

L'antropologia social davant l'obra de Goya



Ignasi Terradas i Saborit
Universitat de Barcelona

Una mirada crítica sobre l'obra de Goya permet concloure que pot revelar comportaments i expressions de màxima radicalitat i transcendència per a la història perquè Goya va fer una mena d'«etnografia pictòrica», encarant-se amb realitats calamitoses viscudes i records o imaginacions d'altres, cercant veritats expressives que es poguessin traduir en veritats pictòriques.

A critical gaze on the work of Goya, can reveal expressions and behaviors of maximal historical radicality and transcendence, because Goya undertook a kind of «pictorial ethnography», confronting both calamitous lived realities and the memories and imaginations of others, searching expressive truths capable of translation into pictorial truths.

Fou Alfred Kroeber qui, com a antropòleg, constata l'excepcionalitat de l'obra goiesca en el context de la civilització occidental. Per a Kroeber (1944), els fets culturals podien estudiar-se com parts de configuracions dotades d'una certa unitat o harmonia de significats i formes expressives. La teoria de Kroeber proposava una síntesi entre dinàmiques històriques i patrons o sistemes culturals. Això és el que volia copsar el seu concepte de configuracions de creixement cultural. D'aquesta manera, s'afirmava en un mateix temps el fet cultural com a obra o idea fixa, i també com a procés o corrent que prenia forma històricament (amb passat, present i futur). Kroeber integrava història i antropologia en una època en la qual el funcionalisme vulgar les separava sense contemplacions.

Doncs bé, per Kroeber —qui mostrà una autocrítica encomiable en el seu mateix llibre— l'obra de Goya era de les que més problemes li causaven per mantenir la seva teoria de les configuracions. I no per manca de sentit unitari o propi del món pictòric goiesc, sinó, i potser, precisament a causa de la força de l'obra goiesca en el seu conjunt. Kroeber trobava molt difícils fer encaixar aquesta obra en una configuració cultural més general.

El raonament de Kroeber era el següent. Al llarg de la història, persones com Kepler i Leibnitz havien aconseguit manifestar-se en un context cultural que els era hostil o aliè. Aquest tipus d'excel·lència individual, enfront del context general d'una cultura, no era la norma en la història, sinó l'excepció. Era més habitual que la presència d'una persona en la cultura, la seva notorietat, no depenguessin d'una suposada superioritat individual i psicològica, sinó de la seva aportació a la creació d'una configuració cultural a la qual molta més gent també contribuïa, tant en el manteniment del clima, dels valors, com en la formulació original i explícita. En aquesta qüestió Alfred Kroeber i Leslie White s'havien decantat cap a una antropologia històrica (White 1948) de clar protagonisme social dels fets culturals, desacreditant els protagonismes o lideratges individuals.

A. L. Kroeber s'interessà
vivament per l'art de
F. de Goya per la seva
excepcionalitat social.

Goya era un enigma: la seva obra era intensament i àmpliament social, i malgrat això, no encaixava amb els corrents més coneguts de la seva època. Goya no es podia jutjar com un artista individualista i alienat de la societat —ningú com ell no la interpretava amb tanta força—, però, amb quina cultura feia més joc la seva obra? Kroeber admetia que Goya era un dels personatges històrics que més ensorraven la tesi del seu llibre. L'anomena «una de les excepcions prominents en la història», «geni erràtic», «notable per no formar part d'una constel·lació», «el cas més flagrant d'aïllament» (1944, 158, 403, 708, 834).

Levi della Vida (1945), en fer la ressenya crítica de l'obra de Kroeber, destacava com el mateix autor ja dubtava sobre la validesa de la seva teorització, i també esmentava l'enigma que representava l'obra de Goya com a paradigma desafiador de la integració en una «configuració de creixement cultural».

Fins a quin punt coneixia Kroeber l'obra de Goya? És difícil saber-ho, però tot fa pensar que si l'hagués conegut encara més, aquest antropòleg s'hauria endinsat més en la perplexitat que comprometia la seva teorització.

I si hagués conegut tota la investigació més recent que ha contextualitzat tant l'obra goiesca? Parlem-ne. D'entrada em sembla pertinent ressaltar la paradoxa que, mentre que ara els historiadors i crítics d'art s'afanyen a interpretar Goya en configuracions socials i culturals força definides, un dels antropòlegs fundadors de la moderna antropologia cultural, amatent a integrar obres i persones en contextos o patrons culturals ben definits, dubta d'això precisament davant de Goya. Actualment, quan es va a l'antropologia per integrar fenòmens històrics diversos en contextos de cohesió, no és sobrer recordar que l'autor dels *Disbarats* plantejà (i no pels *Disbarats* segurament) a un dels grans mestres de l'antropologia cultural la dificultat d'aquesta integració.

Fem una mica de memòria de la contextualització de l'obra goiesca. Actualment, es pot dir que molts historiadors i crítics d'art han contribuït a interpretar el món pictòric de Goya



tenint en compte coses efímeres, vivències o notícies del moment i d'altres caracteritzades per un desenvolupament històric més llarg, com són les iconològiques, al·legòriques, filosòfiques, teològiques i morals. Goya sembla destacar per haver dialogat amb temps curts, llargs i mitjans, tant pel que fa als seus temes com a les seves tècniques. Així Goya se'ns revela amb la riquesa d'interpretacions que l'acompanyen i que l'associen amb diferents temps i ritmes històrics. El que en podem dir la inserció de Goya en els temps curts i mitjans (els seus dies i la seva generació) la coneixem força bé, sobretot, gràcies als treballs d'Edith Helman (1970, 1983), López Rey (1953), Fred Licht (1988), Teresa Lorenzo (1988), Eleanor A. Sayre (Autors diversos, 1988), Margarita Moreno (Autors diversos, 1988), Pierre Gassier i Jeanette Wilson (1974), Alcalá Flecha (1984, 1988), Gwyn Williams (1978) i Valeriano Bozal (1983). A més, alguns d'aquests mateixos autors, i d'altres, han emfasitzat el significat de l'obra goiesca per a un temps més dilatat, i ensems han interpretat el fenomen pictòric goiesc i hi han trobat una autonomia artística considerable. En aquest sentit cal esmentar com a mínim Bozal (1983), Lafuente Ferrari (1980), Gudiol (1985), Nordström (1989), autors diversos (1986), Pérez Sánchez *et al.* (1988), Pérez Sánchez (1982) i Nigel Glendinning (1982).

A Edith Helman (1970, 1983) devem una contextualització quotidiana i generacional de l'obra de Goya força convincent. Helman arriba

a interpretar els efectes transcendents d'algunes obres goiesques com a subterfugis, per tal de poder-se referir a un present que es vol criticar, esquivant les censures. En aquest sentit, Helman arriba a dir que «no cabe la menor duda de que las estampas fantásticas de Goya, sobre todo las brujeriles, cualesquiera que sean los textos que sugieran los motivos concretos que representan, tienen un propósito satírico directamente relacionado con la actualidad político social española de las postrimeras del siglo XVIII. Hasta parece que cuanto más fantástica la escena, cuanto más grotescos los seres, tanto más directa e inmediata será la relación del grabado con determinada realidad del tiempo» (1983,175). Ara bé, la mateixa Edith Helman es veu en l'obligació d'afirmar també que «calando hondo, Goya sondea los auténticos impulsos y motivos de las acciones y pasiones humanas» (1983,208).

Alcalá Flecha (1984,1988) ha completat diversos aspectes de la contextualització més immediata de l'obra de Goya. Per ell mateix també dóna compte de contextualitzacions de més amplitud, pròpies del temps que abordaria un filòsof. Així, per exemple, diu a propòsit del *Disparate matrimonial*: «no sólo glosa el espinoso asunto de los matrimonios desgraciados, sino que alumbra con luces siniestras el tenebroso fondo de la condición humana» (1984,66). Valeriano Bozal també complementa algunes contextualitzacions de curta durada amb d'altres més persistents i de contingut filosòfic, moral i psicològic.

Davant de tants estudis que actualment tenim sobre l'obra i la persona de Goya, que investiguen totes les seves dimensions (artístiques, tècniques, polítiques, morals, psicològiques, religioses, econòmiques, fins i tot clíniques), no podríem reduir la perplexitat de Kroeber a pur desconeixement? De fet, hi ha bastants indicis que Goya fou entès (directament o amb claus específiques) per una bona part de la gent de la seva època. La intenció caricaturesca, l'al·legoria, el retrat dels coneguts, l'efecte concret de determinats conflictes com la guerra i el bandolerisme, les modes i els posats de la gent, tot

això sembla que arribava al públic d'una manera directa i eloqüent. Els estudis contextualitzadors de l'obra goiesca ho demostren. Però la paradoxa continua. L'antropòleg que busca tan de prop la cultura viscuda, quotidianament si pot ser, no en té prou amb aquesta interpretació de l'art goiesc. Goya suggereix molt més. Quedar-se amb el Goya contextualitzat a curt termini resulta equivalent a quedar-se només amb la seva plàstica figurativa, descartant la realitat artística dels seus expressionisme i impressionisme (per no parlar d'altres -ismes artístics). Ara, també és evident que la contextualització més curta i directa de l'obra de Goya és una temptació per a l'antropòleg, diguem-ne, més capficat en la temàtica figurativa. Això ho palesa una proposta de Begoña Torres González (1995) per fer una exposició al Museu Nacional d'Antropologia de Madrid. La proposta sembla reduir, a més, gairebé tot el significat del goiesc al «majismo». No vull negar l'interès d'aquesta proposta, però em sembla que es tracta d'una contextualització tan adequada com insuficient. Sóc del parer -ho he trobat en diversos estudis de Goya- de reservar l'adjectiu **goiesc** per significar molt més que el «majismo» d'una època concreta.

En primer lloc, quants artistes han generat tanta evocació adjectivadora com Goya? (i no únicament en el terreny de la pintura). El goiesc no es refereix només a l'estil pictòric de Goya, sinó que a més de fer referència figurativa als tipus humans d'una època, té sentit parlar, per diverses èpoques, d'unes noces goiesques, unes processons goiesques, un tribunal goiesc, una massa humana goiesca, un mite goiesc, un encant goiesc, una solitud goiesca, una rialla goiesca, una gràcia goiesca, una calamitat goiesca, etc. I en aquestes adjectivacions, l'expressionisme i l'impressionisme (per no atrevir-me a parlar del surrealisme, del conceptualisme, del futurisme i d'altres formes artístiques potser ja presents en l'art goiesc) són molt més importants que el referent figuratiu, en què es capfiquen els contextualistes d'espai immediat i temps curt. És a dir, que em sembla que hi ha uns paral·lelismes entre aquesta interpretació

contextual de l'obra de Goya i la seva contemplació més estrictament figurativa, i les interpretacions contextuals més expandides i la contemplació artística també més expandida.

Això ens duu a la interpretació que fa Carmelo Lisón, d'una part almenys de l'obra de Goya. Perquè Lisón arriba a parlar pròpiament d'una «antropologia pictòrica», en referir-se a l'obra del pintor aragonès. Lisón (1992) aborda Goya com Kroeber, malgrat conèixer sens dubte molta més obra del pintor i moltes més investigacions sobre aquesta. Destaca l'autonomia, la radicalitat i la transcendència de l'obra goiesca, mentre contempla, especialment, les representacions de les escenes de bruixeria. Lisón no nega un suport cultural específic que va influir a Goya en la tècnica, el detall artístic i la figuració humana. Però diu que, més que tot això, les representacions goiesques evoquen intensament qüestions molt universals, radicals, pròpies d'un coneixement intuïtiu que juga molt bé amb el dibuix i la pintura. Lisón no troba adient emprar l'obra de Goya com a il·lustració de relats etnogràfics, ans al contrari, afirma que les seves representacions sobrepassen l'etnografia equivalent i fins i tot el seu propi autor (1992, pàg. 267).

La paradoxa, doncs, continua; l'antropòleg, davant de determinades obres d'art, no és partidari de la contextualització empírica més directa en l'espai i el temps. Encara que això no és la característica de l'obra etnogràfica de Lisón. Aquesta s'ha anat distingint, precisament, per l'atenció al sensible viscut segons una escrupolosa metodologia fenomenològica. Però davant Goya tot canvia.

Lisón diu que, en contemplar l'obra goiesca, hem de parlar d'una «antropologia pictòrica» alternativa, la qual és «tan universal que no pateix el jou del temps concret ni la tirania de l'espai i les seves situacions concretes...desborden el contingut immediat, superant-lo». I afegeix que no és solament l'Espanya del seu temps la que es troba en l'obra de Goya, sinó, i per damunt de tot, qualsevol societat civil o comunitat humana (1992,262-4). Cal remarcar, que aquesta transcendència posa en evidència la temàtica social gairebé omnipresent en les re-



presentacions goiesques (quants dels seus retrats no evoquen també relacions i situacions socials del personatge!).

En definitiva, sembla que la força de l'obra goiesca ens obliga a respectar sempre aquests dos extrems, encara que aquesta perspectiva pugui semblar incongruent o paradoxal. Així, Goya podrà ser contemplat figurativament i s'hi descobriren i redescobriren mil detalls de la seva època i podrà ser contemplat a través del seu expressionisme i impressionisme (com a mínim) i s'hi descobriren els mateixos puntals de la civilització i les formes radicals de la comunicació i el tracte entre els éssers humans. Això que és una característica de moltes altres obres d'art, en el cas de Goya ho és amb més força. Per què? M'atreveixo a suggerir dos motius.

El primer el podem anomenar l'efecte futurista i transcendent de la crítica expressionista. Tots els estudiosos de Goya semblen estar d'acord que Goya emprà diversos recursos tècnics i artístics –en els rostres i encaraments humans especialment– amb una clara finalitat crítica (sarcàstica, caricaturesca, acusadora, compassiva i també utòpica). La càrrega crítica que es troba present en el conjunt de l'obra de Goya no era habitual en un pintor ni de la seva



F. de Goya. El gayumbo (1793)

època, ni d'abans, ni de després. I encara al segle XX, els continguts crítics poden haver quedat massa separats entre dibuixants i pintors, per reunir en una obra única l'amplitud crítica de Goya.

Ricardo Sanmartín (1990,1993) ens ha fet meditar sobre la força independent i de transcendència històrica que té l'obra d'art enfrontada al seu context. Sanmartín demostra que quan l'obra s'alça enfront del seu context, llavors obté també més autonomia, i accedeix a experiències més radicals de l'existència humana. Llavors és quan l'art s'aixeca com un contrapunt de forma i fons davant de les seves circumstàncies, i no pas com a imitació o perllongament d'aquestes.

Reprenent un xic de llenguatge marxista, podem dir que ja no és l'obra d'art que interpreta el context o que és interpretada per aquest context, sinó que és l'obra d'art la que s'enfronta al context, i que té la força del canvi, o que s'hi alia amb el poder de la seva expressivi-

tat. Aleshores, en continuar la història, aquesta obra crítica no para de projectar-se cap al futur, i encara més si al futur que es proposa des de l'accés crític costa molt d'arribar. I aquesta sembla l'experiència espanyola, i també occidental en general, que per a Goya, home, li dilata, malauradament, el valor històric de la seva crítica.

L'amplitud i la intensitat crítiques de Goya, tot i que són inusitades (també perquè coneix molt bé el que critica), proporcionen a la seva obra una constant de projecció cap al futur. I si es vol, també cap al passat, en la mesura que la seva crítica radical ho és també en el sentit etimològic. És així com, per exemple, podem veure en les seves representacions de la Inquisició una crítica a tota la seva història, a la manera com Juan Antonio Llorente (retratat per Goya l'any 1811) en va escriure també una història crítica i que els estudiosos de Goya diuen que l'artista coneixia. O també, un dibuix com el titulat *Salvaje menos que otros* (1808-10. Gassier, 1973,C2. Pérez Sánchez *et al.*,1988,280) sembla enfrontar-se a tot un estat històric de la civilització, d'una manera molt familiar a un antropòleg.

L'extraordinari compromís crític de l'obra de Goya explicaria en bona part l'efecte independent, radical i transcendent del seu context. Així, l'antropologia històrica amatent a la dinàmica conflictiva de la història no en tindria prou amb «l'obra interpretada pel context» i valoraria «el context criticat per l'obra i la seva independència resultant».

Seguint amb aquesta perspectiva, es podria dir que l'obra de Goya discorre paral·lela a una teorització crítica de la cultura. Que això li dona transcendència *per* la història (no *de* la història), i que, en la mesura que es divulgui la seva obra, l'adjectiu goiesc podrà ésser aplicat amb significats crítics històrics (per ara més aviat intuïtius), a més dels plàstics o estilístics.

Anem a l'altre motiu. Aquest té a veure només amb una part dels temes tractats per Goya, una part, però, molt significativa, i s'ha de dir que ha estat, i encara és, la que acostuma a despertar més curiositat per conèixer Goya i que també continua proporcionant contextuallitzacions curtes que, insisteixo, em semblen tan

indispensables com insuficients per valorar l'obra goiesca. Em refereixo a aquelles contextualitzacions dels temes «negres» o fabulosos i monstruosos de Goya d'acord amb relats i espectacles de màgia, bruixeria, espiritisme, i teatre d'efectes macabres i crueltats morboses, tot força divulgat a l'època de Goya.

Però el tractament més que figuratiu que fa Goya de tota aquesta temàtica, ens remet a un context més expandit i que em sembla anàleg al de certs plantejaments filosòfics de llarga durada històrica, i que també varen tenir un exponent gairebé únic en un calabrès, contemporani de Goya, Francesco Salfi (1759-1832). Salfi i Goya tingueren en comú el fet d'haver afegit a la seva mirada crítica sobre els altres, la projecció d'aquesta mirada sobre circumstàncies crítiques per a aquests.

Ja he tractat en un altre treball (Terradas 1988) la importància de l'obra de Salfi per a les ciències humanes. Ara destacaré només el que em sembla adient per entendre l'efecte radical d'una bona part de l'obra goiesca. Goya pinta i dibuixa diverses situacions humanes que tenen en comú el fet de ser calamitats o catàstrofes i d'expressar sobretot pànic, terror. Això és present en forma serial (l'exemple més clar és el constituït pels *Desastres de la Guerra*) i també en obres més aïllades. El cas és que Goya no deixa d'aprofitar –sobretot en consonància amb els seus experiments i assoliments expressius– tot un ample ventall de temes calamitosos amb les expressions humanes concomitants, el pànic, la crueltat, la criminalitat cega i fins i tot grotesca, la por, l'angoixa, l'agonia, l'astorament, etc.

Aquest recorregut goiesc és força paral·lel al teoritzat per Salfi (entre Vico i Boulanger) i la seva raó d'ésser no és la recerca de morbositat o d'efectes macabres, sinó la recerca de veritat màxima. Goya ens treu aquests temes, sempre acompanyats d'exercicis d'expressió plàstica i de força expressiva en rostres, figures i masses humanes. No és el tema el que sembla cercar Goya, sinó la seva millor adequació o oportunitat per captar, per *declarar* determinades expressions humanes. Expressions que es troben als límits de l'experiència humana, on convenim

que és més difícil mentir. És a dir, on la veritat i l'expressivitat són una mateixa cosa.

Tanmateix, l'obra goiesca (aprofitant o no les comandes) sembla fer un recorregut personal i històric, des de temes de gràcia i encant naturals (posats femenins, festes i facècies populars, devocions ingènues), passant aviat a un encarament amb la malícia social que els tenyeix en la vida real (qüestió que es manifesta especialment amb l'aparició de putes, alcavotes, frares llibertins, bruixes, noces de conveniència, equívocs interessats, etc.), per arribar a representar les expressions que ni la malícia no pot dissimular (les del Saturn goiesc, per entendre'ns), o ja deslliurades d'aquesta malícia i recuperant amb saviesa els colors de la innocència (*La lletera de Burdeus*).

Així, potser Goya va abordar els temes calamitosos per superar l'engany expressiu de les situacions normals, la hipocresia social. I també per reflectir la veritat expressiva que va poder viure de prop. Això és precisament el que proposava Salfi per estudiar la humanitat *veritable*. Francesco Salfi (1787) deia, com ja havia dit Lucreci, en poder observar directament el comportament de la gent durant una pesta que assolà Atenes, que «convè observar l'home en els perills i en les proves, conèixer qui és en l'adversitat. Llavors sorgeixen les veus veritables del fons del seu cor, cauen les disfresses i la realitat impera.»

Salfi abordà el coneixement de la societat humana en un «temps de prova», durant uns terratrèmols. Com a bon etnògraf decidí verificar les idees filosòfiques sobre la societat sortint al carrer i observant el que la gent feia durant i després dels terratrèmols. Així és com descobria la veritat dels humans. I d'això en va concloure que «si es vol conèixer millor l'home no se l'ha d'estudiar en èpoques de calma, quan les passions s'adormen, sinó que cal fer-ho quan es troba descompost per sensacions violentes i extraordinàries, que dissipen les màscares que de manera uniforme tracten de cobrir les seves febleses. És llavors quan l'home apareix tal com és, i és llavors quan el Filòsof s'instrueix millor en les places públiques que no pas en els palaus



F. de Goya. Processó de disciplinants.

dels Grans. [Itinerari també goiesc] Els espectacles que agafen el poble per sorpresa fan del poble un espectacle encara més gran [...]. Els terratrèmols de 1783 van posar el poble calabrès en una d'aquestes situacions. Més que la violència d'aquells, el que em va sorprendre fou la revolució moral d'aquest.»

Entre els descobriments etnogràfics de Salfi cal esmentar l'expressió i els comportaments del «temor pànic» o por a la destrucció de tot. Aquests comportaments anaven de l'astorament i la immobilitat més absolutes a una hipermotricitat sense objectius. Destacava la confusió en les mirades, els deliris i les reaccions espasmòdiques, inclosa la reacció d'aquells que volien ballar al ritme del terratrèmol.

Sense saber exactament el perquè, uns es tancaven a casa, d'altres fugien, uns s'esforçaven a auxiliar heroicament les víctimes, d'altres obser-

vaven fredament el millor moment per rematar-les i saquejar-les. Hi havia pobres que es comportaven com si fossin rics i rics que ho feien com si fossin pobres. La por s'apoderava de soldats valents, la blasfèmia de devots sacerdots, la invectiva contra el poble era el recurs d'altres representants del clergat i de la noblesa. Quan es volia explicar què havia passat, encara es tenia la por a sobre i aquesta semblava espantar la mateixa raó.

Tanmateix, Salfi descrivia l'agreujament de malalties, l'aparició de variats trastorns psicossomàtics i la conclusió més important del seu «Assaig de fenòmens antropològics relatius al terratrèmol...» era que la naturalesa calamitosa podia vèncer els teixits més ben tramats de la civilització. Per tant, els desastres s'havien d'encarar amb precaucions realment operatives i sense pretensions miraculoses que el que feien era impedir les accions solidàries i retrassar les polítiques de reconstrucció. Pel que fa a la res-

ta, hi havia una naturalesa capaç d'esmicolar tot el muntatge de la civilització i aquesta naturalesa també era humana, era la naturalesa humana més veritable, la que ja no podia enganyar.

Per tant, la mirada crítica en una situació també crítica podia revelar comportaments i expressions de màxima radicalitat i transcendència per a la història. En aquest sentit, Goya hauria fet una mena d'etnografia pictòrica, encarant-se amb realitats calamitoses viscudes i records o imaginacions d'altres, cercant veritats expressives que es poguessin traduir en veritats pictòriques. D'aquesta manera, la forma i el contingut del seu expressionisme es potenciarien molt més mútuament. Goya no va escatimar cap tema –de societat real o imaginària– per aquesta raó: rostres d'agonitzants, de boigs, de desesperació en empresonaments, condemnes i ultratges, de terror i crueltat en la guerra, d'humiliació i embrutiment en les violacions i agressions criminals, d'inèrcies de l'estultícia i la grolleria, cossos i masses humanes fent composicions pròpies d'una «psicologia de les masses» en situacions absurdes, violentes o catastròfiques, naturals i socials. Així, l'obra expressiva de Goya, més que acompanyar el gust morbós d'una època concreta, resalta característiques humanes de més gran transcendència, paral·leles potser als enunciats filosòfics d'altres grans observadors de la vida social i que també visqueren conflictivament amb la societat i la cultura de la seva època, com Francesco Salfi.

BIBLIOGRAFIA I DOCUMENTACIÓ

- ALCALÁ FLECHA, R. *Matrimonio y Prostitución en el Arte de Goya*. Cáceres, 1984.
- ALCALÁ FLECHA, R. *Literatura e ideología en el Arte de Goya*. Saragossa., 1988.
- Autors diversos *Goya joven (1746-1776) y su entorno*. Saragossa, 1986
- BOZAL, V. *Imagen de Goya*. Barcelona, 1983.
- GASSIER, P. *Dibujos de Goya. Los Álbumes*. Barcelona, 1973.
- GASSIER, P. *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona, 1975.
- GASSIER, P. i WILSON, J. *Vida y Obra de Francisco Goya*. Barcelona, 1974.
- GLENDINNING, N. *Goya y sus críticos*. Madrid, 1982.
- GOYA, F. *Desastres de la Guerra*. Zurich, 1972.
- GOYA, F. *Diplomatario*. Saragossa: Ángel Canellas, 1981.
- GUDIOL, J. *Goya (1746-1828). Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 2 vol. Barcelona, 1985.
- HELMAN, E. *Trasmundo de Goya*. Madrid, 1983.
- HELMAN, E. *Jovellanos y Goya*. Madrid, 1970.
- Institut Amatller d'Art Hisàpnic. Barcelona. Clixés i reproduccions fotogràfiques de les obres de Goya.
- KROEBER, A. L. *Configurations of Culture Growth*. Berkeley, 1944.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Goya dibujos*. Bilbao, 1980.
- LEVI DELLA VIDA, G. «Review of Kroeber, A. L. *Configurations of culture Growth*». *Journal of the American Oriental Society*. 1945, Vol. 65, 3.
- LICHT, F. «El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época». A: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SAYRE, E. A.; VEGA, J. [et al.] *Op. cit.*: Madrid, 1988.
- LISÓN TOLOSANA, C. *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid., 1979.
- LISÓN TOLOSANA, C. «La bruja goyesca»: *Las brujas en la Historia de España*. Madrid, 1992.
- LÓPEZ-REY, J. *Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature*. Princeton, 1953.
- LORENZO DE MÁRQUEZ, T. «Tradiciones carnavalescas en el lenguaje icónico de Goya». A: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SAYRE, E. A.; Vega, J.; [et al.] *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid, 1988.
- NORDSTRM, F. *Goya, Saturno y melancolía*. Madrid, 1989.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, A. E. *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Madrid, 1982.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; Sayre, E.A.; Vega, J. [et al.] *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid, 1988.
- SALFI, F. *Saggio di Fenomeni Antropologici relativi al tremoto... Nàpols, 1787*.
- SANMARTÍN, R. «Arte y Antropología Social» A: *Identidad y Creación*. Barcelona, 1993.
- SANMARTÍN, R. «La obra frente al contexto». *Claves*. núm. 14. Madrid.
- SANTOS TORROEILA, R. *Goya desde Goya*. Barcelona, 1993.
- TERRADAS, I. *Mal natural, mal social*. Barcelona, 1988.
- TORRES GONZÁLEZ, B. «Proyecto para una exposición sobre «La imagen goyesca»...». *Anales del Museo Nacional de Antropología*. (1995) Madrid.
- WHITE, L. «Ikhnaton: The Great Man vs. the Culture Process». *Journal of the American Oriental Society*. Vol. 68,2. i «Reply to W.F. Edgerton». (1948) vol. 68, 4.
- WILLIAMS, G. *Goya y la revolución imposible*. Barcelona, 1978.
- WYNDHAM LEWIS, D. B. *El mundo de Goya*. Madrid, 1968.