

Dibujos grotescos de Goya

Valeriano BOZAL

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Se analizan los dibujos grotescos de Francisco Goya en los diferentes álbumes destacando sus características de los estrictamente satíricos y, también, de los trágicos o patéticos. En el curso de estos análisis se destacan los rasgos específicos de estos dibujos respecto de dibujos y estampas suscitados por la Revolución Francesa, británicos y franceses, conservadores y revolucionarios, poniendo de relieve la originalidad grotesca de los dibujos de Goya, en especial de la etapa de Burdeos.

Palabras clave: Goya; dibujo; grotesco; satírico.

Goya's grotesque drawings

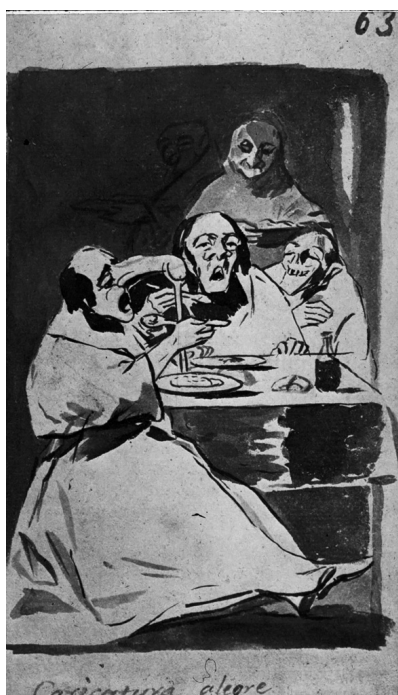
ABSTRACT

An analysis of Goya's grotesque drawings from his different albums is proposed which aims at differentiating them from both the strictly satirical and the tragic or pathetic ones. This in turn throws light on the specific features of these drawings within the context of the numerous prints and drawings which react to the French Revolution, be they French, British, conservative or revolutionary, and underscores the grotesque originality of Goya's drawings, in particular during his Bordeaux period.

Keywords: Goya; drawing; grotesque; satirical.

La obra dibujada de Goya se conoce a través de un estudio ya clásico de Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, que, a pesar del tiempo transcurrido, fue publicado en 1973, continúa siendo el texto de referencia. Existen abundantes textos sobre dibujos singulares, especialmente en catálogos de exposiciones o en trabajos de carácter académico que nos hablan de las fuentes de uno u otro dibujo, de su paradero, su posible influencia, etc. Hasta el momento, sin embargo, carecemos de un estudio que aborde de forma global y, a la vez pormenorizada, la condición de todos estos dibujos. Mientras esto no suceda, lo único que podemos hacer es algunos tanteos.

Mi pretensión es, por tanto, muy limitada: atender exclusivamente a aquellos dibujos que poseen un carácter claramente grotesco y analizar su sentido y los cambios que a lo largo del tiempo, en los diversos álbumes, se han ido produciendo, todo ello en relación a dibujos y estampas de otros artistas europeos. Alguno de ustedes puede pensar que éste no es un propósito tan limitado, puesto que lo grotesco es rasgo si no mayoritario, al menos muy extenso en la obra



De izda. a dcha.: **Fig. 1.** F. Goya, [Mujer joven con un hombre barrigudo], 1796-97, Roma, Antigua colección Clementi.

Fig. 2. F. Goya, *Caricatura alegre*, 1796-97, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 3. F. Goya, *Sn. Fernando ¡Como hilan!*, 1796-97, Colección particular.

dibujada del artista aragonés. Por eso, desearía desde el primer momento hacer alguna puntualización y distinguir entre satírico y grotesco, pues creo que, en efecto, satíricos son muchos de los dibujos de Goya, pero grotescos, con ser bastantes, no lo son tantos como a primera vista pudiera parecer.

La diferencia entre unos y otros no es fácil de precisar en cuatro palabras, pero intentaré hacerlo en las menos posibles. Satíricos son aquellos dibujos que tratan de corregir los vicios y los errores humanos, ya sea ridiculizándolos o censurándolos, casi siempre con carácter cómico. Satíricas son las imágenes que ponen de manifiesto desviaciones en la conducta y la naturaleza humanas, pero cuidando de precisar cuáles serían la conducta y la naturaleza correctas. La sátira alude a la deformidad, mas en esa alusión también queda aludida la naturaleza no deforme, física y moral. La sátira muestra lo inadecuado del comportamiento de las personas y, en este sentido, pretende conducirlos a un comportamiento adecuado, según normas o pautas que dependen de una naturaleza ejemplar, por todos aceptada como modelo.

Hay muchos dibujos satíricos entre los que Goya realizó, quizá sea en los *álbumes B* y *C* donde se encuentran los más explícitos, aunque no siempre es seguro el carácter satírico de algunos de ellos. Satírico es aquél en el que una moza

sale corriendo cuando pasan los soldados o en el que un majo pega con vara a una mujer, contemplada la escena por una vieja celestina. Satíricas son las caricaturas que contraponen la fealdad de los caballeros que matrimonian con mozas esbeltas¹ o las caricaturas que retratan la nariz fálca de los frailes, su gula y su avaricia. Satíricas me parecen también muchas de las *asnerías* o aquel dibujo en el que unas cuantas prostitutas encerradas en San Fernando se dedican a hacer trabajos propios de su condición: Goya escribe con ironía *¡Cómo hilan!* (1796-97, Colección particular). En todos los casos las imágenes ridiculizan y, así, corrigen los vicios, tal como es propio de la sátira.

No parece tan claro, sin embargo, que los dibujos en los cuales representa Goya la vida amorosa de las damas y de los caballeros posean el mismo sentido. No es imposible pensar que se trata, en la mayoría de los casos, de plasmar situaciones,

De izda. a dcha.: **Fig. 4.** F. Goya, [Majo riendo de dos mujeres que se pelean], 1796-97, New York, Spanish Society of America.

Fig. 5. F. Goya, [Grupo de majas en el paseo], 1796-97, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 6. F. Goya, *Suben alegres*, 1801-03, Paris, Musée du Louvre.



¹ Gassier indica a propósito de este dibujo que por primera vez aparece lo grotesco, la caricatura en la obra de Goya. El hombre deforme, el barrigudo del dibujo es, dice Gassier, “une pure invention de Goya”. La concepción que aquí ofrezco de lo grotesco desborda los límites de lo caricaturesco, pero no cabe duda de que la caricatura es una de las formas concretas de lo grotesco: la caricatura deforma y deshumaniza, dos notas centrales en la concepción tradicional de lo grotesco. Cfr. P. Gassier, *Les dessins de Goya. Les Albums*, Fribourg, Office du Livre, 1973, 130 (comentario a B. 49).

acontecimientos y personajes en aquello que tienen de pintoresco. Estamos acostumbrados a pensar en todos estos dibujos en la perspectiva de los *Caprichos*, algo bastante razonable puesto que muchos de ellos están en el origen de los que posteriormente dieron lugar a las estampas. Ahora bien, los dibujos en sí mismos no son necesariamente críticos con la vida que retratan. La risa rufianesca de un majo ante la pelea de dos mujeres no implica necesariamente una crítica, tampoco hay necesidad de tal en aquellas imágenes en las que aparecen dueñas y señoras de la vida, ya sea al aire libre o en el interior de un burdel. Una de las novedades de Goya consiste, precisamente, en prescindir de la carga moral con la cual este tipo de personajes y situaciones se calificaba. Baste recordar las estampas y las pinturas que a este respecto hizo William Hogarth para darnos cuenta de la diferencia.

En cualquier caso, todos estos dibujos son muy distintos de otros que aparecen, por ejemplo, en el *Album D. Suben alegres* (1801-03, Paris, Musée du Louvre) o *Regozijo* (1801-03, New

York, Spanish Society of America) representan en cada caso a dos personajes que bailan en el aire. Goya no ha hecho ninguna precisión ni sobre el espacio ni sobre la condición de los protagonistas. Pueden ser frailes o simplemente viejos de edad y sexo poco precisos. Frente a esa imprecisión, sí destaca el carácter alocado y jocosos de cada una de las escenas, el desenfado que nos permite hablar incluso de una realidad dislocada, vertiginosa y lúdica.

Naturalmente, podría pensarse en una ridiculización de tanto jolgorio, de tanto desenfado, pero no me atrevo a hacer un juicio tan estricto y a afirmar que Goya intentó ridiculizar con estos dibujos. Por el contrario, parece entregarse él mismo al desorden que en ellos se hace explícito. En el mismo *Album D* encontramos otro dibujo que, con temática muy diferente, conduce, sin embargo, a consideraciones semejantes. Se trata del titulado *Pesadilla* (1801-03, New York, Metropolitan Museum of Art): una vieja carga a sus espaldas con dos hombres, deformes y de condición indefinida. La escena es absurda, todos nosotros consideraríamos una pesadilla cargar con tales fardos. El título de Goya lo dice bien, las pesadillas no ridiculizan un acontecimiento o una costumbre para que nos comportemos mejor, las pesadillas nos angustian y sólo escapamos a esa angustia cuando salimos de ellas. Las pesadillas crean un mundo cerrado.



Fig. 7. F. Goya, *Regozijo*, 1801-03, New York, Spanish Society of America.



Fig. 8. F. Goya, *Pesadilla*, 1801-03, New York, Metropolitan Museum of Art.

Este dibujo de Goya me induce llamar la atención sobre el rasgo que, estimo, permite diferenciar dibujos satíricos y dibujos grotescos. En los primeros, se pretende corregir los vicios y, por tanto, la imagen destaca aquellos rasgos que, como la nariz fálca de los frailes o sus bocas abiertas, hablan de sexo desordenado y de gula, los mismos vicios que encontramos también en el hombre monstruoso que se unirá con la joven si alguien no lo remedia. Que alguien pueda remediarlo es el supuesto sobre el que la sátira se mueve, la corrección moral a la que alude. Pero nada hay que remediar ni en la pesadilla ni en los bailes, en el aire de aquellos personajes que tanto nos cuesta definir. Nada hay que remediar porque lo que en estos dibujos se ofrece es un mundo para el que no existe alternativa. El desenfreno al que aluden los bailes, la angustia propia de la pesadilla, no encuentran fácil solución, tenemos la sensación de que Goya nos dice algo así como “esto es lo que hay”.

Hasta ahora lo grotesco se definía a partir de la deformación y, en general, de la deshumanización que las deformidades pueden engendrar. Es verdad que encontramos cierta deformación en los tres dibujos mencionados del *Álbum D*, pero lo que suscita nuestra atención es el disparate de la escena, tanto en el caso de los bailarines como en el de la vieja cargada (aunque en cada caso se trate de disparetes diferentes). Lo grotesco no pretende conducirnos o reconducirnos a una vida buena, pretende “explicarnos” o “hacernos ver” la deformidad en que estamos. Si se quiere, pero no me parece muy acertado por lo que enseguida diré, cabe decir que nos sitúa en el mundo del vicio sin aludir para nada a la virtud, quizá porque la virtud no existe. Pero digo que no me parece muy acertada esa terminología porque la propia noción de vicio es relativa a alguna virtud, a alguna moral, y lo grotesco no se cruza con la moral. Es mucho más “cerrado”, no se abre a puerta alguna, no conduce a parte alguna.

A juzgar por lo dicho hasta ahora, las diferencias entre la sátira y lo grotesco pueden perfilarse con cierta nitidez, pero la cuestión es algo más compleja. La condición de un “mundo cerrado” se advierte también en dibujos que a primera vista nos parecen sólo críticos o satíricos, dibujos que no me atrevo a calificar de grotescos, al menos no en el sentido tradicional, pero sí de trágicos.

En el *Álbum C* encontramos un número importante de dibujos que hacen referencia a torturas y persecuciones de carácter político, religioso, económico y social. Sus temas son mucho más concretos que los mencionados en los dibujos del *Álbum D* y no pueden ser considerados, a diferencia de lo que sucedía a propósito de muchos del *Álbum B*, como pintorescos: la intensidad de las escenas desborda los límites de la curiosidad. Mencionaré algunos de estos dibujos y lo haré de tal forma que se destaque su serialidad, pues éste es, como se verá más adelante, rasgo de cierta importancia². *Pr. Liberal?*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado, *Pr. linaje*

² La serialidad no se limita exclusivamente a los dibujos crueles y violentos, también se encuentra en una temática que algunos autores llaman costumbrista, pero que en mi opinión desborda los límites del género. En los primeros dibujos del *Álbum C* desfila una galería de figuras monstruosas, tullidos y deformes, vagos, mendigos, también algún trabajador, lo que nos produce la sensación de que la realidad de semejante “inventario” nos sobrepasa, asistimos al catálogo de un infierno secular que tiene con el religioso

de ebreos (1814-24, Londres, British Museum), *Pr. mover la lengua de otro modo* (1814-24, Madrid, Museo del Prado), *Muchos an acabado así* (1814-24, Madrid, Museo del Prado), *Pr. querer á una burra* (1814-24, Madrid, Museo del Prado), *Por casarse con quien quiso* (1814-24, Madrid, Museo del Prado), etc. Las leyendas de todos estos dibujos explican la “razón” de los castigos. Hay otros en los cuales las leyendas no se refieren tanto a la causa que motiva la tortura cuanto a la condición y alcance de la misma: *No se puede mirar* (1814-24, Madrid, Museo del Prado), *Quien lo puede pensar!* (1814-24, Madrid, Museo del Prado), *Que crueldad* (1814-24, Madrid, Museo del Prado), *Pocas óras te faltan* (1814-24, Madrid, Museo del Prado).

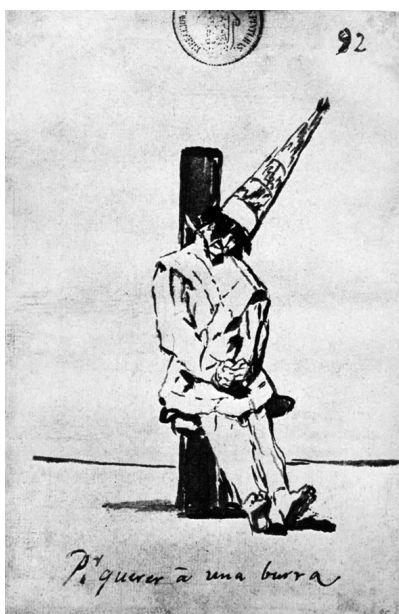


De izda. a dcha.: **Fig. 9.** F. Goya, *Pr. Liberal?*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 10. F. Goya, *Pr. linaje de ebreos*, 1814-24, Londres, British Museum.

Fig. 11. F. Goya, *Pr. mover la lengua de otro modo*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

un punto en común: no se puede salir de él. Esta concepción de la realidad como casos de un inventario, de un catálogo, había sido propia de las series de “gritos”, y oficios, también de las series de trajes, que tanto éxito tuvieron a lo largo del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX. Pero entre todas estas series y los dibujos goyescos encuentro una diferencia fundamental: mientras que las primeras representan tipos, buscan la universalidad del sereno, la naranjera, el aguador, el majo, el ciego, etc., los dibujos del artista aragonés se atienen a la más estricta individualidad y cuidan de ofrecernos con todo esmero las características personales de cada uno de esos protagonistas, anónimos, pero no por ello menos reales, en ni ningún caso, abstractos.



De izda. a dcha.: **Fig. 12.** F. Goya, *Muchos an acabado así*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 13. F. Goya, *Pr. querer a una burra*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 14. F. Goya, *Por casarse con quien quiso*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Creo que debemos tener en cuenta tres aspectos. En primer lugar, la condición misma de la imagen dibujada, la precisión con la que se representa a cada una de las figuras prescindiendo de una interpretación visual subjetiva o de cualquier tipo de “adorno”. Después, la ya mencionada condición serial, es decir, la acumulación de motivos de índole afín. Por último, la naturaleza de las leyendas. Cada uno de estos aspectos, aunque se consideren por separado, mantiene una estrecha relación con los otros dos.

Cuando digo que Goya ha prescindido de cualquier adorno y que se ha atenido al motivo con la mayor sobriedad, deseo destacar la veracidad estricta que es propia del artista. Las figuras de los torturados nos informan con absoluta claridad sobre la condición del castigo y sus efectos sobre la persona torturada: argollas, cepos, cuerdas, aplicadas al cuerpo humano, indumentaria utilizada para destacar la índole del condenado, en especial cuando se trata de un castigo inquisitorial, y, en todos los casos, la figura del protagonista destacando con nitidez respecto del entorno, pero evitando cualquier tipo de énfasis sentimental³.

³ Este y otros dibujos de Goya que tienen por motivo la crueldad ejercida sobre las personas saca a la luz una cuestión que ha sido debatida posteriormente: cuál es el modo y la manera de representar a las víctimas. En este punto desearía llamar la atención sobre algo que señala W. G. Sebald en su *Sobre la historia natural de la destrucción*, allí indica que lo primero y principal no es hacer juicios explícitos, por bien intencionados que sean, sobre los acontecimientos o sobre las víctimas, sino atenernos a una descripción exacta de lo sucedido, al hecho, si es que ello es posible, y a la radicalidad propia de este hecho (cfr. W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la*



Fig. 15. F. Goya, *No se puede mirar*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 16. F. Goya, *Quién lo puede pensar!*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 17. F. Goya, *Que crueldad*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 18. F. Goya, *Pocas horas te faltan*, 1814-24, Madrid, Museo del Prado.

Todos estos dibujos se contemplan como lo que son, dibujos. No son pinturas al óleo, no son cuadros que se disponen sobre la pared, son dibujos que, como las estampas, se contemplan sobre una mesa, sucesivamente. La serie desarrolla su sentido en la secuencia que une a unos dibujos con otros. Cabe decir algo así como que unos apoyan a otros, unos completan a otros, convirtiéndose todos en horizonte o marco del que en cada momento contemplamos. Miramos otro y ése que hemos contemplado

destrucción, Barcelona, Anagrama, 2003; a propósito de este tema, Carlos Thiebaut, "Una poética del horror: W. G. Sebald y la renaturalización del mal", en AAVV, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2006).

A este respecto, me gustaría añadir que el dramatismo y la intensidad de los hechos descritos por Victor Klemperer en su diario a partir de 1933, la fecha en la que Adolf Hitler alcanza el poder, no radica tanto en los juicios y consideraciones que en sus páginas podemos encontrar cuanto en la pormenorizada descripción que de los hechos cotidianos nos hace este filólogo. La diferencia entre un *relato* de lo sucedido y una *anotación* de lo que acontece cada día se pone de relieve cuando Klemperer, con motivo del bombardeo de Dresde, del cual escapa, se ve obligado a contar retrospectivamente lo sucedido. Esta diferencia, muy evidente en el texto, entre la anotación del diario y el relato posterior puede aplicarse también a las imágenes del artista aragonés, que responden más a la anotación en el diario que a una representación recordada. (cfr. Victor Klemperer, *Quiero dar testimonio hasta el final. 1. Diarios 1933-1941; 2. Diarios 1942-1945*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg y Círculo de Lectores, 2003). En este punto, Goya se aparta considerablemente de las deformaciones caricaturescas que, como veremos después, son uno de los ejes sobre los que se apoya el dibujo satírico, político, en Inglaterra y en Francia.



Fig. 18. F. Goya,
Pocas horas te faltan,
1814-24, Madrid,
Museo del Prado.

pasa a integrarse en el horizonte, mas no por eso desaparece. El peso de ese marco es muy grande y el conjunto de las imágenes se presenta como una panorámica de la brutalidad, de la violencia perpetrada por unas u otras razones, destacando en todos los casos la desmesura, la distancia absoluta entre las causas y los efectos. La secuencia nos ofrece figuras y situaciones individuales, autónomas unas respecto de las otras, pero la misma índole secuencial obliga a contemplarlas en una relación que permite referirse a la totalidad de los casos: siempre podríamos encontrar otros distintos, siempre se añadirían a los anteriores como una más.

Las leyendas al pie de los dibujos constituyen el tercero de los aspectos mencionados. Algunas, ya lo he señalado, indican con notable precisión la naturaleza del delito que ha merecido el castigo: ser liberal, judío, librepensador, cometer excesos sexuales con animales, o ejercer la libertad de contraer matrimonio con quien se desea. En un caso nos dice que “muchos han acabado así”, lo cual también es una información precisa. Supongo que el artista consideraba innecesario dar más explicaciones, y que lo escueto de su información era más contundente que cualquier palabrería, tan contundente como la sobriedad de los dibujos, la importancia concedida a la verosimilitud y rechazo de cualquier “interpretación” (incluso de cualquier interpretación ideológica).

Otras leyendas, también lo he sugerido, ponen en primer plano la reflexión del artista y nos invitan a participar de la misma. Goya afirma que “no se puede mirar”, tal es la crueldad de lo que acontece, a la que se refiere en otro momento con una simple expresión, “qué crueldad”. Incluso estima que quién podría pensar algo así, algo como lo representado en la imagen, o sugiere las pocas horas que le quedan de vida al torturado.

Las leyendas acentúan la contundencia, de por sí muy grande, de las imágenes, de tal manera que refuerzan ese sentido de mundo cerrado que la serialidad y la veracidad habían creado. No sabemos con exactitud si estas leyendas se deben exclusivamente al artista o surgieron en el curso de reuniones en las que sus amigos señalaron la idoneidad de las mismas. Pero eso no importa mucho ahora, pues todas ellas se ajustan bien no sólo al tema sino al sentido y a la intencionalidad con la que es representado⁴.

⁴ La datación de todos estos dibujos, 1814-1824, obliga a tener algunas cautelas e introducir diversos matices. Si los dibujos se realizaron entre 1814 y 1821, cabe pensar en una reflexión personal, posiblemente colectiva, sobre la condición del primer periodo del absolutismo fernandino y, desde luego, imágenes como las más directamente políticas, las que aluden al liberalismo, a la libertad de expresión y a la violencia de la Inquisición, eran peligrosas para su autor. Si, por el contrario, los dibujos se realizaron durante el Trienio Liberal, entonces cabe pensar en una reflexión sobre el pasado, una reflexión que tiene lugar en un

Los dibujos que habíamos considerado con toda claridad como inscritos en el ámbito de lo grotesco por el carácter cerrado del mundo representado, por la inexistencia de alternativa, coinciden, pues, con estos otros más trágicos, con lo que plantean un problema que no puede ser ignorado. Por lo general, se considera que las imágenes grotescas poseen un carácter cómico y por tanto nos hacen reír. Esto es lo que sucede con los bailarines del *Álbum D*, o con otros bailarines que dibujará en otros álbumes, incluso en los últimos del período de Burdeos. A pesar de la angustia suscitada por la pesadilla, también esta imagen puede suscitar risa y entenderse en términos jocosos, y pesadillas como ésta aparecerán en otros muchos dibujos del artista. Ahora bien, los dibujos del *Álbum C* en los que destaca la brutalidad de la violencia ejercida sobre las víctimas no producen risa alguna y, por tanto, parecen por completo ajenas a lo grotesco.

Su violencia visual, la ironía y el sarcasmo de sus leyendas nos inducen a hablar de lo patético más que de lo grotesco, aunque esto no queda por completo descartado. Otras obras del artista aragonés, por ejemplo algunas de sus *Pinturas negras*, plantean un problema semejante, y cuando atendemos al arte y la cultura contemporáneos nos encontramos con casos similares: en los dibujos de Alfred Kubin, por citar un ejemplo, en las narraciones de Kafka -¿no es grotesca la figura de Gregorio Samsa?-. Cabe pensar en una posibilidad que ahora no puedo analizar pero que en modo alguno puede descartarse: sería propio de nuestro mundo un grotesco trágico, no cómico, alejado de la risa, que utiliza con un sentido diferente al habitual aquellos recursos que, como la ironía, el sarcasmo y la parodia, siempre pertenecieron a lo cómico. Goya sería un “adelantado” de este grotesco trágico.

En algunos de sus dibujos, tal como ya se ha señalado, Goya introdujo exageradas deformaciones que suelen identificarse con lo grotesco, pero en otros muchos realizó imágenes grotescas sin servirse de ese tipo de deformaciones. La deformación, ya sea exagerando los rasgos de las figuras, ampliando su tamaño, transformándolas, aproximándolas a animales o plantas, etc., es un recurso característico de la caricatura que se desarrolló a



Fig. 19. W. Hogarth, *La carrera de prostituta*, 1732, London, British Museum

momento en el que la sátira política ha alcanzado niveles de extraordinaria contundencia. Sin embargo, a pesar de su contundencia, los dibujos de Goya no pierden de vista algo que la sátira política de la época, ya fuera verbal o visual, sí solía olvidar: la condición humana de las personas, tanto de los verdugos como de las víctimas, y especialmente de éstas.

lo largo del siglo XVIII con una intensidad mucho mayor de la que hasta entonces había poseído.

Cuando William Hogarth nos narra *La carrera de la prostituta* (1732, London, British Museum), por ejemplo, se sirve de la deformación en un doble sentido. En primer lugar, contrapone la belleza de la muchacha joven que llega a la ciudad, a Londres, sencilla, ingenua, con la risa torpe de alguno de los individuos que atienden a su llegada y la fisonomía de la que será su celestina, un personaje que responde a un tipo de alcahueta algo distinto del que Goya representará después; por otra, la propia figura de esta muchacha joven seguirá deformándose y, en algún caso, se adivinará el resultado final en la eventual identificación con otras mujeres de la vida que ya están afectadas por enfermedades o por el encanallamiento de su actividad.

La deformación es recurso caricaturesco que el artista británico pone en juego en muchas otras series, tanto de carácter moral como de carácter político, y que le permitirán contraponer el vicio y la virtud, los efectos de la ginebra y de la cerveza o las diversas manifestaciones de la crueldad, un aspecto que, al parecer, nunca se les había ocurrido a los dibujantes españoles: niños martirizando a perros y a gatos, arrieros maltratando a mulas, pastores que golpean a ovejas, toros corneando a perros, carros que atropellan a niños, *grafiteros* de aquel tiempo haciendo dibujos amenazadores para sus presuntos enemigos, niños torturando a pájaros con fuego, etc. En todos estos casos puede aparecer un personaje, por ejemplo un niño, de mirada bondadosa que trata de evitar tanta crueldad, casi siempre con poco éxito (en nuestro país, algunos años después, la actividad callejera de los niños o de los adultos se planteó siempre en términos mucho más edulcorados, atendiendo a los juegos, bailes, etc.; nada de esto indica que en España no hubiera la misma violencia doméstica y urbana que Hogarth denuncia, lo que no había era quién la denunciase).

La deformación tiene la ventaja de que se comprende con rapidez. Los rostros deformes de los tahúres y de los delincuentes, el cursi aliño indumentario de los libertinos, los gestos de unos y de otros, de todos, son fácilmente identificables. Pero la deformación ofrece también una desventaja: convierte las historias morales de Hogarth en historias de tipos. En cierta medida, me atrevo a decir, cuando nos encontramos -como es el caso de la prostituta- con una secuencia que va desde la inocencia hasta la maldad, son éstas, inocencia y maldad, las notas que caracterizan a los protagonistas de la historia y que se imponen a su individualidad. Por otra parte, en el comienzo de la historia, Hogarth representa a una joven concreta, una joven que llega a Londres -su nombre es anuncio de lo que va a suceder: Moll o Mary Hackabout, apellido que suele traducirse como "yegua de alquiler"- y progresivamente se transforma en un tipo de mujer que muere por la mala vida y que ni siquiera en el funeral encuentra algún respeto.



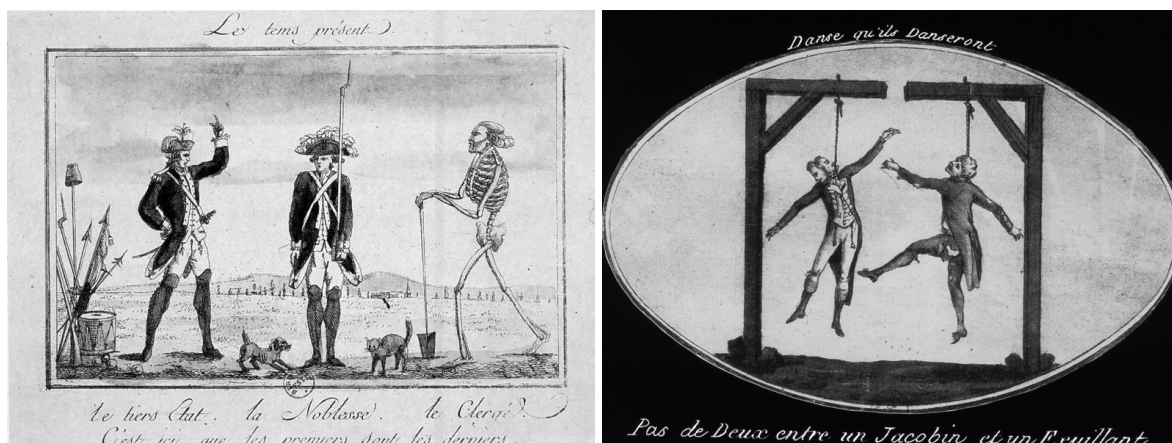
De izda. a dcha.: **Fig. 20.** F. Goya, *Este fue un cojo qe. tenia señoría*, h. 1803-24, Madrid, Museo del Prado.
Fig. 21. Anónimo, *Le Temps passé*, h 1789, Paris Collection de Vinck.

El tipo es una forma de universalizar y de deshumanizar, en especial cuando se alcanza a través de la deformación. En el caso de las estampas de Hogarth, sin embargo, conviene introducir algunos matices, pues estas figuras se sitúan dentro de una historia que tiene momentos narrativos muy precisos, y en esa historia los protagonistas tienen nombre y son reconocidos. Quienes compraron y contemplaron las estampas seguramente podrían dar nombre a estas figuras, y, de ese modo, descubrirlas en su entorno, en su vida cotidiana, de tal manera que el tipo de la estampa recobraba su personalidad concreta y se convertía en personaje representativo de un estilo de vida, de una acción, una situación, etc. Establecer una relación entre el tipo y el individuo concreto es una de las maneras de caricaturizarlo.

A este respecto conviene recordar que cuando Goya publicó sus *Caprichos*, a pesar del carácter universal que en el anuncio de su publicación atribuía a las estampas, de inmediato se redactaron manuscritos en los que se pretendía identificar a cada uno de los protagonistas de las estampas y que esta identificación fue una de las razones que determinaron el proceder del artista, retirar los grabados. La caricatura británica continuó identificando en sus sátiras a los diferentes personajes reales, en ocasiones con nombres y apellidos, y tanto más claramente cuanto más públicos eran, y algunas de esas estampas pasaron después, con ligeras variaciones, a España durante la Guerra de Independencia.

Goya también se sirvió del exceso de la deformación, pero mantuvo siempre un criterio de verosimilitud, tal como puede apreciarse, por ejemplo, en algunos de los dibujos del *Álbum C*, en *Este fue un cojo qe. tenia señoría*, (h. 1803-24, Madrid, Museo del Prado). Éste y otros tullidos y mendigos son figuras deformes, pero el artista

aragonés, en lo cual se diferencia muy claramente de Hogarth, los ha representado de manera que produce la sensación de que las deformidades son propias de cada uno de ellos, y no interpretaciones o exageraciones del dibujante. Miramos a ese “cojo que tenía señoría” y vemos a un individuo concreto, con un gesto concreto, con un modo personal de mover el cuerpo y las piernas, con una actitud que es exclusiva de él y no pertenece al tipo o la clase de los cojos. El “cojo que tenía señoría” no es una caricatura, al menos no lo es en el sentido tradicional del término.



De izda. a dcha.: **Fig. 22.** Anónimo, *Le tems présent*, h 1789, Paris Collection de Vinck.

Fig. 23. Anónimo, *Pas de deux entre un Jacobin et un Feuillant*, s.a., Paris, Collection de Vinck.

El dibujo y la estampa satíricos acentuaron la deformidad y la desmesura en la segunda mitad del siglo XVIII y de forma muy especial con motivo de la Revolución Francesa. La caricatura política, tanto la revolucionaria como la contrarrevolucionaria, deshumanizaron completamente al enemigo, demonizándole y solicitando su exterminio. Los personajes pierden su humanidad y se convierten en estereotipos de carácter ideológico. Dos aguafuertes anónimos que desarrollan un tópico de la sátira, *Le Tems passé* y *Le tems présent* (h. 1789, Paris Collection de Vinck, ambos) constituyen un buen ejemplo de este proceder deshumanizador. Representan, el primero, *el tiempo pasado*, al Tercer Estado como a un esqueleto, a la nobleza como una figura vigorosa cuyas serpientes devoran el trabajo del campesino, y a la Iglesia como un poseedor cuyo poder descansa sobre el campesinado en forma de cordero; el segundo, *el tiempo presente*, ha convertido al Tercer Estado en un militar aguerrido, ha hecho de la nobleza un soldado al que ladra un perro y maúlla un gato, y del clérigo un esqueleto con pala (¿un enterrador?, ¿un trabajador?).



Fig. 27. J. Gillray, *Un petit Souper a la Parisiense – or – A Family of Sans-Cullots refreshing after the fatigues of the day*, 20 de septiembre de 1792, Londres, British Museum.

Liberty (12 de febrero de 1793, Londres, British Museum)-. Un revolucionario francés contempla la ejecución mientras hace música –un adelanto inesperado de lo que sucedería siglos después-, varios frailes cuelgan ahorcados del travesaño al que está subido; al fondo, de otro travesaño similar, cuelga un juez, también la balanza de la Justicia y una espada, y sobre la guillotina ondea una bandera en la que está escrito “*Vive l’Egalite!*”.

Aunque no tan conocida, otra caricatura anterior de Gillray, de 1792, presagiaba tanta violencia: *Un petit Souper a la Parisiense – or – A Family of Sans-Cullots refreshing after the fatigues of the day* (20 de septiembre de 1792, Londres, British Museum). Un sans-culotte sentado sobre un saco lleno de joyas y con la corona, se dispone a tragar un ojo que acaba de sacar de una cabeza humana puesta sobre el plato, mientras que otro, desnudo de medio cuerpo para abajo y sentado sobre el cadáver de una mujer, devora un brazo; tres personajes comen vísceras humanas, mientras una niña asa a un viejo en una chimenea y tres “niños revolucionarios” devoran los que parecen intestinos de tantos cadáveres. En un altillo, diversos miembros humanos y a través del quicio de la puerta cadáveres colgando como si fueran embutidos.

Goya nunca se sirvió de estos recursos extremos y, cuando introdujo figuras caricaturescas, siempre destacó la índole trágica de la deshumanización sin evitar por ello la risa que alguna de esas situaciones podía crear. En sus dibujos encontramos diversas figuras de frailes y monjas que se exclaustran, y en todos

diabólicos que podemos percibir en esa figura: *L’instituteur des aristocrates* (s.a., Paris, Collection de Vinck). La sátira contrarrevolucionaria, por su parte, insistirá, en este marco de enfrentamiento político e ideológico, en la similar demonización de sus enemigos. Cabe decir que nos encontramos ante un enfrentamiento, brutal y terminante, entre el absoluto religioso y el sublime histórico que caracterizará al mundo moderno. Las víctimas, cualesquiera que éstas sean, no poseerán más entidad de la que tales absolutos les prestan, y en ese préstamo pierden la humanidad.

Quizá sea en las caricaturas políticas británicas donde estos rasgos son más evidentes y también más extremos. Es muy conocida la imagen de James Gillray en la que se representa la ejecución de Luis XVI en 1793 –*The Zenith of French Glory; -The Pinnacle of*

ellos representa el artista ese momento alegre a la vez que tenso, en ocasiones preocupante, en el que los protagonistas se quitan el hábito y lo arrojan lejos de sí.



De izda. a dcha.: **Fig. 28.** Fig. F. Goya, *Semana Sta. / en tiempo pasado / en España*, 1824-28, Ottawa, Galerie Nationale.

Fig. 29. F. Goya, *Gran disparate*, 1824-28, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 30. F. Goya, *Amaneció así, mutilado, en Zaragoza, a principios de 1700*, 1824-28, Colección particular.

En los llamados “caprichos enfáticos” de los *Desastres de la guerra*, la fábula de animales le permite hacer una reflexión grotesca sobre la situación política ligada a la Guerra de la Independencia. Ciertamente, se sirve Goya de recursos habituales de la caricatura, coloca a un gran gato para que sea venerado en una pantomima que denomina “gatesca”, hace de un escribano personaje que pertenece al mundo de la brujería, con garras y alas de murciélago en lugar de orejas, también es un animal el que escribe las leyes, y un fraile de cierta jerarquía es “líder” de una farándula de charlatanes, para lo cual tiene cabeza de loro o cotorra y sus manos son garras de ave de presa. En todos estos casos, cada una de estas figuras destaca respecto de otras que ocasionalmente representan al pueblo llano pero también a otros charlatanes y faranduleros, y hay una ocasión en la que ese pueblo se dispone a expulsar de su tierra al buitre carnívoro, una alusión bastante clara a los poderosos.

Durante su estancia en Burdeos, Goya realizó dibujos con lápiz litográfico en dos álbumes que se conocen con las letras *G* y *H*. Como se ha dicho repetidas veces, en todos estos dibujos encontramos la representación de personajes y acontecimientos que quizá Goya pudo ver en las calles de la ciudad francesa, también algunas obras que hacen referencia al tiempo pasado, a situaciones españolas: *Semana Sta. / en tiempo*

pasado / en España (1824-28, Ottawa, Gallerie Nationale). Además, también encontramos algunos dibujos de disparate y otros que no parecen de clara identificación temática. Entre los dibujos de disparate, el más conocido es *Gran disparate* (1824-28, Madrid, Museo del Prado), pero hay otros que también podrían ser calificados de esta manera.

A primera vista, cabe pensar en una diferencia nítida entre las imágenes en las que reconocemos escenas de la vida de Burdeos y las imágenes disparatadas, pero, de nuevo, la situación no parece tan clara, pues el artista aragonés se desliza de uno a otro género con gran facilidad. Los dibujos en los que se representan algunos tipos callejeros, podrían identificarse sin más como dibujos costumbristas, si bien con matices a los que luego haré referencia, pero algunos que, en principio, son callejeros, costumbristas, no estoy muy seguro de que puedan adscribirse a este género.

Todo lo contrario. En uno de los dibujos, Goya se refiere a un suceso acontecido a principios de 1700: *Amaneció así, mutilado, en / Zaragoza, a principios / de 1700* (1824-28, Colección particular). Tal como se indica en la leyenda, se trata, en efecto, de un suceso histórico, pero lo menos que podemos decir es que este muerto y mutilado, colgado de esta manera, resulta una imagen grotesca, disparatada. Otros dibujos se mueven en un filo más indeterminado, tal sucede, por ejemplo, con aquellos en los que representa “modalidades” del transporte. Recuerdan en exceso a aquellas imágenes en las que un individuo cargaba con pesos muy superiores a los que podía soportar, pero ahora con el añadido de que tal peso es el de otros seres humanos que, además, se sirven del

“transportista” para ir de un lado a otro: ¡Kafka no hubiera inventado un tormento mejor!

En algunas ocasiones, no estamos muy seguros de hasta qué punto nos encontramos ante tipos y escenas callejeras. Sucede especialmente con la serie de los locos –*Locos* (1824-28, Madrid, Colección Marqués de Castromonte), *de la Ce. Mr.* (1824-28, Antigua Colección Gerstenberg)-.

Puede ser que el artista aragonés viera estos enfermos en algún asilo o casa de locos, pero no cabe duda de que no le interesó tanto el lugar o el ambiente cuanto la intensidad extrema de cada una de estas personas, la exacerbada transformación de su personalidad,



De izda. a dcha.: Fig. 31. F. Goya, *Locos*, 1824-28, Madrid, Colección Marqués de Castromonte.

Fig. 32. F. Goya, *de la Ce. Mr.*, 1824-28, Antigua colección Gerstenberg.

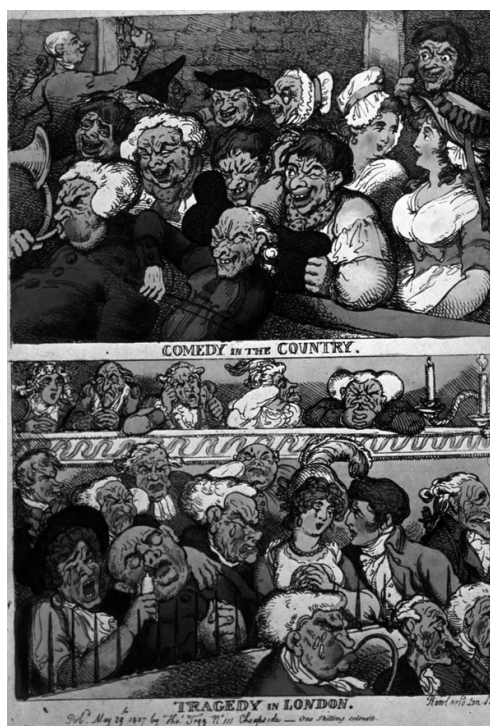


Fig. 33. Th. Rowlandson, *Comedy in the Country / Tragedy in London*, 1807, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

tal como se percibe en los cambios de su físico, en los gestos y en las actitudes. También en este punto, creo que estamos ante personajes disparatados.

La representación de tipos y escenas ciudadanas, lo que habitualmente denominamos costumbrismo, se había consolidado a través de los años en los dibujos y estampas que se hicieron en Francia y en Gran Bretaña. Su difusión fue grande en toda Europa, y de esta manera, el género adquirió una gran presencia. Por lo general, el costumbrismo se centró en dos opciones bastante claramente delimitadas, tipos y caricaturas. Gillray, Rowlandson y Cruikshank fueron los artistas que de un modo más preciso desarrollaron las imágenes de tipos, ya fuese en la ilustración de obras literarias, especialmente las de Dickens, ya en la representación de personajes de la calle, oficios y “gritos”.

En sus estampas satíricas y en sus historias cómicas, Hogarth había puesto en pie los elementos fundamentales del género, y estos artistas no hicieron sino desarrollarlo (y lo desarrollaron de un modo personal y efectivo, brillante). Cuando se trataba de crear figuras pin-

torescas, el personaje adquiría la universalidad o generalidad de alguien que puede ser comprendido como “representante de una clase” o colectividad –ya fuera ésta tan humilde como la de los aguadores o los cocheros, tan importante como la de los banqueros, aristócratas y terratenientes.

En algunas ocasiones, cabe advertir un cierto contenido satírico, pero predomina la amabilidad. La sátira surge en la caricatura que deforma, que permite la ridiculización mordaz del motivo. Los dibujos de Robert Seymour para la primera edición de *Papeles póstumos del club Pickwick* (1836), ocupan un lugar intermedio entre los tipos costumbristas y la caricatura, pero, también en este caso, el punto de partida en una representación a la vez amable y crítica de la sociedad lo encontramos en Hogarth, en las figuras, especialmente cabezas, que, con sus características de clase y condición se disponen en retratos de grupo en cantidad desmesurada.

Thomas Rowlandson sigue la pauta marcada por Hogarth en un conjunto de imágenes satíricas en las que podemos distinguir las diferentes caras de la sociedad londinense. Una obra como *Comedy in the country / Tragedy in London* (1807,

Hamburgo, Hamburger Kunsthalle) es ilustrativa a este respecto. La comedia y la tragedia son las dos caras de una misma realidad social en la que podemos encontrar los más diversos personajes. El teatro es una representación en la que se contempla la sociedad. Al igual que Hogarth, Rowlandson utiliza los contrastes del cuerpo humano, los contrastes sociales, políticos y morales, para desarrollar su crítica y hacernos reír: mujeres y hombres gordos frente a mujeres y hombres delgados, belleza frente a fealdad, borrachera frente a sobriedad, alto y bajo, bestialidad y delicadeza, etc.

Todos estos son recursos que habían ido consolidándose a lo largo de la historia de la caricatura, y que se van a desarrollar todavía más durante el siglo XIX, no sólo en el Reino Unido, sino en toda Europa, en Francia, en Italia y en Alemania. Goya se mantiene al margen de tales recursos, a los que sólo acude muy ocasionalmente, y esa es una de las razones por la cual sus obras, a pesar del juicio de Baudelaire, no ocupan lugar destacado en la historia de la caricatura⁶.

La diferencia entre Goya y los caricaturistas británicos mencionados es muy notable porque precisamente o no usa la deformación, o la utiliza de una manera mucho más matizada, procurando evitar los rasgos deshumanizadores, estereotipados a los que ese recurso conduce. Es cierto que un concepto como el de disparate puede aplicarse a algunas de las imágenes de Gillray, Rowlandson o Cruikshank, incluso a algunas de Seymour, precisamente por lo exagerado de las deformaciones que introducen. Mas, cuando nos referimos a los disparates de Goya, pensamos en algo muy distinto: no en exageraciones y en deformaciones, sino en situaciones y personajes disparatados pero totalmente veraces, quizá oníricos pero no por ello menos reales, con un sentido de *pesadilla* que ya Goya había apuntado en dibujos anteriores.

El diablo los une (1824-28, Madrid, Museo del Prado) reúne en su imagen la *pesadilla* y la veracidad, la fantasía y la verosimilitud más estricta. Fantástica es la figura diabólica que sujeta a los dos personajes que protagonizan el dibujo, pero veraces son esos dos personajes, y verosímiles las consecuencias del paso del



Fig. 34. F. Goya, *El diablo los une*, 1824-28, Madrid, Museo del Prado.

⁶ En la que quizá es la exposición más importante entre todas las realizadas sobre la caricatura, *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe* (Hannover, 1985; catálogo: München, Prestel-Verlag, 1984), la presencia de Goya es casi inexistente, y contrasta con toda claridad con la muy abundante de los caricaturistas ingleses. Soy muy consciente de que este hecho abre una brecha entre la concepción de lo grotesco que estoy exponiendo aquí y aquella otra que identifica grotesco, caricatura y risa.

tiempo sobre sus físicos y sobre su poco definida condición sexual. Goya reúne notas que parecen contradictorias, y lo hace de tal manera que es su “sabiduría formal” la que, más allá de la figura diabólica, establece la unión entre los dos protagonistas, entrelazados uno en otro sin que puedan separarse ya nunca, sin que nunca llegue a desaparecer la tensión de esos lazos que el diablo, en realidad, no hace más que confirmar, como si fuera una figura soñada, no la causa, sino el efecto de tan diabólica unión.

Hay un disparate en *Gran disparate*: lo es que un hombre sin cabeza alimente a su cabeza mientras él es alimentado por un embudo. También es disparatado el lugar en el que se coloca al asesinado en Zaragoza a principios de 1700, colgando; disparate es, también, el transporte de humanos por otros humanos o la sucesión de locos que pueblan no tanto las calles de Burdeos cuanto un mundo de pesadilla.

Estimo que podemos establecer dos perspectivas diferentes para dos épocas diferentes, la primera sería la de los *Caprichos*, la segunda la de los *Disparates*. *Caprichos* y *Disparates* son dos colecciones de estampas, pero son, también, dos modos de ver las cosas, dos puntos de vista que se proyectan no sólo sobre las estampas que tienen este título sino sobre el conjunto de la obra del artista en cada caso y en cada época.

El *capricho* destaca la opinión personal que el artista desea mostrar en sus imágenes, una opinión y un juicio en los que todos los acontecimientos y personajes tienen cabida, en los que, desde un punto de vista personal, se pueden hacer valoraciones y consideraciones de carácter crítico, satírico, también caricaturesco. Goya ha recreado en el *capricho* el mundo de la noche, el sueño de la razón, al igual que los aquelarres, la prostitución, los vicios de los clérigos, la explotación de los trabajadores, los matrimonios de conveniencia, el castigo de la Inquisición, etc. La reflexión personal se abre paso en un mundo que otros artistas sólo se atreven a abordar desde perspectivas aceptadas, más o menos convencionales y casi siempre integradas en las concepciones vigentes. Goya procede de manera completamente distinta, destacando lo “caprichoso” de su juicio.

El *disparate* da un paso más, también es personal pero el artista construye un mundo que escapa a su capricho, que se establece de forma autónoma, el mundo del fantasmón, del caballo raptor, de los personajes sentados en la rama del árbol en el vacío, el mundo de los ensacados, de la violencia suburbana, del carnaval, etc. El mundo, y ahora estamos ya en Burdeos, de los locos, del suceso acaecido en Zaragoza, de los frailes que vuelan, de los mendigos que se metamorfosean en figuras alucinadas y de los hombres que cargan con otros hombres o con otras mujeres porque los trasladan de un lado a otro. El *disparate* es, por excelencia, el ámbito de lo grotesco.