

Dibujos grotescos en Burdeos

VALERIANO BOZAL*

Resumen

Durante los años que vive en Burdeos antes de su muerte, Goya realiza una serie de dibujos en los que predomina un mundo desquiciado. Bastantes de estos dibujos representan escenas que pudo ver en las calles de Burdeos, pero Goya ha acentuado lo estafalario y grotesco de las mismas, así como de los personajes que las protagonizan. Estos dibujos son grotescos más que satíricos pues no critican el mundo representado sino que muestran su carácter dislocado, como si no existiera alternativa alguna a lo que en ellos se dibuja. Es propio de lo grotesco concebir un mundo cerrado y en ello se diferencia de la sátira que, con su crítica, alude a la posibilidad de algo diferente, de una salida o alternativa que aquí no existe. Lo grotesco de Goya es, entonces, cómico y dramático.

Palabras clave

Goya, dibujos, Burdeos, grotesco, satírico.

Abstract

During the years he spent in Bordeaux prior to his death, Goya created a series of drawings where a disturbed world predominates. A great deal of these drawings represent scenes he could have seen on the streets of Bordeaux, but Goya emphasized the eccentric and grotesque nature of them and their protagonists. These drawings are grotesque, rather than satirical, because instead of criticizing the world they feature, they show its disjointed character, as if no alternative could exist to what is represented there. It is typical of the grotesque to conceive a closed world, and this is what differentiates it from satire, which hints to the possibility of something different, a way out or alternative, which does not exist here. Goya's vision of the grotesque is, thus, both comic and dramatic.

Key words

Goya, drawings, Bordeaux, grotesque, satirical.

* * * * *

1

Un hombre da de comer a su cabeza que, apoyada sobre lo que parece una mesa, sujeta con la mano: otro echa líquido, sirviéndose de un embudo, por el hueco del cuello en el que debería estar la cabeza; una vieja, a la izquierda, contempla la escena y al fondo, en la pared y en

* Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

la mesa, un serrucho, un plato con un cuchillo y una jarra. Presumimos que la escena acontece en un interior, pero bien podría suceder en un patio al aire libre. El dibujo lleva una leyenda al pié, *Gran disparate* (Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 9),¹ pertenece al llamado *Álbum G* y fue realizado entre 1824 y 1828 con lápiz litográfico [fig. 1]. Es difícil encontrar un dibujo más disparatado que éste, con serlo mucho algunos de los que Goya hizo en estos años y antes de ellos.

Suele decirse que los dibujos que el artista realizó en Burdeos, *Álbum G* y *Álbum H*, representan escenas cotidianas de una ciudad que para Goya y otros desterrados españoles debía tener gran novedad: una ciudad comercial con una burguesía emprendedora y una libertad de expresión que contrastaba con su falta en España. No hay duda alguna de que Goya representó acontecimientos y personajes de las calles bordelesas, aunque, a juzgar por la documentación de años que se conserva, parece que estaba más cerca de sus amigos españoles que de la sociedad francesa, la burguesía de Burdeos, bien es cierto que aprendió la técnica de la litografía de un maestro francés, Gaulon, del que hizo un retrato excelente. Pero si no llegó a integrarse en la sociedad bordelesa, sí paseó por las calles de la ciudad y contempló a los titiriteros, encantadores de serpientes, medios de transporte que hoy nos parecen un tanto estrafalarios, e incluso pudo conocer el funcionamiento de la guillotina, tal como indican dos de los dibujos del *Álbum G*, en los que escribió “castigo francés”: *Castigo francés* (antigua col. Gerstenberg; G. 48) [fig. 2] y *Castigo (francés)* (antigua col. Gerstenberg; G. 49) [fig. 3]. Posiblemente comparó este castigo con los castigos españoles que con tanta agudeza supo plasmar en los dibujos del pasado, los castigos inquisitoriales y las torturas que se aplicaron a mujeres y hombres por sus ideas liberales.

No hay duda, a juzgar por los dibujos, de que el mundo cotidiano llamó profundamente su atención y a nosotros nos la llama el hecho de que muchas de las escenas y personajes tienden a lo estrafalario, cuando no a lo grotesco, como si en las calles de Burdeos no hubiese acontecimientos y personajes más “normales”, curiosos pero no disparatados, como los que luego dibujarán los mejores ilustradores del siglo, con Daumier a la cabeza. Es cierto que *Gran disparate* es un capricho disparatado y no una escena callejera —a no ser que hubiese una escena de feria capaz de jugar con tanta prestidigitación—, pero otras escenas callejeras también son en alguna medida, o en mucha, disparatadas: un hombre que monta sobre un caballo

¹ Me atengo a la catalogación de Pierre Gassier, *Les dessins de Goya. Les albums*, Fribourg, Office du Livre, 1973. Mantengo los títulos de Goya en cursiva y traduzco los títulos de Gassier, entre corchetes.



Fig. 1. Gran disparate, Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 9.



Fig. 2. Castigo francés, antigua col. Gerstenberg; G. 48.



Fig. 3. Castigo (francés), antigua col. Gerstenberg; G. 49.



Fig. 4. Andar sentado a pie y a caballo, col. part.; G. 10.



Fig. 5. Diligencias/nuebas/ o sillas de es/palda // A la comedia/ N.º 89 (Sillas de/moda), Boston Museum of Fine Arts; G. 24.



Fig. 6. Ni por esas, Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 8.

de ruedas y lleva cara de velocidad (*Andar sentado a pie y a cavallo*, col. part.; G. 10) [fig. 4]; un borrico que anda sobre dos patas, para regocijo de la multitud que ríe; los que llevan a hombros o en extrañas cabinas a quienes desean trasladarse (*Diligencias/nuebas/ o sillas de es/palda // A la comedia/ N.º 89 (Sillas de/moda)*, Boston Museum of Fine Arts; G. 24) [fig. 5]; mendigos con estrambóticos y quizá reales carrromatos; el que lleva a un perro en lugar de caballería; la serie de locos, que posiblemente viera en un hospital de alienados; el toro que vuela; los pícaros; etc.

La imagen que nos ofrece de las calles de la ciudad es la de un mundo dislocado, en el que no están ausentes algunos recuerdos españoles: el bailarín jorobado con indumentaria de majo; al defensa de la virtud con coraza de varios cierres ante los que nada puede la llave del caballero (*Ni por esas*, Madrid, Museo Nacional del Prado; G.8) [fig. 6]; la cuaresma; un crimen brutal cometido en Zaragoza en torno a 1700; la Semana Santa; los curas glotones; la procesión: el requiebro; el bandolero; el fraile bailarín que toca las castañuelas; las mujeres (¿) que, con máscaras de carnaval, hacen lo mismo. Los recuerdos españoles, más que introducir melancolía o nostalgia, abundan en lo estrafalario de un mundo que ya ha sido.

Las escenas, o quizá mejor la actitud ante ellas no es por completo nueva, estaba presente en muchos de los dibujos que hizo durante toda su vida antes de marchar a Francia. La que sí es nueva es la intensidad

con la que lo estrafalario y grotesco se hace presente, su abundancia, también su cotidianidad: si algo llama la atención en estos dibujos de Goya es, además de sus temas, el sentido de instantaneidad, la presión del trazo en la representación del instante del tiempo en el que un gesto o un movimiento, una actitud, una mirada proporcionan inmediatez y presencia a toda la escena. En esto se diferencia Goya de todos los que cultivaron el género de costumbres e hicieron “tipos”, una actividad que tenía en Francia una larga tradición desde los inicios del siglo XVIII y que se va a intensificar ahora, a lo largo del s. XIX, especialmente en su primera mitad. También en España, en los años treinta y cuarenta, cuando la industria editorial pide ilustraciones para sus textos.

Aquél que contemple *Gran disparate* no dirá que está ante el dibujo de un viejo, Goya lo era ya en estas fechas, le quedaba poco tiempo de vida. Con trazos bien simples pero decididos, el artista ha configurado la posición del descabezado en el movimiento de piernas y cintura, el escorzo del pié derecho y el breve ladeado del izquierdo. Pero no ha sido menos hábil en el brazo que lleva la cuchara a la boca, el brazo que —no lo vemos, está detrás— sujeta la cabeza, la integración de la vieja que no se sabe si mira a la escena o a nosotros —posiblemente a ambos— y el sujeto que vierte de una jarra, ¿vino?, sobre el embudo. Ninguna debilidad, ni la más mínima rigidez, ninguna vacilación en la representación de la escena y la construcción de un conjunto que es, simultáneamente, compacto y dinámico, abierto. No las hay tampoco en el fraile que patina o en el que baila, en el que escribe o dibuja ([Monje dibujando con un compás], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 37) [fig. 7] —hasta la boca se le ha abierto un poco, distraído en lo que hace, y cuánta precisión en la línea de su contorno, que hace del blanco del papel el espacio más sólido sobre le que pueda apoyarse—. Es notable la integración de las tres figuras frontales del viejo semidesnudo con una mujer que le sostiene y un diablo que los une, dice Gassier, aunque no estoy yo muy seguro de que sea esa la interpretación más adecuada ([El diablo los une], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 57 (56)) [fig. 8], pues la mujer parece socorrer a un viejo que “está en las últimas” y también el diablo, bastante enfadado, quiere llevárselo: pero no se trata ahora de interpretar la escena sino de admirar el modo en que las tres figura están enlazadas, como si fuera una, un grupo sin fisuras, y la tensión que entre las tres se establece.

No sé si es preciso, siquiera, llamar la atención sobre el dibujo, magnífico, en el que una mujer joven parece sujetar una cuerda, como si de una comba se tratara, pero que en realidad vuela, como indican las pequeñas alas de sus pies y, sobre todo, el movimiento general del cuerpo, con el vestido que deja detrás parte de la larga falda, porque ella



Fig. 7. [Monje dibujando con un compás], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 37.



Fig. 8. [El diablo los une], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 57 (56).



Fig. 9. [Mujer joven volando sobre una cuerda], Ottawa, Galería Nacional; H. 19.



Fig. 10. [Figura alegórica: la Guerra (¿)], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 15.

avanza hacia nosotros. Gassier lo ha titulado [Mujer joven volando sobre una cuerda] (Ottawa, Galería Nacional; H. 19) [fig. 9], que no es decir mucho, y otros autores han hablado de una joven bruja que se balancea, que es decir demasiado. Después habrá que volver sobre ella, ahora sólo señalar el modo tan *sencillo* con el que Goya ha producido la sensación de vuelo, movimiento y equilibrio en el aire: han bastado unos trazos que agitan el vestido e insinúan el cuerpo y la disposición de los pies y de los brazos para que el efecto sea pleno.

Con todo esto no quiero volver sobre algo que ya es sabido sino reafirmar algo que a veces se pone en duda: Goya sabía muy bien lo que hacía y tenía plena capacidad para hacerlo. Y también tenía conciencia de lo que había sucedido y cuál era el origen de los males padecidos, como puede apreciarse en ese dibujo terrible que es alegoría de la guerra, [Figura alegórica: la Guerra (¿)] (Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 15) [fig. 10]. A lo largo de toda su vida, en los numerosos dibujos que había realizado y en los *Desastres*, que no llegó a editar en vida, había representado la guerra en sus manifestaciones más crueles y violentas, al igual que hizo con las escenas de tortura. Ahora, por el contrario, la guerra ha desaparecido de los dibujos —y es normal que así suceda pues está en Burdeos, lejos ya de ella y a salvo de la extrema represión del absolutismo fernandino, del cual con toda seguridad tendría noticias, ante el que los propios franceses de Angulema mostraron su desagrado—, pero reaparece en forma alegórica: no ha desaparecido de su conciencia.

Muchos de los motivos estrafalarios a los que voy a referirme habían sido objeto de dibujos anteriores en los álbumes españoles, pero por lo general se encuentran diseminados entre otros muchos, satíricos algunos, como los referidos a los frailes y a los caballeros y damiselas, costumbristas otros, como los que representan escenas de caza o, incluso, luchas de gañanes, pero nunca como hasta ahora encontramos una concentración de asuntos grotescos tal como aparece en los dibujos franceses. Las proporciones se invierten, por decirlo así, y con alguna excepción —las dos más importantes, los dibujos referidos al “castigo francés”— parece que el artista hubiera atendido sobre todo a lo estrafalario que cotidianamente sucedía. Y eso no con el ánimo de moralizar o satirizar, como hacen tantos otros ilustradores del momento, sino con la pretensión de mostrar lo que hay, lo que se ve. Las series de locos, extraños carromatos, festejos y titiriteros, bailarines y mendigos componen un panorama que por su concentración se diferencia de lo que hasta ahora había sido habitual en él. Esto nos plantea una pregunta: ¿por qué esa preeminencia de lo grotesco? La pregunta queda por el momento sin contestar, pero orientará el resto de esta intervención.



Fig. 11. Loco patines, Boston, Museum of Fine Arts; G. 32.



Fig. 12. Loco picaro, Stockholm, Nationalmuseum; G. 43.



Fig. 13. Loca q.e vende los placeres, antigua col. Gerstenberg; G. 45.



Fig. 14. Loco furioso, New York, col. Ian Woodner; G. 40.



Fig. 15. Loco Africano, antigua col. Gerstenberg; G. 34.



Fig. 16. Locos, Boston Museum of Fine Arts; G. 35.

2

No hay mayor proceso de deshumanización que “despiezar” a una persona —vuelvo ahora sobre el dibujo que abría este comentario— y nada más absurdo que el hecho de que tal despiece haya sido realizado posiblemente por esa misma persona, jocosamente, que ha llegado de ese modo al estado actual: dar de comer a su cabeza, recibir el líquido a través de un embudo, a plena satisfacción. Todo, bajo la mirada de una vieja: gran disparate.

Goya había realizado otro tipo de “despieces” en los que no había burla ni risa: en los descuartizamientos y mutilaciones terribles de los *Desastres*. En las estampas, la deshumanización tenía un sentido profundamente trágico, no grotesco. Existen otras formas de deshumanización, la locura es una de ellas, en las que las fronteras entre lo grotesco y lo patético no son nítidas. No me cabe mucha duda de que *Loco patines* (Boston, Museum of Fine Arts; G. 32) [fig. 11], *Loco picaro* (Stockholm, Nationalmuseum; G. 43) [fig. 12] y *Loca q.e vende los placeres* (antigua col. Gerstenberg; G. 45) [fig. 13] son, todas ellas, figuras grotescas, pero no estoy tan seguro de que pueda decirse lo mismo de *Loco furioso* (New York, col. Ian Woodner; G. 40?) [fig. 14], *Loco Africano* (antigua col. Gerstenberg; G. 34) [fig. 15], que anuncia figuras actuales, o el grupo de alienados titulado simplemente

Locos (Boston Museum of Fine Arts; G. 35) [fig. 16], de gran patetismo, que en algunos casos nos recuerdan las pinturas que el pintor dedicó en España al tema. En todos los casos, como en el de *Gran disparate*, la realidad, individual o colectiva, de un personaje o de un acontecimiento, está sacada de quicio: no sólo fuera de lo normal sino radicalmente fuera de lo normal. Y en todos los casos, como ya se ha dicho, los protagonistas de estos dibujos son figuras concretas, individuos, no tipos (aunque pudiera pensarse que la clasificación de los locos responda a un repertorio de casos o figuras típicas: son casos, efectivamente, pero son individuos; tenemos la sensación de que, a diferencia de cuando era un pintor joven de cartones para tapices, Goya es ahora incapaz de pintar tipos, tal es la fuerza con la que se imponen gesto, actitud, movimiento, lugar, mirada, acción individual, etc.).

Sacar las cosas de quicio y ofrecer un repertorio, galería o inventario, son recursos de los que lo grotesco se ha servido a lo largo de la historia. No son los únicos. El abigarramiento es otro que suele utilizarse, también la deformación y la metamorfosis, y de todos encontramos abundantes ejemplos en Goya, como de inmediato vamos a ver, recursos todos que aluden a un rasgo central: la utilización de un punto de vista no convencional, de lo que *Gran disparate* es ejemplo inmejorable, que descubre una verdad de otra forma oculta. Los casos del esclavo negro Esopo proclamando la verdad, de Swift jugando con ella a partir de las diferentes dimensiones de la condición humana, de Rabelais, que lleva hasta el último extremo la materialidad de los seres humanos, su carnalidad, de la misma forma que hace Falstaff con el cinismo, todos ellos son ejemplo, en mayor o menor grado, de semejantes recursos.

El inventario —locos o extravagantes medios de transporte, diversiones callejeras, los frailes, viejos y viejas bailando— ya ha sido mencionado. El abigarramiento es rasgo de algunos dibujos, del *Locos* arriba mencionado, de procesiones y disciplinantes, pero también de aquellos otros que son mucho más reducidos en el número de figuras que los protagonizan, enlazándose éstas visualmente unas con otras, de tal modo que es difícil separarlas: los dos hombres que se pegan riendo estruendosamente, [Riña a muerte entre dos hombres gordos] (Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 38) [fig. 17], los que quieren poner a otro una lavativa, [La lavativa] (Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 42) [fig. 18], y el ya citado [El diablo los une] pueden ser buenos ejemplos, en su diferencia, de este rasgo.

En el primero no es posible desentrelazar los cuerpos, se diría que uno se prolonga en el otro jugando con todas las posibilidades que ofrece el cuerpo humano y su gesticulación: el hombre dominante, frontal



Fig. 17. [Riña a muerte entre dos hombres gordos], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 38.



Fig. 18. [La lavativa], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 42.

y ligeramente sesgado, sobre el dominado, que echa una pierna hacia delante y otra hacia atrás, parte de su cabeza visible y bien sujeta, y sin embargo riendo. Distinto es el grupo de la lavativa, unido de una forma más sencilla, pero plásticamente complicada y efectiva: complicado el juego de la mujer que ríe, en parte sujetando al hombre que es objeto de la burla (¿), que está delante, y en parte detrás de él, pero sujetándolo de forma que parece un solo motivo, unido a la vieja (¿), que tiene la gran lavativa, y al niño (¿) que aparece bajo sus piernas; el retrete, al fondo, para que a nadie se le escape el sentido de la escena: ¿una broma o un tratamiento intestinal (el tamaño desmesurado de la lavativa parece indicar lo primero, pero no estoy seguro)? De [El diablo los une] ya se dijo como estaban unidas las tres figuras, perfilando casi una pirámide, lo que no deja de ser una composición tradicional y clasicista, que aquí nada tiene de tradicional ni de clasicista.

Existe otra clase de abigarramiento, ya lo he dicho, quizá más convencional, como son los grupos de frailes o los de disciplinantes (conviene recordar a este respecto que fue Goya el primero entre los artistas que representó a una multitud con personalidad propia y no como un agregado de figuras individuales), en ocasiones de difícil interpretación pues oscilan entre lo patético y lo grotesco. [Grupo de religiosos bajo una ar-



Fig. 19. [Grupo de religiosos bajo una arcada], Berlín, Kupferstichkabinett; H. 56.



Fig. 20. [Fantasma bailando con castañuelas], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 61.



Fig. 21. [Viejo columpiándose], New York, The Hispanic Society of America; H. 58 (57).

cada] (Berlín, Kupferstichkabinett; H. 56) [fig. 19], un dibujo que Gassier estima de calidad inferior, no resulta difícil de explicar, mas si, como creo, representa a una multitud de religiosos que esperan ser exclaustros —de acuerdo a otras figuras individuales que dibujos estos mismos años—, entonces nos hace sonreír y se convierte en una escena grotesca en su sentido histórico. Como nos hacen sonreír los frailes que se columpian o bailan con castañuelas, en el aire. [Fantasma bailando con castañuelas] (Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 61) [fig. 20] es personaje calificado en el título de Gassier de fantasma, pero más me parece uno entre otros del gremio de frailes

bailarines. Como el viejo que se columpia, [Viejo columpiándose] (New York, The Hispanic Society of America; H. 58 (57)) [fig. 21], en ambos destaca la alegría un tanto infantil y pilla de los personajes, uno ríe porque se columpia como un niño, el otro porque baila con regocijo: los dos han perdido la seriedad que se exigía a su ministerio o a su edad y esta pérdida introduce un punto de vista inesperado, no convencional.

Ambos conducen a otro de los rasgos propios de las imágenes grotescas: la metamorfosis. La permanencia y constancia, y consistencia, de las cosas, objetos y lugares, de las personas, de su naturaleza psicológica, es característica que facilita la normalidad de la existencia: sabemos a quién vemos, con quién hablamos, dónde estamos, con quién reímos, discutimos o nos pegamos. Si no pudiéramos identificar con precisión al otro, difícilmente podríamos gozar de una existencia estable. Aún más: existe un grado considerable de estabilidad, la que es propia de nuestra naturaleza, de nuestra condición sexual, edad, estado de ánimo, etc., es decir, los rasgos que constituyen nuestra humanidad, ante los que podemos tener cierto grado de incertidumbre, pero nunca tan elevado como para no reconocernos o que no nos reconozcan. Cuando Gregorio Samsa, el personaje de Kafka, se metamorfosea, la inquietud, primero, y el horror, después, se apoderan de él tanto como de sus familiares, hasta el punto de que su desaparición supone para él, también para el lector, un descanso en la angustia. Muchos personajes de Bacon sufren una metamorfosis que, distinta, produce efectos muy similares: seres humanos que adoptan fisonomías bestiales y bestias que podrían ser humanas. En todos estos casos no está en juego una u otra cualidad sino la propia naturaleza humana. La metamorfosis es una de las formas de la deshumanización.

Goya no alcanza las cotas mencionadas a propósito de Kafka y Bacon, pero sí hace de la metamorfosis uno de sus recursos. El fraile que baila con castañuelas puede ser, como indica Gassier y yo no lo creo, un fantasma, pero en cualquier caso se ha metamorfoseado, transformado en una figura que disfruta con su ejercicio hasta el punto de que escapa a lo que sería habitual y propio del personaje. Otros viejos, y esta es una metamorfosis más profunda, han perdido su condición sexual, no sabemos si son viejos o viejas, al igual que sucede con muchos/as de los/las protagonistas del gran *Aquelarre* de las *Pinturas negras*. En algunos casos no sabemos si nos encontramos ante máscaras carnavalescas o ante figuras de difícil identificación (así sucede, por ejemplo, con el ya mencionado dibujo de los dos bailarines, H. 35): conviene recordar que el carnaval es época de metamorfosis.

El artista tuvo siempre exquisito cuidado en representar la sexualidad de las jóvenes, destacó sus formas y sus actitudes y no ocultó su



Fig. 22. [Visita médica], Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 17.



Fig. 23. Se quieren mucho, Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 59.



Fig. 24. Locos, Madrid, col. part.; G. 39.

encanto. Algo bien diferente sucede con el avance de la edad. En el dibujo que Gassier titula [Visita médica] (Madrid, Museo Nacional del Prado; H. 17) [fig. 22] vemos a la izquierda a una figura que podría ser médico o fraile (más me inclino por esto último), pero que, de cualquier manera, es personaje masculino, ahora bien, aquella a la que atiende —espiritual o médicamente— posee una apariencia bestial, podría ser una mujer vieja pero no lo sabemos a ciencia cierta. No sabemos a ciencia cierta cual es el sexo de las/los dos brujas/os de *Se quieren mucho* (Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 59) [fig. 23] y cabe suponer que es masculino el protagonista de *Locos* (Madrid, col. part.; G. 39) [fig. 24], pues lleva



Fig. 25. Locos, antigua col. Gernstenberg;
G. 37.



Fig. 26. Loco p.r error, Boston
Museum of Fine Arts; G. 44.

pantalones, pero no estoy muy seguro de que sea así y, en todo caso, poca importancia tiene para su naturaleza su condición sexual.

Los locos se disfrazan y creen ser aquellos de los que se han disfrazado, tópico a propósito de la locura que el artista no olvidó ni en sus pinturas ni en sus dibujos. En *Locos* (antigua colección Gernstenberg; G. 37) [fig. 25] el personaje del primer plano parece haberse disfrazado de militar y ha hecho suya la actitud que a tales corresponde en el tópico. El protagonista de *Loco p.r error* (Boston Museum of Fine Arts; G. 44) [fig. 6] lee un libro, quizá un misal o un libro de horas, con la unción que correspondería a un monje, lo que no es. En general, cabe decir que los locos no sólo se metamorfosean a sí mismos sino que metamorfosean el mundo. Goethe afirmaba que, visto desde las alturas, el mundo parece cosa de locos. La diferencia con Goya es patente: no hay que subir a altura alguna, es de locos visto desde abajo.

La observación goethiana suscita otro punto que permite precisar mejor la actitud del maestro aragonés. Al hablar del mundo visto desde arriba introduce un tópico característico de las representaciones y los relatos cómicos: lo cómico surge cuando la realidad, y quienes la integran, se percibe desde arriba. Entonces los seres humanos son como hormigas o insectos, liliputienses, y producen risa o conmiseración, o ambas cosas a la vez. Valle Inclán, mucho tiempo después, ofreció una reflexión que

viene bien al respecto: el autor puede contemplar el mundo que crea desde abajo, enfrente o desde arriba. Si en el primer caso la realidad creada es sublime, en el último es cómica: los personajes son como marionetas cuyos hilos mueve el autor —situado encima— a su antojo y el mundo adquiere la fisonomía del esperpento.

Pues bien, hay algo en Goya que nos impide aceptar por completo esta hipótesis. Al contemplar los dibujos de locos, brujas y brujos, frailes bailarines, viejos y viejas, etc., la sensación que tenemos no es la de ver el mundo desde arriba sino de frente. No es un retablo de marionetas, al modo del cómico romántico, son las calles de la ciudad por las que el artista, y nosotros con él, paseaba. No es superior ni está encima de sus personajes, está entre ellos. En su extraordinaria configuración, paradójicamente, los de Goya son seres corrientes, de esos que podemos encontrar, individuos no estereotipos, por alocados que sean: humanos en su deshumanización.

3

Los recursos de los que se sirve el artista son, como se ha dicho, aquellos que ha empleado la sátira. No sería aventurado establecer una relación entre los *gobbi* callotianos y los miserables de Goya, entre los monstruos, desmedidos, rabelaisianos y los del aragonés, y el mismo Goya se refirió a Gulliver cuando dibujó *Gran coloso dormido* (antigua colección Gerstenberg; G. 3) [fig. 27]. Por tanto cabe preguntar cuál es la novedad que aporta para una comprensión nueva de lo grotesco que sea diferente de la sátira.

Goya no nos ayuda mucho pues la sátira parece siempre consustancial a sus planteamientos, pero sí nos ayuda algo. La diferencia entre lo satírico y lo grotesco no radica en los recursos utilizados, los mismos en ambos casos, sino en un rasgo que podemos denominar *intencional*, interno a las propias obras, perceptible en ellas. No hay gran dificultad en precisar cuál es la intención de la sátira: corregir. Esopo corrige los errores que otros, en principio más preparados, cometen; la poesía goliárdica corrige los vicios con los que los seres humanos, clérigos y laicos, pueden ofender a Dios; Callot llama la atención sobre las deformidades físicas que acompañan a la morales y de esta forma solicita su corrección. En todos los casos, además de la preocupación por corregir, solemos percibir cierta “entrega” al mundo satirizado. No parece posible representar tantos suplicios como los que plasma Bosch en el infierno si no existe cierto amor por las criaturas que los sufren y por la miseria de esas criaturas, y sólo podemos

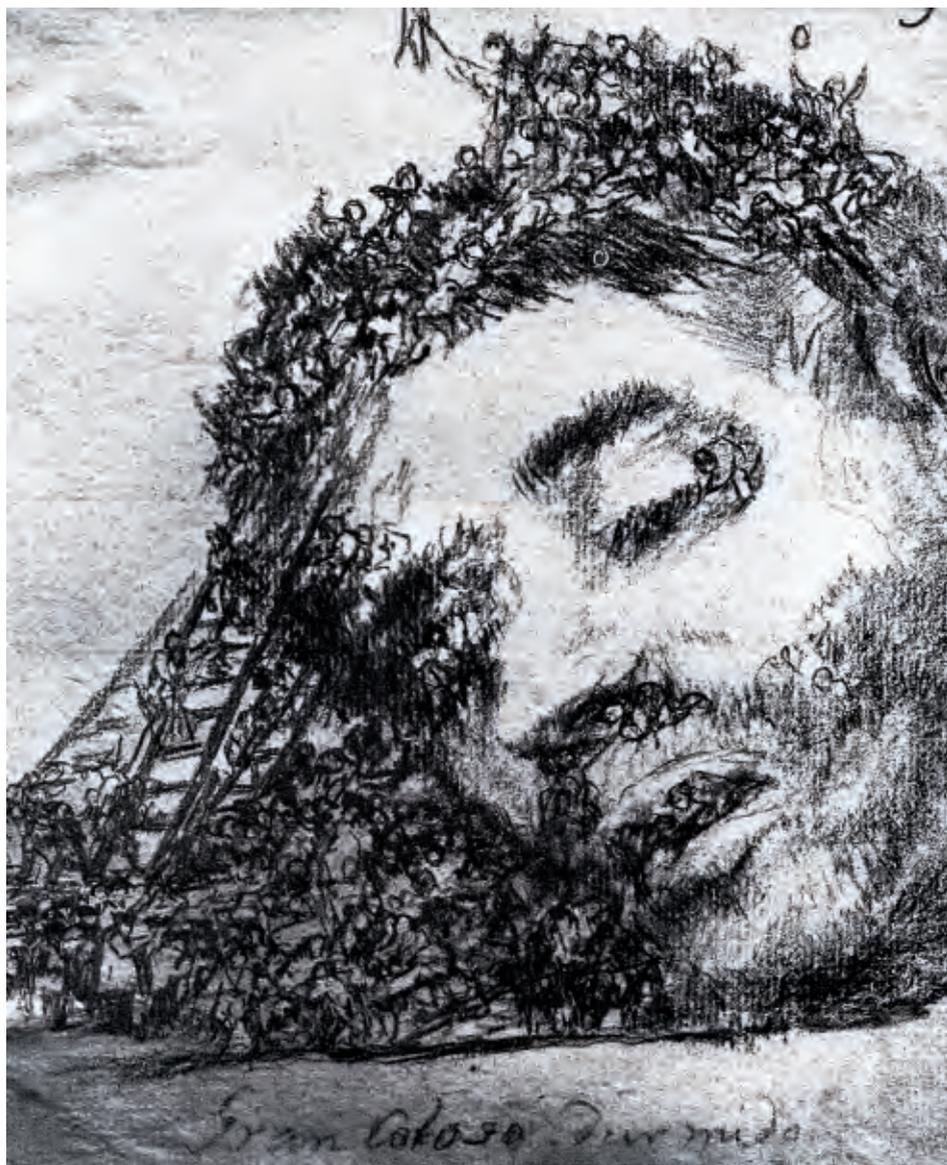


Fig. 27. Gran coloso dormido, Antigua Colección Gerstenberg.

ofrecer las imágenes de los condenados en los tímpanos y capiteles de las iglesias románicas si la familiaridad con sus pecados es grande, quizá porque también somos como ellos y podemos caer en ellos. La sospecha se hace más aguda ante personajes como Gargantúa y Pantagruel: no cabe duda de que Rabelais trataba de mejorar la sociedad con sus críticas, pero ¿hasta qué punto no es grande el disfrute, la risa y el disfrute de la risa que suscitaron sus aventuras? ¿Hasta qué punto no se disfruta con la locura cervantina de Don Quijote? Mucho se ha debatido sobre la crítica política del Gulliver de Swift, pero la lectura actual de sus andanzas está desligada de aquella crítica y es, sin embargo, gozosamente efectiva. La sátira alumbra un mundo de críticas pero también de complicidades, y en ellas crece la semilla de lo grotesco.

Una semilla especialmente consistente cuando la crítica, pretendiendo quizá ser más efectiva, hace suyo el mundo censurado. ¿Estamos seguros de que la alternativa a la locura de Quijano es la realidad peninsular de los siglos XVI y XVII, de sus valores y de sus héroes y empresas? Cuando leemos la historia no edulcorada de estos siglos, lo dudamos. Tampoco parece que la Europa asolada por las guerras y los saqueos sean alternativa a la desmesura rabelaisiana o que la monarquía británica no tenga en Falstaff un espejo tan deformante como cierto: Falstaff es la respuesta a tanta trágica nobleza, el espejo que con su deformación proclama la verdad. ¿Acaso no nos sugieren todos estos autores que muchos de los valores que se dieron por buenos, aquellos en nombres de los que se legitimaba la crítica, no son sino falsos valores? Lejos de asegurarnos el camino del bien y de la verdad, la intensidad extrema de estos críticos nos hace dudar.

La duda es maestra de la primera serie de grabados de Goya, los *Caprichos*, tanto que incluso la estampa que parece más claramente programática suscita numerosas interpretaciones, tanto que el propio artista, precavido, prefirió regalar las planchas al rey. En las pinturas y los dibujos que hizo para su propio disfrute, en la Quinta junto al Manzanares y en los álbumes, no necesitaba de autoridad alguna bajo la que acogerse, eran obras privadas. Más lo fueron cuando marchó a Burdeos, cuando su avanzada edad y el sosiego que allí le permitía la vida también le permitía reflexionar visualmente, como siempre lo había hecho, sobre la realidad de su entorno y el pasado vivido. Este se hace presente en los dibujos de frailes exclaustros, procesiones y disciplinantes, también en el toro que vuela y, desde luego, en la alegoría de una guerra que había asolado el país y su propia vida.

¿Qué criticó Goya?, ¿satiriza los procedimientos de transporte, a los locos, a los frailes, a los saltimbanquis?, ¿satiriza a los mendigos, a los

bailarines? Creo que no. No satiriza a nadie en *Gran disparate*, que puede ser un sueño pero que en el contexto de los dibujos restantes parece perfectamente acorde. Cabría decir que la sátira de los locos se encuentra en la razón que han perdido, pero esa razón no aparece por parte alguna en los dibujos de Burdeos, más bien sucede todo lo contrario: los dibujos representan a frailes que “bailan como locos”, a frailes patinadores, perros que vuelan y animales de letras. Goya no duda en ironizar sobre la unión matrimonial en un dibujo en el que esta unión es la “razón” de un monstruo humano, mitad hombre y mitad mujer —*Segura unión natural* (Cambridge Fitzwilliam Museum; G. 15) [fig. 28]—, un tema que había abordado años antes en las estampas pero concebido ahora con sorna burlona, en especial si lo comparamos con aquel otro dibujo del mismo álbum en el que representa al *Mal marido* (Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 13) [fig. 29], un marido que, subido sobre su esposa, la golpea con un látigo (lo que explica la *Segura unión natural*).

Algunas de las ideas de los *Disparates* están presentes en estos dibujos, por ejemplo esta misma sobre el matrimonio, pero en las estampas había una desesperación que aquí ha desaparecido. Este no es un grotesco trágico, los dibujos hacen reír y los que no son trágicos o se enmarcan en el ámbito de la alegoría, como el citado a propósito de la guerra, o no son grotescos, sí patéticos, como los dedicados al “castigo francés”. Creo que esta es la perspectiva en la que pueden comprenderse dibujos como el muy célebre *Aun aprendo* (Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 54) [fig. 30], que suponemos interpretación que Goya hace de sí mismo: un viejo barbado con dos bastones para poder caminar. Sabemos que Goya no tenía barba y que sus enfermedades no le impedían caminar, y en ningún caso hubiera usado la indumentaria con la que aquí aparece. Si se centra en estos rasgos para construir una imagen irónica de sí mismo, más viejo e impedido de lo que era y casi un mendigo en la apariencia... o un profeta (la saya recuerda alguna de las *Pinturas negras*), alguien que es y no es él, pero que, en cualquier caso, todavía está en disposición de aprender. Lo que resulta evidente, y esta es nota sobre la que no suele insistirse, es que ningún pintor, ni siquiera Rembrandt, se había autorretratado con semejante fisonomía, y que esta apariencia está muy lejos de la que tuvieron los retratados en Burdeos, Gaulon o el anciano Moratín. El dibujo no es un autorretrato, es un modo de verse, sarcástico.

Otro dibujo permite quizá una interpretación en este contexto. Antes me referí a él, ahora vuelvo a examinarlo. Está firmado pero carece de leyenda que explique cuál es el motivo, Gassier lo tituló [Mujer joven volando sobre una cuerda] (Ottawa, Galerie Nationale; H. 19), lo que no deja de ser una explicación un tanto escasa de lo que vemos. La mujer



Fig. 28. Segura unión natural, Cambridge Fitzwilliam Museum; G. 15.



Fig. 29. Mal marido, Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 13.



Fig. 30. Aun aprendo, Madrid, Museo Nacional del Prado; G. 54

es joven, efectivamente, y sujeta una cuerda con ambas manos, como si fuera una comba; en los pies, unas pequeñas alas y la cuerda, en el aire, tras ellos, no bajo ellos (como si hubiera saltado ya a la comba o estuviera en disposición de hacerlo); en el rostro, una sonrisa que no sé si es de complicidad —¿respecto a qué?, a su vuelo...—, y en la frente una banda o pañuelo que cubre parcialmente las cejas y los ojos, pero que no le impide ver del todo; en el vuelo, la mujer se dirige hacia nosotros.

La descripción literal exige algún tipo de interpretación. Se ha hablado de una bruja joven, pero Goya nunca dibujó así a las brujas, tampoco a las brujas jóvenes; también se ha dicho de la veleidad de

las mujeres, pero esta me parece una afirmación en exceso apresurada. El dibujo representa a una mujer joven y hermosa, corporalmente deseable, que parece interpelar a aquél a quien se dirige —¿nosotros, el artista?—, quizá como el sueño de una juventud perdida y deseada, y con ella, el tiempo, un tema bien goyesco de las *Pinturas negras*, inalcanzable: vuela en un espacio que no es el nuestro y la sonrisa de su rostro no presagia ningún tipo de proximidad, como si se tratase de una juventud soñada y un tiempo definitivamente pasado, pero con todo y a pesar de ello una figura deseada. Alguien, real en el ensueño, que está ya fuera del alcance de ese viejo que es Goya, que aprende y casi no puede sostenerse sobre sus piernas.

En lo grotesco no se sobreentiende, ni mucho menos se afirma, una sociedad mejor, mejores y más racionales costumbres, valores legítimos por los que sacrificarnos, lo grotesco trae a nosotros lo irreductible del tiempo y hace nuestra esa irreductibilidad, “mete” el tiempo en nuestro interior y nos lo hace ver. La sátira de lo grotesco no proclama esperanza de redención, ni siquiera de cambio, sólo nos dice de la lucidez del artista para con la realidad que percibe, la única que tiene, pues lo grotesco es la negación de la transcendencia, y eso es lo que niegan los dibujos de Burdeos.

