



# ACADEMIA

---

*Boletín de la Real Academia  
de Bellas Artes de San Fernando*

---

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRE DE 2003.  
NÚMEROS 96 y 97

## SUMARIO

- 9 REFLEXIONES ACERCA DE GOYA Y DEL [PEN]ÚLTIMO CARNAVAL  
*René Andioc*
- 37 SOBRE LA RUINA DE LA CATEDRAL DE TUI (SIGLOS XVII Y XVIII)  
*Miguel Taín Guzmán*
- 67 EL WESTMORLAND Y LA SOCIEDAD DE LONJISTAS DE MADRID  
*José M<sup>a</sup>. Luzón Nogué y M<sup>a</sup>. Dolores Sánchez - Jáuregui Alpañés*
- 101 COMENTARIOS DE ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE SOBRE PLUVIS DE CHAVANNES  
*Javier Ortiz-Echagüe*
- 119 LA ACADEMIA Y LOS ARQUITECTOS MUNICIPALES: EL CASO DE VALLADOLID  
*Francisco Javier Domínguez Burrieza*
- 133 LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y LA ADMINISTRACIÓN  
*Manuel Utande Igualada*
- 141 INVENTARIO DE LOS DIBUJOS ARQUITECTÓNICOS (DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX)  
EN EL MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (IV)  
*Silvia Arbaiza Blanco-Soler y Carmen Heras Casas*

## REFLEXIONES ACERCA DE GOYA Y DEL [PEN]ÚLTIMO CARNAVAL

René Andioc

Un libro reciente sobre Goya, *The Last Carnival*, por Víctor I. Stoichita y Anna Maria Coderch, seguidamente traducido al castellano con el título *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*<sup>1</sup>, ha suscitado en la prensa periódica española la publicación de varios artículos<sup>2</sup> en los que se resaltan por una parte, y no sin razón, la erudición "abrumadora" y "gran ingenio narrativo" de los autores, y, por otra, a pesar de lo publicado en los últimos decenios por los más eminentes goyistas, la "novedad" y "originalidad" de su interpretación de la obra del aragonés, si bien es verdad que en uno de los referidos artículos apunta ya alguna que otra leve reserva acerca de una parte "más cogida por los pelos que el resto del libro", y se advierte que "no todas las explicaciones y derivaciones culturales [son] igualmente convincentes"<sup>3</sup>, sin dejar por ello de considerarse "fascinantes".

Lejos de olvidarme de que no paso por mi parte de mero aficionado en este ramo (aunque tampoco pretendo, con esta previa confesión, curarme en salud), quisiera presentar a propósito de las tesis defendidas en el citado trabajo algunas observaciones sugeridas por mi ya larga dedicación al estudio del Siglo de las Luces, y respaldadas, al menos según creo, con una dosis conveniente, digamos, de sentido común.

En primer lugar, por muchas vueltas que se le dé al asunto, el año de 1799, en que se publicaron los *Caprichos*, no fue de ninguna manera el último del XVIII, ni "the last Carnival" el de aquel año, sino "the last but one", el penúltimo, así como tampoco fue "el último de un siglo" el Martes "Graso" de 1499<sup>4</sup>, ni concluyó en 1999, a pesar de un eficaz bombardeo propagandístico, y sí a fines del 2000, nuestra vigésima centuria (y con ella el segundo milenio). De manera que sí, según se afirma reiterada e incluso machaconamente tanto en el libro

inglés como en la traducción castellana (no he dado con el original francés, al que se refiere aquél), Goya eligió "cuidadosamente" la fecha del 6 de febrero del 99 para poner en venta sus grabados, no fue, quiérase o no se quiera, por ser el miércoles de Ceniza del final de siglo. Por otro motivo sería, si es que lo hubo bien definido y definible. El que entregase cuatro cuadernos a los Osuna a mediados de enero no creo que se deba explicar como una excepción, es decir, por la inminente salida de éstos para la embajada de Viena, ya que en abril, estando por lo tanto ausente el duque, los apoderados de éste le abonaron a Goya el importe de varios cuadros encargados por su amo<sup>5</sup>.

Pero esta confusión de fecha, calificada en la solapa de "descubrimiento, en apariencia intrascendente" y que abre un supuesto nuevo camino para la inteligencia de Goya (no carecen los autores de cierto sentido, a menudo observable, de la autopromoción) resulta bastante molesta, por no decir más, para el lector sin prejuicios, en la medida en que el libro entero se fundamenta efectivamente en lo que no puede ni debe considerarse ni siquiera como simple postulado, o hipótesis, pues choca frontalmente con la realidad que lo desbarata. Además, ¿como se puede conciliar la pretendida premeditación del artista con la intención, manifestada ya por él dos años antes, de publicar, si bien no las ochenta estampas, al menos las setenta y pico que tenía concluidas y por las que ya se redactó incluso un anuncio? Tampoco creo que incurriese Goya en cuanto a cronología en la misma equivocación que la de nuestros contemporáneos, baste recordar a este respecto que el número primero del *Memorial Literario* de 1801 (y no de 1800), aparecido probablemente en marzo (se publicaron en él las particularidades meteorológicas relativas a enero), propone a sus lectores un balance intitulado *Idea del siglo XVIII*, el cual empieza:

Al comenzar esta obra vemos *abrirse delante de nosotros* una nueva carrera *con un nuevo siglo*. ¿Dónde está ya el siglo XVIII? Sumergido en el abismo de la nada. Sólo queda su memoria que pertenece a la posteridad.

Como se ve, al menos algunos madrileños sabían que concluyó el 31 de diciembre de 1800, y que por lo tanto empezaba el XIX al día siguiente, 1 de enero de 1801. En otro lugar y a propósito de la clausura del XX, pregunté "para el menos entendido" –según expresión de Fray Gerundio– a qué fumador que no sea manirroto se le ocurriría tirar la cajetilla de cigarros después de fumarse diecinueve en lugar de los veinte cabales que suele contener.

Tampoco veo, ni se nos dice, por qué tendría que ser "simbólico" el precio de 320 reales que costaba el cuaderno de ochenta grabados<sup>6</sup>. Si se cobraba por él una onza de oro, se debía simplemente a que cada grabado, sin el más mínimo simbolismo, se vendía a 4 reales, tanto en 1799 como dos años antes, y así también, por ejemplo, las "quatro estampas de caprichos" anónimas que se anunciaron en el *Diario* de 17 de abril del 95 y representaban "primero, el buen humor andaluz; segundo, la petimetra en el prado; tercero, la castañera Madrileña, y cuarto, la naranjera Murciana". El que pagasen por su parte más caro cada cuaderno los de Osuna ha intentado explicarlo con argumentos perfectamente convincentes, y de ninguna manera aventurados, Jesusa Vega<sup>7</sup>.

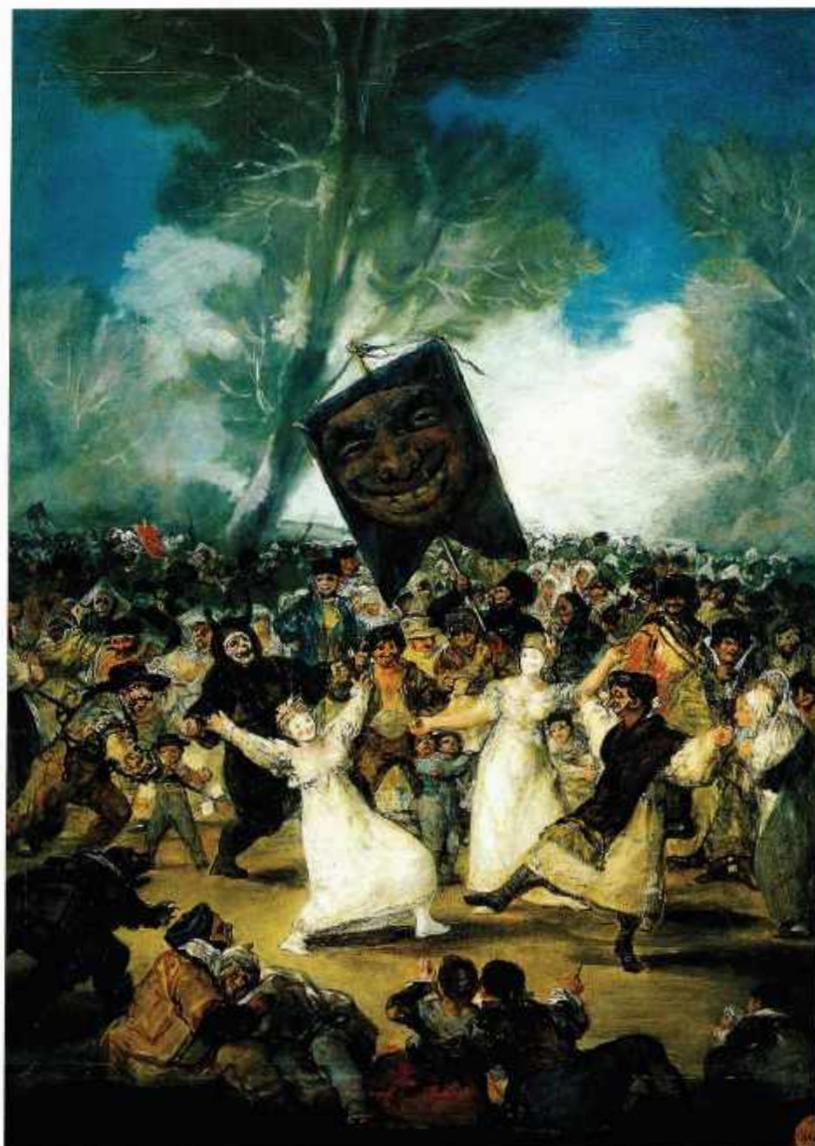
Otro "detalle, aparentemente banal, que ha pasado inadvertido hasta ahora" y les "parece importante" a los autores, es la coincidencia del día de la puesta en venta de los *Caprichos* con la luna nueva que le correspondió, lo cual permite considerar el proyecto goyesco –escriben– como el "más grande de puesta en escena simbólica del siglo agonizante"<sup>8</sup>. Son muchos símbolos, y eso que quedan más aún. Se me permitirá a mí dudar de que un grabador, al empezar a mediados de los años 90 su primer (o undécimo o vigésimo) dibujo preparatorio, o incluso más tarde, al grabar en la lámina de cobre su primera (o decimoctava) estampa, anduviese preocupado no tanto por la labor minuciosa que estaba realizando como por la situación que presumiblemente había de ocupar dos años más tarde, y aun cuando no fuera más que uno, la luna del miércoles de Ceniza, en este caso "nueva", o también "sicca" o "seca", por incapaz ya de "aspirar las exaltaciones [serán exhalaciones] húmedas de las que habitualmente se alimentaba". Esta cita procede de un libro francés que no sé si viene perfectamente al caso, pues versa sobre nuestro satélite en ¡los autores latinos del período que va desde las Guerras Púnicas hasta fines del reinado de los Antoninos! ¿Cómo podía el bueno de Goya estar enterado de tal particularidad "fundamental" si no tenía a mano el *Diario* del 6 de febrero o el calendario de la *Guía de Forasteros* de 1799, que difícilmente podían haberse publicado como mínimo con un par de años de anticipación? ¿O las "efemérides astronómicas" del *Almanaque náutico*, del que no creo fuese Goya asiduo lector, y que también se daban a la imprenta poco antes del año concernido? Advierto que la aparición de la *Guía de Forasteros* para 1799 se anunció en la *Gazeta de Madrid* del viernes 4 de enero de aquel año, junto con las del *Estado Militar*, del *Estado Eclesiástico*, y otras más, y la de la *Real Armada* tres días antes. Aparte de que no fue el 6 de febrero de 1799, sino el 4, desde "las 7 y 45 minutos de la noche" el primero de "luna nueva", y que, por encima, debieron de mediar necesariamente unos días entre la entrega del anuncio a los diaristas y su publicación, sin que se conociera anticipadamente la fecha exacta de ésta; basta con leer las cartas a Zapater para advertir que de lo que más carecía el artista era de tiempo para ese tipo de elucubraciones planificadoras a que se le supone aficionado.

La puesta a la venta de los *Caprichos* en la tienda de perfumes y licores de Desengaño n.º 1, según el anuncio del *Diario*, también da pie para unos extraños, y lamentablemente no infrecuentes, malabarismos verbales (dicho sea, insisto en ello, no con ánimo de ofender, sino porque así me consta objetivamente), o más bien "conceptistas", ya que Goya "pudo inspirarse en las experiencias lúdicas del conceptismo, aún en boga en el ambiente literario e intelectual que frecuentaba", aprovechando la toponimia para hacer de "desengañado / desengañador", o viceversa<sup>9</sup>. Se olvida simplemente que dos años antes, considerando ya terminada la obra con 72 láminas, Goya quería abrir una suscripción en *una librería sin ubicar*. Sin mucho temor a equivocarme, no creo que fuese el pintor el que se "dejase llevar por este juego", labrando, "con ayuda del anuncio [el impreso] un espacio poético en el seno de la realidad". De este anuncio (¿del mismo Goya?), ya muy comentado, se volverá a hablar más adelante.

En cambio, sí podrían parecer interesantes a primera vista otros dos, publicados por los autores y procedentes del *Diario*<sup>10</sup>, relativos a una tienda francesa de un tal M. Millot (tam-

bién se le llama en la prensa "Millott", con doble t) que presuntamente corresponde, según los autores, a la que eligió el artista en febrero para despachar sus cuadernos. Sólo queda por saber, y no carece de importancia, si dicha tienda ocupaba efectivamente el 1, ya que, como es sabido y recuerda oportunamente Glendinning<sup>11</sup>, había varias viviendas con idéntica numeración en la calle del Desengaño, igual que en otras, por pertenecer cada una de ellas a distinta manzana. Estaba situada "esquina a la de la Vallesta, inmediato al [es locución prepositiva] Cuartel de Inválidos", pudiéndose localizar gracias al precioso *Plano de la Villa y Corte de Madrid*, de 1800, por Martínez de la Torre y Asensio, al que no se refieren Stoichita y Coderch. En ella se expendían productos de belleza, droguería y, curiosamente y a un tiempo, hortalizas y jardinería (amén de zapatos y más cosas aún), como anuncia su propaganda periodística varias veces. Pero se da la circunstancia de que ésta correspondía a la casa número 5 de la manzana 362 en Desengaño, según el citado *Plano*, y no al 1, como reza el anuncio del *Diario*, ya que estaba ubicada también esquina a Ballesta<sup>12</sup>, y por lo tanto muy cerca del cuartel, con sólo la calle de por medio, aunque no "inmediato" a él, *stricto sensu*, y era, según los anuncios sintetizados por Glendinning, una "de las más destacadas perfumerías" de Desengaño.

Aunque no mencionaba el estudioso inglés al dueño Millot, no cabe duda de que, al evocar en su artículo una determinada tienda de la misma calle en que "se vendían géneros traídos de París [...], botellitas de espíritus franceses de exóticas fragancias [...] además de simientes y hortalizas", etc., se refería ya a la misma casa que después Stoichita y Coderch, y que desechó naturalmente esta hipótesis. Pero en cambio, se inclinaba por el 1 de la manzana 361, esquina a Olivo alta (o "alto", debido a una contaminación corriente), que era una casa situada además "frente al Cuartel de Inválidos", según una fuente periodística sin puntualizar pero que queda confirmada por el *Diario* de 1 de febrero de 1799, debiéndose de entender en este caso: "frente a la parte del cuartel situada en Desengaño"<sup>13</sup>; además, según la *Planimetría general*, empezaba a numerarse dicha manzana precisamente a partir de Desengaño (pues la tienda tenía una fachada en ambas calles), de manera que el número 1 estaba en ésta, y así también en el *Plano* de 1800, lo cual refuerza notablemente la hipótesis del erudito britano<sup>14</sup>. Sólo que allí, como también advierte éste, no especifica la prensa que hubiese ninguna tienda "de perfumes y licores", como la de Goya, sino una de "joyería y comestibles", al menos en febrero de 1798, era de "comestibles", simplemente, según el *Diario* de 1 de febrero de 1799, o sea, unos días escasos antes de publicarse el anuncio de los *Caprichos*, y otra vez de "joyería" el 20 de septiembre de 1800; pero no se puede descartar la posibilidad de que, al igual que en la de Millot, se despachasen en ella más géneros que los dos escasos mencionados por la prensa. De todas formas, si bien subsiste aún alguna duda acerca de dónde se puso en venta la primera tirada de los *Caprichos*, los coautores de *El último Carnaval* no aportan finalmente nada nuevo al respecto, y la hipótesis de Glendinning sigue siendo la más lógica, por no decir la única solución posible<sup>15</sup>; si Goya eligió la calle del Desengaño para vender sus *Caprichos*, fue, como sugiere atinadamente aquél, porque en ella había muchas tiendas, lo cual favorecía el comercio, y no para alardear de "conceptista".



Francisco de Goya, *El entierro de la sardina*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En cuanto a la *Guía de Forasteros* de 1800, que poseo pero que también consulté en la Biblioteca Nacional en la sección de R[aros] i[ncompletos], no se da en ella, a propósito de la Real Familia, ningún "riguroso orden jerárquico establecido"<sup>16</sup> que pudiera haber adoptado Goya para disponer las figuras en su cuadro de *La familia de Carlos IV*, aunque a todas luces debió de observar la etiqueta: los Infantes, esto es, sus nombres, aparecen en el librito en orden abierto, digámoslo así, como miembros de las distintas juntas o institutos honoríficos a que pertenecen, y los únicos retratos que *a veces* encabezan las *Guías* son los de los reyes en un grabado único dispuesto en dos páginas sucesivas, la par y la non, con Carlos IV en la izquierda y María Luisa en la derecha. Como muchos grabados, se solían separar, desglosar, del conjunto, de manera que falta la estampa en el ejemplar de la Biblioteca Nacional y en el que obra en mi poder; en el de 1804, que también tengo a mano, solamente queda la parte izquierda, esto es, el retrato del rey, por Juan Bausil, o Bauzil, pintor de cámara, grabado por Fernando Selma en 1798, por lo que ya aparece en 1799. Pero conviene agregar, al menos en lo que a esta última *Guía* se refiere, que, según informa un suelto en la *Gazeta* de 4 de enero del propio año, no todas sino solamente "algunas de las primeras" de las encuadernadas en tafileté y pasta se vendían "con los retratos de SS. MM.". No sé, pues, de dónde procederá la información de los autores, como no sea de segunda mano.

Tampoco es evidente que sean "los religiosos y religiosas quienes manifiestan su alegría por la muerte del Carnaval"<sup>17</sup> en el dibujo preparatorio para el llamado en fecha tardía *Entierro de la sardina*; se trata indudablemente de disfraces y caretas (véanse las dos "monjas" que se presentan de frente y cotéjense con las demás figuras del cuadro definitivo), pues durante dicha fiesta que, según refiere Madoz, lleva el mismo nombre que el que llegó a dársele al cuadro goyesco, suelen "disfrazarse varias parejas, por lo regular de gente ordinaria, de frailes, de curas y demás empleados de iglesia, llevando pendones, estandartes", etc.<sup>18</sup> El aparente anacronismo de la supuesta presencia de la "sardina" ya muerta el miércoles de Ceniza lo explicaron ya, complementándose, Mesonero<sup>19</sup> y Madoz, y después Caro Baroja<sup>20</sup>, de lo cual no se sigue necesariamente que se deba preferir el actual título del cuadro al anterior, tampoco éste de Goya: "función de Máscaras", aunque la única referencia legible es, tanto en el dibujo como en la pintura iluminada con luz rasante —y no "rayos X"—, la inscripción del pendón: "MORTUS" (o "MORTVS"), cuya forma masculina debe de referirse al Carnaval, quedando ilustrada además en la tabla, debajo de esta voz, la idea o símbolo de la muerte por el esqueleto con guadaña, también advertido por Xavier de Salas<sup>21</sup>.

Y ¿qué diremos de la necesidad de "matizar" la hipótesis, "interesante", eso sí, de Eleanor Sayre relativa a la influencia de Le Brun en el gesto de "desprecio" del *Capricho* primero<sup>22</sup> Porque dicha matización no pasa de considerar que la "fuente directa" de Goya en este caso es el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones...*, de Zeglirscosac, publicado en ¡1800! Pero la fecha es lo de menos: se sortea la objeción "pensando" que el pintor debió de conocer este texto en una versión manuscrita anterior (¡tratándose de los *grabados* que lo ilustran, lo veo difícil!), combinando las expresiones de dos figuras realizadas por Martí, que son el *Disprecio* (*sic*; copia, como otras, de Le Brun) y la *Tristeza*, y asunto concluido. Lo que



Francisco de Goya, *Capricho 1*. Calcografía Nacional, Madrid.

no se plantea, es la cuestión demasiado vulgar de si un artista de la talla de un Goya, de unos cincuenta años de edad por encima, necesitaba conocer previamente dos grabados más bien mediocres para sugerir correctamente un estado de ánimo elemental y corriente por medio del rictus que le corresponde, y que, por otra parte, no le atribuye ninguna de las "explicaciones" manuscritas, pues de lo que se trata en éstas es de "mal humor" y de "gesto satírico" o "maligno". Más importantes que la manera de interpretarlo los poseedores de cuadernos de *Caprichos* son los dos pequeños dibujos realizados en el reverso del preliminar, en los que el propio artista se ve con el párpado izquierdo algo caído y el labio inferior sacado, igual, adviértase, que en el *Capricho* primero, el autorretrato de Castres, el de Zaragoza, el de *La familia de Carlos IV* y en la rápida caricatura final de la carta 135 de la edición Salas-Águeda, en que una línea de puntos resalta esta particularidad ("así estoy"); de manera que más que mohín expresivo, son, según creo, unas particularidades físicas propias de aquella etapa de la vida del pintor, e incluso, al parecer, definitivas. Por otra parte, el leve "desprecio" que parece también sugerir el labio superior tirando hacia arriba en el *Capricho* y se observa ya en los dos referidos dibujitos, si bien en el lado opuesto (¿mirándose el pintor al espejo?), pero no tanto en el dibujo preparatorio con sanguina, me parece corresponder de la misma manera a una particularidad de dicha facción de Goya, observable por ejemplo en el autorretrato "leonino", más que a la expresión de un estado de ánimo relacionado con la tonalidad de los 79 grabados siguientes, porque, mirándolo a distancia conveniente, o sea, desde cerca, pues de estampas se trata y no de cuadros, el trazo superior destinado a conformar el labio se interrumpe para reaparecer poco antes de la comisura, quedando por lo tanto sugerida la continuidad de la línea, y atenuada por lo mismo la impresión de "mespris" que se viene suponiendo influida por Le Brun, y ahora se relaciona con dos grabados de Martí, mientras se descubren nuevas "fuentes". En ninguno de los retratos citados muestra Goya un semblante particularmente ameno.

Es que donde las afirmaciones de Stoichita y Coderch son más disparatadas es en la interpretación de semblantes y rostros. Acerquémonos al cuadro de la familia del infante don Luis: aquí se parte de la silueta de un príncipe reproducida en el tomo segundo del *Essai sur la physiognomonie*, de Lavater (y no "*physiognomie*", como suelen escribir constantemente los autores), y comenta la traducción francesa que el contorno de la frente, nariz y boca denota, cómo no, nobleza, dignidad, valentía, prudencia, resolución, *e todo lo al* <sup>23</sup>; en pocas palabras, el abanico de prendas morales que, como es notorio, son patrimonio exclusivo de toda aristocracia. Sin ser de ninguna manera discípulo del pastor y filósofo suizo, debo reconocer que dicho perfil despide en efecto una impresión de autoridad y firmeza innegable (no diré a qué presidente autodenominado socialista francés, fallecido hace poco, se parece, incluso en el porte —y salvando, naturalmente, el peluquín—, por respeto a la memoria del difunto). Pero donde se me cae la pluma de la mano, es al leer —después de poco menos de una página de nuevos rodeos acerca de cómo pudo conocer Goya directa o indirectamente el tratado, si es que lo conoció, de si lo siguió o dejó de seguirlo al pie de la letra, y en qué medida lo aprovechó en su afán de representar la "dignidad principesca",

etc.— es al leer, digo, que a pesar de los rasgos “forzosamente algo diferentes [será eufemismo] en relación al ejemplo analizado e ilustrado por Lavater”, hay un parecido “revelador” entre “el realce o montículo de la frente” de la silueta y el de la de don Luis, lo cual presagia —se agrega citando al tratadista suizo— “las más grandes y las más bellas empresas”<sup>24</sup>. Si mal no entiendo, Goya modificaría la frente del infante —y sólo ella, ínfimo detalle— para hacerla corresponder, y lograr de rebote que se correspondiese todo el perfil de don Luis, con lo que debió ser aquel prócer y no era; pero de la nariz, en cambio, no se habla, a pesar de tener al menos tanta importancia, según la suscripción francesa, en la caracterización del referido perfil. Tal vez no pudiese excederse el pintor en esa operación de cirugía estética *avant la lettre* sin perjuicio del parecido en el retrato. Tómese el pío lector la molestia de comparar las dos frentes, y mejor aún, los perfiles completos de ambos personajes, y verá que al del “Prince” del tratado le corresponde en el cuadro una cara de aspecto “fisiognómicamente” más bien alelado, con “montículo” en la frente o sin él, y no muy distinta por cierto a la del propio rey. Pero se va aún más lejos: se nos dice que la frente es idéntica en el padre y en el hijo Luis María, cuya relación con la silueta de aquél “difícilmente podría ser más elocuente”, de modo que “Goya presenta al hijo del infante como un verdadero doble en miniatura de su padre”. Obsérvense las dos, y se verá que el perfil del niño, suave y agradable, presenta una frente abombada como la de muchos de su edad, y una nariz poco “borbónica”; es que, según los autores, pues tienen respuesta para todo, ha heredado la de la madre, “ilustrando de maravilla el pensamiento de Lavater”, del que se cita, como no podía faltar, otra verdad revelada, o científica, que para el caso es lo mismo, a saber, que “encontramos en los hijos, rasgo por rasgo, el temperamento y la mayoría de las cualidades morales del padre”. Que es lo que se quería demostrar. Más comedido se muestra a este respecto Juan Miguel Serrera acerca de la influencia del arte de las siluetas en la presentación de perfil del infante<sup>25</sup>, aunque, al decir de los dos coautores, su interesante lectura queda “sin desarrollarse como hubiera podido hacer” (y hacen ellos hasta decir basta).

Pero, se me dirá, ¿a qué viene escribir una página entera de crítica, cuando para derribar ese castillo de naipes bastaba con decir que el cuadro de *La familia del Infante* es del mismo año que el tomo segundo de los *Physiognomische Fragmente* en su traducción francesa, que es del que aquí se trata. ¿Acaso lo leería antes Goya en el idioma original? ¿Ni qué “rudimentos de francés” poseía por otra parte el artista en 1783, cuando afirma él mismo a fines de noviembre de 1787 que intenta aprender este idioma, redactando una breve carta —la única, y por algo sería— obviamente dictada en parte, y confesándole al mismo corresponsal zaragozano, a los quince días escasos, que ya ha renunciado a ello porque le cuesta “mucho trabajo”? No hay que obstinarse en descubrir *sistemáticamente* a Lavater (o al Carnaval, lo carnavalesco y la “carnavalización”, o el mundo al revés, o los “temperamentos”, o cualquier otra influencia) donde no se pueda demostrar con suficientes garantías que está<sup>26</sup>.

Ni tampoco el “conceptismo”, aunque “la interpretación conceptista del arte de Goya está aún por hacer”<sup>27</sup>. A propósito de la leyenda del dibujo del “ciego enamorado de su potra”<sup>28</sup>, se parte de un leve defecto en la grafía de la “e” inicial del participio, a pesar de ello

inconfundible, para dar a entender que se está en presencia como de un lapsus significativo (iconceptista), o sea, "ona-morado", de manera que "el fonema *ona* —se nos dice— no necesita ninguna aclaración suplementaria" (supongo que por recordar el *onanismo* relacionado con el "topos" carnavalesco del hombre embarazado, y la creencia en que esto podía ser consecuencia de aquello, como exponen con oportuna erudición los autores); en cuanto a la plurisemia del "monema *morado*", por evocar no sólo el color sino también el hartazgo (¿de: "ponerse morado"?), contribuye a poner de manifiesto el enorme vientre como "signo infamante a la vez que [...] escandaloso castigo". Lo que no contribuye, en cambio, a asegurar la credibilidad de esa clase de interpretaciones, es que, dos páginas adelante, a propósito de un tipo análogo, en el dibujo intitulado "¡Qué desgracia!", nos enteramos de que "la inversión de Goya va envuelta en una ironía capaz de *encubrir perfectamente* [mío el subrayado] si contiene o no intenciones moralizantes".

El caso es que el "método" de este libro consiste muchas veces en anunciar la novedad estupenda, a menudo mera coincidencia, luego en atenuar, incluso desvirtuar, lo afirmado, con todo un surtido de reservas, sinuosidades, contradicciones, haces de hipótesis, y volverlo a afirmar, y anegándolo finalmente todo en un fárrago bibliográfico que supone a menudo una lectura *superficial*, pero que puede dejarle al incauto lector la desalentadora impresión de una cultura enciclopédica fuera de sus modestos alcances, y en realidad sustituye casi siempre a la demostración por un diluvio verbal en el que por otra parte *lo propiamente español del XVIII queda minoritario*, digámoslo de una vez, *por insuficientemente conocido*.

Vengan unos cuantos ejemplos: acerca del dibujo preliminar para *El entierro de la sardina*, "se sabe —leemos en la página 40— que las presiones para prolongar el Carnaval más allá del Miércoles de Ceniza fueron constantes en los ambientes populares", y una llamada remite a la nota 58, que invita a consultar un "testimonio" de ello en una de las *Cartas de España*, de Blanco White. Y ¿qué dice éste? Únicamente que los jolgorios del Carnaval duran *a veces* hasta el *amanecer* del miércoles; que para las "familias educadas" las diversiones terminan el martes a las doce; que de todas formas, para los españoles, "hijos amados de nuestra madre la Iglesia", hay un surtido, o mercado, de bulas que permiten sortear la obligación del ayuno por un "precio irrisorio", y que son muchos los que, con bula o sin ella, pero con la ayuda de un médico bondadoso o incluso la aprobación de no pocos teólogos, se rinden antes de que termine la Cuaresma; por último, que a mitad de ésta, se "asierra la Vieja" (véanse los conocidos dibujos de Goya) alborotando todo el día. Pero todo lo dicho por el escritor se refiere al *ayuno cuaresmal*, no a las diversiones del Carnaval, ya concluido, y menos aún a unas supuestas presiones para prolongarlo<sup>29</sup>. Pero lo que no carece de gracia es que en la versión inglesa (1999) del ensayo que vamos comentando<sup>30</sup>, después de citar una carta pastoral en contra del "desenfreno" con que trata la gente de compensar anticipadamente la Cuaresma, se comenta: "This sermon (given in 1783) never once mentioned the idea that disorder [...] might continue even into the first day of Lent". Leamos ahora la traducción castellana: el comentario es el mismo, sólo que la cita del discurso del obispo se ha alargado, y agrega éste: "Se podrá esperar que recibirá con gusto la mortificación el que conti-

núa sus diversiones y devaneos *hasta la hora de recibir la ceniza sobre la frente*. Como no siento una desmedida afición a esa literatura de aguafiestas y, por otra parte, me pareció algo enigmático el sentido de la oración, acudí al texto original de su autor, reverendo Felipe Beltrán, a que se refieren Stoichita y Coderch<sup>31</sup>. En primer lugar, la frase del sermón del "Obispo de Salamanca, Inquisidor General", no se halla en las páginas 407-408, por lo que fue preciso proseguir mi edificación hasta la 411; además, leyéndola a velocidad normal, se advierte que es *interrogativa*, y supone por lo mismo una respuesta *negativa*, insertándose en una retahíla de indignados apóstrofes del mismo tipo, adornados con una no menos larga serie de notas con referencias "de autoridad" y, digámoslo así, "culturales"; y en tercer lugar, contra lo afirmado en la traducción, sí, pues, se evoca en ella "la posibilidad de que el desorden, la disolución o el desenfreno de las pasiones puedan prolongarse hasta el primer día de la Cuaresma", ya que, si no me falla la memoria, a "la hora de recibir la ceniza", esto es, el miércoles, es cuando empieza el periodo de ayunos y vigiliias; a no ser, naturalmente, que se trate, por parte de la "fatigada ancianidad" del Excelentísimo, como escribe él mismo, de una simple hipérbole, perfectamente acorde con la tonalidad de la prédica. Otro ejemplo: para abultar la bibliografía, o sea, para no dejar de "ejemplificar" con una nueva cita lo apretado del vestido currutaco en el dibujo de Goya intitulado por Cassier "La tortura del dandi", remiten los autores a un pasaje del libro de Daniel Roche, *La culture des apparences*, el cual, se nos dice, "recuerda [en las páginas 437-440] que la incomodidad de la moda *directoire* era proverbial"<sup>32</sup>; lo que no han advertido, es que dicho juicio, citado por aquel historiador, lo formuló en realidad, treinta y tantos años antes del Directorio, De Jaucourt en el volumen VIII de la *Encyclopédie*<sup>33</sup>, en tiempos de ¡Luis XV! Además, nos presentan como "vestido de la libertad"<sup>34</sup> uno cuya moda fue lanzada por los enemigos de ésta, o sea, los antirrevolucionarios "muscadins" e "incroyables", modelos de los currutacos españoles, que se tomaban la "libertad" de apalea a los "sans-culottes" parisinos; un vestido que, a diferencia del de las mujeres, se reputaba, éste sí, incómodo por lo apretado, como lo pone de manifiesto gráficamente el "espejo" en el citado dibujo. Cierto es que la medicina de finales del XVIII, al menos en Francia, consideraba factor de salud una "liberación" del cuerpo por medio de una relativa holgura de las prendas de vestir; pero creo que en el caso del dibujo de Goya se han limitado los autores a utilizar, sin más, el título del libro de Nicole Pellegrin, *Les vêtements de la liberté*.

¿Más aún? Después de evocar largo y tendido, con motivo de la "escena mitológica" de 1784 (el soldado que enhebra una aguja), la leyenda de Hércules y Ónfala (u Ónfale) y su representación artística desde la Antigüedad hasta Lucas Cranach, y el "topos" del mundo al revés que supone la feminización, o castración, del hombre, se llega a la conclusión de que la solución de Goya "no se encuentra como tal ni en la iconografía de Hércules y Onfala ni en la del Mundo al Revés"<sup>35</sup>.

A propósito de las experiencias que "iban de la hipnosis a la telepatía mesmeriana" "en el ámbito del público cultivado español", la única referencia es el libro de R. Darnton, *Mesmerism and the End of Enlightenment in France*<sup>36</sup>; y en la misma página, el "Ydioma universal" de la

leyenda escrita por Goya en su "Sueño 1<sup>o</sup>" se relaciona (no sé si viene a cuento, pues no dispongo de más documentación *española* que los autores para zanjar esta cuestión) con un artículo de publicidad científica, del *Diario de Madrid* de 7 y 8 de *septiembre* de 1799 relativo a la pasigrafía (escritura por medio de ideogramas), o más bien a un perfeccionamiento, por el francés Demaimieux, de la que se califica el primer día de "verdadero prototipo de un *idioma universal*", (la cursiva es mía, en el texto original afecta al sustantivo anterior). Pero afirmar a partir de dicho artículo que los duques de Osuna "gustaban de tales espectáculos", o sea, incluyendo implícitamente en ellos las experiencias de Mesmer (las cartas de la duquesa no mencionan nada parecido, ni estoy seguro de que estuviese entonces Mesmer en París) me parece algo aventurado, porque el *único* "espectáculo" a que asisten, "entre muchos extranjeros distinguidos" y especialistas, según la *Décade Philosophique* citada en el referido artículo, es una clase pública de pasigrafía (y su complemento la pasilalia) impartida el 3 de junio en el Liceo de París por Demaimieux, y *nada más*, y es de suponer que si estuvo presente el duque fue tanto en su calidad de embajador (aunque sin puesto, pues le acababa de negar la entrada la corte de Viena) como por ser "amigo de las artes y de las ciencias", ya que el científico galo encargó luego a su corresponsal madrileño, "C[*iudadano*] Rouyer, maestro de lengua Francesa", la divulgación de sus adelantamientos a los "literatos de España" por vía de prensa. Es más: la nota correspondiente a la afición de los duques de Osuna remite, aparte de varias obras relativas al "contexto europeo", a los estudios de Serrera, Caro Baroja, Varey, y Cassier, incluso con indicación de las páginas concernidas<sup>37</sup>, y se da la circunstancia de que *ninguna* de ellas tiene que ver ni con Mesmer ni con Demaimieux ni siquiera con las tareas de estos científicos u otras afines, pues se refieren sobre todo a *diversiones* populares, comedias de magia, teatro de sombras, linterna mágica, "demostraciones seudocientíficas" –la expresión es de Varey– relacionadas muchas con la física o la prestidigitación. No carece de interés en cambio, como subrayan Stoichita y Coderch, el que Rouyer se hubiera dedicado con anterioridad en París al método de instrucción de sordomudos, pero ello no quita que, cuando acude a la prensa madrileña, ya han aparecido los *Caprichos* del sordo genial, y que la consagración teatral del bienhechor de sordomudos, abate de l'Épée, no fue hasta julio de 1800 en el coliseo del Príncipe. Que todas aquellas diversiones antes evocadas influyesen en el arte de Goya queda fuera de duda, pero más atractiva y convincente resulta en mi opinión la relación establecida por Eleanor Sayre entre la citada suscripción goyesca y la contemporánea *Iconologie par figures*, de Gravelot y Cochin, que entra más en el ámbito de las actividades profesionales del artista y en cuya introducción se afirma que la alegoría debe ser una "langue universelle à toutes les nations", lo cual recuerda, además de la leyenda goyesca, el contenido de la presentación de los grabados en la prensa, aunque no sean éstas del propio artista<sup>38</sup>.

Interrumpamos unos momentos nuestro repaso carnavalesco para examinar esta presentación de la serie calificada por Goya dos años antes de "Ydioma universal". En primer lugar, a pesar de haber llegado a nuestro conocimiento, que yo sepa –aunque mucho no sé– a través de la traducción francesa de Carderera<sup>39</sup>, luego vertida a su vez al castellano con

leves variantes según los distintos editores, el texto del prospecto "original", es decir, manuscrito, de 1797 era idéntico al que se remitió al *Diario* en febrero de 1799, y extraña el que Carderera escriba que dicho "prefacio" quedó sin publicar, y que no lo conoce nadie, al menos en 1863, pues ni siquiera se modificó su disposición general en el transcurso de dos años: el prospecto propiamente dicho, esto es, indicación de la tirada, precio de cada ejemplar, condiciones y lugar de suscripción –por lo tanto más largo entonces–, iba "précédé", precedido, igual que dos años después, de una breve "introduction", la cual, a pesar de algunas contracciones o cortes efectuados por el autor del artículo, viene entrecomillada, correspondiéndose además perfectamente con el texto impreso<sup>40</sup>.

Éste empieza por el título de la *Colección de estampas de asuntos caprichosos*, con la clásica mención: "inventadas y grabadas" ("invenit et sculpsit", o "incidit", en las suscripciones de otras muchas contemporáneas). Luego, se afirma de entrada, antes de desarrollar la idea en el apartado segundo, la originalidad de la pretensión del artista, el cual se aventura en la esfera más bien propia, cuando no tenida por privativa, de la literatura ("aunque parece peculiar de la eloqüencia y de la poesía"). En otro lugar traté de aproximarme, como no pocos antecesores, al sentido bastante escurridizo de la voz "capricho"<sup>41</sup>, por lo que no creo necesario detenerme en este aspecto. Sin embargo, este primer apartado del anuncio<sup>42</sup> permite alguna precisión más gracias a la evidente correlación entre el título y la larga frase que le sigue y en cierto modo lo comenta: los "asuntos caprichosos" de la "colección de estampas" de Goya, que son objeto de su "censura de errores y vicios humanos", son los "asuntos proporcionados para su obra" que él "ha escogido" entre "la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones [i.e.: ideas rutinarias] y embustes vulgares autorizados por la costumbre, la ignorancia y el interés"; es decir, entre todas las actitudes que no encajan, de cualquier forma, en la ideología dominante. (el parecido con las frases de Moratín en el prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas* de 1825 es llamativo)<sup>43</sup>. Solamente se censura lo que es real, frecuente, común o vulgar, que es lo mismo –y no particular, según se puntualiza más adelante–, pero también "ridículo", esto es, ajeno a una determinada "normalidad", la del que se considera naturalmente partícipe de ella. Sinónimo de "capricho", extravagancia es, según el *Diccionario castellano* de Terreros, "conducta de un hombre que en vez de seguir la razón, se deja llevar de la fantasía u obstinación", y corresponde al "Fr[ancés] Bizarrerie", o sea, "rareza". Y el frecuente "sueño" de aquella razón, lo que produce es precisamente un abanico de rarezas, que puede ir de la simple curiosidad o singularidad divertida a lo grotesco y condenable: esto son, al menos teóricamente, los *Caprichos*. Esto, y algo más, porque no se trata exclusivamente del "asunto", del tema evocado, sino también de la *forma* de evocarlo, de exponerlo a los ojos, como reza el anuncio.

La elección de los temas más "proporcionados", más apropiados, se hizo en función de dos criterios, se nos dice: su carga potencial de ridiculez, y su aptitud para "exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice", o sea, su imaginación creadora. Y esta referencia del final del apartado a la fantasía sirve de transición al siguiente, en que se define la originalidad del método:

Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son *ideales*, no será temeridad creer que sus defectos hallarán tal vez mucha disculpa entre los inteligentes, considerando que el autor ni ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco [*tampoco*] de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil como admirable cuando se logra, no dexará de merecer alguna estimación el que, *apartándose enteramente de ella*, ha tenido que exponer a los ojos *formas y actividades que sólo han existido hasta ahora en la mente humana* obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones.

En otras palabras, Goya ha tenido que suplir por la fantasía la falta de modelos artísticos y naturales, es decir, concretos, que imitar —exceptuando al menos uno, el grabado primero—. Los "objetos ideales" representados en las estampas, es decir, esas "formas y actividades" que sólo tienen existencia, pero que la tienen, "en la mente humana"<sup>44</sup>, ofrecen por lo tanto la novedad ("hasta ahora") de ser la *visualización*, la representación en imágenes ("exponer a los ojos") de distintas ideas o conceptos (lo cual, adviértase, no es conceptismo) relativos a formas de proceder, costumbres, creencias, comportamientos tenidos por anómalos. Son la traducción gráfica de posturas mentales, insitiéndose por lo mismo en el sentido figurado, o metafórico, o alegórico, (u onírico, pues también fueron algunos con anterioridad "sueños" e incluso "pesadillas"), etc., que se tiene que darles según los casos a los temas o cuadros por "apartarse", en las formas, o los rostros, o las actitudes<sup>45</sup>, o las "composiciones", de la "Divina naturaleza", como la llama Goya en otro lugar<sup>46</sup>, lo cual es acorde con la crítica a la irracionalidad y falta de luces que, según las últimas palabras del apartado, cría los errores y vicios aludidos<sup>47</sup>.

De ahí que todo el apartado segundo esté redactado a la vez como una afirmación de originalidad y una —¿modesta?— petición de indulgencia, en dos frases de análoga estructura sintáctica: "Como la mayor parte [...], no será temeridad creer que sus defectos hallarán [...] mucha disculpa [...], considerando..."; "Y si el imitarla [...], no dexará de merecer alguna estimación el que *apartándose enteramente de ella* [...] *ha tenido* que exponer...". Como eco lejano a estas palabras suena el tradicional "perdón de nuestras faltas" que piden los actores al público al final de muchas comedias o sainetes, pero con la notable diferencia de que en el caso que vamos examinando no se reduce a mera fórmula. Como quiera que sea, se puede decir que el anuncio en su totalidad se parece a una justificación anticipada.

Y también, naturalmente, el apartado tercero, que es del mismo tenor que los versos frecuentemente recitados como medida cautelar por ciertos protagonistas de obritas satíricas del teatro breve para evitar las sanciones contempladas por la ley en caso —según solemos decir en la actualidad— de cualquier parecido con determinada persona considerado como no casual<sup>48</sup>; lo cual, adviértase, no impidió que, de manera perfectamente comprensible por cierto, intentasen los primeros poseedores de la colección (y no sólo ellos) identificar no pocas figuras y escenas de la serie. Esos "defectos particulares" a que, según afirma el redactor, no se refiere el artista, en conformidad, por otra parte, con las poéticas, se oponen a los



Francisco de Goya, *Capricho 43*. Calcografía Nacional, Madrid.

“desaciertos que son *comunes* en *toda* sociedad civil” (y que ya no se dan más que “en la sociedad civil”, según la *Gazeta* del 19 de febrero)<sup>49</sup> y a las “bulgaridades” que son las que “*sólo*” se pretende desterrar en el dibujo preliminar al *Capricho* 43 (“Supuesto que mi tonada / *sólo* habla en *general*”, escribía el libretista del músico Laserna, autor de *Al fin todo se descubre*). Pero también se oponen a “lo universal”, de que se va a tratar, podríamos decir que lógicamente y por último, en el apartado siguiente, en el marco de la teoría de la imitación, también anunciada en la última frase del anterior a propósito de los “medios de que se valen las artes de imitación” y ya sugerida en el segundo al referirse el redactor a la imitación de la naturaleza<sup>50</sup>.

A propósito de esta teoría, sucinta pero claramente expuesta en el apartado último, Valeriano Bozal considera discutible su frecuente identificación con la que pone Moratín hijo en su prólogo a *La comedia nueva*, en 1792<sup>51</sup>. En primer lugar, no creo que se deba conceder más importancia de la que se merece a dicha teoría, que es a todas luces obra de un literato, como escribía tiempo ha Fernando Lázaro, “los preceptistas no hicieron otra cosa que tejer una red de interpretaciones, con su revoloteo admirado en torno a la *Poética* [de Aristóteles]”<sup>52</sup>. Es lícito preguntarse incluso si la supresión, en el suelto de la *Gazeta* de 19 de febrero, de dicho párrafo con los dos que le preceden, no se debe simplemente a la voluntad, o a la necesidad —que en este caso tiene la misma consecuencia— de ceñirse a lo esencial, al menos para el comprador eventual, y también para el ya llamado Francisco de Goya, que es la breve descripción del contenido, y viene a ser en suma una glosa de la citada suscripción del “Sueño 1<sup>o</sup>”. También se manifestaría así la voluntad de evitar la contradicción —¿meramente formal?— que entrañaba el apartado cuarto frente al segundo, en que se afirma que, lejos de buscar una “feliz imitación” de la “naturaleza”, como todo “buen artífice” o “inventor” (recuérdese el título en el anuncio del día 6), Goya no “ha podido copiar [...] de la naturaleza”, “apartándose enteramente de ella”.

Invirtiendo en cierto modo los términos de la comparación ya tradicional en tiempos de Horacio<sup>53</sup>, escribe el redactor del anuncio que “la pintura (como la poesía) *escoge* en lo *universal* lo que juzga *más a propósito* para sus fines: *reúne* en un *solo* personaje fantástico *circunstancias* y caracteres que la *naturaleza* presenta *repartidos en muchos*”; en ello consiste la imitación o, cuando menos, la “feliz”, la que permite ser considerado “inventor”. Oigamos ahora al Moratín de *La comedia nueva*, publicada en 1792, con poca anterioridad a la fecha de los *Caprichos*: tanto en la formación de la fábula como en la elección de los caracteres, procuró —dice— “*imitar la naturaleza en lo universal*, formando de *muchos* un *solo* individuo [...] *reuniendo* en un *solo* sujeto *circunstancias* que sólo se hallan *esparcidas en muchos*”. Y ¿qué es “lo universal”, prescindiendo de lo redundante de la voz, sino “la *multitud* de extravagancias”, etc., entre las cuales, se nos dice, “ha *escogido*” Goya (es el mismo verbo) los “asuntos *proporcionados* para su obra”? En el prefacio de la segunda edición de su comedia (Parma, 1796), don Leandro expone con mayor detenimiento su método: “De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, sainetes groseros [...] hizo un D. Eleuterio”. Éste es, en efecto —comenta en una de sus notas manuscritas de *circa* 1807— “el *compendio* de *todos* los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor,

un monstruo imaginario compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces"; y se compromete a citar "los ejemplos que tuvo presentes el autor, buscándolos [...] en las composiciones dramáticas de aquel tiempo". Efectivamente, los pasajes más característicos de *El gran cerco de Viena*, el "comedión" de su D. Eleuterio, se justifican y aclaran más adelante gracias a una selección de pasajes procedentes de la producción contemporánea. Además, después de enumerar una larga serie de títulos de obras dramáticas recientes, explica el método de su protagonista (que es también, naturalmente, el propio en este caso) en los términos siguientes: "No es mucho que el autor que se propuso imitar a sus contemporáneos reuniese en la comedia de *El gran cerco de Viena* cuantos desaciertos halló esparcidos en las que se acaban de citar". No veo pues por mi parte qué diferencia habrá con el método atribuido (sólo atribuido) a Goya por el autor del anuncio; lo que llama Moratín en su prólogo "imitar la naturaleza en lo universal" es esto: "reunir en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos" (Luzán se vale sucesivamente de dos formas que son: "imitación de la naturaleza en lo universal" e "imitar lo universal", adoptando Moratín la primera y Forner la segunda: "imitación de lo universal"). Y no creo que sea mera casualidad la sola referencia al "personaje", con exclusión del "asunto", "forma" o "actitud", en este último apartado, que es el único en que se habla de teoría, lo cual contribuye a hacer poco dudosa la autoría de un literato.

En conclusión: si bien no se debe identificar "a uno u otro individuo" (de "semejanza individual" odiosa la califica el dramaturgo), sí al menos se tiene que dejarle al espectador la posibilidad de reconocer el tipo criticado o la "extravagancia", o llámese como se quiera, y esto, tanto en un grabado como en una obra literaria. El personaje (o el asunto "caprichoso") es "fantástico" porque la imaginación del artista ha sintetizado, "cristalizado" en él una serie de rasgos *distintivos*, los cuales, ingeniosamente "convinados", como afirma el prospecto, lo convierten en modelo "universal", acabado, podríamos decir, de manera que, dejando de ser "verdadero", o sea, concreto, o particular, se convierte en "verosímil", "porque lo verosímil no es otra cosa que la imitación de lo universal", según Forner. Éste, tomando el ejemplo del ambicioso, describe el proceso de dicha imitación como sigue: "en todos los ambiciosos se hallan ciertos caracteres comunes que no están pegados –expliquémoslo así– a las personas sino al vicio. El lógico, entresacando [*i.e.*: separando] estos caracteres de los que son particulares o específicos, forma la idea universal y la da nombre de ambición [...], y el poeta [...] aplica aquellos caracteres o costumbres a determinadas personas en la materia de los poemas"<sup>54</sup>.

Por todo ello no acabo de adherirme completamente, en este aspecto que finalmente no me parece fundamental en lo que a los *Caprichos* se refiere, a la interpretación de Valeriano Bozal, el cual, en su por otra parte luminoso libro *Imagen de Goya*, considera que la propuesta del anuncio es "algo diferente" a la de Moratín. Pero lo que sí en cambio conviene preguntarse –y perdónenme los manes de don Leandro– es si un literato contemporáneo de Goya, incluso de la envergadura intelectual de un Moratín, suponiendo que fuese éste, como parece probable, el redactor del anuncio, era capaz de entender mejor los *Caprichos*,



Francisco de Goya,  
*Joven de espalda levantándose la falda.*

individual y globalmente, que la docena de mayores especialistas actuales del pintor dedicados desde hace decenios a su estudio, y, por ende, si, como duda acertadamente Bozal, "es posible determinar con exactitud si la intención del artista se ajustaba a lo expuesto en el anuncio"<sup>55</sup>.

El citado historiador evoca la tendencia —fundada, como se acaba de ver— a venir aceptándose por los historiadores la autoría moratiniana del anuncio, sin que ello impida opinar sobre la de Goya, "posiblemente en las hipotéticas conversaciones entre ambos antes de redactar el anuncio y publicarlo". Conversaciones hubo efectivamente, aunque no conocemos desgraciadamente su tema, o por mejor decir, fueron entrevistas entre los dos hombres en períodos cercanos a la primera redacción del anuncio, y luego a la publicación del definitivo en la prensa. Según el diario íntimo de don Leandro, fue el propio pintor quien visitó al poeta dos veces seguidas, y no a la inversa, el 20 de noviembre y el 1 de diciembre de 1798, es decir, poco antes de la puesta en venta de los *Caprichos*, asimismo se apuntan ya cuatro visitas, una de Goya, las otras tres de Moratín, en agosto de 1797, además de una en julio y otra en septiembre, pero en este caso no sabemos, o más bien, no sé, en qué fecha exacta se dio por concluida la serie de las setenta y dos

primeras láminas, cuya tirada venal quedaba por realizar a la hora de redactar el prospecto manuscrito. Por otra parte, no creo que Goya omitiera la partícula nobiliaria "de" ante su apellido (contra lo que solían hacer sus contemporáneos, entre ellos Moratín, al nombrarle) si fuera el redactor del anuncio de 1799; se le llama en efecto "Francisco Goya", a secas, en este prospecto (ya no en el segundo, publicado trece días más tarde por la *Gazeta*, como queda dicho), en el título de la silva que redactó, muchos años después, el autor de *El sí de las niñas* en honor a su amigo, e incluso en la leyenda grabada del *Capricho* primero, mientras que en el dibujo preparatorio la inscripción, de puño y letra del artista, es: "Fco. de Goya", según venía firmando ya, con alguna excepción en tal o cual carta familiar, desde un par de decenios atrás.

Y pasemos ya otra vez, con un arte consumado de la transición, al supuesto último Carnaval del siglo XVIII.



Francisco de Goya,  
*La duquesa de Alba tirándose de los pelos.*

Para poder encajar la referencia a la *Hyperotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499), los autores convierten el cartón *La gallina ciega*, o juego del cucharón, en una "danza cerrada en círculo" con la que poco tiene que ver, como lo muestran las actitudes y posiciones, distintas todas y a veces, con motivo, contrapuestas, de los "danzantes"<sup>56</sup>, pero es que hacía falta proseguir sacando a colación la danza en redondo que suele ser "típica de las fiestas del solsticio de verano", y, por lo mismo, convertir el cartón en un diálogo o juego dialéctico entre el tiempo dinámico y circular del corro y el lineal y unidireccional de la orilla del río (que a lo mejor es laguna). Esto, después de afirmar que "es arriesgado decir, sin caer en hipótesis gratuitas, por qué caminos y a través de qué filtro pudo Goya conocer y después transformar el antiguo esquema de su puesta en escena", lo cual no es óbice, naturalmente, para analizar luego "cómo" lo hace. Asimismo, el hacer intervenir la "reinstauración del diálogo" de Goya con los "modelos clásicos", y la Venus calipige o calipigia del grabador Girard (o Gérard) Audran al frente, para explicar el dibujo del *Álbum de Sanlúcar*, "Joven de espalda levantándose la falda" (GW 357) —tan poco logrado como la moza retratada en él— y la torsión que permite ver a un tiempo el rostro y las nalgas de la figura, me parece destinado simplemente a propinarnos el relato de los

orígenes de la estatua por Vincenzo Cartari<sup>57</sup>. En cuanto a que la citada Venus se contemple las partes traseras por encima del hombro, me parece notable acrobacia que por mi parte no advierto, por cuellilarga y "callipygina" que sea. Pero es que a lo que iban los autores era a la imprescindible idea de "inversión", y —como habrá inferido ya el lector— "de tipo carnavalesco", común a la diosa y a la joven de Goya, consistente en enseñar "lo bajo" (venga una pizca más de Bajtin) en lugar de la cara, la cual era en las historias de amor, se nos dice, la parte predilecta de la belleza de la amada (tal vez por soler andar vestidas de pies a cabeza —o más bien a barbilla— las mozas decentes, si se me permite esta pedestre explicación). Pero se nos dice que la joven del aragonés —"diferencia importante"— no se está contemplando salva sea la parte, sino que su cabeza se gira hacia el espectador, aumentando Goya por lo mismo "la torsión del cuello que, por usar los términos de Alberti, acentúa el carácter 'indecente' de la representación". Sólo que el artista y tratadista italiano, y eso que lo acaban de

citar, se refiere a una torsión mucho más violenta, pues se trata de representar en una misma figura "et pectus et nates", ejercicio circense peligroso que ni siquiera se realiza en los bajo-relieves egipcios. Compárese a la joven española con su cuasi coetánea del *Capricho* 16 ("Dios la perdone. Y era su madre"), y se verá que la diferencia es escasa. Tampoco veo los supuestos "borceguíes", o "calzas" de este "personaje ambiguo, o doble" (porque simple, naturalmente, no puede ser); lo que lleva, son los clásicos zapatos de su sexo, y las no menos corrientes medias con el calado o bordado lateral a nivel del tobillo, sujetadas encima de la rodilla, que es hasta donde llegan, con sus ligas, y formando allí algunos pliegues, si bien la ejecución es a todas luces rápida; más arriba, y a diferencia de sus coetáneas currutacas que vestían pantalones por debajo, no lleva nada, y de ahí su atractivo, al menos para quien la dibujó. ¿A qué viene pues hablar por encima de "bifrontalidad" o "dualidad", sugerida por la oposición blanco-negro del rostro (que también se ve, por ejemplo, en el dibujo siguiente, "La duquesa de Alba tirándose de los pelos" –GW 358–), ni de "bisexualidad carnalesca", máxime concluyendo a renglón seguido que no podemos "responder de manera taxativa a esta cuestión"? Luego se nos dice que "a fines del siglo el Carnaval está muriendo"... Y todo eso para comentar un dibujo considerado, con razón, por Gassier "un des plus faibles [uno de los más flojos] de l'album".

En cuanto al capítulo octavo y último del libro que vengo comentando, intitulado "Ja-ja, Jo-jo, Ju-ju, Ji-ji" (por referirse a varios tratados, extranjeros todos, sobre correlaciones entre gestos risueños, fonemas vocálicos, y complexión), creo que ensancha notablemente los límites de la "aproximación hermenéutica" neoconceptista propugnada por los autores. Los anteojos de "doble visión" de Goya en el autorretrato de Castres, cuya posición particular en la nariz explica Gudiol de un modo al parecer demasiado sencillo para los autores, se convierten en un nuevo instrumento simbólico (después de un rodeo inevitable por los quevedos de Quevedo, la conocida paronomasia a lo Jaimito: "¿qué veo?", la "agudeza nominal" y la consiguiente "auto-representación quevedesca" de Goya como "Maestro Desengaño"), al igual que los *Caprichos* con que se les relaciona, ya se les considera unos descubridores de los aspectos profundos de las cosas. Sólo que no es el autorretrato con anteojos el del *Capricho* primero, sino el del cuadro. Ni son necesariamente dichos anteojos lo mismo que el antejo de la carta del pintor a Zapater ("mi antiojo"), en singular, que le hace falta "para la cricuturia" (no "crucuturia", pues tengo copia delante, aunque tampoco así resulta inteligible)<sup>58</sup>, si bien concedo que he visto documentada en el *Diario* de 22 de junio de 1795 la expresión "antejo vinóculo [...] con dos lunetas". De manera que resulta simplemente ociosa la relación, "tradicional", establecida con una ligereza desconcertante, entre los lentes pretendidamente simbólicos y el "buen humor" que le pide el artista, creo por mi parte que sin segunda intención "conceptista", a su amigo zaragozano (y que a diferencia del "mal humor", ya no da pie para un "largo meandro" por entre etimologías y teorías médicas al respecto).

En cambio salta a la vista, digámoslo así, que el cristal derecho del autorretrato tiene un diámetro mayor que el del izquierdo (así también en el conocido retrato de Stravinski por Picasso), y tampoco creo que eso tenga ningún significado particular, tal vez por no haber-



Francisco de Goya, *Capriccio 2*. Calcografía Nacional, Madrid.

lo advertido por su parte Stoichita y Coderch. Que sean estos anteojos los que "conforman su signo distintivo", no lo creo dudoso en efecto, pero que todo lo que lleva Goya encima tenga que descifrarse como símbolo de algo me parece obsesivo. Además, no viste Goya en el cuadro ninguna "chaqueta", prenda entonces popular, sino la clásica casaca y la no menos corriente corbata, de manera que nada ofrece de alusivo a "la nueva moda francesa". En cambio, sí la observa ya en el *Capricho* primero (véase también la diferencia con el "hombre de edad avanzada" de la contemporánea *Colección General de Trages* de Rodríguez, fig. 16), como cincuentón de aquella buena sociedad que la fue adoptando después del golpe de estado de Termidor, el cual permitió reanudar relaciones normales con el país vecino al firmarse la paz de Basilea en 1795. Entonces se suprimieron, tanto en Cádiz como en Madrid, y es de suponer que también en el resto de España, las prohibiciones que pesaban sobre la indumentaria procedente de allende el Pirineo adoptada por la juventud parisina contrarrevolucionaria en reacción contra la austeridad "democrática", y que, paradójica pero naturalmente a un tiempo, se consideraba en España subversiva simplemente por francesa. Goya, pues, viste frac, esto es, una prenda que se diferenciaba entonces de la casaca por tener el cuello no ya derecho, sino con vuelta hacia abajo y solapas sueltas, como recordaría años más tarde Antonio Alcalá Galiano<sup>59</sup>; la corbata tiene más volumen y un gran lazo; en cuanto al sombrero de copa, primero fue "adoptado por la gente decente de las ciudades de provincia" y luego por la de Madrid, según el amigo del duque de Rivas, el cual agrega que dicho sombrero penetró en la Villa y Corte con algún retraso porque "le prohibía una pragmática con fuerza de ley", que por mi parte no he logrado identificar ni en la *Novísima Recopilación* ni en el *Pronuario* de Severo Aguirre y su *Continuación* (sic) por Josef Garriga. Pero el caso es que en junio de 1799, e incluso antes, ya se había difundido su uso, pues un anuncio publicitario aparecido en el *Diario* de mediados de aquel mes, y citado por cierto en el libro que vengo examinando, propone un gran surtido de sombreros de ese tipo.

Por lo que hace a los autorretratos preparatorios para el *Capricho* 43 (si es que de tales pueden calificarse), creo que también conviene moderar las interpretaciones discutibles a que dan lugar en *El último Carnaval*. Por una parte, no me convence la identificación de la supuesta melena o mechón "leonino" del dibujo preparatorio al parecer anterior al *Sueño* 1<sup>o</sup>, que da pie para suponer a Goya atraído por "el topos que alude a la tradicional capacidad del león para dormir con los ojos abiertos"<sup>60</sup>, si bien no se entiende, o no entiendo, con claridad meridiana qué representa exactamente (¿forro del traje, "pañuelo" o "corbata" suelta para mayor desahogo?) ese pormenor que no les plantea ningún problema a Stoichita y Coderch. Tampoco veo –insisto: veo– cómo ese "mechón", de poco menos de una vara de largo, podría proceder de la cabellera del pintor y llegarle hasta el muslo, ya que dicha cabellera aparece por el contrario bien delimitada, y es incluso perfectamente visible la parte inferior de la cabeza a pesar de la posición inclinada de la figura. Lo que, contra lo aseverado por los dos autores, no es en cambio de ninguna manera "bien visible" y será nuevo "descubrimiento" cuando menos sorprendente, es el ojo supuestamente dibujado por Goya, mero fruto de la fantasía de quienes, probablemente influidos por el autorretrato a tinta –también,

por supuesto, simbólicamente "leonino" según ellos (y ya no "beethoveniano")— y empeñados por otra parte en mostrar, con una cita (¿congruente?) de Saavedra Fajardo, un ejemplo más de la filiación emblemática de la figura —y encajar de rebote otra de Werner Hofmann que también quisiera venir de perlas—, le atribuyen al infausto artista un ojo que duerme y otro que vela y, al fin y al cabo, según dijera André Malraux, un "museo imaginario" repleto hasta los desvanes y, por ende, inimaginable.

A propósito de otros autorretratos, creo que también conviene acoger con la mayor cautela las identificaciones que proponen, al parecer con mucha seriedad, los autores en el segundo apartado del último capítulo, intitulado: *La risa de Goya*<sup>61</sup>. Ya veía Camón Aznar<sup>62</sup> autorretratos de Goya en los *Caprichos* 19 y 7, supongo que en el dibujo "preparatorio" de éste —lo cual me parece bastante discutible—, además del 43 y del que antes fue "Sueño de la mentira y la inconstancia". De entrada, a propósito del *Capricho* segundo ("El sí pronuncian y la mano alargan..."), se nos anuncia un caso "clamoroso": después de observar, no sin razón, que en el rostro risueño que parece surgir de la oscuridad encima del grupo de figuras hay algo "muy misterioso y dinámico, que da la impresión de poder desvanecerse un instante después de su aparición", se afirma peregrinamente que se trata de uno de los recurrentes autorretratos "escondidos" del pintor, a modo de "proyección autorial", igual que el que aparece en el ángulo superior derecho del dibujo G-W 657 ("Dieciséis cabezas caricaturescas", ¿de Goya?), y, por si fuera poco, el que lleva sombrero de copa en el *Capricho* 30 ("¿Por qué esconderlos?"). No se llega a afirmar que también representa al pintor la "monumental cara de la luna negra y sonriente" que ostenta el estandarte de *El entierro de la sardina*, aunque se relaciona su hilaridad con la del *Capricho* 2 (y es que efectivamente se puede hablar, en alguna medida, de una "inconfundible sonrisa goyesca"), pero en cambio sí se produce un nuevo descubrimiento: "uno de los últimos autorretratos" de Goya en el dibujo y el aguafuerte del *Viejo columpiándose* (G-W 1816 y 1825), después de un jadeante maratón propedéutico por entre Demócrito el de Abdera, Heráclito el de Efeso, Aldoriso el de no sé dónde, Mersenne, Rabelais, Montaigne, Marsilio Ficino, Poinsinet de Sivry, Antonio López de Vega, *El mundo por dentro* (*sic*) de Quevedo, y el ya citado Zeglirscosac, de quien aprendería Goya, tal vez invirtiendo el curso del tiempo como queda dicho —¡hazaña carnavalesca, adviértase!—, la forma de estirar las facciones para expresar la risa en un lienzo.

Y así sucesivamente.

Resumiendo pues: ante ese alarde de "cultura" por la "cultura" confundida con un cajón de sastre bibliográfico, y que un Leandro Moratín no se desdeñara de aprovechar en su *Derrota de los pedantes*, no puede uno reprimir a veces la tentación de sustituir el comentario por una quinta exclamación que no figura en el título del capítulo VIII y último, esto es: "¡je je!"...

Agosto de 2002

## NOTAS

1. STOICHITA, Víctor I. y Anna Maria CODERCH, *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
2. *El País*, 12 de febrero y 9 de diciembre de 2000, y 3 de marzo de 2001. A la hora de escribir, no tengo aún noticia de si han aparecido reseñas en revistas especializadas.
3. RAMÍREZ, Juan Antonio, "El carnaval y el fin de siglo en Goya", *El País, Babelia*, 12 de febrero de 2000, p. 19.
4. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, p. 205.
5. CANELLAS, Ángel, *Francisco de Goya. Diplomático*, Zaragoza, 1981, pp. 469-470.
6. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, p. 207.
7. VEGA, Jesusa, "De la imaginación a la realidad: dibujar y grabar el capricho", en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid: Calcografía Nacional, 1996, pp. 129-130.
8. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, pp. 202-203.
9. *Ibidem*, pp. 200-207.
10. *Ibidem*, pp. 169-170.
11. GLENDINNING, Nigel, "El arte satírico de los *Caprichos*, con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación", en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios, op. cit.*, pp. 17-82. No deja de plantearme un problema el que, en opinión de Glendinning, el número 1 de la manzana 368 —la cual, con la 362, configuraba la bocacalle de Ballesta a Desengaño— correspondiese al cuartel de los Aflicidos, pues dicho cuartel, que yo sepa, no era ningún edificio militar, sino un distrito que constaba, como los demás, de ocho barrios, uno de ellos de idéntico nombre, situados todos más al oeste, o, mejor dicho, noroeste. Supongo que será lapsus por "cuartel de Inválidos", al que se refiere más adelante el eminente historiador.
12. "En la calle del Desengaño n° 5, esquina a la de la Vallesta" (*Diario de Madrid*, 11 de abril de 1797 y 3 de febrero de 1800). La tienda de perfumes de Millott (*sic*) tiene exactamente la misma dirección, sin el número (*Diario de Madrid*, 23 de abril de 1799), con el número (*ibidem*, 10 de marzo de 1800). Los anuncios de la casa son frecuentes durante el período que vamos evocando, de 1797 a 1800. La tienda pintada por Paret no es de 1722, como se lee en *El último Carnaval*, pp. 171-172, sino de 1772.
13. El cuartel, al menos su entrada o fachada principal, no estaba en Desengaño, como piensa Glendinning, sino en Ballesta: la *Planimetría General de Madrid*, realizada con varios decenios de anterioridad, indica ya que se empezaban a numerar las casas de la manzana 368 a partir de esta última calle, es decir, el n° 1, siguiendo naturalmente por Desengaño; y la primera casa, rectangular, que corresponde al cuartel, tiene su fachada más larga, con mucho, precisamente en Ballesta. Además, en el Archivo Municipal de Madrid, Ayuntamiento, 2-329-3 (documento utilizado por J. Pérez de Guzmán, *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, Madrid, 1908), se conserva el expediente, fechado en 1815, de María Morales, hermana de "Victor Morales, sargto 2° que fue del Regimiento Dragones de la Reyna y posteriormte, por imposibilitado de poder continuar en la fatiga, de los Inválidos de esta Corte con el mismo grado", el cual "fue víctima a impulsos del enemigo el día dos de Mayo en la calle de Preciados junto a la fuente de Capellanes, recibiendo tres valazos, de donde fue recogido por sus *compañeros e Individuos de su Quartel de la calle de la Ballesta* y conducido a la Parroquia de S.n Ginés, en donde se le dio sepultura". Las dos fachadas del cuartel permiten comprender por qué estaban "frente" a él tanto la tienda situada "esquina a Olivo alta" como otra casa que lleva el n° 6 de Ballesta y es *primera* de esta calle entrando por Desengaño y, por ende, la que está verdaderamente frente a la fachada mayor del edificio (*Diario de Madrid*, 1 de febrero de 1799, 4 de abril, 29 de junio y 20 de septiembre de 1800). La prensa de aquellos años deja constancia de —como mínimo— seis cuarteles más: en la calles de las

- Infantas y del Prado, otro junto a San Nicolás, uno más en la calle de Santa Isabel entre la de San Bernardo (que no es la "ancha" ni la "angosta") y la de Zurita, el quinto en la bajada de San Ginés, y el sexto en la plazuela de la Cebada (respectivamente: *Diario de Madrid*, 1 de mayo de 1795, 14 de octubre de 1798 y 20 de septiembre de 1799; *Diario de Madrid*, 14 de enero de 1795; *Diario de Madrid*, 15 de febrero y 4 de mayo de 1795; *Diario de Madrid*, 28 de mayo de 1795 y *Plano de la Villa y Corte de Madrid*; *Diario de Madrid*, 29 de enero de 1800 y José del Corral y José Ma. Sanz, *Madrid es así*, dato comunicado por F. Aguilar Piñal; y *Diario de Madrid*, 18 de septiembre de 1800).
14. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*: en la nota 294 de la edición española, p. 325, que es una ampliación de la tercera del capítulo 5º de la edición inglesa (*Goya. The Last Carnival*, Londres: Reaktion Books, 1999, p. 303), se afirma que la publicación de la *Planimetría General de Madrid* fue de 1771 a 1774 "bajo Manuel Aranda". Tal vez se trate de un cruce entre Manuel de Miranda, que certificó entonces los cuadernos, y don Pedro Pablo, conde de Aranda.
  15. A menos que Goya, o el que informaría a los diaristas, pensase equivocadamente que por ser la tienda de perfumes, contando a partir de Ballesta, la primera de las cinco casas de la manzana, numeradas éstas por orden decreciente a diferencia de todas las de la acera sur de Desengaño, le correspondía el número 1 en lugar del 5. Los diaristas, o sus informadores, podían efectivamente confundirse al dar la dirección de una tienda; por ejemplo, el 24 de junio y el 29 de agosto de 1800, de otra de perfumes bastante parecida a la de Millot se dice que está situada "en una de las quatro esquinas de la calle de la Abada y Olivo alta..."; si nos fiamos del plano de Martínez de la Torre, se trataba en realidad de Olivo baja, pues la alta estaba más al norte.
  16. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, p. 272.
  17. *Ibidem*, p. 40.
  18. MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-50, t. 10, p. 1075.
  19. Véase PARDO CANALÍS, Enrique, "Una carta de Mesonero Romanos y un artículo del Marqués de Valmar sobre *El entierro de la sardina*", *Goya*, 252 (1996).
  20. CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval*, Madrid: Taurus, 1979, pp. 117-119.
  21. SALAS, Xavier de, "Precisiones sobre pinturas de Goya, *El entierro de la sardina*, la serie de obras de gabinete de 1783-1784 y otras notas", *Archivo Español de Arte*, 41 (1968) 2-5.
  22. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, p. 194.
  23. *Ibidem*, pp. 245 y ss.
  24. *Ibidem*, pp. 249.
  25. SERRERA, Juan Miguel, "Goya, los *Caprichos* y el teatro de sombras chinescas", *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, *op. cit.*, pp. 87-88.
  26. A riesgo de ser acusado de misonéista, cuando no de reaccionario (o tal vez de arrepentido), diré que si bien ha dado el libro de Bajtin un notable estímulo a la investigación literaria y artística abriéndole una nueva y fecunda senda, no por ello debemos observar, como dijera Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art*, París: Seuil, 2ª ed., 1998, p. 296), una "fidelidad religiosa a tal o cual autor canónico, que inclina a la repetición ritual", buscando a todo trance una aplicación de sus teorías. El libro del autor soviético, publicado por primera vez en 1963, pero muy anterior a esta fecha, y que cito naturalmente por la edición francesa, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (París: Gallimard, 1970), adolece, a pesar de su vasta erudición, de una fraseología mal desligada de las normas ideológicas impuestas desde arriba, y de afirmaciones reiteradas como otras tantas verdades inconcusas, a menudo sin fundamentar: "las amplias masas populares" que leían entusiasmadas al escritor galo en el XVI, "el optimismo popular", "el valor de concepción del mundo" de la risa popular, "ligada al porvenir y a lo nuevo, despejándole el camino", su "naturaleza revolucionaria", "el papel del pueblo" que no

tiene en cuenta un antecesor... ni nos define tampoco el autor, y, sin más aclaraciones, las "mutaciones sociales e históricas", "la nueva sensación histórica", las "nuevas concepciones del mundo", los golpes asestados al viejo mundo y el nacimiento del nuevo, y por último, el carnaval que data de "la más alta Antigüedad", desde hace "milenios", la "poderosa cultura cómica popular formada a lo largo de miles de años", etc., todo eso huele un sí es no es a "retropedaleo", dicho con el argot de los historiadores, o sea, a proyección en el pasado lejano de los valores y criterios oficiales propios de cualquier clásica democracia "popular".

27. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, pp. 237. ¿Goya enfrascado en la lectura de Gracián?
28. *Ibidem*, pp. 51 y 56.
29. Cito por *Cartas de España*, Madrid: Alianza Editorial, 1972, pp. 212-218.
30. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, p. 37 de la versión inglesa (p. 43 en la versión castellana).
31. "Nona carta pastoral sobre los desórdenes del Carnaval", en *Colección de las cartas pastorales y edictos del Excmo. Señor D. Felipe Bertrán*, t. 1, Madrid, 1783, pp. 401-437; la referida carta está fechada el 5 de enero del mismo año.
32. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, p. 316, n. 115.
33. Véase "Habit".
34. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, p. 77.
35. *Ibidem*, p. 47-49. Stoichita y Coderch consideran que con el *Capricho* 35, "Le descañona", nos hallamos frente a una "reformulación" de la escena clásica de Hércules y Ónfala, como si dijéramos: una variante de la feminización o "castración" del hombre. La ambigüedad semántica de la suscripción, simple juego de palabras acerca de lo peligrosas que son para la bolsa las "mujeres" (aquí indudablemente prostitutas ya que está presente el signo icónico "vieja-hablándole-en-voz-baja-a-la-moza") es de sobra conocida. En cambio, no creo que el ser barbilampiño el mozo (¿cómo no lo iba a ser ya que le afeitan por segunda vez seguida, que esto significa propiamente "descañonar"? ni su ropa aumenten su "indeterminación sexual". Tiene las entonces corrientes patillas "de cabo de hacha" y lleva sus medias botas bien visibles, el lienzo grande o paño de peinar que le cubre, si bien lo remata un fleco que quizás sea encaje, es el acostumbrado en escenas de aseo (véase el *Capricho* 29 "Esto sí que es leer" y el dibujo que tiene alguna relación con él, María Teresa de Vallabriga en *La familia del Infante don Luis*; etc.). Lo que merece mayor atención, es el cruce de las miradas entre la "barbera" y el cliente: la de ella, de refilón, por apartar la cabeza de la del mozo para mirarle bien a los ojos; y la de éste, fingidamente ingenua o por el contrario insinuante, que en este caso es lo mismo, pues lo que al parecer quiere sugerir Goya es la complicidad de ambos: ella tiene las piernas abiertas al máximo, lo cual lo dice todo, y él tiene los brazos, y naturalmente el derecho, ocultos bajo la toalla, pero la mancha oscura y los pliegues verticales de la falda de la mujer a nivel de la entrepierna, que no son adornos, suponen un hueco, o una presión. La escena es muy parecida a la de una estampa libertina francesa de 1790 alusiva a la secularización de los monjes y consiguiente afeitado de sus barbas, intitulada "Le joli moine profitant de l'occasion", esto es, "el lindo monje aprovechando la oportunidad" (Nicole Pellegrin, *Les vêtements de la liberté*, p. 63) y a otra inglesa, anterior y anónima, "The Female Shaver" (R. Wolf, *The Satirical Print in England and in the Continent, 1730-1750*, Boston, 1991, p. 55).
36. *Ibidem*, nota 324.
37. *Ibidem*, nota 325.
38. SAYRE, Eleanor, et alii, "Goya: notas a los dibujos y estampas", en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 229.
39. CARDERERA, Valentín, "François Goya", *Gazette des Beaux Arts*, XV (1863) p. 240.
40. La única diferencia, de escasa significación a mi entender, no afecta al contenido del anuncio, sino al orden de enunciación de las ideas también expresadas en los cuatro apartados del de 1799: concretamente, me refiero a la frase del "original" en que se advierte que ninguna plancha es sátira personal,

mencionada en segundo lugar por Carderera, mientras ocupa el apartado tercero en el *Diario de Madrid*. Pero Carderera no tenía por qué respetar escrupulosamente, en su artículo de presentación, el orden observado en el manuscrito que transcribía al francés.

En la frase: "la peinture, ainsi que la poésie, choisit dans l'univers" ("en el universo") la última palabra es a todas luces equivocación de Carderera por: "dans l'universel", "en lo universal", que es la lección, comprensible ésta, de la frase, rigurosamente idéntica por otra parte, de 1799.

Fina traducción de Ricardo Centellas, en CARDERERA, Valentín, *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996 (los "sujets", más que "personajes", son aquí, como rezaría el anuncio de 1799, "asuntos").

Gracias a la generosidad inagotable de Juliet Wilson Bateau, he podido localizar el llamado "Manuscrito Brugge", que pertenece a los papeles de Eleanor Sayre legados al Museum of Fine Arts de Boston (1973.731) y contiene no sólo una "Copia del Prólogo que D. F. Goya tenía escrito p.a su colección de Caprichos" sino que reproduce la totalidad del texto de 1797, *absolutamente idéntico* al impreso de 1799, exceptuando naturalmente al final las condiciones de la suscripción, ya transcritas en la p. 60, n. 30, de *The Changing Image*, y dos verbos en condicional en lugar de futuro ("no sería temeridad", "no dejarían de merecer"). En cambio, es gramaticalmente más correcta la frase del apartado tercero: "no se ha propuesto el autor, p.a ridiculizarlos, defectos particulares". Este texto viene precedido de una carta autógrafa, de lectura a veces incómoda, de V. Carderera, sin lugar ni fecha, pero que se podría fechar con alguna aproximación, proponiéndole a Brugge "un magnífico ejemplar de los toros de Goya" que le acaban de traer y por el que piden mil reales. Además, le ruega la devolución de una "explicación de Goya", la cual forma parte del conjunto manuscrito ("Explicación de los [sic] adjuntas Estampas"), de la misma mano desconocida que reprodujo el "prólogo" de 1797 y se califica de copia "de la que Goya escribió de su propio puño", lo cual queda confirmado a continuación del comentario al grabado 80, y en inglés, por Brugge, quien debió de encargarse la tarea a un amanuense. El estema es por supuesto el del manuscrito del Prado (el cual es de mano de Goya), y se le añadió la identificación del *Capricho* primero, naturalmente omitida por el pintor.

Debo la copia de este documento y de otros tan valiosos a la suma amabilidad de Mrs. Stephanie L. Stepanek, del Museo of Fine Arts de Boston.

41. ANDJOC, René, "De caprichos, sainetes y tonadillas", *Coloquio internacional sobre teatro del siglo XVIII* (1985), Bolonia: Piovan, 1988, pp. 87-98.
42. Se puede leer la copia del anuncio en HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, pp. 145-146, en el libro de Stoichita y Coderch, etc.
43. "Imitación, no copia, porque el poeta, observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito [...] y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción, verisímil, pero no cierto". Ya en el prólogo a *La escuela de los maridos*, traducción de Molière (1812), dice Moratín del dramaturgo galo, refiriéndose al menos tanto a sí mismo: "Sabía que no son delitos, ni pecados, aquellos extravíos tan comunes en el trato de los hombres que nacen de [...] los errores adquiridos en la educación [...], de las preocupaciones vulgares [...], de la costumbre, de la pereza, del ejemplo, del interés personal". El prólogo fue sustituido por otro distinto en la edición de 1825, pero este apartado pasó con algunos añadidos al prólogo general que encabeza las comedias del autor.
44. "Por ideal entiendo aquello que vemos solamente con la imaginación y no con los ojos corporales" (*Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, publ. por J. N. de Azara, 2ª ed., Madrid, 1797, p. 115).
45. TERREROS Y PANDO, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, 1786-1793; véase "actitud", remite a "Aptitud (sic), voz de Pintura, &c.", esto es, 3ª acepción: "en la Pintura y Escultura, es cierta disposición del objeto pintado o de la estatua, atendida su postura. Fr. *Attitude*."
46. "Informe a la Real Academia de San Fernando", fechado el 14 de octubre de 1792, en CANELLAS, A., *Francisco de Goya. Diplomático*, op. cit., p. 312.

47. La referencia al "desenfreno de las pasiones" recuerda la censura, frecuente en la literatura y en particular el teatro, de la incapacidad para la autorrepresión de los impulsos juveniles, de los "movimientos del corazón", y sus lamentables consecuencias, o la de otros cualesquiera, por ejemplo la violencia de las reacciones populares, irracionales y pasionales por definición en la óptica de los defensores del *orden* social.
48. Véase el artículo citado en la nota 41, en su p. 93. Cuando el estreno de *La comedia nueva*, de Moratín, en 1792, lo "universal" de la imitación no pudo ocultar totalmente la de lo "particular", presentando que-rella el dramaturgo Comella por considerarse ridiculizado a través del protagonista de ese "libelo infamatorio".
49. De manera que si a pesar de esta reducción no se "estrechan los límites al talento", sí en cambio los del área de los vicios ridiculizados.
50. La evocación de las "obras perfectas" suscita una duda más acerca de la autoría del propio Goya. Se advertirá la sutil concatenación de los cuatro apartados.
51. Capítulo IV del libro de BOZAL, Valeriano, *Imagen de Goya*, Madrid: Lumen, 1983, pp. 106 y ss.
52. FORNER, Juan Pablo, *Cotejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua*, ed., pról. y notas de Fernando Lázaro, Salamanca: CSIC, 1951, "Introducción", pp. XXV-XXVI.  
Y al parecer, les quedaba larga vida por delante a los intérpretes: véase la excelente edición de la *Poética* por R. Dupont-Roc y J. Lallot, París: Editions du Seuil, 1980, profusamente anotada, o, por mejor decir, comentada.  
A propósito de otra noción aristotélica, la catarsis, escribe J. Duvignaud que "parece rica de malentendidos si se recuerda la abundante literatura que ha generado" (*Sociologie du théâtre*, París: PUF, 1965, p. 16). De ella se da una interpretación muy atractiva en la edición citada anteriormente.
53. Véase ARISTÓTELES, *Poética*, 25, 1460 b y *passim*. Luzán se vale de la voz "pintar" a propósito de poesía, para Mengs, la invención es "la poesía de la pintura"; según Forner, "el poeta no es otra cosa que un pintor de la naturaleza", etc.
54. FORNER, *op. cit.*, p. 8.
55. BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, 2ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 134. A propósito de fuentes (p. 140), ocioso es decir que comparto totalmente el parecer del autor cuando afirma: "Que Goya representa al currutaco tal como literariamente es descrito, o con muy pequeñas variaciones, no quiere decir necesariamente que el texto literario sea fuente de la estampa..."; el texto literario y el dibujo goyesco, son, ambos, testigos de una moda contemporánea, que cada uno plasma con sus medios específicos; y el interés del texto es que, gracias a los muchos pormenores que facilita, ayuda afortunadamente a detectarlos mejor en la figura de Goya, y por lo mismo a identificarla (véase la nota 3a de mi artículo "Acercas de la letra de Goya...", *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración aragonesa* [1985], Zaragoza, 1988, p. 36).
56. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, pp. 84 y ss.
57. *Ibidem*, pp. 108 y ss.
58. *Ibidem*, p. 287.
59. "Modas / Vestido", *La América*, 16 (1863) 6-8.
60. STOICHITA y CODERCH, *op. cit.*, pp. 183-184 y 292.
61. *Ibidem*, pp. 294 y ss.
62. CAMÓN AZNAR, José, *Goya*, Zaragoza: Caja de ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982, t. III, p. 46.