

# CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin  
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)





DU COLOQUIO DE LOS PERROS AUX CAPRICHOS DE  
GOYA. QUELQUES VARIATIONS SUR LE SABBAT  
DES SORCIERES

Jacques Soubeyroux  
CELEC/GRIAS, Université Jean Monnet

Au cours des dernières décennies on a vu se multiplier les travaux sur l'héritage de Cervantès au XVIII<sup>e</sup> siècle, considéré comme le moment de la naissance du « cervantisme »<sup>1</sup>. Cependant l'immense majorité de ces travaux portent sur le *Don Quichotte*, célébré par les Lumières, non seulement en Espagne avec la première édition illustrée publiée en 1780 par l'Académie, mais aussi et d'abord en Angleterre avec la publication à Londres en 1737 de la première *Vie* de Cervantès suivie en 1781 par la première édition annotée du *Don Quichotte* par l'hispaniste John Bowle. Cette primauté accordée au *Don Quichotte* a occulté presque complètement la réception du reste de l'œuvre, de sorte qu'un critique (Daniel Eisenberg) a pu affirmer que « durant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et une bonne partie du XX<sup>e</sup> Cervantès a été vu presque exclusivement comme l'auteur de *Don Quichotte* ». Allant contre cette vision réductrice, j'ai voulu étudier la réception des *Nouvelles Exemplaires* au XVIII<sup>e</sup> siècle et essayer de voir, en choisissant un angle d'attaque plus précis, si Goya a connu l'épisode de la sorcière de Montiel du *Coloquio de los perros* et s'il a pu s'en inspirer pour créer son propre univers de la sorcellerie, qui se

<sup>1</sup> Voir entre autres les travaux de Francisco Aguilar Piñal, Joaquín Álvarez Barrientos, François Lopez et le livre plus récent de Antonio Rey Hazas, 2006.

compose de trente oeuvres (sept tableaux et vingt-trois gravures) divisés chronologiquement en trois ensembles:

- les six tableaux connus comme « Asuntos de brujas » peints pour la « Casa de Campo de la Alameda » du duc et de la duchesse d'Osuna (1797-1798),

- vingt-trois gravures de la seconde moitié des *Caprichos* (1799),

- le tableau *El Aquelarre* des *Peintures noires* (1820-1823).

Pour élargir la perspective de l'étude au-delà des sources littéraires possibles, ma réflexion sur la genèse de l'univers de la sorcellerie dans l'oeuvre de Goya s'appuiera sur le livre fondamental de l'historien italien Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières* (1989), auquel fait référence le titre de ma communication. Je pourrai ainsi reprendre l'idée de la « chaîne de transmission » qui a été développée ce matin dans sa communication par Carlos Mata Indurain.

#### I. LA RÉCEPTION DES NOUVELLES EXEMPLAIRES AU TEMPS DE GOYA

Le dessin de Goya intitulé « El Quijote y sus monstruos » (illustration n° 1), proposé mais non retenu pour l'édition illustrée de l'Académie de 1780, et qui annonce par sa composition et son sujet la fameuse gravure 43 des *Caprichos* « El sueño de la razón produce monstruos » (1799), prouve que Goya connaissait parfaitement le roman de Cervantès. Mais connaissait-il aussi le *Coloquio de los perros* ? Antonio Fernández Insuela, dans un article sur les rééditions des oeuvres du Siècle d'Or au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, cite quatorze éditions des *Nouvelles Exemplaires* entre 1700 et 1808, ce qui est très loin des quarante-quatre du *Don Quichotte*. On remarque cependant que la chronologie des rééditions des deux oeuvres suit un mouvement ascendant parallèle qui culmine dans les deux dernières décennies du siècle avec neuf éditions du *Don Quichotte* entre 1780 et 1798 (soit plus de 30% du total) et quatre des *Nouvelles Exemplaires* entre 1783 et 1799 (28,5 % du total). De ces quatre éditions, je retiendrai plus particulièrement celle en deux volumes d'Antonio de Sancha (Madrid, 1783, illustration n° 2), qui a connu une large diffusion à l'époque et dont la famille d'Osuna possédait un exemplaire dans la bibliothèque de la « Casa de Campo de la Alameda », où on trouvait aussi deux autres éditions des *Nouvelles Exemplaires*, l'une de Valence

<sup>2</sup> Fernández Insuela, 1993.

(1783) et l'autre de 1803<sup>3</sup>. Goya, qui a largement bénéficié du mécénat de cette grande famille aristocratique pendant les quinze dernières années du siècle, a pu avoir accès facilement à cette bibliothèque, dont les murs accueillirent justement les six « Asuntos de brujas » en 1798. Mais l'inventaire établi par Franck Irving, montre que cette bibliothèque renfermait en outre un important ensemble de livres portant sur la magie et la sorcellerie, entre autres le célèbre *Malleus malificarum...* (1487) dans une édition de Lyon de 1669, et plusieurs collections de procès inquisitoriaux des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans lesquelles Goya a pu trouver aussi de nombreuses informations sur les pratiques magiques<sup>4</sup>.

J'ajouterais encore une référence sur la réception du *Coloquio de los perros* dans ces mêmes années. Dans le *Diario* de Jovellanos, à la date du 24 août 1798, on peut lire le commentaire suivant à propos d'un livre intitulé *Memorias de la gitana Pepita la Ezcurripa*:

Excelente idea para desterrar las vanas creencias acerca de brujas, hechizos, duendes, zahoríes, etc.; buena dedicatoria a Cervantes; lo mismo el prólogo; mas entrando en materia, la invención ridícula, los caracteres mal definidos, los incidentes inverosímiles o extravagantes, y el estilo sin gracia, sin chiste, sin brillo<sup>5</sup>.

Cette citation atteste la reconnaissance de l'autorité de Cervantès en matière de sorcellerie à cette époque, qui pouvait servir de faire-valoir pour un auteur peu connu.

Le contexte général de la réception du texte cervantin étant ainsi esquissé, je voudrais approfondir l'analyse en comparant le passage du *Coloquio* sur la Cañizares aux oeuvres de Goya en quête de signes d'intertextualité.

## 2. ESSAI DE COMPARAISON ENTRE LES DEUX OEUVRES

La comparaison entre la lettre du texte cervantin et les titres des trente oeuvres de Goya<sup>6</sup> ne fait apparaître que trois co-occurrences :

<sup>3</sup> Pérez Hernández, 2011.

<sup>4</sup> Irving Heckes, 2003.

<sup>5</sup> Jovellanos, *Diarios*, p. 263. C'est moi qui souligne.

<sup>6</sup> Les six scènes de sorcellerie de 1798 s'intitulaient *La cocina de los brujos*, *Vuelo de brujas*, *El conjuro*, *El embrujado*, *El hechizado* et *El aquelarre* (titre qui est repris dans les *Pintures noires*). Des *Caprichos*, j'ai pris en compte les gravures suivantes: 44

– le substantif « conjuro », titre d'un des tableaux de Goya de 1798 renvoie au verbe « conjurar » (« con conjurar media legión me contentaba ») du *Coloquio*,

– les substantifs « brujo » et « bruja », répétés dans le *Coloquio* (« infinidad de gente, brujos y brujas », « soy bruja », etc.) apparaissent dans les titres de deux autres tableaux de 1798 « La cocina de los brujos » et « Vuelo de brujas »,

– le verbe « untar », titre de la gravure 71 des *Caprichos* « Aguarda que te unten » figure sous trois formes distinctes dans le *Coloquio* (« nos untamos », « las unturas » et « untar »).

Une autre comparaison du texte cervantin, cette fois avec la lettre des *Explicaciones de Los Caprichos* publiées dans les trois manuscrits du Musée du Prado, de Ayala et de la Bibliothèque Nationale, ne donne aucun résultat. Mais dans l'explication de la gravure 46, « Corrección », du manuscrit du Musée du Prado, on relève une référence intéressante, non pas à Cervantès, mais au séminaire de Barahona (« los consejos del gran Brujo que dirige el seminario de Barahona »). On sait que ce village de la province de Soria avait la renommée d'être un lieu de rencontre des sorcières depuis un procès du Tribunal de l'Inquisition de Cuenca de 1527<sup>7</sup>. Il apparaît comme tel dans le *Tesoro* de Covarrubias où on peut lire :

En este campo hay fama juntarse los brujos y las brujas a sus abominaciones, llevados por ministerio del demonio.

Bien que Covarrubias ait prévenu le lecteur contre ce qui n'était que « hablilla » à laquelle « no hay que darle crédito », la légende était toujours vivante au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste le texte de Torres Villarroel *Las brujas de Barahona* (1730), qui avait été réédité dans les oeuvres complètes de l'auteur publiées en 1796-1797<sup>8</sup>, dans

---

(« Hilan delgado »), 45 (« Mucho hay que chupar »), 46 (« Corrección »), 47 (« Obsequio a el maestro »), 48 (« Soplones »), 49 (« Duendecitos »), 51 (« Se repulen »), 56 (« Subir y bajar »), 59 (« Y aun no se van »), 60 (« Ensayos »), 61 (« Volaverunt »), 62 (« Quien lo creyera »), 64 (« Buen viaje »), 65 (« ¿Dónde va mamá? »), 66 (« Allá va eso »), 67 (« Aguarda que te unten »), 68 (« Linda maestra »), 69 (« Sopla »), 70 (« Devota profesión »), 71 (« Si amanece nos vamos »), 72 (« No te escaparás »), 78 (« Despacha que despiertan ») y 80 (« Ya es hora »).

<sup>7</sup> Voir l'article de García Berlanga, 1993.

<sup>8</sup> Diego de Torres Villarroel, *Las brujas del campo de Barahona. Pronóstico que sirvió para el año de 1731*, y *Obras completas*, t. IX, pp. 114-131.

les années qui précèdent immédiatement les premiers tableaux de Goya sur ce thème. Ce texte, sur lequel j'avais attiré l'attention il y a quelques années<sup>9</sup>, ne comporte pas de dédicace à Cervantès comme les *Memorias de la gitana Pepita la Ezcurripa* déjà citées, mais l'une des sorcières qui chantent les « coplas » finales s'appelle la Camacha, clin d'oeil évident à l'épisode du *Coloquio de los perros*.

Si on compare maintenant les oeuvres au niveau thématique, on se rend compte que ce sont les mêmes thèmes qui apparaissent dans le texte de Cervantès et les images de Goya:

– au badigeonnage d'onguents, évoqué de façon récurrente par la Cañizares (« en esto de confeccionar las unturas con que las brujas nos untamos », « este unguento con que las brujas nos untamos », « volvamos a lo de las unturas », « en untándonos con ellas », « acabadas de untar ») et à la dénonciation explicite de la légende de la fabrication des onguents à partir de « la sangre de los niños que ahogamos », Goya répond par la représentation ironique d'un chapelet de petits enfants accrochés à un bâton que porte une des sorcières du sabbat de 1798 et par la scène des préparatifs pour le vol de la gravure 67 des *Caprichos*, « Aguarda que te unten » (illustration n° 3).

– le thème de la métamorphose des humains en animaux, qui est l'argument central du *Coloquio de los perros*, apparaît aussi dans la même gravure 67 de *Los Caprichos* où la sorcière est transformée en un bouc prêt à s'envoler ;

– le vol, auquel la Cañizares fait allusion (« vamos al lugar donde nuestro dueño nos espera »), est un motif récurrent dans les oeuvres de Goya, qu'on trouve dans le tableau *Vuelo de brujas* et dans les gravures 64 (« Buen viaje »), 66 (« Allá va eso ») y 68 (« Linda maestra », illustration n° 4) des *Caprichos*;

– dans cette dernière gravure les deux sorcières sont accompagnées par une chauve-souris, symbole des forces nocturnes, qu'on retrouve en grand nombre dans la gravure 43 « El sueño de la razón produce monstruos » (illustration n° 5) et aussi dans la gravure 45 « Mucho hay que chupar », et qui apparaissaient dans le *Coloquio* sous la forme de « gallos, lechuzas y cuervos »;

– le point culminant de la thématique est le sabbat, qui est décrit par Cervantès comme « un cerco » formé par « una legión de demonios » et pendant lequel les sorcières jouissent de « deleites » que la

<sup>9</sup> Soubeyroux, 1997.

Cañizares préfère taire pour ne pas « ofender las castas orejas » de Montiel. Cette scène de sabbat est représentée par Goya dans les deux tableaux qui portent le même titre *Aquelarre*, mais qui sont d'une tonalité totalement différente: ironique dans le premier, aux couleurs claires, avec un grand Bouc joyeux, dont les cornes sont ornées de feuilles d'arbres ; sombre, cauchemardesque, dans le second appartenant aux *Peintures noires* où le Grand Bouc, représenté de dos, est devenu une ombre gigantesque et terrifiante.

Pourtant cette analogie thématique ne suffit pas à prouver l'existence d'une influence directe du *Coloquio de los perros* sur Goya parce que les thèmes communs aux deux oeuvres ne sont que des stéréotypes qu'on retrouve dans le texte de Torres Villarroel déjà cité, dans lequel la description du sabbat est si proche de la scène représentée par Goya dans son tableau de 1798 que celui-ci semble s'en inspirer : je pense en particulier à l'image du Grand Bouc de Torres qui porte « dos miramelindos de Jarama en la cabeza », semblables au feuillage vert qui orne les cornes de celui de Goya. Il peut y avoir là une influence ponctuelle, mais les analogies thématiques que nous avons relevées attestent plutôt l'appartenance des trois oeuvres de Cervantès, Torres et Goya, à un fond commun que chaque auteur et artiste réutilise à sa manière pour le doter d'une signification personnelle.

### 3. LE SABBAT DES SORCIÈRES COMME FORMATION CULTURELLE EUROPÉENNE

Pour replacer dans leur contexte plus général les images de la sorcellerie que nous avons dégagées des oeuvres analysées, je reprendrai la description des sabbats que nous propose Carlo Ginzburg dans l'introduction de son livre sur *Le sabbat des sorcières* à partir d'un corpus de textes appartenant à différents pays européens autres que l'Espagne, allant du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle :

Sorcières et sorciers se rassemblaient la nuit, généralement dans des lieux solitaires, dans les champs ou sur les montagnes. Ils arrivaient parfois en volant, après s'être enduits le corps d'onguents, à cheval sur des bâtons ou sur des manches à balai, parfois au contraire sur le dos d'un animal ou transformés eux-mêmes en animaux. Ceux qui venaient aux rassemblements pour la première fois devaient renoncer à la foi chrétienne, profaner les sacrements et rendre hommage au diable, qui était là



soit sous forme humaine, soit (le plus souvent) sous forme animale ou semi-animale. Suivaient des banquets, ainsi que des danses et des orgies sexuelles. Avant de retourner chez eux, les sorcières et les sorciers recevaient les onguents maléfiques, à base de graisse d'enfants ou d'autres ingrédients<sup>10</sup>.

Ce texte, dans lequel on retrouve tous les grands thèmes précédemment étudiés : les onguents (à base ou non de graisse d'enfants), la lévitation, la transformation des humains en animaux, la cérémonie du sabbat présidée par le diable, montre que les œuvres espagnoles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles que nous avons commentées appartiennent à une formation culturelle commune à tout le continent européen. Cette première conclusion condamne irrémédiablement toute recherche prétendant expliquer les tableaux et les gravures de Goya par une source littéraire unique, que ce soit l'épisode évoqué du *Coloquio de los perros*, ou la réédition par Moratín en 1811 de *Relación del Auto de fe de Logroño* de 1611, dans laquelle Edith Helman croyait voir la source des *Caprices* de 1799<sup>11</sup>, bien qu'elle n'ait été publiée que postérieurement à l'œuvre qu'elle était censée expliquer. La « relación » de l'Auto de Logroño de 1611 appartient, au contraire, à une des composantes de cette formation culturelle, le discours inquisitorial, qui est une des sources des productions littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle, à commencer par la plus proche chronologiquement, le *Coloquio de los perros* de 1613.

La principale originalité des productions espagnoles à l'intérieur de cette formation culturelle est sans doute la durée de ce stéréotype, actif en Espagne jusqu'au premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, soit à une date beaucoup plus tardive que celle que Ginzburg a observée dans les autres pays. Une vitalité qui s'explique par la permanence jusqu'en 1833 des tribunaux de l'Inquisition qui sont pour l'historien italien l'un des deux vecteurs constitutifs du stéréotype du sabbat avec la tradition folklorique. Je ne donnerai qu'un exemple attestant l'apport de l'Inquisition aux créations de Goya.

L'un des thèmes de la seconde partie des *Caprices* qui ne peut pas s'expliquer par le texte cervantin est celui du souffle, los « soplos », évoqué par la gravure 48 « Soplones » (illustration n° 6) dont le titre n'a pas été jusqu'ici interprété de façon satisfaisante. Ces « soplos »

<sup>10</sup> Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, 1992, p. 7.

<sup>11</sup> Voir Andioc, 1982 (avec traduction espagnole, 2008).

n'ont rien à voir avec les dénonciations à l'Inquisition, selon l'interprétation proposée par Alfonso Pérez Sánchez<sup>12</sup>, mais ils renvoient à une pratique appelée « prueba del soplo » à laquelle avaient recours les « conoedores de brujas » mandatés par la justice aragonaise pour identifier les sorcières qui exerçaient leurs dons dans les villages de montagne. Dans un article intitulé « La brujería en Aragón », Ángel Gari Lacruz décrit ainsi l'intervention d'un de ces agents nommé Mascarón :

En 1620 fue contratado por el Ayuntamiento de Bielsa para conocer las brujas del Valle por lo que cobró 100 reales. Para este fin, una tarde, reunió en la plaza mayor a los habitantes de Bielsa y sus aldeas, sometiéndolos a la prueba del soplo. Aquellas personas a las que soplase con mayor intensidad serían culpables de brujería. Así, por este procedimiento, señaló a trece: cuatro fueron ahorcados y una condenada al destierro<sup>13</sup>.

C'est bien ce « souffle » diabolique, émis par une chauve-souris monstrueuse, qui apparaît dans la gravure de Goya comme une des composantes de la sorcellerie. On pourrait rapprocher ce souffle diabolique d'une superstition recensée par Covarrubias dans son article « Soplar » :

Soplar la vela que se apagó y volverla a encender con el soplo; sacan desto cierta superstición...

L'étude plus générale *Brujería e Inquisición en Aragón*, du même Ángel Gari, qui recense tous les villages aragonais connus comme lieux de sabbats, présente un panorama de la sorcellerie en Aragon depuis la première mesure légale de 1247 et le premier procès par le tribunal inquisitorial en 1496 jusqu'aux grands procès de 1637 et 1643-1644, qui ont marqué l'apogée de la sorcellerie dans la province et qui auraient concerné quelque 1.600 personnes d'après Pellicer dans ses *Avisos históricos*. Ces événements ont laissé des traces durables attestées par les nombreuses rééditions du livre de San Cipriano, *Tesoro del hechicero* et par un récit de Gustavo Adolfo Béc-

<sup>12</sup> Goya. *Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*, textos de Alfonso Pérez Sánchez, p. 63.

<sup>13</sup> Gari Lacruz, « La brujería en Aragón », p. 30.

quer, *Las brujas de Trasmoz*<sup>14</sup>. On ne s'étonnera donc pas que cette tradition populaire aragonaise ait nourri l'œuvre de Goya, homme du peuple profondément attaché à la culture populaire de sa « patria chica » et que, conformément au schéma décrit par Ginzburg, elle s'y soit greffée sur le stéréotype culturel européen du sabbat véhiculé par la littérature savante.

#### CONCLUSION

Lancée sur la piste d'une comparaison entre Cervantès et Goya qui n'a pas donné, et ne pouvait pas donner, de résultat convaincant, notre réflexion sur le sabbat des sorcières a débouché sur les notions de « formation culturelle de compromis » et de « résultat hybride d'un conflit entre culture folklorique et culture savante », pour reprendre deux formules de Carlo Ginzburg. Je ne chercherai pas à aller plus loin, du moins pour le moment, parce que je considère que cette idée de compromis entre culture folklorique et culture savante est peut-être le trait qui permet le mieux de réunir Cervantès et Goya. L'étude du thème de la sorcellerie nous montre comment tous deux ont su enrichir les contenus de la culture savante par les apports de la sève originale de la tradition folklorique pour créer des œuvres qui, parce qu'elles sont en rupture avec le canon dominant, possèdent une épaisseur temporelle différente des autres. Car le propre de ce compromis entre culture savante et culture populaire, dont le stéréotype composite du sabbat me paraît être un exemple probant, est précisément de dépasser l'antithèse traditionnelle entre synchronie et diachronie pour donner des œuvres, littéraires ou artistiques qui, quoique s'ancrant profondément dans la réalité socio-culturelle de leur temps, ont une portée temporelle et spatiale plus large que les autres qui leur donne une résonance toute particulière.

#### BIBLIOGRAPHIE

ANDIOC, René, « Moratín, inspirateur de Goya ? », en *Goya, regards et lectures*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 119-132. Traduction espagnole : « Sobre Goya y Moratín hijo », en *Goya. Letras y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 259-271.

<sup>14</sup> Gari Lacruz, 2007. Le récit de Bécquer est publié dans *Relatos aragoneses de brujas, demonios y aparecidos*, Zaragoza, Librería General, 1978.

- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, « Sobre la narrativa de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII », *Revista de Literatura*, 109, 1993, pp. 55-84.
- GARCÍA BERLANGA, Gumersindo, « Brujas y brujerías del Campo de Barahona », *Revista de Soria*, 2.<sup>a</sup> época, 4, 1993, texto disponible en < <http://www.soriaymas.com/ver.asp?tipo=articulo&id=2033> >.
- GARI LACRUZ, Ángel, « La brujería en Aragón », texto disponible en < <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/56/03gari.pdf> >.
- GARI LACRUZ, Ángel, *Brujería e Inquisición en Aragón*, Cuarte de Huerva, Editorial Delsan, 2007.
- GINZBURG, Carlo, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992 (1<sup>ère</sup> éd., Turin, Einaudi, 1989).
- Goya. *Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*, textos de Alfonso Pérez Sánchez, Madrid, Fundación Juan March, 1996.
- IRVING HECKES, Frank, « Goya y sus seis asuntos de brujas », *Goya*, 295-296, 2003, pp. 197-214.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Diarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, María Isabel, « Análisis de la obra “Asuntos de brujas” realizada por Francisco de Goya para la Casa de Campo de la Alameda », Villanueva de la Cañada, Universidad Alfonso X el Sabio, 2011.
- Relatos aragoneses de brujas, demonios y aparecidos*, Zaragoza, Librería General, 1978.
- REY HAZAS, Antonio, *El nacimiento del cervantismo : Cervantes y el « Quijote » en el siglo XVII*, Madrid, Verbum, 2006.
- SOUBEYROUX, Jacques, « Goya, Torres Villarroel et la sorcellerie. Réflexions sur la genèse et la signification des *Caprices* », en *Questionnement des formes, questionnement du sens. Pour Edmond Cros*, Montpellier, Editions du CERS, 1997, vol. II, pp. 677-688.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Las brujas del campo de Barahona. Pronóstico que sirvió para el año de 1731*, Madrid, A. Marín, 1730.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Obras completas*, Salamanca, Pedro Ortiz Gómez, t. IX, pp. 114-131.



Illustration n° 1. Goya, « El Quijote y sus monstruos », dessin, 1780



Illustration n° 2. Gravure illustrant *El coloquio de los perros* dans l'édition de 1783 des *Novelas ejemplares* de Antonio de Sancha



Illustration n° 3. Goya, *Caprichos*, gravure 67, « Aguarda que te unten »



Illustration n° 4. Goya, *Caprichos*, gravure 68, « Linda maestra »



Illustration n° 5. Goya, *Caprichos*, gravure 43  
« El sueño de la razón produce monstruos »



Illustration n° 6. Goya, *Caprichos*, gravure 48, « Soplones »