GOYA Y LA IMAGEN POPULAR

En su conocido libro sobre los tapices goyescos escribe Valentín de Sambricio que «de igual manera conocería éste [Goya] los dibujos que por estos años y para la 'Colección de trajes de España... Dispuesta y grabada por Don Juan de la Cruz Cano y Holmedilla', aparecida en 1777, realizara su sobrino Manuel de la Cruz, así como las series de grabados de majos y chisperos que, bailando boleros, fandangos y seguidillas, tan populares se hicieron en la Villa y Corte en los postreros años del reinado de Carlos III» [1].

Esta es una de las pocas referencias concretas que pueden encontrarse sobre el particular en la ya extensa bibliografía sobre Goya. Así como el problema de sus antecedentes y «alrededores» pictóricos ha sido abordado en diversas ocasiones, y muy especialmente por Lafuente [2], sus posibles relaciones con el dibujo y grabados populares de la época permanecen, por el momento, desconocidas. Sin embargo, tal como me propongo mostrar en el presente trabajo, son más profundas de lo que a primera vista puede parecer y contribuyen tanto a una mejor comprensión de la genial pintura del aragonés cuanto de los mismos grabados y dibujos populares.

Unas precisiones habría que hacer al texto de Sambricio. Como casi todos los autores, ha abordado el problema en la perspectiva de la formación de Goya y, fundamentalmente, en la búsqueda de antecedentes para la configuración de su visión o concepto de lo popular. Con todo, hay que decir que, en mi opinión, la relación de Goya con la imagen popular no se limita en modo alguno a los antecedentes, al proceso de formación de la pintura goyesca, sino que perdura a lo largo de prácticamente toda su evolución artística. La de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla no fue la única colección de trajes que el pintor debió conocer; la posterior de Rodríguez—*Colección general de los trages (sic) que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Ma-*

[1] VALENTÍN DE SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, p. 86.
[2] E. LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

drid [3]—, las numerosas estampas anónimas de tipos, trajes y oficios, no pudieron serle desconocidas dada la difusión que alcanzaron. Además, en segundo lugar, me parece que sería reducir mucho el marco de la imagen popular relacionada con Goya limitándonos a aquella *Colección* de Juan de la Cruz y a las imágenes de majos y chisperos bailando boleros, fandangos y seguidillas—referencia con la cual me imagino que Sambricio aludía a las estampas de Marcos Téllez y Ribelles y Helip, pero muy especialmente al primero, a tenor de la cronología que fija—; pienso que será igualmente interesante tener en cuenta imágenes de Antonio Carnicero, José Jimeno, Miguel Gamborino, Juan Gálvez, Brambila, etc., además de imágenes anónimas de muy variado tema. El interés de esta relación no es, exclusivamente, el de fijar unos antecedentes o unas comunes referencias iconográficas, sino, ante todo, el de definir de un modo más nítido el complejo entramado del arte español de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX.

1. Afinidades iconográficas: tipos y escenas

En los cartones para tapiz, siguiendo el gusto de la época, Goya recrea el mundo popular y pintoresco que tan conocido se ha hecho después. El pintor aragonés no lo inventó; estaba ahí, en las estampas con tipos y escenas de costumbres que gozaban de una amplia tradición en Francia e Italia, aunque menor en España. De la misma forma, los artistas posteriores a Goya no ignoraron sus imágenes, sino que, como veremos después, las tuvieron muy en cuenta al proyectar y realizar las suyas. El mismo Goya continuó ocupándose de esa temática cuando dejó de hacer cartones para tapiz. Buena parte de sus dibujos son entendidos muchas veces como una crónica fiel, y en ocasiones cruel—pero no por ello menos penetrante—, del medio social en que se desenvolvía, y muchos de ellos constituyen el material sin el que su pintura hubiera sido imposible. Ello no quiere decir—y en este punto estoy completamente de acuerdo con Gombrich [4]—que Goya pueda explicarse a partir de la tesis del realismo documental.

Muchas son las afinidades iconográficas entre la imaginería popular y la obra de Goya, especialmente cartones para tapiz, dibujos y graba-

[3] Existe una edición moderna, facsimilar, publicada en Madrid por la Sociedad de Bibliófilos Españoles el año 1973.

[4] E. Gombrich, «Imaginería y arte en el período romántico», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 161 (*Meditations on a Hobby Horse*, London, Phaidon Press Ltd., 1963). Gombrich se refiere concretamente a la obra de Goya sobre la Guerra de Independencia, pero creo que sus tesis, contrarias al «realismo documental», tienen una dimensión más amplia.

dos, pero también pinturas al óleo. Entre ellas hay algunas que por su fecundidad merecen ser destacadas, por ejemplo, las relativas al «ciego jacarero» (o xacarero), a los bailes y juegos—fandangos, seguidillas, boleros, la gallina ciega, etc.—, a la presentación de los más bajos estratos sociales—mendigos, labriegos y artesanos, contrabandistas, etc.—; también los puntos de contacto entre Goya y las estampas satíricas de la época, algunos de los cuales han sido estudiados ya por E. Helman [5]. Pero, además, contactos quizá no tan explícitos y complejos, pero no por ello menos interesantes, entre diversos modos de entender el paisaje, figuras y escenas, sistemas compositivos, que espero mostrar a lo largo del texto.

La serie quizá más completa sea la del «ciego jacarero». La figura del ciego, bien pidiendo limosna, bien cantando coplas y haciendo música, con lazarillo o sin él, es un tópico en la historia de la pintura. Sin salir del siglo XVIII aparece abundantemente en las series francesas de tipos populares. Watteau, Chardin, Bouchardon son algunos de los artistas que se ocuparon del tema; bien es verdad que para ellos el ciego es básicamente un mendigo y, como tal, ejerce la mendicidad en sus imágenes. El ciego es un personaje callejero en las estampas inglesas; aparece también en las imágenes italianas, portuguesas y españolas.

En nuestro país las figuras más conocidas son las que aparecen en la citada *Colección* de Juan de la Cruz [6]. Su primera lámina presenta al

---

[5] E. HELMAN, *Transmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

[6] Me baso en el ejemplar ER-3393 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En la misma Sala de Estampas donde se conserva éste hay otros tres ejemplares—ER-3394, ER-3395 y ER-3433—, más incompletos que el primero. Los ejemplares ER-3394 y ER-3433 están iluminados en su totalidad, lo que no sucede con el ER-3393. La *Colección* constaba al menos de 81 láminas, de las que se tiene noticia, si bien en el ejemplar más completo de la Biblioteca Nacional faltan las números 67 —*Canario de la Gran Canaria*—, 70, 71—*Isleño de las Islas Canarias*—, 72—*Serrano de la Gran Canaria*—, 73—*Labrador de la provincia de Betanzos* (lámina con la que se inicia el séptimo cuaderno, que dice contener doce figuras, lo que haría un total definitivo de 84 láminas, tres más de las que se tiene noticia)—, 74—*Labradora de la provincia de Betanzos*—, 77—*Torero varilarguero*—y 78—*Torero banderillero*—. La Colección se inició en 1777, peto todavía se publicaba en 1784, fecha en que aparece el sexto cuaderno, y en 1788 está firmada la lámina 76, correspondiente al último cuaderno conocido. Desconozco la periodicidad con que se publicó y la distribución de los restantes cuadernos a lo largo de tan grande período de tiempo.

Los dibujos de los que se sirvió Juan de la Cruz Cano y Holmedilla son en su mayoría obra de Manuel de la Cruz y se encuentran en la Biblioteca Nacional y el M. Municipal de Madrid, pero también intervinieron otros autores que suelen ser menos citados: Luis Paret—láms. 29, 30, 51, 52, 53 y 54—, José Muñoz y Frías—láms. 31 y 32—, Alfonso Bergaz—lám. 33—, Julián Dávila —lámina 35—, Antonio Carnicero—láms. 37, 38, 39, 41, 42, 44 y 46—, Guillermo Ferrer—láminas 40 y 45—, Agustín Azcona—láms. 49 y 50—y José Ximeno—lám. 60—, además de las láminas que dibujó el propio Juan de la Cruz Cano.

La existencia de algunos de los dibujos preparatorios permite analizar la índole de las «correcciones» introducidas por el grabador, que en algunas ocasiones afectan positivamente a la calidad de la imagen, mientras que en otras sucede todo lo contrario; tal es el caso de la lámina 20, *Maragato*, cuyo dibujo preparatorio de Manuel de la Cruz es muy superior al grabado final, que el dibujante no firmó. Pero la mayor parte de las veces las «correcciones» afectan también al estilo: la tendencia marcada por el grabador intensifica los rasgos neoclásicos, un tanto en la línea de los artistas franceses. La imagen suele ganar en solidez y gravedad. Se hace más compacta, la figura destaca más nítidamente del espacio en que está y aquieta los movimientos que pueda haber. Naturalmente, ello no elimina las diferencias estilísticas existentes entre los dibujos originales debidos a manos distintas, diferencias que, por ejemplo, entre Luis Paret y Manuel de la Cruz siguen apreciándose en los grabados.

Ciego jacarero, según dibujo de Manuel de la Cruz. Pero no es ésta la única que se ocupa del tema; la ochenta vuelve sobre él al ilustrar un paisaje del *Careo de los majos,* de don Ramón de la Cruz: bajo el título *Josef Espejo,* el ciego dice: «La verdad, no veo mucho, / pero el oído es alaja.» El dibujo, como en el caso anterior, es de Manuel de la Cruz, y la fecha, incierta, aunque posiblemente de 1788. El mismo autor hizo también un dibujo del *Ciego de la Gayta y las Furriñas,* destinado a la obra de Juan de la Cruz que, por lo que sé, nunca llegó a grabarse (M. Municipal, Madrid). Pero estas no son las únicas manifestaciones del tema; en su *Colección general...,* Rodríguez introduce también la imagen del ciego músico, la lámina 31; dibujada por A. Rodríguez y grabada por J. Vázquez, nos presenta al *Ciego que toca la Chinfonía y su lazarillo* con un pie o título sumamente expresivo: «*Que viva la Pepa*» [7]. Por otra parte, son conocidas las imágenes de Ramón Bayeu, *El ciego músico,* que conserva el Museo del Prado, y el cartón para tapiz *Ciego tocando la gaita zamorana,* de 1779 [8]. Este cartón de Bayeu presenta una notable semejanza con el *Ciego de la Gayta y las Furriñas,* de Manuel de la Cruz. Otro boceto conservado en el Museo Municipal de Madrid, de autor anónimo, titulado *Vendedores y mendigos de Ma-*

---

[7] A. Rodríguez fue uno de los dibujantes más interesantes de la época. Además de la *Colección general de los trages...,* la Biblioteca Nacional de Madrid conserva una *Historia de los trages que todas las Naciones del Mundo usan actualmente,* grabada por Martí (¿Francisco de Paula?), Manuel Albuerne, José Vázquez y posiblemente el mismo Rodríguez. Muy similares a sus estampas se publicaron bastantes anónimas con motivos de trajes regionales y locales. Que conoció la obra de Goya parece cierto, dadas las similitudes entre algunos de sus tipos y los que aparecen en los cartones goyescos; por ejemplo, entre su Cazador—lám. 36, *Héchala que no se escapará*—y el cazador de la izquierda de *La caza de la codorniz* (1775. M. del Prado); su Hortelana—lámina 86. *¿Oi Sr. calle?*—y la naranjera de *La merienda* (1770. M. del Prado); entre su *Baylarina Bolera*—lám. 18, *¡Ay qué mimo!...*—y la bailarina de Goya en el dibujo *Se hizo a obscuras* (h. 1800-1808. Biblioteca Nacional, Madrid); su Labradora—lám. 72, *Aún puedo con más*—y la moza que lleva tres cántaros en el cartón de Goya *Las mozas de cántaro* (1791/92. M. del Prado). El tipo de esta moza volverá a aparecer años después en la *Colección de Trages de España* de José Ribelles y Helip, concretamente en la lámina 23, *Labradora de Aragón,* del cuaderno 6.

La difusión de las imágenes de Rodríguez fue enorme, no sólo a través de las estampas que él mismo hizo, sino mediante los pliegos populares, anónimos, que le copiaron y simplificaron. En la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, por ejemplo, se conserva un pliego con dieciocho viñetas de tipos regionales—*de Madrid, de Castilla la Nueba (sic), de Castilla la Vieja, de Valencia, de Murcia,* etc.—que reproduce toscamente los personajes de la *Colección* de Rodríguez.

Además, hay un segundo aspecto que nos llama la atención en la *Colección* de Rodríguez: su utilización de leyendas irónicas y ambiguas como pie de sus láminas, lo que le distancia del costumbrismo neoclásico y le acerca al espíritu goyesco de los *Caprichos* y grabados posteriores. Que yo sepa, ningún otro autor empleó tan hábilmente como Rodríguez la ironía y el doble sentido; la mayor parte de los artistas se limitan a titular la imagen—tal es el caso de Juan de la Cruz Cano—o a reproducir los gritos que dan los tipos—como hace Gamborino en sus *gritos de Madrid.*

Un caso particular es el de las estampas populares para jugar, con frases alusivas y a veces enigmáticas. Conocemos una serie bastante tosca, algunas de cuyas figuras recuerdan a las de Rodríguez, con personajes femeninos y masculinos—petimetras y petimetres—, en las que aquéllas contestan a los que éstos preguntan en un juego de galanteos y requiebros al parecer muy del gusto de la época, pues también Goya introduce textos que indican ese sentido.

[8] En su catálogo de la obra de Ramón Bayeu, José Luis Morales y Marín—*Los Bayeu,* Zaragoza, Caja de Ahorros, 1979—sitúa a éste entre los cartones perdidos. Sin embargo, el cartón figuró en la exposición de 1932 con el número 16, atribuido a Francisco Bayeu, siendo el expositor el Palacete de la Moncloa. Se reproduce en el volumen publicado en 1947 con el ya célebre estudio de Lafuente citado en la nota 2, lámina VII, *El ciego de la zanfonía.* Ignoro si desde aquella fecha se ha perdido el cartón, pues por tal lo da Morales.

drid en la época de Carlos III, presenta también dos imágenes de ciegos músicos que tocan la zanfonía.

El final del siglo no terminó con el tema, como ponen de manifiesto, primero, la lámina de Rodríguez y, después, los grandes artistas del costumbrismo romántico, especialmente Leonardo Alenza, que nos ha proporcionado abundantes y magníficas imágenes de esta figura, y Francisco Lameyer. Por su parte, José Ribelles y Helip recoge nuevamente el tipo del *Ciego de la zanfonía* en la lámina 37, correspondiente al cuaderno 10, de su *Colección de Trajes de España*[9]. La relación entre Ribelles y Goya no se limita a esta figura, tal como indiqué en la nota 6 y espero mostrar más adelante a propósito de las estampas de bailes y juegos.

El ciego tocando la guitarra, el ciego mendigando, cantando, fue uno de los temas constantes del arte goyesco. La obra más conocida es el cartón para tapiz *El ciego de la guitarra* (1778. Prado) y, en relación con él, el aguafuerte *El ciego de la guitarra* (1778. M. M. A. Nueva York). La figura vuelve a aparecer en *Dios se lo pague a Usté (sic)* (1800-1804. Prado). Muy cambiado, el ciego reaparece en sucesivos dibujos—*Muy acordes* (1800-1812. Col. E. V. Thaw, Nueva York), *Ciego enamorado de su potra* (h. 1803-1824. Prado), *Mendigo ciego con un perro* (¿1824? Fund. Lázaro, Madrid)—y grabados—*Dios se los pague a Usted* (h. 1800-1804. Col. particular, Buenos Aires), correspondiente al dibujo citado del mismo título; *El cantor ciego* (1825-1827. Col. particular, Buenos Aires)—, hasta alcanzar su máxima expresión en el ciego de *La romería de San Isidro* (1820-1823. Prado), una de sus más impresionantes pinturas negras.

Las similitudes iconográficas entre los ciegos de Manuel de la Cruz y de Goya son lo suficientemente importantes como para que desechemos la casualidad. En ambos casos se trata de un tipo madrileño, y Goya ha tenido buen cuidado en respetar la configuración establecida de los tipos, quizá por el éxito que en aquellos años tenía el género. El cuidado por los tipos, de algunos de los cuales hablaré más extensamente en el epígrafe siguiente, se pone también de manifiesto en el carretero murciano que aparece en el aguafuerte, pero no en el cartón. Si lo comparamos con la imagen que Rodríguez pondrá en su *Colección*

---

[9] Desconozco con exactitud la fecha en que se realizó la *Colección* de Ribelles. El expediente del artista no es consultable en este momento debido a que el Archivo de la Calcografía Nacional está siendo trasladado.

Como tantas otras cuestiones, las relaciones que pudieran existir entre Ribelles y Goya es cosa por el momento desconocida. FÉLIX BORX indica que Ribelles era apreciado por Goya, pero no aporta testimonio o dato alguno—en «Pintores costumbristas madrileños de la época romántica», dentro del volumen *Homenaje a las artes gráficas,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1927—. Por su parte, Goya debería conocer también a Albuerne, uno de los grabadores que más activamente intervinieron en la *Colección* de Rodríguez, puesto que un dibujo hoy desaparecido del pintor, el *Emblema del Real Instituto Militar de Madrid* (1806), fue grabado por Albuerne.

—lámina 90, *En la puerta de Atocha nos veremos*—podemos darnos cuenta de las similitudes. En general, cabe decir que el aguafuerte está más próximo que el cartón a las imágenes de tipos populares; cada uno de los personajes destaca claramente del conjunto y ofrece frontalmente su fisonomía [10]. Si, por otra parte, tenemos en cuenta la cronología, la secuencia es claramente ilustrativa: la *Colección* de Juan de la Cruz aparece en 1777 y rápidamente alcanza un éxito enorme, hasta el punto de que después se realizarán ediciones fraudulentas, que el propio Juan de la Cruz denuncia en la suya. Ese fenómeno no podía ser desconocido a Goya—y posiblemente a algunos de los miembros de la familia real y personas allegadas—, y quizá no sea casual que el pintor aragonés emprendiera la realización en 1778 de un grabado que si no era un intento de comercializar masivamente la imagen—posiblemente no lo fuera, al estar destinado el original a un tapiz para la familia real—, sí parecía, al menos, un intento de difundirla.

Al año siguiente, 1779, Ramón Bayeu volvía sobre el tema. Esta vez el ciego no tocaba la guitarra, sino la zanfonía, eligiendo así un tratamiento del personaje diferente al de Goya—quizá el que más iba a cultivarse después y, en todo caso, el más próximo al casticismo localista—. Bayeu, al igual que los grabadores populares y a diferencia de Goya, insiste más en el personaje que en la escena, aquella escena cuya variedad y colorido había motivado su devolución a Goya para que simplificase el cartón y así pudiera hacerse más fácilmente el tapiz.

El del «ciego jacarero» no es el único tipo de la imaginería popular que Goya aborda. Quisiera ahora referirme a dos entre los más considerables de los que el pintor creara: las figuras femeninas que de un modo genérico suelen denominarse majas, aunque muchas veces no lo sean, y las masculinas, de jaques, contrabandistas o, simplemente, embozados. Voy a dejar por el momento los cartones para tapiz, en los que tales figuras son muy conocidas, y abordar una serie a la que hasta ahora me he referido muy parcamente, los *Caprichos*.

En el capricho número 5—*Tal para cual*—aparecen dos figuras, femenina y masculina, que volverán a estar presentes en otras láminas de la serie, por ejemplo, en la séptima, *Ni así la distingue,* en cuyo segundo plano hay también otra figura femenina sentada, además de la que se percibe entre la pareja; en el capricho 16, *Dios la perdone: y era su madre,* vuelve a aparecer la figura femenina, ahora con una vieja que se le acerca; en el capricho 27, *Quién más rendido,* los encontramos de nuevo con varias figuras al fondo. Todos los historiadores y

[10] El murciano es también una de las figuras que riñen en el cartón *La riña en la Venta Nueva,* al que luego aludiré en el texto.

comentadores de estas estampas han hablado de la belleza de esas damas, damitas o damiselas, que todos esos nombres se les ha aplicado, de su palmito y componente erótico, poniéndolas justamente en relación con el espíritu que anima los dibujos del *Album de Sanlúcar*. Ahora bien, Goya no habla de damas cualesquiera, sino que está presentando un tipo concreto, y nos proporciona una pista de su concreción en la explicación de los *Caprichos* contenida en el manuscrito 1 [11]; dice: «Vuélvase la *petimetra*...» En todos los casos, con muy ligeras variantes en el tocado o en el vestido, se trata de una petimetra, no de una figura femenina cualesquiera. Que la petimetra era un personaje femenino bien determinado nos lo dicen las imágenes de la época, desde las anónimas como *Boleros y currutacas son géneros del país* hasta las muy pormenorizadas de A. Rodríguez. Este artista presenta, entre otras, dos petimetras que se aproximan mucho a Goya, describiendo su atuendo con ciertos detalles. Una es la que aparece en la lámina 4 de su *Colección—Petimetra con basquiña de flecos de madroños y mantilla negra transparente con blondas. «Me espera mi amiga»*—y otra la correspondiente a la lámina 6—*Petimetra con basquiña de tres flecos lisos y mantilla blanca con guarnición. «Quando usted guste cavallero»*—; además, hay una tercera variante menos relevante para nuestro tema en la lámina 34—*Petimetra con mantón. «Perdone hermano»*—, que no agota, en modo alguno, el extenso repertorio de petimetras de Rodríguez. Limitándonos a las dos primeras, es fácil ver que Goya y Rodríguez coinciden plenamente en la basquiña, similar en todos los caprichos citados, que parece de tres flecos lisos, como en la lámina 6 de Rodríguez, sin madroños, variando Goya el tocado, que en el capricho 5 es un velo transparente, en el 7 es una mantilla oscura—si bien en ese mismo, en la figura sentada, puede apreciarse lo que creo es una mantilla blanca y un tocado en todo similar al que presenta Rodríguez—, en el 16 una mantilla blanca con guarnición y en el 27 una mantilla oscura de nuevo, que quizá pueda ser la mantilla transparente con blondas de que habla Rodríguez en su lámina 4, pues plegada y recogida ha de perder la transparencia. También en este último capricho los dos personajes femeninos del segundo plano están ataviados de la misma manera y una de las mujeres parece llevar velo transparente.

¿Qué decir del oponente de la petimetra, la figura masculina? La explicación del manuscrito 1 al capricho 5 se refiere a él como un «pisaverde». Los manuscritos 2 y 3 identifican los personajes con María Luisa y Godoy. Ahora bien, Godoy no era un pisaverde o al menos no era un pisaverde cualesquiera como los muchos que pulularían por las

[11] M. del Prado, Madrid.

calles madrileñas. Algún rasgo debe haber para que las atribuciones de los manuscritos no sean una inverosímil y disparatada invención. Una vez más, es Rodríguez quien nos facilita, si no la clave, sí al menos una sugerencia a tener en cuenta. Su primera lámina de la *Colección* nos presenta a un *Petimetre de serio* que va «... *a Palacio*», y aunque la figura no tiene mucho que ver en su fisonomía y disposición con las de Goya, creo que el atuendo es el mismo: el mismo gorro, el espadín, el ceñido levitín, las medias, etc., todo coincide con este personaje que va «a Palacio», lo que no sucede con otros petimetres que Rodríguez recoge en su colección. La relación que muestra *Tal para cual* es, por tanto, la de dos petimetres, y él está vestido de serio, como para ir o estar en palacio. Ello podría contribuir a legitimar las atribuciones de los manuscritos 2 y 3, pero también en este punto encontramos algunas dificultades, pues este petimetre de serio no aparece sólo aquí, sino en otros caprichos posteriores que para nada se han referido a la reina y su favorito. Aparece en *Ni así la distingue* y se le percibe con toda claridad en *¿Quién más rendido?* Lo único, pues, que podemos establecer con precisión es que Goya no se ha movido en el campo de la invención; que ha recogido tipos concretos y claramente identificables en las calles madrileñas, pues todos son de Madrid y se distinguen con facilidad de los petimetres de otras poblaciones.

A mediados de siglo la figura del petimetre fue vista con un agudo sentido crítico. El padre Isla saca a relucir uno de estos personajes en su *Fray Gerundio de Campazas* que ha sido considerado como el paradigma del género en España. Incluso el nombre resulta afrancesado, según indica la composición introducida por el padre Isla:

> «*Llamar a un pisaverde* pisaverde,
> *No hay mujer que de tal nombre se acuerde;*
> Petimetre *es mejor y más usado,*
> O por lo menos más afrancesado» [12].

En la década de los setenta este sentido crítico, antiafrancesado, parece haber desaparecido, al menos parcialmente. Juan de la Cruz presenta una *Petimetra con manto en la Semana Santa*—lámina 12 de su *Colección*—que no ofrece sentido paródico alguno. En esa imagen encontramos el velo corto y transparente de las petimetras goyescas, pero el resto del atuendo y la disposición general de la figura poco tienen que ver con Goya o el mismo Rodríguez.

---

[12] José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, Libro IV, cap. 8, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1973, p. 167. También se refiere el autor a la dama afrancesada, petimetra, en el cap. 9 de su Libro V.

Goya, sin embargo, sí recupera un marcado sentido paródico, especialmente en los *Caprichos,* pero también en sus dibujos. Ahora bien, el motivo crítico no es, al menos a primera vista, el afrancesamiento que tanto denostaba el padre Isla. Si Goya es «gerundiano», y lo es [13], el sarcasmo va ahora por caminos diferentes. Parece como si el pintor aragonés deseara poner en solfa todo el énfasis que algunos pintores de la época han puesto en este personaje. José Camarón y Boronat, por ejemplo, hace varios dibujos de petimetras; entre ellos me parece posible destacar el número 877 de la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, que tantos puntos de contacto tiene con Goya, especialmente con sus dibujos del *Album de Sanlúcar* (A) y del *Album de Madrid* (B), pues si bien no es posible destacar una figura concreta de estos álbumes que se identifique con la imagen de Camarón, no me cabe duda de la proximidad significativa entre las petimetras de ambos pintores. Mas lo que en Camarón es una aceptación pura y simple del rococó provinente de las «fiestas galantes», en Goya es un sarcasmo precisamente de lo galante: la petimetra se convierte en un objeto codiciado por galanes, dominado por las dueñas..., *bien tirada está.*

El tema de la petimetra de Camarón nos conduce a otra serie de problemas: la influencia de los artistas de corte rococó en la obra de Goya. Aunque sólo sea a título de indicación deseo referirme a algunas imágenes que guardan puntos de contacto con la obra del pintor aragonés; por ejemplo, algunos dibujos de José Jimeno y Carrera, y concretamente el titulado *Eumenia desmayada en los brazos de Termonio* (Madrid, Biblioteca Nacional), que podemos relacionar bastante explícitamente con los caprichos 9 y 10, *Tántalo* y *El amor y la muerte.* En menor medida, también de Jimeno, *Doncellas bailando en torno a un árbol* (Madrid, Biblioteca Nacional), que puede contraponerse a los bailes goyescos y de Marcos Téllez.

Cabe decir que mientras las imágenes populares tratan ante todo de destacar el tipo, eliminando o reduciendo considerablemente los elementos paisajísticos, a fin de singularizar el personaje, las imágenes de raíz rococó, incluso cuando se ha avanzado en el marco neoclásico, procuran evitar esta singularización. Los tipos o personajes se captan en un ámbito casi siempre natural, en el que están plenamente integrados, en un momento de la acción, con un marcado énfasis temporal que se ha heredado de la «pintura de fiestas galantes». Aunque cuidadoso de los ti-

[13] La relación entre Goya y el P. Isla ha sido pormenorizadamente estudiada por EDITH HELMAN en *Transmundo de Goya* (edic. cit.) y, más sometamente, en *Jovellanos y Goya,* Madrid, Taurus, 1970. Sólo deseo añadir que también el capricho 40, *¿De qué mal morirá?,* puede tener su origen en el P. Isla, si bien no en *Fray Gerundio,* sino en *Cartas de Juan de la Encina,* donde el juego de palabras adquiere una riqueza satírica que sólo Goya será capaz de emular después plásticamente. BAE, XV, 407-408.

pos, Goya recoge esta herencia, y si no lo hace de un modo estricto sí tiene en cuenta esa clase de sensaciones. Su concepción del paisaje puede percibirse también en otros autores, por ejemplo, en Antonio Carnicero, cuando dibuja *Pastores y zagalas en torno a un río que les habla* (Madrid, Biblioteca Nacional), si bien en este caso la presencia de los personajes nos dificulta considerablemente la percepción de la naturaleza en que aquéllos están.

El ámbito natural que Goya pinta no es un «paisaje objetivamente retratado», ni tampoco una mera indicación informativa, como sucedía en Juan de la Cruz, sino un paisaje sentido y gustado, al igual que en Camarón y Carnicero, que implica la presencia activa de un sujeto sensible. Me atreveré a decir que en este aspecto Goya enlaza, sobre todo en sus cartones para tapiz y en sus dibujos primeros, con esa corriente de pensamiento y sensibilidad poética que están en el centro de la ilustración española del último tercio del siglo [14].

Cuando Juan de la Cruz hizo su *Petimetre con manto en la Semana Santa,* el pintoresquismo descriptivo estaba por encima de cualquier otra cosa; cuando Camarón dibuja *Petimetre,* lo descriptivo, sin haber desaparecido, está subordinado a la movilidad, a la impresión o sensación que el artista desea captar y transmitir. El tipo de Juan de la Cruz es un arquetipo intemporal dentro de su costumbrismo; el personaje de Camarón es un instante, pura temporalidad. Ambos, uno y otra, forman parte relevante de los materiales que ha de utilizar Goya.

El último de los tipos al cual deseo referirme es el de los «embozados». Majos, jaques y andaluces parecen tener, en tiempos de Juan de la Cruz, más audiencia que los petimetres. Hay un grabado en su *Colección* que tuvo especial fortuna: *Andaluz,* lámina 11, según dibujo de Manuel de la Cruz. Años después lo encontramos prácticamente copiado por Federico de Madrazo cuando en 1864 hace los figurines para *Pan y toros,* de Picón y Barbieri (toda la serie de dibujos de Madrazo se conserva en el Museo Municipal de Madrid). Pero no es necesario esperar hasta el siglo XIX; su rastro se vislumbra en la obra de Goya, primero en los dos cartones de 1777, *El Paseo de Andalucía* y *La riña en la Venta Nueva* (ambos en el Prado); después, en el que hiciera en 1779, *El resguardo de tabacos* (Prado), y en caprichos como *Muchachos al avío* (núm. 11) o en el embozado de *¡Pobrecitas!* (núm. 22). En

[14] El análisis del pensamiento y la poesía ilustrados va en este punto muy por delante de la historiografía artística. Los estudios de RUSSELL P. SEBOLD sobre Cadalso—*Cadalso: el primer romántico europeo de España,* Madrid, Gredos, 1974—, el P. Isla—Introducción a *Fray Gerundio de Campazas,* Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1973—y Torres Villarroel—Introducción a *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte,* Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1976, y *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel,* Barcelona, Ariel, 1975—son avance y ejemplo de una visión de nuestro siglo XVIII que tiene muy poco que ver con la tradicional.

el primero de los cartones citados la referencia es bastante clara, aunque en su descripción Goya nos habla de un *jitano* y una *jitana (sic)* [15], lo que no concuerda con la iconografía tradicionalmente establecida de estos personajes. En *La riña en la Venta Nueva* la relación es mucho más distante, si bien podemos fijarla a partir de la figura del ventero que recoge el dinero, próxima a su vez a *El resguardo de tabacos* y al capricho número 11. Por último, la referencia vuelve a ser directa en el embozado de *¡Pobrecitas!*

El segundo de los temas a que quisiera aludir antes de pasar al análisis de las semejanzas y diferencias estilísticas es el de los juegos y bailes, las diversiones que son tópicas en la obra de Goya y en la imaginería popular de la época.

Al igual que sucedía en el asunto anterior, bailes y juegos habían sido—y eran—temas habitualmente abordados en las imágenes francesas, italianas e inglesas. España no fue una excepción. El número de estampas conservadas con estos asuntos es bastante abundante, como lo son las imágenes que hacen referencia a algunos de los protagonistas aislados, majos y majas bailando. Muchas de estas imágenes son anónimas; de otras conocemos sus autores; entre todos destaca un artista del que sólo sabemos el nombre y la época en que vivió: Marcos Téllez, activo en la segunda mitad del siglo XVIII. Su importancia en el marco del grabado popular es muy relevante y sería de gran interés contar con algún estudio monográfico que aclarase el papel de este artista en la evolución de la imaginería popular del setecientos. Su obra más completa es la titulada *Seguidillas boleras,* que consta de seis láminas numeradas. Puede verse un ejemplar en muy buen estado en la Biblioteca Nacional de Madrid [16]. También puede ser de Marcos Téllez, aunque no

---

[15] V. DE SAMBRICIO, *ob. cit.*, pp. 207-208.

[16] Signatura ER-3439. Desconozco si la Colección, tal como se conserva, está completa. Marcos Téllez era dibujante y grabador, según indica la firma que aparece en otras estampas, *Salteadores de caminos*—«Marcos Téllez Inbt.»—o *Bestimenta qe usan los Contravandistas Españoles (sic)*—«Marcos Téllez lo inbentó y grabó» *(sic)*.

Las *Seguidillas Boleras* puede ser un buen ejemplo de lo que era una serie de estampas de la segunda mitad del siglo. En papel de mala calidad, los grabados sin firmar tenían un número en la parte superior que permitía situarlos en el conjunto de la serie, abajo un breve texto explicativo de la escena. Aunque muy semejantes, los formatos de las diferentes estampas no son exactamente iguales, oscilando desde los 208 por 300 de la lámina 6 hasta los 277 por 285 de la 3. En cuanto a la imagen, la estructura es muy similar en todas las estampas en un espacio casi vacío, con sólo algunos motivos vegetales y, en algunos casos, una escueta decoración floral, majos y majas bailan al son de un guitarrista, sentado o de pie, al modo de Goya o de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (en una ocasión no es *un,* sino *una* guitarrista). Como en el caso de Juan de la Cruz, los motivos paisajísticos están sólo muy levemente indicados, a fin de disponer de un espacio amplio en que destaquen claramente las figuras. Su movimiento no es nunca violento, a veces difícil, especialmente cuando se trata de pasos complicados en los que la torsión del tronco es imprescindible, pero en todos los casos con gracia indudable. La fisonomía de los personajes, que en su mayor parte se han dispuesto de frente, son todas muy parecidas y basadas en rasgos notablemente homogéneos, tanto para los hombres como para las mujeres. Cuando están de perfil, los rostros son nítidos y planos; de frente, muy esquematizados. Aunque dentro del neoclasicismo, las figuras, en su estilización, conservan algunos rasgos que sería posible adscribir al rococó, si bien la identificación estilística se ajusta bastante mal a las categorías historiográficas tradicionales.

lleva firma, la estampa *El juego de la gallina ciega,* de la que se conservan ejemplares tanto en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid como en el Museo Municipal de esta ciudad. Otro autor que algo más tarde cultivó también el tema fue el ya citado José Ribelles y Helip—*El Bolero. Bayle (sic) Español* (B. Nacional, Madrid)—, y una vez más aparecen cartones para tapiz, entre ellos el de Ramón Bayeu *Baile junto al puente en el Canal del Manzanares* (1784. M. Municipal, Madrid) [17], así como numerosas colecciones de bailarines y bailarinas en las colecciones ya citadas. Un grabado de P. de Machy, hijo, realizado en Madrid en 1790—*Diversión española* (B. Nacional, Madrid)—, del que hay una versión hecha en Francia, vuelve sobre el tema del baile. De autor desconocido son también varias estampas que se conservan y muchas fueron las que debieron existir, pues los números e indicaciones señalan que casi todas formaban parte de series extensas de las qué sólo han quedado restos reducidos: *El buen humor de los andaluces, Boleros y currutacas son géneros del país, El bolero,* etc., todas ellas en la Biblioteca Nacional de Madrid; *Majas y manolos bailando,* procedente de la Colección Félix Boix, en el Museo Municipal de Madrid, formando serie con otras dos estampas, la ya citada *El juego de la gallina ciega* y *Merienda en el campo,* etcétera.

Goya abordó estos temas de bailes y diversiones en dos conocidos cartones para tapiz: *El baile a orillas del Manzanares* (1777. Prado) y *La gallina ciega* (1788-89. Prado). Posteriormente, aunque no olvidó estos asuntos de diversiones populares, su perspectiva cambió de forma radical, desapareció el entusiasmo casticista para dar paso a un tono que, a fuer de irónico, resultaba agrio—como en el dibujo *A q^e bendrá (sic) el faldellín y los calzones* (h. 1803-1824. Prado)—, disparatado—*Fantasma danzando con castañuelas* (1824-1828. Prado)—, alegre y testimonial—*Cuydado (sic) con ese paso* (1803-1812. Art Institute, Chicago), *Danza de provincias* (1812-1813. M. M. Art, Nueva York), *Pareja bailando* (h. 1810-1824. Antes, Marqués de Casa Torres, Madrid)—, pero en cualquier caso lejos de la estampa popular del XVIII, presintiendo, por el contrario, lo que había de ser el costumbrismo romántico del ochocientos. También en los *Caprichos* aparece una imagen, entre otras, que ejecuta un paso de baile, aunque en un contexto que nada tiene que ver con la danza: *No te escaparás,* Capricho número 72. El sentido

[17] *Baile junto al puente en el Canal del Manzanares* es el título del M. Municipal de Madrid. MORALES, en su ya citado libro, lo denomina *Puente del Canal de Madrid* e indica que fue realizado sobre boceto de Francisco Bayeu. También realizó Ramón Bayeu un cartón titulado *Danza de los mozos de Caravanchel* (1777. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid), que supone una variante muy notable respecto del habitual tratamiento del tema. Sobre todos estos puntos, JURTA HELD, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas,* Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1971.

A. RODRÍGUEZ: *«Cazador» (número 36 de «Colección general de los trajes...», Madrid, 1801/5).*

GOYA: *«La caza de la codorniz» (detalle, 1775), Museo del Prado.*

UAN DE LA CRUZ: *«Andaluz» (núm. 11 e «Colección de trajes de España», 1777).*

GOYA: *«La maja y los embozados» (detalle). Museo del Prado.*

A. RODRÍGUEZ: *«Labradora» (número 72 de «Colección general de trajes», Madrid, 1801-1805).*

GOYA: *«Las mozas del cántaro» (detalle, 1791/2), Museo del Prado.*

J. CAMARÓN Y BORONAT: *«Petimetra» (dibujo), Biblioteca Nacional, Madrid.*

ANÓNIMO: *«Boleros y currutacas son géneros del país», Biblioteca Nacional, Madrid.*

M. TÉLLEZ: *«Juego de la gallina ciega» (núm. 6 de «Colección general de los trajes...», Madrid, 1801/5).*

GOYA: *«La gallina ciega» (1788/9), Museo del Prado.*

A. RODRÍGUEZ: *«Petimetra» (número 6 de «Colección general de los trajes...», Madrid, 1801-1805).*

GOYA: *«Ni así la distingue». Núm. 7 de «Caprichos» (1797/8).*

JUAN DE LA CRUZ: *«Barbero majo dando música» (núm. 5 de «Colección de trajes de España, Madrid, 1777).*

A. RODRÍGUEZ: *«Petimetre» (número 1 de «Colección general de los trajes...», Madrid, 1801/5).*

casticista que todavía perduraba en las figuras femeninas del *Album de Sanlúcar* desaparece definitivamente.

El último de los dibujos citados, *Pareja bailando,* podría compararse, por ejemplo, con otras parejas bailando de la época, como la ya mencionada de Ribelles y Helip *El Bolero. Bayle (sic) Español,* pero cuánta diferencia entre una y otra. Ribelles sigue apegado a unos condicionantes neoclásicos que tienden a mostrar claramente a los bailarines, con un espíritu casi didáctico, mientras que Goya se preocupa por el momento y la impresión instantánea, con la acción del baile, rompiendo con aquella presentación que había sido típica de los primeros cartones para tapiz. Estos sí deben compararse con las imágenes de Marcos Téllez o de P. de Machy, hijo. La concepción de la escena es muy próxima; en unos y otros hay personajes similares, aunque, como veremos en seguida, el planteamiento goyesco tiene ya en cuenta otros objetivos.

2. Goya y la imagen popular

Creo que a lo largo de la abocetada exposición anterior se ha puesto de manifiesto que, además de sus relaciones con Tiépolo o con la pintura francesa, Goya se movía en un medio de imágenes que le influyeron y sobre el que él influyó. Pero espero haber sugerido también —si es que esto necesita ser sugerido—que nunca fue un copista o un traductor de esas imágenes populares a una pintura de más elevado nivel. Goya las transformó, a veces radicalmente, y en esos cambios se perfila un sentido de su pintura que es coherente y contribuye de forma decisiva a comprender la trayectoria general de su arte. Tales son las cuestiones que deseo abordar, aunque sea muy someramente, en este segundo epígrafe.

La imaginería popular española de la segunda mitad del siglo XVIII se mueve en el marco de un neoclasicismo preocupado por elaborar unos tipos y escenas concretas, procurando ofrecerlos con la mayor contundencia y claridad posible. En ocasiones, por ejemplo, en la *Colección* de Juan de la Cruz, sus figuras tienen hasta un cierto sentido escultórico, que ni siquiera el dinámico dibujo de Paret ha sido capaz de eliminar. La minuciosidad en los detalles, la simplificación en la composición son algunos de los rasgos más evidentes hasta bien entrado el siglo XIX, pues Ribelles también participa de semejante enfoque. Naturalmente, estas afirmaciones no deben ser absolutizadas, dado que hay todavía artistas muy propicios a los rasgos rococó; José Jimeno es uno de ellos, y la línea divisoria entre rococó y neoclasicismo no es suficien-

temente nítida como para poder trazarla con claridad, pero en términos generales creo que esa es la situación.

El «popularismo» de Goya no se debe a la presunta novedad de su temática, sino al modo de plantear unos asuntos que estaban en el ambiente. Su llamada «veta brava»—con que algunos críticos han tratado de caracterizarle—se llena de contenido no en la alusión a jaques, majos y majas, celestinas y prostitutas, sino en la explicación y análisis de los artificios pictóricos de que se sirve para llevarlos al lienzo, el cartón o el papel: el paulatino desprenderse de los rasgos neoclásicos que todavía le definen inicialmente.

Cuando pinta *La caza de la codorniz* su posición es muy próxima a la de Juan de la Cruz y Marcos Téllez. Salvando las evidentes diferencias cualitativas, el tipo de composición empleado es muy similar: la escena se dispone sobre un espacio construido teatralmente, a la manera de un escenario cúbico, con una sucesión de bandas horizontales en las que se mueven las figuras, incluso cuando una de ellas adopta un movimiento sesgado o escorzado, que necesariamente cortaría el espacio en profundidad, suele quedar encajonada en su ámbito concreto. Posiblemente todo esto se debiera a la dirección de Francisco Bayeu, pues este tipo de planteamiento compositivo es muy propio de buena parte de sus cartones y de prácticamente la totalidad de los atribuidos a su hermano Ramón. Ahora bien, el hecho de que otros artistas como José del Castillo o Andrés Ginés de Aguirre lo hayan empleado también en sus bocetos y cartones para tapiz nos lleva más allá del puro estilo o atribución personal y nos habla de un modo perceptivo propio de la época, modalidad perceptiva a la que no iba a plegarse Goya, pero que las estampas populares respetaban y continuarían respetando hasta bien entrada la centuria siguiente, hasta que Leonardo Alenza la rompiese por un camino que, si recordaba a Goya—y sin Goya no hubiera sido posible—, no era, desde luego, el del pintor aragonés.

Ya en su *El ciego de la guitarra*—tanto en el cartón como en el aguafuerte—, conservando según se ha indicado la iconografía tradicional, introduce Goya alteraciones sustanciales al romper con la horizontalidad del espacio teatral y proponer una tímida composición piramidal —más evidente, más desnuda en el grabado que en el cartón—que luego había de desarrollar con intensidad. Hace retroceder las figuras, creando un espacio amplio delante de ellas y bajo ellas, en procedimiento que no seguían las estampas populares ni tampoco sus ya citados compañeros de oficio, Ramón Bayeu, José del Castillo y Andrés Ginés de Aguirre, y organiza un triángulo central, todavía muy poco pronunciado, que destaca los motivos laterales, sesgados. El origen de esta composición no se encuentra en las imágenes neoclásicas, populares o no; creo

que puede vislumbrarse en algunas estampas francesas de principios de siglo, plenamente inmersas en el rococó, que emplean composiciones más complejas que las del neoclasicismo, según es posible ver en la famosa *La Foire de Campagne* (1740-42), de F. Boucher, grabada por Ch. N. Cochin le Fils. La celebridad y difusión de las estampas, el hecho de que algunos de nuestros mejores grabadores fueran a Francia a aprender el oficio, donde seguramente las verían, indican la perentoria necesidad—que aquí no podemos satisfacer—de estudiar las relaciones entre todas estas imágenes, a fin de romper la leyenda de ese Goya que lo inventa todo sin aprender prácticamente de nadie.

Cuando llegamos a *La gallina ciega* las diferencias son muy marcadas, no sólo respecto de la estampa que he atribuido a Marcos Téllez, sino también en relación a otras estampas italianas de la época que abordan el tema; por ejemplo, *Il Beccalaglio,* de Piattoli (h. 1780. Roma, Museo N. A. T. P., IV, 7 e, núm. 3962). Frente al movimiento narrativo de Marcos Téllez o el decorativo de Piattoli, Goya introduce un ritmo mucho más vivo mediante la disposición de las figuras, la valoración del espacio y la luz. Este proceder era, como no podía ser de otra manera, perfectamente premeditado: basta que echemos una ojeada al boceto de *La gallina ciega,* que también se conserva en el Prado, para que nos demos cuenta de que las diferencias entre boceto y cartón tienden a eliminar la solemnidad y frontalidad de las figuras, propia de la trayectoria seguida por la composición de las estampas populares.

Si tuviera que sacar alguna conclusión de todo lo escrito hasta ahora, sobre lo que sería necesario volver por extenso y con mayor documentación de la que por el momento puede manejarse, yo diría que Goya está aprendiendo en estos años a ver mejor, más directa y subjetivamente, el medio que le rodea. Está eliminando los prejuicios que en forma de percepción canónica ha levantado el neoclasicismo—y lo hace, quizá, ahondando un planteamiento inicialmente neoclásico, pues neoclásica e ilustrada fue la pretensión de mirar mejor la realidad ambiente, las costumbres e idiosincrasia populares, y, en otro orden de cosas, neoclásicos son, comentados y exaltados por Mengs, algunos de los sistemas compositivos con que rompe, paradójicamente, el neoclasicismo—, y al hacerlo devuelve al sujeto una capacidad perceptiva que la reducción a tipos propia de la imaginería popular y de los grandes artistas de la corte había perdido. Con ello adelanta la actitud que está en el centro mismo de, primero, algunas de las mejores imágenes de Rodríguez y, en menor medida, de Ribelles, en el centro de la actitud posterior de Leonardo Alenza, incluso de muchos dibujos y algunas, contadas, pinturas del propio Goya, pero que, en líneas generales, no caracteriza la po-

sición del Goya posterior a los cartones para tapiz y los *Caprichos*. En este sentido, resulta ejemplar la proximidad de muchos personajes de Rodríguez a las figuras de algunos cartones y la diversidad, dentro de las similitudes iconográficas, respecto de los *Caprichos*. Rodríguez, como Gálvez y Brambila, como Gamborino, se mueve en la línea marcada por el costumbrismo popular, que va liberándose de las ataduras, más estrechas, del neoclasicismo—y Goya ha intervenido decisivamente en esa liberación—hasta parar en el costumbrismo romántico, que adoptará otro tipo de ataduras.

3. La Guerra de Independencia, estampas y caricaturas

La Guerra de Independencia alteró radicalmente la fisonomía peninsular, la vida de sus gentes y la actividad cultural y artística. Aunque las condiciones de trabajo de dibujantes, grabadores y pintores se hicieron muy precarias, ello no supuso un colapso de la producción de estampas. Continuaron produciéndose, se difundieron bastantes extranjeras, especialmente inglesas, y se desarrolló un género que hasta ahora había tenido poco arraigo en España: la caricatura.

Los precedentes inmediatos españoles de la caricatura de estos años de guerra se encuentran en las que se hicieron con motivo del motín de Aranjuez y la lucha contra Godoy, favorito de Carlos IV. Hace ya muchos años el profesor Honorato Castro Bonel daba noticias de dos colecciones de caricaturas realizadas con aquel motivo [18]; analizaba sumariamente una de ellas—compuesta de treinta y cinco ejemplares, de las que solamente publicaba alguna—, y se limitaba a indicar la existencia de la otra, prometiendo una publicación que nunca se ha llevado a cabo. Entre los puntos que destacaba el profesor Castro Bonel uno de los más interesantes era la inferencia de que Goya había podido ser el autor de alguna de estas caricaturas hechas contra el rey, la reina y su favorito a instancias de Fernando VII, juntamente con Mariano Maella y Zacarías González Velázquez. Desafortunadamente, no publicaba ninguna de las atribuibles a Goya, y hasta el momento no me ha sido posible localizar el lugar donde esta colección pueda encontrarse en la actualidad. En cualquier caso, la hipotética actividad caricaturística de Goya continúa siendo un enigma. Sí podemos, sin embargo, en virtud de los documentos publicados, afirmar que hubo caricaturas, que algunas

[18] Honorato Castro Bonel, *Manejos de Fernando VII contra sus padres y contra Godoy*, Boletín de la Universidad de Madrid, Madrid, 1930 y 1931; t. II (1930), pp. 395-408 y 493-503; t. III (1931), pp. 93-102.

se estamparon, pero que sus destinatarios pertenecían a los niveles más elevados de la nobleza—y concretamente del llamado «partido fernandino»—y no al pueblo.

Las estampas que se hicieron durante la guerra e inmediatamente después poco tienen que ver con estas caricaturas [19]. Por una parte, proliferaron estampas relativas a acontecimientos célebres, y por lo general heroicos—el Dos de Mayo en Madrid, la resistencia de Zaragoza, el comportamiento de las autoridades barcelonesas, etc.—; por otra, dejando ahora a un lado las estrictamente alegóricas, se produjeron bastantes caricaturas con una función política muy concreta, arma ideológica en la lucha contra los franceses.

Por lo que hace a las primeras—las estampas referidas a los acontecimientos bélicos y revolucionarios (pues algunos no fueron solamente bélicos)—, se conservan restos más o menos completos de bastantes series. Algunas, las más, desarrollan las características que habían tipificado a la estampa costumbrista de la primera década del siglo. Los patriotas que resisten a los franceses se identifican claramente con los tipos que han sido creados años antes; algunos llevan sus atavíos regionales—madrileños, aragoneses, catalanes, etc.—y todos aparecen en una imagen que debe sus pautas a ese costumbrismo. Ello es tanto menos de extrañar si se tiene en cuenta que muchos de los artistas que las dibujaron y grabaron son los mismos que hicieron colecciones de trajes o «gritos» de Madrid: Rodríguez, Ribelles, Gamborino, Albuerne, Zacarías González Velázquez, etc. Junto a éstos, otros artistas anónimos, profundamente populares, que se vuelven a veces sobre los mismos temas que van a interesar a Goya; tal es el caso, por ejemplo, de Antonio Sagardoy y A. Eusebi, dibujante y grabador, respectivamente, de la estampa *Día Dos de Mayo de 1808 en la Montaña del Príncipe Pío* (Madrid, Biblioteca Nacional).

La relación de Goya con este tipo de estampas es débil. Las estampas intentaron dar una visión heroica de los acontecimientos. Los héroes eran ahora los representantes del pueblo que resistían a los franceses. Goya, por el contrario, como se ha dicho en repetidas ocasiones, proporciona una imagen profundamente antiheroica de la guerra: no hay héroes; sólo barbarie y desolación, crueldad, muerte, hambre... Sin embargo, unos y otro se centraron en el mismo asunto, y es normal que se produzcan algunas coincidencias. Si aceptamos, con Gombrich y De-

[19] Sobre la estampa y la Guerra de Independencia el estudio más completo es el de CLAUDETTE DEROZIER, *La Guerre d'Independence espagnole à travers l'estampa 1808-1814*, Lille, 1976, 3 vols.

rozier [20], que además de la visión directa de los episodios hay una elaboración a partir de tipos ya hechos, entonces podemos afirmar que estas estampas pudieron suministrar muy bien la gama temática—o una parte—que Goya desarrolla magistralmente en sus obras, pinturas, dibujos y grabados. Incluso un grabado tan tosco como el citado explicita la referencia a los fusilamientos, aunque paradójicamente los sitúe en un segundo plano, mientras que el heroísmo individual del patriota que corre delante del dragón francés se convierte en el centro de la composición. La estampa popular segmenta y compartimenta el espacio, establece una composición horizontal propicia para la descripción, acentuando así la posibilidad de una respuesta sentimental ante hechos tan crueles. La concepción de Goya en sus *Fusilamientos* se aleja completamente de ésta.

También en estampas menos toscas se procede de una manera similar. La distribución de los grupos en *Día Dos de Mayo de 1808. En Madrid. Pelean los patriotas con los franceses en la Puerta del Sol* (Madrid, Biblioteca Nacional) responde a una ordenación que poco tiene que ver con la composición goyesca, aunque muchos de estos tipos aparezcan en las obras de Goya, especialmente en *El Dos de Mayo de 1808, en Madrid: La lucha con los mamelucos* (Madrid, M. del Prado). La contraposición entre los fusileros del *Dos de Mayo de 1808,* lámina dibujada por Josef Ribelles y grabada por Francisco Jordán, con los fusileros franceses que pintara Goya, resulta también evidente. Incluso algunos grabados, por ejemplo, el *Horrible sacrificio de inocentes víctimas con que la alevosa ferocidad francesa...,* de Zacarías González Velázquez, estampa que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, traen escenas que recuerdan considerablemente al grupo central de los *Fusilamientos,* pero la afinidad creo que es solamente temática y ocasional.

Mención especial merece la serie de Juan Gálvez y Fernando Brambila *Ruinas de Zaragoza,* quizá la más interesante entre todas las que

[20] «Estas [las que Goya ofrece en sus imágenes de la Guerra] no son escenas que un español patriota pudiera haber presenciado fácilmente sin perder la vida. Pero aunque Goya hubiera sido testigo ocular de alguno de los terribles episodios que representó (y eso no se puede demostrar) jamás habría podido registrar su experiencia en forma visual si el tipo ya existente de imaginería de atrocidades, según se ejemplifica en los grabados de Porter, no le hubiera ofrecido el punto donde cristalizara su imaginación creativa.» E. Gombrich, ob. cit., p. 161.

Gombric: se refiere a R. K. Porter, discípulo de Benjamin West, que acompañó a sir John Moore en la expedición a Salamanca, que coincide cronológicamente con el viaje de Goya a Zaragoza (si es que realmente lo hizo). Años antes, Porter había hecho grabados «pregoyescos»: *Bonaparte ordenando la matanza de 3.800 hombres en Jaffa* y *Bonaparte ordenando la matanza de 1.500 personas en Tolon,* ambos de 1803 (Londres, Museo Británico).

Por su parte, C. Derozier escribe: «Los eruditos y especialistas en Goya, estimulados por el deseo de hacer de los *Desastres de la Guerra* un testimonio vivido, han planteado falsos problemas (¿ha visto Goya esta o aquella escena?; ¿coinciden la historia anecdótica y las planchas de los *Desastres?*), orientando la crítica hacia un método histórico exclusivamente sometido al acontecimiento.» Ob. cit., t. II, p. 834.

se hicieron durante la guerra [21], algunas de cuyas imágenes también tienen puntos de contacto con Goya; por ejemplo, la figura del artillero caído de la lámina sobre *Agustina de Aragón,* que se aproxima extraordinariamente al escorzo de los *Fusilamientos* y a las imágenes de muertos de los *Desastres* o el *Combate de las zaragozanas con los dragones franceses*, algunos de cuyos grupos pueden compararse razonablemente con los de *los Mamelucos* [22]. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, la serie de Gálvez y Brambila responde parcialmente a los principios generales de la estampa popular y, a la vez, plantea problemas de cara al incipiente romanticismo que no es aquí el momento de tratar.

El segundo de los géneros que alcanzó notable importancia, mucha más de la que hasta entonces había tenido, es la caricatura, con rasgos que iban a pasar después a la sátira política del Trienio Liberal y la Regencia de María Cristina. También en este caso se producen coincidencias y diferencias. Diferencias en el planteamiento general, pues la caricatura parte siempre de una concreción que Goya tiende a negar. La caricatura se apoya sobre la deformación de un modelo al que sarcásticamente se refiere, de tal modo que quien la ve tenga siempre en cuenta el modelo y su deformación, siendo capaz de dar el salto entre uno y otra, contrastar simultáneamente. La caricatura eleva a la categoría de general el significado que de esa comparación-deformación se induce, pero su punto de partida es bien singular. En Goya lo difícil es encontrar modelos concretos. Sus imágenes no se refieren a este o aquel acontecimiento o personaje, sino que ponen en pie temas originalmente universales. Por eso es difícil encontrar una caricatura goyesca, aunque entre todas las que he podido ver sí hay una que tiene rasgos eminentemente goyescos: *Ynfunde Luzbel a Josef Botella que predique en Logroño mientras sus oyentes rovan* (Aguatinta. Museo Carnavalet, 34 F.), en la que, aparte del motivo profundamente goyesco—capricho 44—del demonio soplando al rey que está en el púlpito, hay que destacar el tratamiento del ambiente y la multitud. Esta ya no es una simple acumulación de individuos, sino una masa tal como la que luego aparecerá

[21] *Ruinas de Zaragoza,* colección de 36 estampas grabadas por Juan Gálvez y Fernando Brambila, editada por primera vez en Cádiz el año 1814. En 1905 se realizó una segunda edición en fototipia con el título *Album de los Sitios de Zaragoza,* editada por Cecilio Gasca en Zaragoza. Gálvez y Brambila visitaron Zaragoza en el verano de 1808, y si no coincidieron con el hipotético viaje de Goya es muy posible que éste conociera algunas de las láminas, que debieron circular en Cádiz, en un primer estado, sin aguatinta. Sobre este punto, DEROZIER, ob. cit., t. I, pp. 300 y ss.

[22] El tema de la mujer en la Guerra, que tanto interesó a Goya en los *Desastres,* fue cultivado por la estampa popular con cierta asiduidad. Una de las estampas más interesantes en este sentido es *Gloria inmortal a las nobles y esforzadas aragonesas* (Aguafuerte, Madrid, Biblioteca Nacional), que hay que emparejar con *Retrato de Aragón en uno de sus hijos* (Aguafuerte, Madrid, Biblioteca Nacional). Ambas revelan la habilidad de un buen artista, que DEROZIER piensa que puede ser Juan Gálvez, dada la similitud con algunas de las láminas de *Ruinas de Zaragoza* (ob. cit., t. I, p. 269).

en las *Pinturas Negras*. Aunque no con la radicalidad que en las posteriores pinturas goyescas, también aquí cabezas y cuerpos se unen y confunden, pierden su singularidad, en gran medida debido al juego de luz y sombra, muy cuidado y contrastado. Por otra parte, el tratamiento y solución de los personajes revela la habilidad del artista anónimo; el juego de las figuras de José I y el Diablo, con el fuerte contraste introducido por su movimiento, o el personaje del oficial francés que roba al ciudadano, están resueltos con una maestría que no es habitual en este tipo de imágenes.

El tono goyesco puede encontrarse también en algunas de las estampas alusivas a acontecimientos de la guerra. La estampa de *Ruinas de Zaragoza. Josef de la Hera* pone en pie un mundo que ofrece ciertas similitudes de concepción con algunos caprichos, especialmente el 9, *No quieren;* 11, *Ni por esas,* y 13, *Amarga experiencia,* si bien aquí los motivos temáticos son completamente diferentes y en la lámina de Gálvez y Brambila continúa predominando el descriptivismo. Esa diferencia entre el mundo goyesco y el que podía ser goyesco la apreciamos también en la estampa de Rodríguez y F. Fontanals *Heroísmo de las autoridades de Barcelona el 9 de abril de 1809* (1816. Madrid, Biblioteca Nacional), en la línea del boceto para *La Junta de Filipinas* (h. 1815. Museo de Castres).

Pero si las diferencias de planteamiento son grandes, las coincidencias entre algunas caricaturas y las imágenes goyescas son igualmente notables. El impacto producido por los caprichos, a pesar de su corta venta, podemos advertirlo en estampas como *Napoleón y Godoy* (h. 1812. Aguafuerte y aguatinta. Museo Municipal de Madrid), en la que el dormido Napoleón es una traslación pura y simple del Goya dormido en *El sueño de la razón produce monstruos,* y el Godoy desesperado e implorante, una réplica del hombre angustiado por el dolor en *Tántalo,* mientras que los monstruos alados de la estampa pueblan también muchos caprichos, entre ellos el número 19, *Todos caerán.* Sin embargo, estas traslaciones han perdido muchos de los rasgos que caracterizaban las imágenes del pintor aragonés. Ahora se incluyen en una composición que debe mucho al neoclasicismo: las figuras se definen con una nitidez excesivamente marcada y su relación, la composición general se resiente de una simplicidad didáctica que nunca hubo en Goya.

Otras coincidencias de menor importancia pueden señalarse también en algunas caricaturas. Por ejemplo, el tema de la jeringa, que había aparecido en el capricho 18, *Trágala perro,* y ahora en *Caricatura española que representa la ventaja que ha sacado Napoleón de la España* (Madrid, Biblioteca Nacional); las dos caras, la duplicidad, toscamente

expuesta en *La falsedad demostrada en varias caras* (Madrid, Biblioteca Nacional), aspecto central de *El sueño de la mentira y la inconstancia,* grabado contemporáneo de los *Caprichos,* aunque no incluido en ellos; detalles de *El presente capricho...,* dibujo a pluma del Museo Municipal de Madrid: el diablo como gran macho cabrío; motivos del *Oratorio del Rey de Copas* (1808. Museo Municipal, Madrid), que vuelve a recordar el ambiente goyesco, aunque mucho más toscamente y de forma descriptiva.

En resumen, pues, también aquí, como en el caso de la estampa de corte costumbrista, vemos cómo Goya se desenvuelve en un marco complejo, con multitud de referencias a artistas, imágenes y estampas de la época, pero ofreciendo una concepción propia, a veces coincidente en algunos puntos con la imaginería popular; en otras, a pesar de las similitudes iconográficas, rabiosamente diferente. Pienso que para los dibujantes y grabadores que hicieron las estampas populares, el país, primero, y la guerra, después, eran motivo de ilustración y testimonio—que encerraba, es obvio, una determinada concepción de todo ello y también de su trabajo—, mientras que en Goya suscitó una reflexión o meditación plástica que iba a ser revolucionaria, reflexión que tendía a eliminar los aspectos anecdóticos—y, con ellos, el sujeto anecdótico, ligado a una cronología estricta—a favor de un intenso proceso de universalización capaz de expresar la crisis en que nacía el mundo contemporáneo.

VALERIANO BOZAL

Castelló, 9
MADRID-1