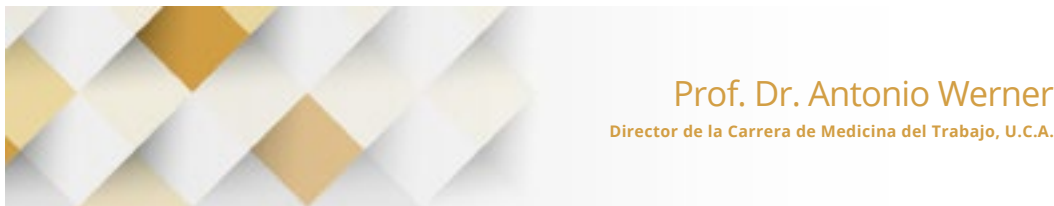


Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828): genio, monstruos y sordera.



Prof. Dr. Antonio Werner

Director de la Carrera de Medicina del Trabajo, U.C.A.

Hay veces en que las patobiografías de personajes que han dejado huellas en la historia son tan ricas y diversas en proporcionarnos datos relevantes de la salud y las condiciones de vida, y obviamente de las de trabajo del biografiado, que en lugar de afirmar un diagnóstico definido inducen a la formulación de teorías totalmente divergentes entre sí. En la historia de la pintura, Van Gogh, Rembrandt y Goya son ejemplos de esta situación que podríamos definir como de “polidiagnósticos”. Van Gogh por las historias clínicas de sus internaciones y sus referencias autobiográficas, especialmente en los centenares de cartas al hermano Theo; Rembrandt por el análisis de sus 80 autorretratos, y Goya por referencias propias y de terceros.

Francisco de Goya y Lucientes nació en 1746 en Fuentedetodos, un pueblo cercano a Zaragoza, hijo de un artesano dorador y de una labriega hidalga. El hogar natal, que ha sido reconstruido, es una casa humilde que demuestra la estrechez económica de los Goya y Lucientes, pese al origen hidalgo de la madre (figura 1).

No debía haber mucho trabajo para un artesano dorador en Fuentedetodos, por lo que los Goya se mudaron a Zaragoza cuando el pequeño Francisco contaba con cuatro años de edad. Mostró sus inquietudes artísticas desde muy joven pues en una carta de 1775 escribe refiriéndose a sí mismo: *“el joven pintor de Fuentedetodos que escribía garabatos en mesas y paredes”*. En la capital aragonesa aprendió el oficio de pintor en el taller del mediocre maestro José Luzán y Martínez (1710-1785), quien



Figura 1: Casa natal de Goya en Fuentedetodos, localidad cercana a Zaragoza.

le obligó durante cuatro años a copiar estampas. Luzán estaba contratado por la Inquisición como “revisor de pinturas”, un oficio similar al de Volterra, el “Bragettone” de Roma, ya que su función era cubrir las desnudeces que podían ofender a los padres inquisidores. Hastiado de las enseñanzas de Luzán, Goya se independizó, se estableció por su cuenta, y, según escribió más tarde,

se definió por *"pintar de mi invención"*.

Como todo artista de su época vivió un par de años en Italia aprendiendo de las obras de los grandes maestros del Renacimiento. De esa época de aprendizaje quedó como testimonio el llamado *"Cuaderno Italiano"*, un libro de notas de 83 bosquejos a lápiz y tinta realizado en 1770 (figura 2)

Necesitado de recursos para continuar su viaje, decidió presentarse al concurso de la Academia de Parma con el cuadro *"Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes"*, obteniendo el segundo premio. El tema no dejaba mucha libertad de creación ya que era impuesto por el jurado convocante. No obstante, en el primer lienzo importante que se conoce de Goya, se destaca su genio, en especial en el manejo de los colores (figura 3).

Le tocó a Goya vivir en una España empobrecida y convulsionada por avatares

políticos y por las guerras napoleónicas, acontecimientos a los que no permaneció ajeno y que le brindaron temas para sus producciones, algunas de ellas, como las series de litografías sobre monstruos y escenas de la guerra o sus *"Pinturas Negras"*, cargadas de realismo y de crueldad. Cortesano astuto, supo colocarse bajo la protección de los Reyes y de los más poderosos señores y señoras, pero así también corrió la suerte de los mismos



Figura 2: dibujos pertenecientes al "Cuaderno Italiano" de Francisco de Goya, 1770. El Museo del Prado lo adquirió en 1993 al precio de 110 millones de pesetas.



Figura 3: "Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes", óleo de Francisco de Goya, 1770. Luego de haberse perdido durante 200 años, fue encontrado como una pintura anónima en una lujosa mansión asturiana. Está actualmente en préstamo en el Museo del Prado.



Figura 4: "Autorretrato" de Francisco de Goya, 1773. A los 27 años, el artista aparece joven y saludable.



Figura 5: "El trabajador herido" y "El trabajador borracho", ambos cartones de Francisco Goya. Museo del Prado, Madrid. Unos pocos trazos cambian el sentido de las mismas figuras.

cuando caían en desgracia. Por estas mismas relaciones, tuvo fortuna suficiente para asegurarse una existencia desahogada, aunque debió exiliarse en algunas oportunidades. Siempre fue perdonado por soberanos que reconocían su valor y que tarde o temprano lo necesitaban en la Corte, en especial por su excelencia como retratista.

Al igual que Rembrandt, Goya nos ha dejado numerosos autorretratos que permiten estudiar tanto la evolución de su apariencia física como reconocer ciertos aspectos de su temperamento. El primero de la serie está datado en 1773, cuando el pintor contaba 27 años de edad, y en el mismo se lo ve realmente saludable, mejillas rosadas, algo regordete, con la mirada firme y despierta puesta en el observador (figura 4).

Su primer encargo oficial fue el de realizar cartones para la Real Fábrica de Tapices, y a esta serie pertenece "*El albañil herido*", de 1876, una de las primeras representaciones de un accidente de trabajo en la historia de las artes plásticas. Dos obreros afligidos trasladan al compañero herido que ha caído del andamio de la construcción que se ve al fondo. Con este cuadro Goya pone de manifiesto su preocupación por reivindicar la clase obrera y su adhesión a un edicto real del mismo año que exigía indemnizar al maestro de obras en caso de accidente, a la vez que establecía normas de prevención para el armado seguro de los andamios. Lo notable es que este cartón tiene uno prácticamente gemelo, con la diferencia que ya no se trata del obrero herido sino del obrero borracho. Las imágenes son prácticamente iguales. Goya solo cambió las caras de los compañeros, los gestos de congoja del primer cuadro se transforman en rostros burlones que se ríen de la situación



Figura 5: “El trabajador herido” y “El trabajador borracho”, ambos cartones de Francisco Goya. Museo del Prado, Madrid. Unos pocos trazos cambian el sentido de las mismas figuras.



Figura 6: El autorretrato de Goya de 1795, que refleja la aflicción por sus padecimientos y por su depresión.



Figura 7: "Mi amigo Martín Zapater, con el mayor trabajo, te he hecho el retrato", F.de Goya, 1790. Museo del Arte de Ponce, Puerto Rico. Goya sostuvo un intercambio epistolar permanente con su mejor amigo y confidente, razón por la que puso en sus manos una carta firmada por él mismo.

humillante del amigo borracho. Hay otros detalles, como la expresión del protagonista, ahora abotagada por la ebriedad y las vestimentas de los camaradas juerguistas, antes atildados, ahora sucios y arrugados. Los historiadores de arte consideran que el *"Albañil borracho"* es un boceto previo al *"Albañil herido"*, encontrando la explicación en el probable rechazo real a una escena considerada indecorosa para el comedor del palacio. Sucedió que todos los cartones preparatorios para la Real Fábrica debían ser autorizados previamente por el monarca, a quien no le habría resultada grata la escena del borracho como decoración (figura 5)

Los problemas de salud relacionados con una enfermedad presumiblemente profesional que aquejaron al español parecen haber comenzado a los 46 años de edad, cuando ya famoso. En 1792 le escribe a un amigo: *"... he estado dos meses en cama con dolores cólicos..."*. Poco tiempo después, a finales de 1793, padece una enfermedad grave, a partir de la cual pierde la audición, se instalan acúfenos y sufre trastornos del equilibrio. Pronto se agregan delirios y alucinaciones y como consecuencia desarrolla un cuadro de depresión grave. Edith Helman, autora del clásico *"Trasmundo de Goya"*, señala que un autorretrato de 1795 refleja la personalidad íntima del pintor, *"profundamente afligido, desencajado por el sufrimiento físico y moral, embargado por visiones interiores de fantasmas sobrecogedores que provocaban el desengaño, la angustia y el terror. El resultado de la larga enfermedad que lo dejó sordo, aislado del mundo y desesperado"*. (Figura 6).

La convalecencia la pasó en la casa de Sebastián Martínez, quien escribió a Martín Zapater, gran amigo del artista desde la infancia: *"...Los ruidos en la cabeza (de Goya) y la sordera no han mejorado, pero*



Figura 8: "La familia de Carlos IV". F. de Goya, 1800, Museo del Prado, Madrid. Obsérvese el autorretrato de Goya, que frente al atril que asoma en la penumbra por detrás del conjunto.

su vista está mucho mejor y no sufre de los desórdenes que le hacían perder el equilibrio." En su respuesta, Zapater comenta que los trastornos se vincularían con "la poca cabeza" de Goya, en alusión quizás a que pudiera padecer una enfermedad venérea, pues era de sobra conocida la promiscuidad del pintor aragonés. Su aspecto general se deteriora profundamente y adelgaza de forma llamativa (figura 7).

De estas secuelas fue la hipoacusia de grado severo la más notoria, pasando los madrileños de llamarlo respetuosamente "Don Paco" al vulgar "El Sordo". En 1798, Goya le escribe al Rey Carlos IV en una nota de disculpa: "...que hace seis años que me faltó de todo punto la salud, y especialmente el oído, hallándome tan sordo, que no usando de

las cifras de la mano no puedo entender cosa alguna, por lo que no he podido ocuparme en cosas de mi profesión."

Dos años después, en 1800, debió haber solucionado sus problemas con Carlos IV, pues lo pinta con toda su familia, copiando al Velázquez de "Las meninas", y se autorretrata al fondo, como una imagen en espejo, frente al atril y mirando al observador. Increíblemente, la familia real quedó conforme con el retrato, pese a que Goya no ahorró ningún detalle para presentarlos en su más cruda realidad, la de una familia presuntuosa pero a la vez decadente y enferma. Como muestra, basta con mirar a la hermana del rey, la infanta María Josefa, que sitúa al fondo, al lado del pintor, y de la que solo se ve la cabeza



Figura 9: boceto de la Infanta María Josefa realizado por Goya previo al cuadro "La familia de Carlos IV". Obsérvese la lesión hiperpigmentada en la sien derecha, que se ha considerado como probable melanoma.

de vieja, que más que noble dama parece una bruja salida de sus Caprichos. Aun peor, impiadosamente la retrata del lado en que presenta una enorme lesión de la piel, quizás un melanoma, ya que la Infanta murió seis meses después de posar para el cuadro familiar (figuras 8 y 9)

La hipoacusia de Goya era tan profunda que no le permitía oír ningún sonido, y menos una conversación. Alguien comentó que *"se asusta con facilidad por el modo en que la gente irrumpen en su campo visual como caída del cielo, por el modo en que corre a su alrededor en silencioso torrente, murmura y ríe, se le acerca subrepticamente, por detrás y él siente su aliento en la nuca. Todos parecen burlarse de su vulnerabilidad, excepto los que son vulnerables: los lisiados, los viejos seniles, y los locos, que lo reconocen y aceptan de inmediato como uno de ellos"*.



Figura 10: edificio de la Real Academia de San Fernando, en el centro de Madrid. Conocido como Palacio de Goyeneche.

Al reanudar las clases en abril de 1794, luego de su convalecencia, escribió a Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de San Fernando: *"Muy señor mío. Participo a Vm. que asistí anoche a la Sala de principios, y por más esfuerzos que mi deseos de ser útil hice, perdí la esperanza por ahora de poder servir, por no oír nada de lo que me decían, y ser causa de diversión de los muchachos. Yo lo siento entrañablemente el dar esta a mis compañeros pero es preciso. Vm. tome la acción que corresponda, mandando cuanto guste."* Ante esta desagradable situación generada por su sordera, decidió a presentar la renuncia al cargo de director de la Academia (figura 10), que se le aceptó reconociendo que *"la sordera es tan profunda que, absolutamente, no oye nada, ni aún los mayores ruidos, desgracia que priva a los discípulos de poderle preguntar en su enseñanza"*.

El gesto de tener que renunciar al cargo no le debió resultar fácil, ya que había llegado al mismo luego de perder dos concursos trienales por escasos votos. Para ganar el tercer concurso en 1780 decide presentar una obra al gusto neoclásico de los académicos, un estilo que él ya no practicaba. El lienzo del *"Cristo crucificado"*, hoy en el Museo del Prado, lo realiza en *"estilo arquitectónico"* según sus propias palabras, y lo hizo tan bien que ganó el concurso por unanimidad. Su ideal estético era totalmente opuesto al de los académicos y quizás rememorando su propio aprendizaje, expresó: *"No hay reglas en la Pintura...la obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino es grande impedimento a los jóvenes que profesan arte tan difícil"* (figura 11).

Para comunicarse, Goya aprendió el lenguaje de los signos, que a su vez enseñó a su amigo y protector Gaspar

Melchor de Jovellanos, ministro del rey, para poder *"hablarle con la mano"* en sus paseos y charlas habituales, según relata en una carta fechada en 1798 dirigida a Martín Zapater. Años después identificó las señales de las manos en un dibujo sobre el cual asentó *"Goya en Piedrahita, 1812"*. Inicialmente se creyó que era un ensayo sobre distintas posiciones de las manos, estudio común en los pintores, pero luego se descubrió que cada gesto correspondía a las letras del alfabeto utilizado por los sordomudos. El primer ministro Manuel Godoy, conmovido por la sordera del pintor de la Corte, promovió en 1795 la primera aula para sordomudos en las Escuelas Pías de Lavapiés (figura 12).

La desesperación de Goya lo llevó a aceptar un tratamiento con electricidad, según ha surgido recientemente de una carta hallada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. Gudrun Maurer, conservadora del Museo del Prado anunció en el Boletín Oficial que un empleado encontró por casualidad una carta enviada por un oficial de la Casa Real en 1794 al físico francés radicado en España, Pierre Chavaneau, en la que Su Majestad le solicitaba que reparara la máquina de generar electricidad pues los médicos le habían indicado a Goya someterse a electroterapia para curar la sordera. La máquina, invento del alemán Otto von Guericke en 1663, fue el único generador de electricidad conocido y en uso hasta la invención de la pila voltaica en 1800. Estaba indicada en el tratamiento de la depresión y de la sordera. Para este último caso, según Maurer, *"se electrizaba el oído durante unos minutos a través de dos electrodos: uno se introducía en el conducto auditivo lesionado, que previamente se había llenado con agua salada y el otro en el oído opuesto o en una zona próxima de la cabeza. Se consideraba*



Figura 11: "Cristo crucificado", Francisco de Goya, 1780. Museo del Prado.

que se había alcanzado el mayor efecto terapéutico cuando el paciente apreciaba una sensación gustativa en el borde lateral de la lengua". Se aclaraba además que Carlos IV corría con los gastos. No sabemos si el francés pudo solucionar la avería del equipo, pero lo cierto es que eventualmente la electroterapia no evitó que Godoy muriera totalmente sordo (figura 13).

La enfermedad, de la cual no se conocen otros pormenores, fue el inicio de debates sobre su etiología. El cuadro clínico, asociado al elevado número de muertes prematuras de seis de sus siete hijos, llevó a que varios de sus biógrafos interpretaran que Goya padecía sífilis con compromiso del sistema nervioso central (neurosífilis). Si esto fue así, probablemente el artista haya sido tratado con el "ungüento napolitano", causa de intoxicaciones mercuriales que explicarían para estos autores, por ejemplo, los trastornos vestibulares y las dolencias digestivas crónicas. Por "ungüento napolitano" se conocía una pomada para fricciones sobre las lesiones con una alta



Figura 12: Dibujo a tinta de Goya que representa las letras del abecedario de signos manuales usados por los sordomudos. Firmado "Goya en Piedrahita, 1812"

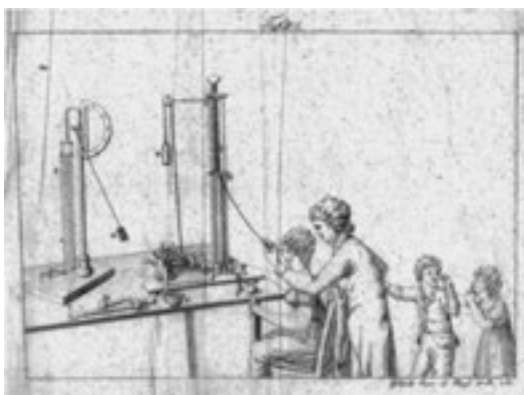


Figura 13: aplicación del generador eléctrico de von Guericke en un caso de sordera, tal como se trató a Goya. Lámina perteneciente al Archivo del Museo del Prado.



nes de manicomios que produjo Goya en su vida.

concentración de mercurio en una base de manteca y sebo.

Para los psiquiatras españoles Vallejo Nágera, padre e hijo, autores de la serie de patobiografías que llamaron "*Locos egregios*", se trataría de una esquizofrenia, patología que permitiría explicar la etapa final de las depresivas pinturas negras. Debido a que Goya demostró una inclinación marcada por pintar locos y manicomios (lo hizo por lo menos 18 veces), otros autores opinan que es muy probable que el artista haya padecido él mismo trastornos psiquiátricos o bien que haya visitado a familiares internados en estos establecimientos que supo representar en forma tan realista y desgarradora. Agregan que en el registro de la época del hospicio de Zaragoza encontraron varias personas con el apellido Goya (figura 14).

Debido a que además el artista padecía trastornos de la visión, otros autores (Vargas LM, 1995) trataron de identificar al cuadro clínico como propio del síndrome de Vogt-Koyanagi-Harada, un síndrome autoinmunitario caracterizado por uveítis, sordera, vitiligo, alopecia y meningismo. En un autorretrato de Goya, a los 50 años, se representa con anteojos. Por ser el cuadro posterior a la enfermedad que nos ocupa, se lo considera revelador de las secuelas de la misma en la visión de Goya. Es curioso que el pintor nos mire con el ojo derecho a través de la lente y con el izquierdo por encima de la misma. Esta circunstancia ha hecho que algunos biógrafos, en un exceso de psicologismo, crean que con esta posición Goya manifiesta su doble personalidad (figura 15).

Aún más exóticos resultan otros diagnósticos de enfermedades consideradas raras, como el de síndrome de

Cogan (Smith PE et al 2008), constituido por una queratitis intersticial, sin antecedentes sífilíticos, con vértigo periférico e hipoacusia neurosensorial, o el **síndrome de Susac** (Smith PE et al, 2008), del cual solo se conocen unos doscientos casos y que se caracteriza por una microangiopatía cerebral, retiniana y auditiva, prevalente en mujeres jóvenes.

Pero otros investigadores médicos encuentran que esta signosintomatología sería propia de una encefalopatía saturnina, la cual permitiría explicar la progresiva afectación de la función del sistema nervioso central, la sordera, los acúfenos, los trastornos del equilibrio y los cólicos abdominales crónicos y tan dolorosos. El cuadro clínico del saturnismo era conocido por los médicos españoles de la época, ya que aparece descrito con detalle en textos médicos como "*De los daños que causan al cuerpo humano las preparaciones de plomo ya administradas como medicina, ya mezcladas fraudulentamente con los alimentos de primera necesidad*", de Vicente Mitjavila, editado en 1791 en Barcelona, y el "*Tratado sobre el cólico de Madrid*" 1796, de Ignacio María Ruiz de Luzuriaga, un eminente científico que había estudiado casos similares durante su formación en Inglaterra y que supo atribuir la epidemia del "Cólico de Madrid" a la contaminación de los recipientes de barro y cerámica vidriada, con elevado contenido de plomo. A la vez, en 1760 se editaba en París el "*Dictionnaire Portafit de Santé*" donde se describe el cuadro clínico y se señala: "*Están expuestos a este cólico los pintores, alfareros y plomeros*". En el Hospital de la Caridad fundado en 1602 por María de Médicis, de 1353 enfermos atendidos entre 1755 y 1767 por "cólica metálica" apenas había 12 que no fueran pintores o gente que trabajaba el plomo (figura 16).



Figura 15: "Autorretrato con gafas" 1801, Museo Goya, Castres, Francia. Obsérvese que el ojo izquierdo nos mira por encima de la lente.

Ciertos hábitos del artista agregan verosimilitud a la hipótesis de la intoxicación por plomo. Por un lado, la circunstancia de que inhalaba grandes emanaciones de carbonato de plomo (cerusa) al pintar de noche a la luz de las velas en un estudio

pequeño y con escasa ventilación. Por el otro, el hecho de que Goya tenía por costumbre sujetar los pinceles entre sus dientes, ingiriendo así pinturas en base al plomo. Para iluminarse había concebido un sombrero que sostenía velas encendidas,



Figura 16: edición original de "El cólico de Madrid" de Ignacio Ruiz de Luzuriaga, Imprenta Real de Madrid, 1796.



tal como se lo ve en un autorretrato de 1795 (figura 17).

Además, abusaba de la pintura blanca en sus composiciones, la cual estaba compuesta de carbonato de plomo, también llamado en España albayalde (del árabe al-bayad, blanco). Hay testimonios que certifican que en su taller se descargaban enormes cantidades de albayalde (más de 45 kg desde julio de 1772 a junio de 1773) y que acostumbraba a aplicarlos sobre el lienzo directamente con los dedos. La pintura "El invierno", de 1786, es un claro ejemplo de la utilización profusa del albayalde que hacía Goya (figura 18).

En una carta entre sus amigos Sebastián Martínez y Martín Zapater, aquél hace referencia a que a Goya le han prescrito "baños de Trillo", los que entonces se aconsejaban para el saturnismo. Esta referencia constituye otro apoyo para la hipótesis de la intoxicación por plomo. El mismo Goya admite años más tarde que seguía empleando pigmentos ricos en plomo debido a la carestía del blanco de



Figura 17: a la izquierda: "Autorretrato" de Goya, de 1795. A la derecha: ampliación que permite observar los portavelas en el sombrero. Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Figura 18: "El invierno", óleo de Goya (1786). Esta obra permite observar el uso abundante que el pintor hacía del blanco de plomo. Museo del Prado, Madrid.

zinc tras la Guerra de la Independencia, que utiliza, por ejemplo, en el retrato de Wellington (figura 19).

Goya mantuvo una relación confusa con la célebre Duquesa de Alba, que aun hoy es motivo de debate entre los historiadores y motivo de novelas y películas. Cayetana, que así se llamaba la Duquesa, famosa por su belleza y desparpajo, fue la principal mecenas del pintor, quien le devolvió favores pintándola en varios retratos. Para algunos cronistas los favores se ampliaron a los amatorios, para otros son solo calumnias infundadas y se basan en la gran diferencia social entre el pintor y su modelo. En una carta de agosto de 1794 a su amigo Zapater, le comenta: *"Más te valía venirme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me*



Figura 19: "El Conde de Wellington", F. de Goya, 1812. National Gallery, Londres.



Figura 20: "La Maja Desnuda", Francisco de Goya, Museo del Prado, Madrid.



Figura 21: La Duquesa de Alba, antes y después. Primero, como el bello rostro de la "Maja Vestida" de Goya (1803). Museo del Prado, Madrid; y luego tal como se la vio en la exhumación de sus restos en 1945.

metió en el estudio a que le pintara la cara, y se salió con ello; por cierto que me gusta más pintar en lienzo, que también la he de retratar de cuerpo entero."

Se dice que posó para ambas Majas de Goya, la desnuda y la vestida. Lo cierto es que ambas caras son idénticas entre sí y a su vez parecidas a la de la Duquesa. Por

la edad, el cuerpo grácil y proporcionado de la maja desnuda no correspondería al de Cayetana, por lo que es más creíble que realmente la modelo haya sido Pepita Tudó, amante en ese momento del primer ministro Manuel Godoy y quien, por otra parte, encargó y pagó el cuadro. Godoy mantuvo ambas versiones en sus aposentos privados, con un mecanismo que permitía correr el cuadro de la Maja Vestida dejando ver a la versión de la Desnuda, oculta detrás. Al morir Godoy, los cuadros fueron incautados por Fernando VII y girados luego a la Santa Inquisición, que los consideró obscenos, requiriendo la presencia del pintor para que proporcionara información sobre la identidad de la modelo. Goya logró la absolución merced al influjo del cardenal Luis de Borbón y Vallabriga, pero la pintura quedó depositada fuera de la vista del público en una sala de acceso restringido hasta 1910, en que se permitió ser exhibida en el Museo del Prado.

Es de imaginar el asombro de los escandalizados padres inquisidores ante la audacia de Goya de representar el vello pubiano por primera vez en la pintura

de un cuerpo femenino desnudo más la sonrisa de satisfacción de la maja anónima. Si antes de Goya, para representar mujeres desnudas se recurría al subterfugio de temas mitológicos o históricos, ahora se encontraban ante una mujer real (figura 20)

La Duquesa murió en forma repentina a los 40 años, oficialmente debido a una afección febril. Ahí comenzaron los rumores, que mencionaban un suicidio o un envenenamiento criminal sucedido en el taller de Goya, cuando la noble dama habría ingerido voluntariamente o por error una bebida que contenía el pigmento verde veronés, altamente tóxico por su contenido arsenical. Su descendiente directa, la actual Duquesa de Alba, logró que en 1945 Franco le permitiera exhumar el cadáver de su ilustre antepasada con el objeto de demostrar que la versión de su envenenamiento era una calumnia que mancillaba el honor de la familia. Lo primero que se descubrió fue que al

cuerpo de la muerta le habían serruchado los pies pues no entraban en el cajón; lo segundo fue que la causa del deceso fue una meningocencefalitis tuberculosa, descartando el presunto envenenamiento. A Goya le encargaron la decoración del mausoleo, para el cual presentó los dibujos preparatorios (figura 21).

La relación de Goya con los médicos variaba de acuerdo a los aciertos de sus diagnósticos o a los resultados de los tratamientos que le indicaban. En uno de sus *Caprichos* de 1798, llamado “¿De qué mal morirá?”, el médico está representado por un burro que toma el pulso del paciente, mientras que en el fondo y en penumbras asoman las Parcas, esperando llevarse la vida del enfermo, a quien se ve realmente mal. No queda duda que el paciente morirá por la incompetencia del médico (figura 22).

En 1819, Goya adquiere una propiedad cercana a Madrid, que se conoció como “La quinta del Sordo”, donde, ante una recaída



Figura 21: La Duquesa de Alba, antes y después. Primero, como el bello rostro de la “Maja Vestida” de Goya (1803). Museo del Prado, Madrid; y luego tal como se la vio en la exhumación de sus restos en 1945.



Figura 22: "¿De qué mal morirá?" Capricho de Goya. (1799) El médico burro toma el pulso al enfermo.



Figura 23: "Goya atendido por el Doctor Arrieta" (1820).

severa de la enfermedad, es atendido por su médico de cabecera, el Dr. García Arrieta. Sintiendo morir, agradece la intervención salvadora del facultativo, regalándole un cuadro que lo representa atendiendo a un Goya moribundo. En la parte inferior del cuadro figura esta inscripción autógrafa: *"Goya agradecido, a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida á fines del año 1819, a los setenta y tres años de su edad. Lo pinto en 1820"* (figura 23).

O sea que aquél que había llamado sarcásticamente a los médicos *"matasanos, aliados de las Parcas"* representa aquí a su médico, no sólo como quien lo sostiene y lo ayuda a beber la medicina, sino también como el amigo que lo contiene y consuela ante la cercanía de la muerte. Goya se representa magistralmente en la agonía: la postura de abandono, el rostro pálido, los ojos extraviados, la boca abierta ávida de aire y las manos aferradas a la sábana.

En 1824 le conceden seis meses de licencia con pago del sueldo para viajar a Francia con el objetivo de tomar aguas de Plombieres. Antes pasa por Burdeos, adonde se aloja en casa de su amigo el dramaturgo Fernández de Moratín, exiliado por sus ideas republicanas, quien relata que *"llegó Goya, sordo, viejo, torpe y débil"*. Goya, como residente español en Francia, pese a ser un funcionario en ejercicio, pintor oficial de la Corte, es sometido a vigilancia policial. El ministro del Interior francés transmite instrucciones al Prefecto de policía de Bayona en las que dice *"que este extranjero que ha entrado en Francia por Bayona, se dirige a París, y debe visitar los establecimientos termales de los Vosgues"*. Y añade *"que sería interesante verificar si durante su estancia en París, Goya, mantiene relaciones sospechosas que su empleo en la*



Figura 24: "Leandro Fernández de Moratín", óleo de Francisco de Goya, pintado en 1799. Academia de Artes de San Fernando, Madrid. Goya evitó el perfil de su amigo para no tener que destacar su nariz harto prominente.

Corte harían todavía más inconvenientes. A este respecto se rodeará de vigilancia atenta, pero desapercibida, de la que se me comunicará los resultados, previniéndome del momento de su partida" (figura 24).

En 1826 regresó a Madrid, donde permaneció solo dos meses. En ese lapso, a los ochenta años de edad, posó para el retrato que le hizo el pintor Vicente López Portaña, un afamado retratista madrileño,



Figura 25: "Francisco de Goya y Lucientes" retrato de Vicente López Portaña, 1826, Museo del Prado, Madrid.

que agregó la dedicatoria: "*López a su amigo Goya*". Se considera a este retrato la más fiel imagen de Goya, aún mejor que sus autorretratos. López admiraba a Goya, lo consideraba uno de sus maestros, y lo pintó con rasgos vivaces y enérgicos pese a la edad avanzada, con una mirada fuerte

y expresiva, que contrasta con la postura académica, con las herramientas de su arte en mano (figura 25).

Vuelto a Francia, su salud no mejora, por lo cual le van prolongando la licencia. Visita París un par de veces, y en una de esas



Figura 26: litografía de Goya posmortem, en base al dibujo de Francisco de la Torre, Burdeos, 1828.

visitas casi lo atropella un carruaje al que no escuchó acercarse. Moratín opina entonces que *"Probablemente Burdeos le va mejor que Paris, porque con su sordera está en verdadero peligro en medio de todo ese bullicio"*. Pero no dejaba de pintar febrilmente, aun cuando le temblaban las manos por la afección cardíaca y debía ayudarse con una lupa para ver los detalles de lo que pintaba. Víctima de un accidente cerebrovascular falleció el 16 de abril de 1828 en Burdeos. El dibujante Francisco de la Torre tuvo oportunidad de hacer el retrato posmortem de Goya, luego impreso como litografía en el taller de Gaulon de Burdeos (figura 26).

En 1901 se exhumaron sus restos, con la sorpresa que faltaba la cabeza, cuyo destino se desconoce hasta hoy. Se cree que quizás fue robada para realizar estudios frenológicos, tan en boga en



Figura 27: Interior de la Ermita de San Antonio de la Florida, Madrid. Delante del altar, la tumba de Goya, quien pintó la cúpula.



Figura 28: "Cráneo de Goya" pintura de Dionisio Fierros, 1849. Museo de Zaragoza, sección de Bellas Artes.



Figura 29: Goya según el escultor Mariano Benlliure (1902). A la izquierda: busto destinado a decorar la tumba. A la derecha: el pintor, de cuerpo entero, en la fachada del Museo del Prado.

aquel momento. Además compartía la tumba con su amigo y consuegro Martín de Goicoechea. El cuerpo decapitado, junto al de Goicoechea fue enviado a Madrid, siendo enterrados ambos en la Ermita de San Antonio de la Florida. Cuando Goya pintó la bellísima cúpula de la Ermita a los 52 años de edad, no imaginó que estaba decorando su propia tumba. La tumba es una lápida austera, el entorno es simplemente majestuoso (figura 27).

Para complicar aún más la investigación, en 1849 el pintor costumbrista asturiano Dionisio Fierros pintó una calavera y anotó a lápiz en el bastidor "cráneo de Goya". La misteriosa desaparición de la cabeza del artista apoyó la creencia de que el cuadro de Fierros representaba realmente el cráneo robado de Goya (figura 28).

Existen varias esculturas de Goya, incluido un busto destinado a ser instalado en la tumba del pintor, obra de Mariano Benlliure, pero que finalmente, de cuerpo entero, acabó en la fachada del Museo del Prado. Es la efigie más copiada y difundida de Goya, con rasgos de una persona madura, seria, adusta, reconcentrada en el mundo del silencio en que está sumergida (figura 29).

Conclusión

Los elementos patobiográficos de la vida de Francisco de Goya son muchos pero de una diversidad tal que permitió, y sigue permitiendo, la formulación de hipótesis encontradas, que sólo el análisis de los restos podría dilucidar. La fuerte exposición a pigmentos metálicos tóxicos, en especial al plomo, que puede identificarse en sus pinturas, amén de las condiciones de trabajo agravantes, bien pueden vincularse



Figura 30: "Saturno devorando a su hijo", Francisco de Goya, 1820. Museo del Prado. Corresponde a las Pinturas Negras, y es una de las imágenes más crueles de la serie. Según Freud, el tema de Saturno se vincula con la melancolía y la destrucción.

con el cuadro clínico de la afección crónica que lo perturbó durante tantas décadas, sin dejar de lado que a la vez padeciera otras enfermedades de origen psiquiátrico o infecciosas como la sífilis. La sordera grave, los cólicos reiterados y prolongados, los acúfenos, los trastornos del equilibrio, el decaimiento general y la depresión pertinaz pueden corresponder al saturnismo, enfermedad estrictamente de carácter ocupacional.

Se ha especulado mucho sobre cómo influyó la exteriorización de la enfermedad en sus últimas creaciones, cada vez más oscuras y tortuosas, con escenas de violencia extrema, brujas y monstruos, que revelan un espíritu depresivo y atormentado, muy alejado del creador de bailes y escenas pueblerinas de los primeros años (figura 30).