólica de Hermes, se atenúa por la presencia del barro de la supervivencia y de la terrenalidad de los humanos. Sin embargo, ya nada podrá seguir igual. Antonio Saura, refiriéndose a nuestro enigmático protagonista, también fue bien consciente de ello: “El ser aparecido ha dejado ya de observar una desaparecida presencia, fuente de hipnótico terror, probablemente situada fuera de los límites de la tela, operándose precisamente en este instante la metamorfosis que altera su origen” (Saura, 2013, pp. 100).

⁶ “¿Y si el perro, además de ser cancerbero del reino de los muertos, imagen del terror nocturno, símbolo profético del tiempo, criatura en el gran desierto del mundo, alegoría renacentista de la ascensión del espíritu, emblema de la fidelidad y de la melancolía, fuese también, en plástica simbiosis, un retrato, una metáfora de un retrato humano, una reflexión sobre nuestra propia condición, y, por qué no, un autorretrato del propio Goya transformado en perro?”. (Saura, 2013, pp. 94-95).

Quizás el guardián esté hundiéndose, pero quizás esté saliendo de la ciénaga. No lo sabemos con certeza. Lo que sí sabemos es que habita para siempre en una frontera entre dos nada, entre dos vacíos, invadidas por el espíritu de lo subterráneo. El escalofrío de su aullido recuerda la función del cancerbero como jalón en los reinos de la muerte. ¿Qué luz podría otorgar ahora alguna paz tras el anuncio irrevocable que nos ha hecho sobre nuestra extrema necesidad y soledad?

El animal, nosotros mismos, nos sabemos ya destinados a quedar desdibujados y enterrados en el fondo al haber emprendido este viaje de retorno y de ensombrecimiento hermenéutico. *Dos jóvenes burlándose de un hombre*, *Hombres leyendo* y *Dos viejos comiendo*, son claro paradigma también de ese desbordamiento del fondo que, como un magma usurpador, se funde con la superficie (Bonnefoy, 2018, p. 210). Podríamos decirlo de todos los seres del conjunto, pero de manera especial, los extraños seres que protagonizan estas piezas adolecen de una patología simbólica que se nos ocurre denominar hipermelanosis existencial. Si los miramos durante un tiempo tenemos la sensación de que tanto su cuerpo como su alma se van oscureciendo progresivamente. Lo negro se apropia ejemplarmente de las escenas de lo cotidiano, y de ellos mismos incluidos, y lo estrangula poco a poco. El carácter obsceno y lascivo de la primera, tuviera o no que ver con una peculiar suerte de onanismo trágico, conecta directamente el filtro de la muerte hacia lo negro con el otro impulso reductor por antonomasia que es el sexo. El gasto sexual sin cálculo es siempre un modo de morir. En el caso de esos tres hombres, que se apuran para poder terminar de leer lo que les falta antes de que la luz desaparezca definitivamente, asistimos al tremendo dramatismo de la hermenéutica queriendo seguir leyendo ante la potencial ilegibilidad del mundo. La figura del compañero que tienen detrás, con la mirada hacia arriba poseída como por una ceguera inminente, parece querer advertir a los otros que el ahuecamiento profundo de sus ojos es ya irreversible. Sin luz, aplastados por la oquedad de unas cuencas vacías, ya no habrá nada que comer, por mucho que se empeñe el viejo, o vieja, protagonista de la tercera desoyendo el apunte final de su doble cadavérico. Lo que nos espera, al atravesar la última puerta de la melancolía es devorarnos a nosotros mismos, como ratificará el dios con su propio destino.

Con el *Saturno* cerramos el ciclo. Es, en todos los sentidos, fin de recorrido de esta suerte de *epoché* melancólica que hemos pretendido llevar a cabo. Lo que allí ocurre no puede ser sujetado en categorización racional alguna. Tiene que ver con el hecho de haber traspasado ya todos los umbrales. Goya consigue dejar de empastar pigmentos para expresar cómo se secan los rostros de sus miedos porque antes de pintar ha reconocido el negro más puro posible. Lo que se obra a partir de ese momento es un retorno. Se ha llegado hasta el final y se retorna. Somos, con Saturno, hijos de ese negro limítrofe y final. Saturno sale de la total oscuridad. Como dice László Földényi: “El alma, antes de experimentar la plenitud, tiene que pasar por el trance de la oscuridad, la misma oscuridad

que rodea a Saturno” (Földényi, 2008^a, p. 15). No sabemos muy bien qué tipo de plenitud del alma es esta de la que habla Földényi en tanto que no tenemos muy claro si el trance de la oscuridad es un pasar o un quedarse allí para siempre. Contemplado el negro absoluto por aquel viejo sordo y enfermo, el retorno que queda ya no viene condicionado por interpretar correctamente el nominalismo del título dado. Probablemente el influjo sobre Goya del dios castrado de la temporalidad, aprisionado en las entrañas de la tierra y que anuncia la muerte permanentemente sin pretenderlo, convertía en algo anecdótico el título que se le pusiera al cuadro. El nombre adecuado era Goya vuelto sobre sí mismo. Cronos implicaba un aciago retorno sobre sí, y el retorno tiene que ver con retornar constantemente y para siempre. El viejo gigante que sale de la oscuridad petrificado, rígido y extasiado por la contradicción de tener la obligación de devorar por lo que ha visto allí dentro y, a la vez, por la pasión de querer mantener la vida, sabe que, cuando termine la tarea de un dios a la que le ha llevado el extremo conocimiento de lo que hay quedará sometido a ese trágico regreso que implica tener que comerse a sí mismo. “La llama negra que destella en sus ojos también lo consumirá a él, para que no quede más que la negrura del espacio vacío” (Földényi, 2008^a, p. 41). ¿De qué manera podrá tolerarse el regreso constante cuando uno se ha sabido dios y comprende que su condena por ello es relatarse siempre como lo otro? Goya tocó el fondo del silencio puro con este obligatorio autorretrato realizado por orden del destino, y, en su cumplimiento, todos quedamos retratados para siempre. En ello, probablemente, reside la causa de que *Saturno*, y toda la serie de las pinturas negras, hayan sido psicológicamente rechazadas por inasumibles. De hecho, como sabemos, el propio Goya marchándose de la *Quinta* y dejando allí todo aquello, demostró nulo interés material por el resultado tan exigente de aquel exorcismo hermenéutico.

Debemos terminar este proceso reductivo con *La manola*, es decir, con el retrato de Leocadia, también incluido en la serie, y que tiene una importante peculiaridad. Triste, vestida de negro, con mantilla, de pie, con su cabeza apoyada sobre su mano izquierda y esta sobre el inmenso bloque de piedra, resulta no ser un personaje anónimo, sino la mujer que vivía con Goya en aquella época, que se convirtió en testigo de lo que estaba ocurriendo y que, probablemente, ayudó a dar estabilidad en esa época de expiación que parecía exigir su trabajo; a pesar de no quedar lo suficientemente documentada la relación amorosa entre ambos, tal y como opina Valeriano Bozal (Cf. Bozal, 2018, pp. 51-54). Algunos comentaristas de la serie han quedado fascinados por el enigma que encierra esta obra y su personaje, como es el caso de Yves Bonnefoy (Cf. Bonnefoy, 2018, pp. 141 y ss.). La composición, como nos recuerda Nordström (Nordström, 2013, p. 251), está inspirada estructuralmente en diversos antecedentes de la pintura europea, pero especialmente en un aguafuerte de 1630 de José Ribera titulado *El poeta*. Lo que más nos importa aquí, no obstante, es cómo Goya vuelve a insistir en la mano melancólica. No debemos olvidar que comenzamos nuestro proceso con la

triste penumbra que embargaba la desdicha de aquella mujer de *La cita* (1779-80), cuyo rostro apesadumbrado era también sustentado por su mano. Sin la alegre tristeza de la melancolía, frente a la melancolía extrema e irresoluble de la lóbrega boca de Saturno, no podría haberse soportado ese viaje final al anonimato de lo más oscuro. La melancolía de Leocadia nos resulta imprescindible también en nuestro itinerario hermenéutico ya que tocar fondo como exigencia no implica quedarse allí anulados por el cieno para siempre.

6. CONCLUSIÓN

Solo esta trágica y afirmativa melancolía hermenéutica que atraviesa toda la obra de Goya es la que puede proponer la más radical ratificación de la vida y de la gran salud por el hecho de haber recorrido los fondos sin luz y las más profundas sentinas del espíritu. Goya, como sabemos, gracias a este latido melancólico pudo redimirse de su viaje sin luz y fue capaz de pintar en Burdeos, año y medio antes de morir, *La lechera de Burdeos*. Latían en su vida las exigencias de la transformación alquímica. En todo el recorrido de su obra, de su pensamiento, fue capaz de abrir caminos de reflexión y vías expresivas hacia todos los movimientos artísticos contemporáneos. Ahora bien, tal y como hemos querido sugerir en el presente trabajo, el negro de una melancolía profunda fue el fondo atemático que como bajo continuo se convirtió en el hilo conductor de toda su vida. Sólo gracias al negro (*Nigredo*) Goya consiguió abrirse a la luz del alma, pero tras el ineludible proceso trágico (Lanceros, 1997), alquímico de color, de blanco (*Albedo*), de rojo (*Rubedo*) y de sombra al que tuvo que someterse toda su obra y toda su vida.

De este modo, casi sin darnos cuenta, hemos llegado al final de este recorrido constatando el ejercicio de transformación alquímica, de disolución y coagulación (*Solve et coagula*) que se produce en el pensamiento hermenéutico-pictórico de Goya. A nuestro modo de ver, acercarnos adecuadamente a la alquimia melancólica en la que nos introduce Goya no sería posible desde esa perspectiva que entendía la alquimia como el precedente experimental de la moderna química, como es el caso de Joseph Needham, Justus von Liebig o el químico francés Marcelin Berthelot; ni tampoco nos sirve del todo la opuesta perspectiva religioso-filosófica del antropólogo e historiador de las religiones Mircea Eliade (2016), o del filósofo islamista Henry Corbin o el filólogo André-Jean Festugière, traductor del *Corpus Hermeticum*; ni tampoco las orientaciones espiritualistas y tradicionalistas de Julius Evola (2021) o Titus Burckhardt (1976). Quizás nos pueda servir mejor para el desarrollo futuro de este asunto que descubrimos ahora, al final del presente trabajo sobre la alquimia simbólica de Goya, la perspectiva de hermenéutica simbólica implícita en la propuesta de Carl Gustav

Jung⁷. En toda la obra de Goya hemos podido apreciar una progresiva transformación simbólica paralela a lo que Jung denominó el proceso de individuación liberándose progresivamente de las circunstancias histórico-vitales para ir penetrando progresivamente en el arquetípico, y reencontrarse finalmente con la sombra en “La Quinta del Sordo” y las Pinturas Negras. En Goya se daría, de este modo, un reencuentro trágico con los fondos arquetípicos más íntimos del alma y de uno mismo. Su pensamiento, su pintura, se nos ofrece como ese viaje siempre pendiente hacia lo más profundo del “Si-mismo”.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael (2003). *A la pintura*. Alianza.
- Arola, Raimon (2021). *Alquimia y religión. Lo oculto en los siglos XVI y XVII*. Siruela.
- Bartra, Roger (2019). *La melancolía moderna*. Pre-Textos.
- Bińczyk, Marek (2014). *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*. Acantilado.
- Bolaños, María (1996). *Paisajes de la melancolía*. Junta de Castilla y León.
- Bonnefoy, Y. (2018). *Goya. Las pinturas negras*. Madrid: Tecnos.
- Bozal, Valeriano (2018). *Pinturas negras de Goya*. Machado Libros.
- Burkhardt, Titus (1976). *Alquimia*. Plaza y Janés.
- Burton, Robert (2015). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza.
- De Prada Pareja, Javier (2018). *Goya y las Pinturas Negras desde la psicología de Jung*. Amazon.
- Edinger, Edward F. (2021). *Anatomía de la psique. Simbolismo alquímico en psicoterapia*. Sirena de los vientos.
- Eliade, Mircea (2016). *Herreros y alquimistas*. Alianza.
- Evola, Julius (2021). *La tradición hermética en sus símbolos, en su doctrina y en su arte regia*. Omnia Veritas.
- Földényi, László F. (2008a). *Goya y el abismo del alma*. Galaxia Gutemberg.
- Földényi, László F. (2008b). *Melancolía*. Galaxia Gutemberg.
- Foradada, Carlos (2019). *Goya recuperado en las Pinturas Negras y El coloso*. Trea.
- Goethe, Johann Wolfgang von. (1980). *Fausto*. Planeta.
- Goya, Francisco (2018). *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*. Gustavo Gili.
- Jung, Carl G. (2015a). *Psicología y alquimia*, en *Obra Completa*. Vol. 12. Trotta.

⁷ Además de las obras de C. G. Jung dedicadas a ello (2015a), (2015b), (2016), se pueden citar también los trabajos de Marie-Louise von Franz (1991), de Edward F. Edinger (2021), de Etienne Perrot (1992), de Jeffrey Raff (2022), o de Javier de Prada Pareja (2018). Desde el simbolismo, pero desde otra perspectiva es de gran interés también el libro de Raimon Arola (2021)

- Jung, Carl G (2015b). *Estudios sobre representaciones alquímicas*, en *Obra Completa*. Vol. 13. Trotta.
- Jung, Carl G (2016). *Mysterium coniunctionis*, en *Obra Completa*. Vol. 14. Trotta.
- Lanceros, Patxi (1997). *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Anthropos.
- Nordström, Folke (2013). *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Machado Libros.
- Pastoreau, Michel (2008). *Noir. Histoire d'une couleur*. Éditions du Seuil.
- Pérez, Cristina (2016). *El resurgir de la razón melancólica*. Mira.
- Perrot, Etienne (1992). *El camino de la transformación a partir de C.G. Jung y la alquimia*. Edicomunicación.
- Pujante, David (2018). *Oráculo de tristezas. La melancolía en su historia cultural*. Xoroi Edicions.
- Raff, Jeffrey (2022). *Jung y la imaginación alquímica*. Atalanta.
- Reguera, Isidoro (2018). *Posmodernidad, melancolía y mal*. Athenaica – Universidad de Extremadura.
- Saura, Antonio (2013). *El perro de Goya*. Casimiro.
- Stoichita, Víctor I. (2006). *Breve historia de la sombra*. Siruela.
- Tanizaki, Junichiro (2010). *Elogio de la sombra*. Siruela.
- Todorov, Tzvetan (2017). *Goya. A la sombra de las luces*. Galaxia Gutenberg.
- Vega Esquerro, Amador (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*. Siruela.
- Von Franz, Marie-Louise (1991). *Alquimia. Introducción al simbolismo*. Luciérnaga.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional