

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/266740428>

# Los grabados de Francisco de Goya

Article · September 1999

---

CITATIONS

0

READS

1,421

1 author:



[Carmen V. Vidaurre](#)  
University of Guadalajara

35 PUBLICATIONS 11 CITATIONS

SEE PROFILE

## LOS GRABADOS DE GOYA

Carmen V. Vidaurre  
Universidad de Guadalajara

En este trabajo nos detendremos en el análisis de algunos de los grabados que fueron obra de Francisco de Goya, particularmente en los de la colección de 1799.

A la primera colección homenaje de dieciséis grabados que Francisco de Goya dedicó a las obras de Velázquez, en su mayoría retratos del poder y representaciones de los reyes, siguieron otras obras agrupadas bajo títulos específicos: *Los Caprichos* (80 estampas dadas a conocer en 1799), *Los Desastres de la Guerra* (82 estampas realizadas entre 1810 y 1820), *Tauromaquia* (33 estampas, concluidas en 1815), *Disparates o Proverbios* (22 estampas, de 1824), así como el conjunto de litografías entre las que destacan: *Toros de Burdeos*.

Entre 1793 y 1799, Francisco de Goya realizó: dibujos, un juego de cuadros de gabinete, numerosos encargos, los seis trabajos sobre asuntos de brujas para la Alameda de los Osuna, los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida y *El prendimiento* para la sacristía de la Catedral de Toledo. Retrató a las más destacadas personalidades de la época: al general don Antonio Ricardos como al duque de la Alcudia, a la actriz La Tirana y a su célebre protectora la duquesa de Alba.

Alrededor de 1796, Goya también emprendió la elaboración de una serie de estampas de asuntos caprichosos que han sido objeto de numerosos y polémicos comentarios e interpretaciones.

Según Edith Helman, para Goya "capricho" era todo aquello que el artista hacía al margen de su oficio. De acuerdo con la opinión de Sánchez Cantón, Goya pudo conocer el uso del término "caprichos" para designar cierta clase de aguafuertes, y habría visto estampas de Callot, tituladas *Capricci di vari figure*, las de Giovanni Battista Tiepolo, los diez *Capricci*. También se ha comentado que Goya conocía las estampas satíricas inglesas, las cuales, según observara Moratín, ridiculizaban todos los vicios de la sociedad, elemento que el pintor español habría de utilizar en sus "caprichos".

Hasta donde nosotros sabemos ninguno de los estudiosos de la obra de Francisco de Goya ha observado que en un escrito de Diderot, "De lo bello absoluto según Hutcheson y sus seguidores", Diderot distingue, dentro de la creación de "lo bello artificial"; lo bello de genio, lo bello de gusto y lo bello de puro capricho, y luego de distinguirlos esboza una serie de postulados estéticos en los que se señala claramente que lo bello se caracterizará por la presencia de la uniformidad dentro de la variedad y tendrá como propósito las demostraciones de verdades abstractas y universales, contendrá el poder de evocar, en el entendimiento del receptor, implicará relaciones entre los elementos representados con el fin de provocar ideas.

Antes, Diderot había señalado que las metáforas o alegorías bellas, lo son incluso cuando no existe belleza absoluta en los objetos que representan y había escrito:

... el caos, las arrugas de la vejez, la palidez de la muerte los efectos de la enfermedad, complacen en la pintura tanto como en la poesía. (1)

Diderot, como la mayoría de los ilustrados, considerará que todas las formas artísticas deberán cumplir una función didáctico-moral y estarán al servicio de la sociedad, contribuyendo a “mejorarla”. Las condenas a los vicios y a las supersticiones formarán parte importante del pensamiento de los Enciclopedistas.

En el *Diario de Madrid* del miércoles 6 de febrero de 1799, Francisco de Goya anunciaba una Colección de estampas, de asunto caprichoso, inventadas y grabadas al agua fuerte, en el anuncio se explicaba:

Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y de la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creído más aptos á suministrar materia para el ridículo, y exercitar (sic) al mismo tiempo la fantasía del artífice [...]. La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más á propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta convicción, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil. Se vende en la calle del Desengaño número 1, tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de á 80 estampas 320 rs. vn. (2)

Diez días después, el 19 del mismo mes y año, reaparecería el anuncio, abreviado, en *La Gaceta de Madrid*.

Estos avisos, además de contener una clara explicación de las intenciones del autor, de promocionar algunos datos importantes sobre la obra y señalar algunas características de la misma (censurar los vicios humanos, ejercitar la fantasía, crear alegorías a partir de lo particular para expresar lo universal), permitían observar las constantes comparaciones, de que eran objeto los grabados con respecto a la literatura, particularmente respecto a la poesía, que era señalada reiteradamente como modelo que se seguía, que se imitaba. Este primer aspecto de las estampas de Goya tiene particular significación pues las relaciones que los grabados de esta serie establecían con respecto a la literatura y al lenguaje verbal, no eran poco importantes e involucraban diversos aspectos, algunos de los cuales se extendieron a otras de las obras del pintor.

Edith Helman aporta datos interesantes sobre el tema de las relaciones entre textos literarios y obras plásticas de Goya. Esta investigadora observa que muchos de los temas de

Goya se encuentran en obras literarias de la época, en los sainetes de Ramón de la Cruz, por ejemplo, particularmente en lo que se refiere a los tipos y escenas pintorescas de Goya, semejantes también a los de Holmedilla. A este respecto, en su *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos...* (1778), Sambricio ha señalado las analogías que existían entre ciertos lienzos de Goya y determinados sainetes de Ramón de la Cruz, como *La Pradera de San Isidro*. Otras de las obras de Goya evocan poemas de moda, por ejemplo, el cartón titulado *La feria de Madrid*, el cual trae a la memoria el poema de Gregorio de Salas "Definición de las ferias de Madrid", en el que se enumeran los objetos representados el cartón. Las relaciones entre las obras de Goya y la literatura de la época atañen también a los tópicos. Uno de los temas tópicos de la poesía neoclásica del siglo XVIII era el de las estaciones, como también lo fuera el de las cuatro edades del hombre, que aparecía en poemas descriptivos. Es fácil señalar las analogías existentes entre los poemas de las estaciones de Meléndez Valdés y los cartones de Goya titulados *Las floreras*, *La era*, *La vendimia* y *La nevada*.

El caso particular de los grabados es un poco distinto, pues los grabados de Goya constituían un material que participa tanto del lenguaje plástico como del verbal: se trataba de un conjunto de grabados en el que el autor incluía una serie de leyendas, a manera de títulos, pero también de comentarios sobre las imágenes.

Por otra parte, algunos de los temas que figuraban en los grabados eran y habían sido temas literarios que fueron abordados de modos diversos, incluso en tradiciones populares. Los recursos mismos de que el autor se valía para exponer sus críticas, comentarios e ilustraciones, formaban parte de una tradición literaria vinculada a los textos carnavalescos, pero también a la tradición humorística narrativa y teatral.

La obra de Goya, su obra como grabador, participaba de elementos provenientes de dos sistemas modelizantes distintos (3): el que correspondía al lenguaje verbal y más específicamente al sistema modelizante literario y, al mismo tiempo, signos y recursos propios del sistema modelizante de la plástica. Este fenómeno determinaba también una doble relación (articulación de dos lenguajes, formas de expresión y convenciones de comunicación que no se correspondían totalmente), que nos exige la necesidad de considerar algunos aspectos característicos de los dos sistemas modelizantes involucrados, para precisar las tensiones de las relaciones entre imágenes y leyendas.

El código pictórico tradicional, vigente hasta finales del siglo XIX, se caracteriza porque: muestra, figura, reproduce, imita y hace mirar. Mientras que el código literario: nombra, dice, articula, significa y hace leer. La pintura repite, reproduce diseñando espacios, compone líneas que delimitan formas en las que se reconocen objetos, el espacio de las figuras, representa algo, funciona bajo un principio distribucional. La literatura es representación de una cadena de materiales sonoros, hace surgir una red de significaciones que nombran, determinan. El signo literario no representa, no al menos de la misma forma en que lo hace la plástica; el signo literario designa, describe, califica, clasifica. Su lectura es lineal y encadenada, sigue un orden de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

En la pintura figurativa domina un principio que afirma la relación entre la representación plástica y su referente, relación que se fundamenta en la semejanza. En este tipo de pintura se plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo. Un objeto en un cuadro es un volumen organizado y coloreado de tal manera que su forma se reconoce de inmediato, sin necesidad de nombrarla. Un grabado, como un dibujo, obliga a reconocer y produce la impresión de volúmenes y formas tridimensionales, a través de sucesiones de puntos oscuros sobre un fondo que contrasta. El cuadro es un espacio en el que cada elemento obedece a una serie de principios de representación plástica que, en el arte realista, están determinados por su adecuación con un modelo. Esto ha hecho que, este tipo de pintura sea considerado como una "aparición engañosa", nosotros diríamos que es, ante todo, un proceso significativo dirigido a la producción de un "efecto" de realidad, mediante la utilización astuta o adecuada ilusión de una semejanza que convence, por más imaginativo que sea lo representado. El orden de lectura de la obra visual está determinado, en las obras figurativas, por la perspectiva que marca los puntos de fuga, las distancias, los acercamientos, el orden de sucesión de los planos, las dimensiones de las figuras, las líneas de dirección, la composición, etc.

En la literatura y en el texto verbal, la relación con el referente a que los signos remiten, no guarda un vínculo de similitud visual, la diferenciación entre el signo que representa y lo representado es muy notable. En la plástica figurativa esta diferenciación es mucho menor, tiende a borrarse, particularmente en la plástica realista en la que la no diferenciación con respecto al modelo es tal que se busca la creación de una especie de doble del original.

Cuando dentro del contexto cultural de la producción del grabado de Goya se mezclan signos que involucran dos códigos distintos, dos tradiciones de comunicación diferentes, la plástica y la escritura, se impone como norma de relación una subordinación de uno de los dos sistemas de expresión involucrados: o bien el texto es regulado por la imagen (como en esos cuadros en los que están representados: un libro, una inscripción, una letra, el nombre del personaje, etc., o en los que las palabras y elementos verbales obedecen a un diseño caligramático); o bien, la imagen es regulada por el texto (la imagen es ilustración del texto o el texto la explica, orienta su lectura). Es cierto, que esta subordinación sólo en algunos casos permanece estable, pero debe tenerse en cuenta. Los trabajos plásticos que tienen un título que es también una leyenda dada por el artista, nos ofrecen otra particularidad: el título se constituye entonces en una clave de lectura, en una indicación que orienta la "interpretación". Esto último se aplica a la mayoría de las obras del siglo XVIII y XIX, a diferencia de lo que sucede -por ejemplo, y según lo ha señalado Foucault- en el arte de Magritte, en el cual la exterioridad del grafismo y de lo plástico está simbolizada por la no relación o por una relación compleja y aleatoria entre el cuadro y el título.

En la obra de Francisco de Goya, el título y las leyendas aseguran que el espectador pueda ser también lector o que los lectores puedan ser también espectadores y la imagen amplía o reduce las cargas semánticas potenciales de los signos verbales, por su relación con las leyendas que la acompañan.

En las obras figurativas, se pueden involucrar elementos fantásticos o no, la inclusión de elementos fantásticos no impide que se establezcan relaciones de similitud con lo real, es decir, no se disocian similitud y semejanza:

La semejanza tiene un "patrón": elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en serie que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella. La similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar. (4)

Lo señalado por Foucault se aplica a toda la obra de Francisco de Goya, pero no a todas sus obras de la misma forma o en el mismo grado. En sus retratos y en numerosos cuadros de costumbres, la problemática principal se da entre la semejanza/la diferencia con respecto a un modelo tomado de la realidad. Hay otro tipo de obras, en las que se percibe la presencia de elementos que no corresponden, ni responden totalmente a esa relación de lo similar con lo inmediatamente similar, sino a un proceso perifrástico que involucra lo análogo o asociado, lo que sólo tiene una similitud indirecta, la cual no se establece a partir de lo meramente visual, sino de lo conceptual. Este fenómeno se hace presente en muchos de los grabados del autor español y no es poco importante, en la medida en que involucra códigos de simbolización, determinados socioculturalmente, que no son reconocibles a partir de una mera similitud "visible", y que implican que se subraye un proceso de sustitución que tiene lugar en toda representación, sustitución en la que se omite el referente inmediato por otro distinto que ocupa su lugar y lo desplaza (por ejemplo cuando en lugar de representar a un hombre ignorante y con poca formación, se representa un burro con atuendos de médico o imitando la gestualidad y los actos de un profesor).

En este último tipo de obras, que remiten a través de un signo visual alusivo a una realidad diferenciada visualmente de la figuración, mediante la cual se evoca el aludido, la ambigüedad permite un nivel de reinterpretación mayor y que altera de modo más notable los contenidos semánticos que se implicaban en un determinado contexto sociocultural. Entre este tipo de obras se encuentra muchos de los grabados de Goya.

Debemos también tener en cuenta que en la obra de Francisco de Goya no siempre se puede observar la dominante realista, muchas de sus obras involucradas en el texto narrativo desarrollan temas que son propios de un imaginario social totalmente fantástico. Representar el imaginario fantástico a partir de efectos realistas es, en cierto modo, volver semejante a lo real, visualizar como "real", lo que es producto de la imaginación, de la idea que sueña, de la fantasía.

Además, por más fantástico que resulte lo creado, lo fantástico surge siempre en relación con lo que existe, como una relación inusitada de cosas que normalmente no se

encuentran juntas (las alas en un caballo, las sierpes en lugar de cabellos, la mezcla de lo vegetal y lo humano, etc.).

Por otro lado, la colección realizada por Goya no sólo era una reunión de imágenes que tenían nexos precisos con textos verbales, era también un conjunto de imágenes reunidas porque guardaban un vínculo expresivo y semántico común, un propósito común, tenían un orden, una forma de organización específica, que también señalaba e involucraba sentidos particulares.

Cuando en febrero de 1799, Francisco de Goya presentó su colección, ésta iniciaba con un autorretrato que era el *Capricho número 1*, inscrito "Fran.co Goya y Lucientes, Pintor" (*Frontispicio*), en el que autor está retratado de busto y perfil, vestido con levitón y corbatín, con alto sombrero de copa. Goya era entonces Pintor del Rey, de quien recibía encargos especiales. El pintor se encontraba enfermo (1793-1799) -es muy probable que de sífilis, aunque muchos de sus biógrafos insisten en ocultarlo-.

Ese autorretrato no fue el primero que el autor eligió para iniciar el conjunto, hubo otro que pasaría luego a un lugar diferente en la colección, figuraría como el *Capricho número 43*, obra que era también, una especie de autorretrato, pero de carácter más fantástico y narrativo que el elegido para iniciar la colección definitiva.

En el dibujo preparatorio que el autor hizo para este grabado había variaciones importantes con respecto a la versión definitiva posterior que tendría el número 43 en el conjunto de "estampas", pues en el lugar que luego ocuparían un grupo de figuras de animales nocturnos aparecía, varias veces repetido y con diversas expresiones, el propio rostro del autor de los grabados. Este hecho hacía suponer que la figura que estaba recostada sobre la mesa era la representación del propio pintor que figuraba con el rostro medio cubierto por el brazo doblado sobre la mesa. Es importante señalar que en un plan anterior, expresado dos años antes de la presentación de la colección de grabados, Goya planeaba setenta y dos caprichos cuya portada sería, precisamente, una versión diferente del actual *Capricho número 43*, cuyo dibujo preparatorio tenía una inscripción distinta a la definitiva: "Idioma universal. Dibujado y grabado por Fco. De Goya año 1797", y en la parte inferior de la página aparecía la siguiente leyenda: "El autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio de la verdad". Como Edith Helman ha observado, esta declaración de propósitos podía haber sido sacada del prólogo que escribió Feijoo para su *Teatro crítico*, pues se ajustaba a las concepciones que los autores llamados "neoclásicos" defendían. Edith Helman ha notado también al respecto:

Al declarar su propósito de censurar errores y vicios humanos, Goya repite lo que siempre han declarado los escritores satíricos y cómicos, a saber, que sus composiciones no ridiculizaban los defectos particulares de uno u otro individuo, puesto que *la pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un sólo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos...* Moratín había expresado el mismo concepto en el prólogo a su *Comedia nueva*, impresa por primera vez en 1792, al decir que procuraba así *en la formación de la fábula,*

*como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo. (5)*

Por otra parte, la cita y los datos anteriores, nos permiten notar que, pese a no corresponder a un canon "realista", el grabado de Goya parecía ajustarse, al menos en principio, a los postulados y tendencias ilustradas de su tiempo: la crítica y la sátira social.

No es, sin embargo, poco importante que posteriormente el autor modificara su plan inicial y le diera al grabado, que colocaría en otro lugar, una leyenda distinta, en la que la ambigüedad de la frase permitía una lectura diferente del grabado y de todo el conjunto de aguafuertes, y lo trasladara a un lugar secundario, intermedio, dentro del grupo de ochenta estampas.

En el grabado de Goya encontramos a un personaje que aparentemente está soñando las imágenes que figuran sobre su cabeza. La leyenda "El sueño de la razón produce monstruos", constituye una especie de sentencia, no exenta de cierta ambigüedad, pues parece contener un comentario en el que se hace una crítica que puede interpretarse en un doble sentido: el primero de sus sentidos involucraría una crítica al racionalismo, en tanto que afirmaría que la imaginación de la razón, engendra lo monstruoso; el segundo, sería acorde a una concepción racionalista que desdeña la fantasía desbordada y la imaginación, pues en este otro tipo de lectura se señalaría que mientras la razón duerme se produce lo monstruoso. La doble lectura posible apunta en direcciones opuestas, pues lo mismo podría ser interpretada como una crítica al racionalismo; que como una crítica a la imaginación desbordada y carente de razón. Esta problemática no es poco importante y constituye uno de los asuntos básicos que los estudiosos de arte han debido enfrentar al acercarse a las obras de Francisco de Goya, especialmente a *Los Caprichos*, en los que pueden localizarse abundantes elementos fantásticos, al lado de otros que involucran una crítica feroz a cierto tipo de comportamientos sociales, y una serie de textos verbales ambiguos. Para comprender mejor esta problemática convendría considerar un poco el contexto del pintor y las relaciones que éste estableció con respecto a la Ilustración y al racionalismo que dominaba en su época.

Antes que nada, creemos conveniente recordar que Francisco de Goya es contemporáneo de Jovellanos, Jefferson, Condorcet, Cadalso, Lavater, el Marqués de Sade, Volta, Lavoisier, Pestalozzi, Cagliostro, Houdon, Fuseli y David. La sola enumeración de sus contemporáneos nos permite ver que las tendencias que se manifestaron en su época fueron múltiples y más complejas de lo que podríamos suponer. Las contradicciones que se dieron en la época han dificultado aún más la interpretación de algunas de las obras de Goya, y a esto mismo ha contribuido la propia personalidad del pintor, pues, al mismo tiempo que sostuvo amistad con algunas de las figuras más importantes de la ilustración española, manifestó ciertas distancias con respecto a los personajes y las concepciones que éstos defendieron.

Muchos de los trabajos de Goya no representan ningún problema para la crítica, en la medida en que corresponden a las convenciones dominantes en su tiempo, no ocurre lo mismo con parte importante de sus grabados, especialmente, con aquéllos que muestran una clara preferencia por incorporar elementos fantásticos, brujas, fantasmas, seres híbridos de



monstruosas formas, algunos de los cuales el autor designó con el nombre de "Caprichos", pues estos elementos figuran como alógenos, como extraños dentro de un contexto ilustrado que desdeñaba la fantasía y asumía un discurso didáctico, claro y supuestamente fácil de decodificar para cualquier lector o espectador.

Edith Helman ha señalado sobre Goya:

[...] En sus dibujos y grabados caprichosos revela e interpreta los supuestos y creencias vigentes en su tiempo, pero también las dudas y desilusiones de sus ilustrados contemporáneos a últimos del siglo de las luces. (6)

La cita apunta a una doble posibilidad de interpretaciones de las obras plásticas de Goya: el autor era acorde a los postulados dominantes entre sus contemporáneos y/o criticaba algunas de sus posiciones que ya habían demostrado su falta de operatividad y eficacia.

Consideramos que sólo el estudio detallado de las obras mismas nos permitiría precisar si los textos se inclinaban por alguna de las dos orientaciones o se mantenían en la ambigüedad de la probable interpretación en ambos sentidos.

Vamos a volver al dibujo preparatorio que el pintor elaboró para el que luego sería el *Capricho número 43*. En este dibujo, incluido en el catálogo del Prado con el número 470, dibujo que no contiene ninguna leyenda, se presenta a un personaje que suele ser identificado como el propio Francisco de Goya, es la figura de un hombre vestido a la moda de la época, con levita larga y calzas, apoyado sobre un escritorio de trabajo, de madera, que es una especie de mesa-escritorio, un tanto rústica, dentro de los gustos mobiliarios de la época. El hombre ha sido representado con la cabeza semi-oculta entre sus brazos, las manos con los dedos enlazados, el cabello largo, los ojos cerrados, sentado sobre una ancha silla con respaldo corto y descansos para los brazos, rodeado de imágenes que se distorsionan y figuran, un tanto difusas, entre las que se localizan dos claros autorretratos, cuyas facciones se deforman en otros tres rostros que evidencian una gestualidad de pesadilla, patética y aterradoramente, otro rostro más, colocado en la parte más superior, se entrecruza con las formas de una figura que parece un caballo, entre sombras más pronunciadas se observan figuras de murciélagos que parecen salir de ninguna parte, también localizamos la figura de un gato, colocada a la izquierda del personaje humano y semi-borrada por daños que han afectado al dibujo.

El tema que Goya desarrollaba en su dibujo tenía algunos antecedentes, ha sido relacionado con una nueva versión del tema y tópico de la Melancolía, sin embargo, no vamos a profundizar en estos aspectos que ya han sido abordados por otros autores, nos interesa mucho más precisar algunos otros vínculos que la obra establecía, con respecto al texto verbal que lo acompañaba.

Son varios los estudiosos de la obra de Goya que han observado la similitud entre la figura humana representada en el dibujo, los rostros que se distorsionan y uno de los numerosos autorretratos de Goya que se conserva en Nueva York, en el *Metropolitan Museum of Art*. En el dibujo sin leyenda, se involucra una anécdota que tiene carácter

narrativo: un hombre duerme (tiene los ojos cerrados y parece inconsciente de lo que le rodea), sentado, vestido y apoyado en una mesa. Sus sueños son ilustrados en la parte superior del retrato, sobre su cabeza y tal manera que parecen estar “hechos” de una materia ligera, no sólo porque ascienden sino porque al ser trazados por líneas que no buscan producir la impresión de materialidad y solidez son captados como imágenes dentro de una imagen, esta segunda reproduce con mayores intensiones de “realismo” otro conjunto de elementos que son más “tangibles.”

Las imágenes de su sueño son caóticas, se yuxtaponen, se transfiguran. Estas imágenes están conformadas por la representación de un rostro humano que, no sólo cambia de orientación lugar y tamaño sino también, cambia de gestualidad y apariencia y aparece acompañado por otras figuras: murciélagos, un caballo, una lechuza.

La figura del gato, debido al daño que ha afectado al dibujo, no puede ubicarse con claridad ni dentro de las imágenes de la pesadilla ni dentro del conjunto de elementos “reales”, no soñados, podemos observar, por el trazo de la pata delantera que se observa más claramente que el gato parece estar de pie.

Los elementos representados y las similitudes visibles entre los rostros del sueño y la parte del rostro del personaje que tiene la cabeza apoyada sobre la mesa-escritorio hacen posible que el espectador interprete la escena como la representación del pintor que mientras duerme es objeto de pesadillas que incluyen seres nocturnos, movimiento, un caballo, signos que se transforman en imágenes angustiosas.

El dibujo, parecería la ilustración de un hecho biográfico o de un estado de ánimo determinado. En el que el artista ha querido representar sus propias pesadillas, lo que aparece en su mente mientras duerme inconsciente.

En otro dibujo preparatorio, para el mismo grabado, que también se encuentra en el catálogo del Prado pero con el número 34, la escena se reproduce con importantes variantes: la línea referente, desde la cual se observa la escena representada, es más elevada y distante, por lo que la figura humana aparece empujada, menos cercana al espectador que en el dibujo anterior. El espacio del fondo está dividido en dos partes claramente diferenciadas, por una diagonal curvada ligeramente que cruza el rectángulo del campo de la escena, marcada hacia el ángulo superior, descendente de izquierda a derecha. Es decir, la parte superior derecha del grabado está vacía, sin ningún trazo, clara. La parte inferior, desde un poco más arriba de lo que sería la mitad trazada en diagonal, contiene todos los elementos figurativos. Aparecen, detrás del personaje y un orden que va de abajo hacia arriba, cargados hacia la izquierda: un gato de enormes proporciones, sentado y dirigiendo su mirada hacia la figura humana, la sombra de una lechuza con las alas abiertas, un enorme murciélago de monstruoso aspecto y sumamente oscuro, en contraste con el resto de las figuras, así como algunas sombras de lechuzas (3 figuras pequeñas, colocadas arriba del murciélago). Las tablas del escritorio se han eliminado, en su lugar aparece una superficie lisa sobre la cual se encuentra escrita la siguiente leyenda: “Idioma universal. Dibujado y grabado por Fco. De Goya. Año 1797. En la parte inferior del grabado, fuera del marco, puede leerse: “El autor soñando”.

En el grabado, pese a la presencia de un discurso verbal que exige un orden de lectura de izquierda a derecha, el orden de los elementos que se ofrecen a la lectura no responde a una horizontalidad, sino, por la disposición de las figuras, a una verticalidad, en la que se oponen lo inferior/lo superior, oposición señalada también porque la figura humana se agacha y parte importante de las figuras animales vuelan ascendiendo, se trata de búhos y murciélagos, animales nocturnos. La disposición de los elementos figurados sigue una diagonal que separa dos espacios marcadamente diferenciados, uno homogéneo y vacío, el otro lleno de figuras diversas y separadas unas de otras, parcial o totalmente. El cuerpo del personaje también se ha dispuesto en diagonal, pero en una diagonal que sigue una dirección opuesta a la de los animales, creando un ángulo que descansa sobre el escritorio en cuya parte exterior, rectangular y clara, se ha escrito, como en una pizarra, con letras blancas, la leyenda del grabado.

Este dibujo parece confirmar las hipótesis de interpretación a que conducía el anterior: Goya se ha representado a sí mismo, soñando seres nocturnos connotados de horror, que parecen amenazantes.

Aunque ya no es visible, ni siquiera fragmentariamente, el rostro del personaje humano representado, el texto verbal aclara la identidad del sujeto representado. Podemos observar que los cabellos del personaje son más cortos que los del primer dibujo. Las oposiciones entre la figura humana, el escritorio y la habitación, en la cual el personaje se ubica, son más notables con respecto a las figuras animales porque se utiliza el contraste de claros y oscuros para diferenciarlos: la figura humana y el escritorio son claros, mientras que las figuras animales son más oscuras. La figura del gato aparece ubicada entre las imágenes del sueño porque posee dimensiones que no corresponderían a una figura real, está agigantada como el murciélago. La frase “El autor soñando” es explicativa y sirve para precisar y orientar la lectura, de tal forma que no le queden dudas al espectador del dibujo sobre lo que se ha representado, la inclusión de la firma y la fecha obedece a una tónica y a un retórica de la imagen que en esa época hacía tradicional la firma del autor de una obra visual. La frase “Idioma universal”, ofrece, sin embargo, algunas ambigüedades porque no es posible determinar, sin lugar a dudas, si se refiere al lenguaje visual o al lenguaje del sueño, cuál de las dos formas de expresión y comunicación son definidas como un lenguaje universal: las formas que utiliza el sueño para hablarle al soñador o las imágenes del dibujo que le hablan al espectador.

La ambigüedad no se eliminaría de la frase que posteriormente incluiría el autor en la posterior versión de la escena representada, aunque la ambigüedad involucraría otros signos y sentidos.

En el grabado número 43, podemos observar que la figura del enorme murciélago se ha reducido notablemente y se ha colocado en la parte más elevada, casi al centro, pero inclinada hacia la derecha del espectador de la estampa, debajo de ella pueden verse las sombras de otros murciélagos. La figura humana está rodeada por lechuzas o búhos, dos de las cuales se encuentran sobre la mesa o escritorio, en cuya parte superior se encuentran también algunos instrumentos de dibujo. La figura del gato se conserva, con leves variantes

y el personaje ofrece una postura un poco diferente a la de la imagen de la primera versión ya que la cabeza no se presenta de lado sino agachada y vista de frente, mientras el cuerpo se inclina hacia delante y hacia la derecha, presentado en posición casi frontal, como en los dos dibujos. Los cabellos del personaje son más cortos, su rostro queda totalmente oculto, las manos no están entrelazadas sino una sobre la otra, en un gesto que la figura del gato reproduce con sus patas delanteras, las únicas visibles del animal. Este detalle resulta interesante, particularmente si consideramos que Denis Diderot había señalado en su *Pensamientos filosóficos*, comentando el sistema de Hutcheson, que:

Las pasiones producen casi siempre en los animales los mismos movimientos que en nosotros, y los objetos inanimados de la naturaleza tienen frecuentemente posturas que recuerdan las actitudes del cuerpo humano en ciertos estados de ánimo. (7)

Podemos observar también que, los descansos del asiento no figuran y los rostros de los diversos animales representados se muestran al espectador en distintos ángulos (de frente, volteados hacia la derecha, volteados hacia la izquierda, en tres cuartos de perfil, como anteriormente, en el dibujo primero, se habían representado los rostros del propio pintor). Hay mayor profundidad de planos, sugerida por las dimensiones de las diversas figuras representadas. La leyenda ha cambiado: *El sueño de la razón, produce monstruos*.

El principal propósito de las investigaciones filosóficas sobre el origen de lo bello de Diderot era desmontar toda metafísica, atacar la superstición que le resultaba más injuriosa que el ateísmo. Diderot afirmaba que un hombre que utiliza la razón es opuesto al supersticioso que no hace uso de ella. Considera la metafísica, como lo menos adecuado para revelar la verdad y la identifica con una “sarta de ideas absurdas”. Se había interesado por la pintura y por los sueños, siendo autor de una teoría sobre éstos que:

Fue valorada muy positivamente por Freud, creador del psicoanálisis. (8)

Para Diderot, la fundamentación de lo bello era la percepción de una red de relaciones que conducían al hombre a un aprendizaje, a una abstracción, y la función del arte debía ser didáctica, el arte debía estar al servicio de la educación del ser social, mostrarle lo que era correcto y diferenciarlo claramente de lo que no lo era.

Voltaire había sido el primero en emprender una tenaz crítica contra el oscurantismo religioso y popular y consideraba a la razón como el principio supremo y universal. La razón era el instrumento universal a través del cual interpretar el mundo.

La presentación de los grabados de Goya involucraba postulados similares a los de los Ilustrados.

Podemos observar que hay en el grabado una serie de elementos que resultan afines a las concepciones que habían hecho suyas los hombres de la Ilustración: la intención general que expresa el propio autor y que constituye una clave de la lectura que debían darse a los textos incluidos en la colección, la teoría sobre la gestualidad de los animales y las

imitaciones de los gestos humanos, la referencia a la razón, el interés por el tema del sueño, el interés por el tema de la razón.

En el grabado 43, las imágenes del sueño son más concretas, más “tangibles”, que las de la primera versión de la escena. Sobre el escritorio figuran utensilios de dibujo, objetos de trabajo que tienen una utilidad práctica, la escena es más sombría, de tal manera que sólo el personaje y el mueble sobre el cual éste descansa, poseen cierta claridad, cierta luz. Todos los animales representados son animales nocturnos (como si dentro de la variedad representada el autor hubiera buscado darle cierta unidad al conjunto: búhos o lechuzas, murciélagos, un gato). El movimiento que representan ya no puede ser definido como un ascenso, más bien parece descendente, se aproximan a la figura humana, algunas aves están detenidas sobre la superficie del escritorio, otros están a punto de caer sobre la figura humana. El texto verbal define a estos seres animales como “monstruos” que son producidos por el sueño, pero no ya por el sueño del autor de las imágenes, pues Goya ha eliminado los signos de la identificación clara con el personaje, y el texto verbal señala a este personaje humano como una figura alegórica que representa “el sueño de la razón”.

Dentro del grabado, la figura humana representa a la razón dormida, mientras que las figuras animales representan a lo monstruoso. La razón es clara, posee luz; lo monstruoso es nocturno, oscuro.

La figura humana duerme, ha quedado inclinada sobre el escritorio, ha realizado un movimiento descendente al inclinarse y quedar dormida, “desprendida” de su conciencia, y es ese momento en que los seres monstruosos desciende entonces sobre ese personaje que está en primer plano, hecho que destaca su importancia que se le concede, ajeno a su entorno real.

En los códigos de expresión y simbolización propios de la época, los neoclásicos identificaron la luz con la razón, el conocimiento, el trabajo intelectual y creativo, su siglo fue el “Siglo de Las Luces”, sus representantes eran los “ilustrados”.

La aparente ambigüedad de la frase, derivada, en parte, del uso del vocablo “sueño”, que en castellano puede aludir lo mismo al resultado del ejercicio de la imaginación y a la fantasía, que al estado de inconsciencia y pérdida de lo racional, se borra cuando consideramos que en los signos visuales se hacen presentes una serie de convenciones de representación que corresponden a una tendencia racionalista ilustrada y que no pueden ligarse a convenciones que señalarían vínculos con un antirracionalismo o con una crítica al racionalismo que deberían dejar marcas o huellas textuales de estar presentes en la obra.

Una interpretación de la frase que considerara que ésta expresa que cuando la razón imagina, construye fantasías que son monstruosas, sería incongruente con respecto a las normas de simbolización que el grabado involucra, porque dentro de las concepciones ilustradas y racionalistas, las imaginaciones que son producto de la razón deben ser acordes con ella. En cambio, cuando la razón duerme, no está activa y despierta, se produce lo monstruoso, lo irracional, lo animal, el miedo.

Muchas de las estampas de la colección nos revelan afinidades claras con respecto a las ideas de los ilustrados.

Con frecuencia en los “Caprichos” de Goya se ilustra una práctica social que es objeto de crítica, de ilustración censora, por ejemplo: en el *Capricho número 3*, “Qué viene el coco”, podemos observar que se ilustra una escena en la que dos niñas temerosas abrazan a una joven que no teme la figura cubierta con una manta que se aproxima. La escena se presenta como la ilustración de los temores infantiles que se fundamentan en la creencia en la existencia de un ser que no es más que un personaje disfrazado para atemorizar.

En el *Capricho número 6*, se pueden observar un conjunto de personajes enmascarados, la leyenda expresa “Nadie se conoce”. El capricho se nos presenta como la ilustración de una práctica social concreta pero permite también una lectura un tanto filosófica que atañe a la conducta moral de los sujetos.

*El Capricho número 52* ilustra, humorísticamente, la forma en que un atuendo puede causar una actitud de respeto, credibilidad, veneración y asombro entre un conjunto de personajes crédulos y supersticiosos, que se asombran ante un tronco de árbol con atuendo.

La misma postura se identifica en los numerosos grabados en los que figuran animales humanizados, tal como ocurriera en las abundantes fábulas morales de los ilustrados.

Por ejemplo, el *Capricho número 41* forma parte de una serie de “asnerías”, estampas en las cuales uno o varios de los personajes representados son burros humanizados por ciertos elementos visuales.

Sánchez Catón ha señalado la presencia de diversas obras que guardan relaciones con las estampas de Goya en las que aparecen personajes que son asnos: la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo y *El asno erudito* de Forner. Edith Helman ha observado otros intertextos presentes en estas estampas:

... es posible que esta serie de asnerías le fuera sugerida a Goya por la serie de grabados que servían de ilustraciones a una obra satírica entretenida que llevaba el sugestivo título de Memorias de la insigne Academia Asnal, por un tal Doctor Ballesteros. El folleto, muy del gusto de la época y de Goya, fue publicado en Bayona en el año de 1792 y circularía en Madrid cuando el pintor convaleciente, vuelto de Andalucía, hojearía nuevos libros y estampas para distraerse. (9)

En el *Capricho número 41* aparece un asno que posa para un mono, el cual sostiene una paleta de pintor y realiza un retrato del asno, en el que éste aparece con peluca larga y cuyos rasgos fisonómicos resultan ser un híbrido de los rasgos del asno y los del mono. El grabado incluía una leyenda. “Ni más ni menos”.

En el dibujo preparatorio para este grabado (Catálogo del Prado, número 61), la escena era muy semejante aunque la leyenda era distinta: “No morirás de ambre [sic]”. El rostro del asno no guardaba similitud con el mono pero estaba idealizado y también llevaba

una peluca larga. En este dibujo, los dos personajes animales se encontraban realizando acciones humanas (posar y pintar). Se satirizaba tanto al pintor como al modelo: al representarlos, como en los antiguos bestiarios, en las figuras de un mono y un burro. La leyenda del dibujo involucraba una dura crítica al pintor, pero también un comentario humorístico: mientras “embelleciera” a su modelo y le diera gusto a su cliente, ocultando sus orejas de burro bajo una peluca, el pintor no moriría de hambre. Al mismo tiempo, Goya expresaba su preferencia por el naturalismo del retrato, se pronunciaba en contra de las estilizaciones y de la idealización, para convertir en blanco de sus críticas a los artistas plásticos que hacían uso de uno y otro recurso, con el propósito de complacer al “mecenas”, al empleador del artesano.

En el dibujo, el parecido entre el retrato y el modelo es mayor que el que se percibe en el grabado, sin embargo, es clara la estilización. Los dos animales están sentados y representados de perfil, lo mismo que la figura del lienzo, aunque ésta aparece en tres cuartos de perfil y sólo ha sido plasmado el rostro, igual que en el grabado 41. En el grabado, las sombras han variado, la luz se concentra en la cabeza y el cuello del borrico, la peluca es más solemne y la leyenda ha cambiado: “Ni más ni menos”. La nueva leyenda apunta hacia una crítica que involucra también a los dos personajes y que obliga al espectador a relacionar lo representado con la leyenda para complementar así la censura a costumbres que son vistas como ridículas.

Diversos estudiosos de los grabados de Goya han observado que, el tema del pintor adulator figuraba en las fábulas de la época de manera recurrente, José Agustín de Ibáñez de la Rentería, un autor que fuera amigo de Samaniego, había publicado una fábula sobre el tema en sus *Fábulas en verso castellano*.(10)

Francisco de Goya ha retomado no sólo un tema propio y popular entre los ilustrados y neoclásicos españoles, también ha conservado la perspectiva y la función del tema, lo cual hace evidente la presencia de códigos de representación, expresión y simbolización comunes a los de otros autores de su tiempo, afiliados a las corrientes neoclásicas.

La escena representada en el grabado 41 constituye una variante de la que se ha representado en el grabado 38, “Brabísimo” (sic), en ella también figuran un mono y un burro. El burro se encuentra sentado, en posición semejante a la del grabado del mono pintor, sólo que las patas delanteras están juntas, como si aplaudiera, y el mono se encuentra de pie y parece tocar una pequeña guitarra. Se han agregado dos personajes humanos, de rostros grotescos, que ríen y celebran, burlonamente, el hecho.

Edith Helman señala, respecto a este grabado, la similitud de la escena representada con un texto de don Juan Manuel: “aplauden los tontos lo que ni ven ni oyen porque todos aplauden”. El tema era, sin embargo, parte de la tradición popular y estaba ligado a una tradición didáctico-moral, de dura crítica a las costumbres sociales inadecuadas.

Para las figuras de los artistas, del pintor y del músico, Goya ha preferido la figura del mono, no ocurre de esta manera, cuando se trata de parodiar al profesor, al médico y al

modelo del cuadro o al oyente ignorante, todos representados por asnos. Parecería que Goya ha emblematizado, mediante distintas figuras animales, a distintos grupos sociales.

En otros de sus grabados, Goya crítica diversas prácticas sociales de su época, esto ocurre, por ejemplo, en: el grabado número 28, "Chitón", en el que critica el "chismorreo"; el 29, "Esto sí que es leer", en el que censura el falso interés en el saber, y la estampa 50, "Las chinchillas", donde se burla de las supersticiones.

Son numerosos los grabados dedicados a criticar al clero (caprichos: 13, 53, 70, 79), pero los más abundantes involucran críticas a las creencias en la brujería y las supersticiones populares sobre duendes, demonios y otros seres fantásticos y demoniacos (caprichos: 3, 12, 23, 24, 45, 47, 48-52, 59-72).

Muchas de las críticas van dirigidas hacia la conducta femenina: "Bellos consejos" es la leyenda del *Capricho número 15*, en el que una vieja habla con una joven, "Dios la perdone: y era su madre", la del *Capricho número 16*, y "Hasta la muerte", la del *Capricho número 55*, son otros ejemplos interesantes del mismo asunto. "Dios la perdone: y era su madre" es una leyenda que figura en un grabado en el que se representa la falta de atención de una joven para con una vieja, pues la frase y la imagen que ésta explica y en la que aparece una mujer joven y bien vestida en el momento en que va a darle la espalda a una anciana que se dirige a ella y que viste humildemente, permiten deducir la anécdota que se sugiere por la representación de un instante narrativo representado en la misma: la joven hija, que ahora tiene dinero, le da la espalda a su anciana y pobre madre. "Bellos consejos", comenta, irónicamente, lo que una vieja de malévolo rostro debe decirle a una joven con la cual conversa. "¡Hasta la muerte!", comenta una imagen cómica en la que una mujer vieja y fea se mira al espejo, mientras se coloca un moño enorme en el pelo. Las tres ilustraciones, contienen un discurso claro de crítica y parodia social que atañe a conductas que son condenadas por la perspectiva ilustradora, se caricaturizan y rechazan: la soberbia y desamor de los hijos, la alcahuetería y la vanidad.

"¡Hasta la muerte!" es un grabado que nos ofrece varias posibilidades de estudio pues el tema corresponde al tópico de la representación de la "Vanidad" que tenía antecedentes antiguos. En las imágenes tradicionales, de carácter alegórico, una joven bella era representada con un espejo. Goya ha producido una imagen más severa de censura, representa a una vieja, sin belleza alguna, que se cree joven y hermosa y pese a encontrarse cercana a la muerte, todavía alimenta su vanidad.

Es también importante el número de grabados que abordan temas relacionados con los peligros que acosan a las jóvenes y con la conducta moral de los personajes femeninos en relación con las figuras masculinas. En el grabado número 7, se ilustra el cortejo de un hombre a una joven, con el comentario censor: "Ni así la distingue", pues el personaje masculino mira con lupa y desde muy cerca de la muchacha que le sonrío. El *Capricho número 27* también desarrolla el tema del cortejo, pero aquí, la joven no parece complacida con el pretendiente. En el grabado número 14, otra joven debe sobrellevar con triste resignación, los cortejos de un personaje grotesco. En el *Capricho número 21*, dos personajes masculinos, de rasgos felinos y atuendo aristocrático, devoran un ave con rostro de



muchacha, ante la impavidez de otro personaje que puede ser identificado con un juez. En el grabado 22, “Pobrecitas!”, un alguacil camina detrás de dos jóvenes que avanzan, cabizbajas y con las cabezas cubiertas. En la estampa 72, cuatro figuras zoomorfas acosan a una joven que huye, la leyenda aclara la escena: “No te escaparás”. El *Capricho número 8* ilustra el secuestro de una joven.

La educación de los niños y de las jóvenes eran los propósitos principales de los cuentos populares. Muchos de los relatos recogidos por Perrault permiten observar este fenómeno. (11) El tema de la educación de los niños y de las muchachas fue también recurrente entre los ilustrados, en las fábulas neoclásicas. El mismo propósito se descubre en los grabados en los que se representan escenas que abordan estos asuntos.

Goya, como los autores de su época, denuncia la defectuosa educación de los niños, cuando muestra a uno de los padres dando una tunda a un chico por romper un cántaro, en el dibujo preparatorio de este grabado se rompía un tazón y el niño se encontraba tendiendo la ropa recién lavada, lo que contribuía a presentar como más severo e injusto el castigo. Esta lectura de la imagen está apoyada por el texto del manuscrito del Prado, el cual ofrece el siguiente comentario: “El hijo es travieso y la madre colérica ¿cuál es peor?”

La crítica al maestro que tenía la obligación de educar a sus alumnos era también rigurosa. Como lo era, la denuncia de la mala educación que fomenta las supersticiones y el temor de los niños a seres que no existen.

Dentro de esta orientación educadora podemos localizar también algunos temas didáctico morales que están dirigidos a las jóvenes y a los muchachos, los cuales se vinculan también con una larga tradición didáctica que provenía de la novela picaresca, iniciada en el llamado Siglo de Oro pero vigente hasta el periodo neoclásico.

Vinculados a la picaresca figuran escenas en las que se ilustran temas vinculados a los amores ilícitos, a las prácticas de las prostitutas y los ladrones, a las brujerías y a los “cortejos” y seducciones. Las leyendas que acompañan a los grabados aclaran las relaciones entre la imagen y la crítica a situaciones y costumbres que la picaresca había censurado, “A la caza de dientes”, muestra a una joven que le roba los dientes a un ajusticiado, “Bien tirada está”, es el comentario que hace cuando una joven se estira la media, mostrando su pierna a otras dos mujeres, “Ruega por ella”, es la leyenda que acompaña una escena en la que una muchacha es peinada por otra, mientras una vieja, con un rosario, la contempla arreglarse para “algún caballero”. “Por qué fue sensible” es la leyenda que acompaña la imagen de una joven que se encuentra en un calabozo, aquí el texto permite al lector recrear una anécdota sobre la seducción que conduce a una joven a la cárcel, debido a dedicarse a la prostitución. El comentario “Las rinde el sueño” acompaña otra escena en un calabozo, en donde se encuentran cuatro mujeres. “Mejor es holgar” comenta una escena en la que un hombre, que sostiene una madeja de hilo que enreda una vieja, mira a una joven. “No grites tonta” es la leyenda de una escena en la que una muchacha es perseguida por dos personajes enanos que vuelan y sonríen maliciosamente.

En algunos grabados, las víctimas no son las mujeres, la prostitución puede transformar en víctimas a los “clientes”, como ocurre en el grabado que tiene por título “Ya van desplumados”, en el que dos muchachas, asimiladas a brujas por llevar escobas, arrojan a escobazos a tres figuras masculinas que tienen cuerpos de aves sin plumas, ante la mirada de dos viejas o dos frailes (no es clara la identificación) que las acompañan. En el grabado número 35, un joven se muestra complacido mientras una joven lo rasura, el texto comenta: “Le descañona”, comentario que puede leerse a dos niveles: lo rasura y lo deja sin dinero. La mujer lisonjera que atiende al hombre puede dejarlo sin un centavo.

Otros de los grabados ofrecen escenas y leyendas que involucran cierta ambigüedad o dificultades de interpretación para un espectador de nuestra época y requieren ser contextualizados para aclarar el sentido específico que implicaban. En este caso se encuentran, por ejemplo, los caprichos número 4, 9, 10, 11,12, 56, 61, 63, 75.

El grabado número 4, muestra a un personaje masculino que porta bigotes, en actitud infantil, con un dedo en la boca y vestido con atuendo que en la época era propio de los niños adinerados (un vestido), el personaje porta en la cintura una serie de objetos “talismanes” contra los daños posibles que el “mal de ojo” pudiera causarle al niño. Detrás del personaje hay otro, en dirección opuesta (de espaldas y en diagonal contraria) cuyo rostro semeja al de un simio, y, al fondo hay una canasta y otro objeto. El grabado está satirizando la costumbre de algunos padres que tratan a sus hijos como niños cuando ya son muy mayores para ello, pero también hace burla de la conducta infantil en un adulto que se comporta como infante. Al mismo tiempo, denuncia supersticiones, que figuran en el grabado, en relación con prácticas absurdas.

“Tántalo” es la leyenda del grabado número 9. El tema era propio de la mitología grecolatina, de la que provenía la referencia al personaje. En el grabado puede verse a un hombre que implora, mientras sostiene en sus piernas el cuerpo inerte de una joven, cuyo vestido muestra parcialmente su pierna, pues se encuentra desarreglado por la posición en que el cuerpo se encuentra.

Las tradiciones antiguas hacían a Tántalo un personaje singular que había cometido una serie de delitos: robar néctar y ambrosía a los dioses para dárselo a sus amigos, divulgar secretos que no le estaba permitido descubrir a otros, haber jurado en falso, negar la divinidad del sol, asegurando que era sólo una masa ígnea, ser el autor de del rapto de un ser de enorme belleza y, como delito especialmente grave, dar como alimento a su propio hijo, por lo que fue sometido al castigo de tener cerca lo deseado sin poder disfrutar de ello.

Si relacionamos la imagen del grabado con su leyenda y la ponemos en relación con las tradiciones que estaban vinculadas al personaje que alude la leyenda podemos interpretar el grabado como la ilustración de un castigo que lo mismo puede involucrar al hombre que ha robado a una mujer, la engañado, le ha hecho falsos juramentos, ocasionando su muerte, a causa de todas o alguna de estas acciones y es castigado porque todavía desea o ama a la joven y debe cargar en su conciencia su delito, o bien, el grabado es la ilustración del castigo del padre que ha ofrecido a su hija para ocasionar con ello su muerte.

Aunque ninguna de las posibles interpretaciones anteriores se borra, es importante para nosotros señalar que en las lecturas que se ha propuesto del grabado, tanto en el *Manuscrito del Prado*, realizada por Sánchez Catón, como en el manuscrito de Ayala, y en el manuscrito de don Gonzalo Menéndez Pidal, que se encuentra en la Biblioteca Nacional, se da una interpretación menos dramática del grabado, pues en estos textos se señala que la joven podría revivir si su amante fuese menos fastidioso y más galán o se indica que el matrimonio entre una joven y un viejo equivale a un “suplicio tántalo”, pues causa a la joven “deliquios” e insatisfacciones a ambos, pese a la cercanía que guardan.

Estas interpretaciones no eliminan una perspectiva de crítica a la escena involucrada en el grabado, pero se alejan un poco de lo que el texto visual propone, pues la joven no parece estar fingiendo un desmayo y el personaje masculino está representado con un gesto de angustia y dolor que elimina la lectura irónica o humorística para marcar un ambiente dramático.

En el grabado número diez, “El amor y la muerte”, parecería que se ha retomado una tópica clásica, la que relacionaba a Eros y Tánatos. Sin embargo, esta interpretación alegórica tiene un sentido más preciso que la simple ilustración de una tradición grecolatina en un contexto contemporáneo al del autor del grabado. En el grabado figura una mujer, con gesto dramático, que se esfuerza por sostener a un hombre que está a punto de caer, en el suelo puede verse una espada tirada. Podemos relacionar los elementos ilustrados y leer en este grabado la representación de las consecuencias de un duelo. El grabado puede leerse entonces como una censura a las prácticas del duelo que va dirigida a mostrarle al “potencial combatiente”, las probables consecuencias de sus actos. Sin embargo, aunque no necesariamente, también involucra una implícita reflexión que apelaba a las mujeres, pues aunque las causas del duelo eran diversas en la época, muchas veces el duelo era ocasionado por una infidelidad o por un coqueteo, por una deshonra en la que estaba involucrada una mujer.

En el grabado número 11, “Muchachos al avío”, se ha representado un grupo de figuras masculinas que descansan en un paraje del campo. Los personajes visten “sin elegancia”, con atuendos sencillos, portan coletas, uno de ellos un cuchillo, mientras en el suelo hay una cuerda. En este grabado podemos localizar algunos signos que nos permiten identificar un proceso de intertextualidad entre la escena del grabado y un cartón para tapiz, de Goya, titulado “El resguardo de tabaco”. Esta relación nos permite observar que, mientras en el cartón se han representado a los guardias, identificables por sus ropas y armas, en el grabado se han representado a los ladrones, a los contrabandistas y asesinos del camino, identificados también por sus ropas, posturas y armas.

En el dibujo preparatorio para el que sería el grabado 63, “Miren qué graves”, figuraba la inscripción “Sueño” y la leyenda “Zánganos de las brujas”, inscripción que permite aclarar el grabado en el que figuran, dentro de un conjunto de estampas dedicadas a ilustrar, desde perspectivas paródicas y censoras, las prácticas brujeriles, cuatro personajes zoomorfos, dos de ellos como monturas y dos como jinetes. La escena representa a un conjunto de personajes alegóricos, desde una perspectiva de crítica: dos figuras parcialmente humanas, una con orejas de burro que tiene gesto de súplica llorosa y el otro con pico y garras de ave de rapiña,

también con gesto de súplica, aunque menos acusada que la del otro personaje, montados sobre dos seres híbridos, mitad burros, mitad osos, de grandes ojos, que los cargan sobre sus lomos. El pintor se burla de los que se aprovechan, mediante ruegos, de aquellos que son burros, animales sin razón. La inscripción del dibujo precisa mucho más la identidad de los personajes, los zánganos, los vividores de las brujas, son una carga pesada para éstas que se han convertido en sus burros y los llevan a cuestas.

Este tema de la carga que determinados personajes llevan ilustra las relaciones entre grupos sociales que viven a expensas de otros y es recurrente en los grabados de Goya, lo encontramos en una de sus estampas sobre asnerías, el grabado 42, en el que dos personajes cargan a dos burros, los animales que Goya había preferido para representar a los grupos en el poder que eran ignorantes y ridículos (maestros, médicos, tontos que se hacían retratar y personajes que se enorgullecían de su alcurnia de tontos. En el grabado 77, “Unos a otros”, también se presenta el tema, pero los personajes que montan a otros son un aristócrata y un fraile, mientras que otro sostiene un tancredo. En “Devota profesión”, grabado 70, un demonio sostiene a otro sobre sus hombros y en “Dónde va mamá”, unos demonios llevan a cuestas a una gorda bruja que va en compañía de otros demonios y que juntos hacen una carga tan pesada que no puede volar. En “Al Conde Palatino”, un personaje con cara de mono sostiene a un aristócrata que lo intenta obligar a expulsar por la boca. De esta manera se ilustran, en metáforas visuales, más o menos complejas, la dependencia y explotación que un sujeto ejerce sobre otros.

En otros casos, al contextualizar las obras se nos revelan sentidos más amplios y precisos que involucran los grabados.

El grabado 26 contiene una leyenda irónica “Ya tienen asiento” que acompaña una absurda escena en la que se ven unas jóvenes “casquivanas” o “locas”, a juzgar por lo que hacen (llevan las sillas en la cabeza y la saya que debe ir a la cintura se porta como mantón en la cabeza, dejando medio cuerpo inferior desnudo y sonríen por lo que hacen). El término “asiento” involucra en la época un sentido particular, cordura, sensatez. Al mismo tiempo señalaba la idea de estar establecido, tener un lugar o un puesto, la frase “mozas de asiento” podía aludir, en sentido irónico, a la práctica de las prostitutas. Goya juega con todos estos sentidos en su grabado, expresa una enorme ironía al representar a esas jóvenes insensatas y coquetas, faltas de juicio, como personajes que sólo tendrán un lugar haciendo locuras y mostrando su cuerpo.

La leyenda “Ruega por ella”, que acompaña un grabado en el que se ve una joven acicalada por otra, mientras una vieja con rosario las observa, adquiere un doble sentido cuando observamos que en la época, Moratín Padre había publicado un *Arte de putas*, que fue prohibido por edicto de la Inquisición en 1777, una guía amatoria de las calles donde figuraban las más célebres prostitutas y en la que se aconsejaba:

[Sírvanse] de las alcahuetas de rosario/que hacen novenas y oyen muchas misas, porque ellas ponen el camino llano para no tener que casarse. (12)

La representación del alguacil que sigue a las jóvenes adquiere mayor sentido cuando observamos que en la época se criticaba a los alguaciles por perseguir a los pobres, no con el deseo de extinguir el mal, pues del mal comían, sino porque estafaban, robaban y abusaban de las jóvenes que estaban obligadas a dedicarse a la prostitución.

En el grabado 19, “Todos caerán” se ha representado a una mujer con cuerpo de pájaro que sirve de señuelo para atrapar a los hombres-pájaros que revolotean a su alrededor (el rostro de la mujer es semejante al de la Duquesa de Alba y el de pájaro colocado a su lado es semejante al del pintor), para hacerlos caer en la trampa que una mujeres, sentadas al pie del árbol, acompañadas de una alcahueta de rosario, han tendido para desplumar y cocinar a las víctimas que no escarmientan ni con el horrendo ejemplo que tienen delante.

La representación alegórica de las aves proviene de la picaresca, en *La pícara Justina* podemos leer:

Enfrente [...] estaban unas mezquitas pequeñas, o casas de calabacero, donde asomaban unas mujercitas relamiditas, alegritas y raiditas como pichones en saetera. (13)

Goya le da a la alegoría del pájaro un sentido peculiar, pues en sus grabados, las víctimas de la atracción sexual que son objeto de explotación física o monetaria, están representadas como pájaros. En este sentido, el artista recupera la función del animal emblemático, menos como lo hicieron los antiguos bestiarios y más como lo practicaran los fabulistas españoles.

Podremos observar que el conjunto de los trabajos del pintor y grabador español nos reitera su adhesión a tendencias neoclásicas, a posturas que asumen el didactismo como medio y propósito principal del arte. Crítica y sátira social eran los elementos fundamentales de las imágenes de “Los Caprichos”. Sin embargo, la obra de Francisco de Goya sería reinterpretada en formas bastante diferentes a lo largo de los años. De todas estas diversas recuperaciones que se han realizado, nos interesa destacar que muchas de ellas surgen en el contexto de la cultura hispanoamericana y que lo mismo contribuyen a un conocimiento más profundo de la obra del artista español que a la creación de un mítico Goya.

Entre los escritores modernistas, la figura de Francisco de Goya y sus obras desempeñará un destacado papel que, se continúa hasta nuestros días.

José Martí, más que los grabados de Goya, admira *La maja* a la que describe como una “Venus” andaluza, pero no deja de caracterizar las imágenes grotescas del pintor como representaciones de fantasmas, aunque se orienta su interpretación hacia un enfoque en el que el pintor es visto como lo que realmente fue, un hombre que hizo crítica de las costumbres que consideraba censurables. (14)

Pero, la perspectiva de Martí no es la que domina en los enfoques de los poetas e intelectuales hispanoamericanos. Para Rubén Darío, por ejemplo, el pintor se transforma en una metáfora del poeta y no del poeta neoclásico sino del Poeta, (15) tal y como lo

concibieron los modernistas. Lo considera un creador de pesadillas y de imágenes que hechizan, lo que resulta irónico si consideramos que Goya criticó sistemáticamente la hechicería y que, pese a utilizar metáforas visuales, más que pretender representar la pesadilla se propuso acabar con ella, corroerla. (16)

Intertextos de Goya figuran en las novelas de Miguel Ángel Asturias, de Alejo Carpentier, de Carlos Fuentes, entre muchos otros narradores hispanoamericanos.

Luisa Josefina Hernández sigue las pautas satírico–burlescas que propone Goya y hace que en sus comentarios de los *Caprichos* y *Disparates* de Francisco de Goya, (15) el propio Goya sea objeto de crítica.

Y mientras, Nahum B. Zenil hace que del cuerpo de una maja robusta y desnuda salga un rostro masculino para crear una Maja(o), Alberto Gironella ha tomado uno de los grabados que fuera separado de Los Caprichos por Goya, “El sueño de la mentira y la inconstancia”, para ofrecernos una nueva versión del aguafuerte, en un óleo en el que los trazos siguen los lineamientos de una transfiguración distorsionante, en el que los contrastes de colores intensos (negro, rojo, amarillo) se marcan y se enfrentan y en el que la figura femenina es objeto de una caricaturización grotesca y feroz, para destacar el aspecto del engaño, el “sueño de la mentira”.

Pero todo esto, no tiene otro propósito que ejemplificar la importancia que las obras de Francisco de Goya desempeñarían en la cultura posterior, en toda la tradición hispánica y no sólo en la Península Ibérica.

## NOTAS

1. Denis Diderot, en “Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello”, en *Pensamientos filosóficos*, Madrid, Sarpe, 1984.
2. S. F., en *Diario de Madrid*, no. 37, Madrid, 6 de febrero de 1799, [149-150].
3. El concepto está tomado de Pierre Bourdieu.
4. Michel Foucault, *Esto no es una pipa, "Ensayo sobre Magritte"*, 2a. ed., Barcelona, Anagrama, 1989, p. 64. Trad. Francisco Monge.
5. Edith Helman, Op. Cit., p. 52
6. Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza (Col. Alianza Forma, no. 32), 1963, p. 10.
7. Denis Diderot, *Pensamientos filosóficos*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 113.

8. S. F., “El autor en su tiempo”, en Denis Diderot, op. cit., s. p.

9. Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, op. cit., p. 69.

10. La fábula se titula “El pintor” y ha sido citada, parcialmente, por Edith Helman. Era una crítica a la recepción de la plástica, pues mientras el pintor prefiriera el realismo en sus retratos había fracasado y sólo logró el éxito cuando se ajustó al gusto de sus clientes y los aduló embelleciéndolos.

11. “Caperucita Roja”, por ejemplo, era un relato dirigido a educar a las jóvenes sobre los conquistadores, los “lobos melosos”, sin embargo, son abundantes los relatos en los que se buscaba crear identificaciones entre las figuras femeninas del cuento y las potenciales lectoras u oyentes del relato. Otras historias estaban dirigidas a los niños y las niñas, por igual.

12. Citado por Edith Helman, pp. 87-88.

13. Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Madrid, Promoción y Ediciones-Aguilar, 1980.

14. Florencio García Cisneros: *José Martí y las artes plásticas*, Madrid, Ediciones Ala, 1972.

15. Rubén Darío, “La cabeza”, en *Azul*, México, Porrúa (Col. “Sepan Cuántos...”, no 42), 1990.

16. Rubén Darío, “A Goya”, en *Antología de la poesía modernista*, Madrid, Júcar, 1981.

17. México, UNAM, 1979.