GOYA DESCUBRIDOR DE QUEVEDO, O LA MODERNIDAD ESTÉTICA DE LA RISA LUCIFÉRICA

Cuando, en su anuncio de los *Caprichos,* publicado por el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799, Goya concede a la risa el papel de censor de "los errores y vicios humanos", es la primera vez que se atribuye al arte moderno, "democrático", del grabado, una cualidad moral que tradicionalmente estaba reservada únicamente a los géneros de la elocuencia y la poesía. Nos parece sin embargo más innovador aún el hecho de que Goya nos indique la condición que le ha permitido producir tal efecto catártico: su facultad de "exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana", es decir, alcanzar un *arte combinatorio* que "reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos", concluyendo que "de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil" [1]

Al atribuirse así el calificativo de inventor, transgresor de los códigos estéticos del pasado, el autor de los *Caprichos* parece acordarse de la definición del artífice perfecto que había formulado el tratadista Antonio Palomino en el tomo II, libro VII de su *Museo pictórico* donde exponía muy claramente "qué cosa sea inventar y si todo lo que es inventado merece el título de original" [2]. Más que con ese manifiesto del neoclasicismo hispánico, la crítica [3] suele relacionar el método de Goya para llevar a cabo su proyecto estético de la originalidad, subversivo por su rechazo de la *imitatio* aristotélica, con otro campo programático decisivo para la estética "moderna": la teoría prerromántica inglesa del genio, y en particular el *Essay on Original Genius* de William Duff publicado en 1767, donde, junto a la facultad

[1] El texto del anuncio está citado aquí, (modernizada su ortografía), según su reproducción en facsímil por Edith Helman en: *Trasmundo de Goya,* Madrid 1983, pp. 8-49, el cual sigue siendo un estudio fundamental para el desciframiento de los *Caprichos.*

[2] Véase Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El Museo pictórico y escala óptica,* prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez, Madrid[2], 1988, tomo II, p. 238, y en particular su definición del original en el Cap. II, § III: "Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna ...". Según Antonio Gallego, entre el primer tomo de esta obra, titulado *Theórica de la pintura,* aparecido n 1715, y el segundo, *Práctica de la pintura,* de 1724, se produce la evolución desde un estilo barroco hacia "un incipiente gusto rococó" *(Historia del grabado en España,* Madrid, Cátedra 1979, p. 323).

[3] Por ejemplo, Priscilla E. Muller: *Goya's Black Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty,* The Hispanic Society of America, New York 1984, pp. 29-30. Cf. para una perspectiva ge neral, James Engell: *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism,* Cambridge, Mass., and London, 1981, en particular p. 79,174,185.

de descubrir en la Naturaleza verdades ocultas, se le atribuía a la "imaginación plástica" la capacidad de crear figuras aún más maravillosamente complejas y poseedoras de significado universal. A diferencia, sin embargo, del acto fundador de Goya en sus grabados, tales apologías del genio original no se atreven a pronunciarse sobre otros géneros de invención que no sean los tradicionales de la retórica y la poesía. Así por ejemplo, para Edmund Burke *(Philosophical Inquiry into the Origin ofOur Ideas of the Sublime and Beautiful,* London, 1756), conseguir combinaciones extraordinarias, que por su dialéctica del horror y el placer ("delight"), produzcan la sensación de lo sublime, sigue siendo privilegio del arte de la palabra (y la escritura) mucho más que de cualquier esfuerzo pictórico [4]. Los ejemplos que escoge William Duff en su suplemento de 1770 al *Essay (Critical Observations on the Writings of the Most Celebrates Original Genius in Poetry)* para ilustrar las sorprendentes articulaciones del genio inventor (incluyendo los "monstruos" del género de Calyban), están sacados de las más importantes entre las obras de poesía épica y dramática de Occidente, desde Homero hasta Shakespeare, Milton y Tor-quato Tasso, pero este crítico no dedica ni una sola reflexión a la invención en el tan vecino ámbito de la pintura [5].

Aún cuando no se estimen por importantes las fronteras entre los géneros, las correspondencias innegables entre la teoría prerromántica inglesa y las declaraciones de Goya en su anuncio publicitario no pueden, sin embargo, ilustrar con suficiente diferenciación semiótica las condiciones específicas de la productividad estética de los *Caprichos,* ni, por consiguiente, indicar las causas de la fuerte huella afectiva que estos provocan sobre el público hasta nuestros días. Para descubrir dicha "fórmula genética", hemos de proceder a la "arqueología" semiótica de otro "manifiesto" estético de Goya, más denso aún que el texto publicitario, y más astutamente cifrado: el conjunto de dibujos preparatorios que han conducido al grabado más famoso de la serie, el *Capricho* n. 43, cuya leyenda "El sueño de la razón produce monstruos" no cesa de provocar las hipótesis más divergentes, así como polémicas y evidentes errores de interpretación [6].

[4] Véase Edmund Burke, o.c, Part V, Section VII ("How Words influence the Passions"): "... for we find by experience, that eloquence and poetry are (...) indeed much more capable, of making deep and lively impressions than any other arts (...). In painting we may represent any fine figure we please; but it never can give it those enlivening touches which it may receive from words". *(The Works,* t. I/II, Hildesheim - New York 975, pp. 258-9).

[5] Cf. a propósito de Ariosto (I, 6): "We are to regard this species of invention as the sole characteristic of original Poetic Genius, or even as the chief ingredient in its composition...". (W. Duff, o.c, Reprint by Garland Publishing, Inc., New York 1971, p. 275).

[6] Las hipótesis más representativas de la crítica actual en cuanto a las relaciones de esta le yenda con los teoremas de la Ilustración, se reflejan en el excelente catálogo de la exposición

En lugar de ver en este grabado, tal y como sigue haciéndo la crítica, el manifiesto perfecto de la melancolía creadora del artista ilustrado, y reducir así los dibujos anteriores a unos imperfectos bocetos del mismo tema [7], se trataría, por el contrario, según nuestras investigaciones, de entender dichos dibujos como articulaciones acabadas y adecuadamente codificadas de un proceso genético, cuyo "secreto" el *Capricho* n. 43 estaría más bien destinado a ocultar que a revelar.

Para explicar ese proceso, permítanme que, antes de exponer el tema central de la presente comunicación, resuma aquí brevemente las conclusiones de mi artículo titulado "La *illuminatio* de Goya. Simbologia della genesi estetica dei *Caprichos",* que el Istituto Italiano per gli Studi Filosofici me hizo el honor de incluir en el catálogo de su exposición *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo delVidiozia,* publicado por la editorial Mazzotta de Milán en 1992 [8].

Según estas investigaciones, dichos dibujos preparatorios representarían las etapas cruciales de todo un dramático itinerario de iniciación artística, cuyos modelos pertenecerían ante todo al código tanto poético como iconográfico de la representación del concepto místico del *éxtasis.* El dibujo primero (Gassier-Wilson 538), cuyo espacio onírico, encima de la figura aparentemente autobiográfica del soñador, está ocupado en parte por una serie confusa de (autor) retratos más o menos caricaturescos, en parte por fragmentos de animales nocturnos (murciélagos, etc.), se revela, en efecto, como una traducción iconográfica consecuente del concepto de la "selva oscura", por la cual Dante inicia su *descensus ad inferos* de la *Divina Comedia,* o, también, de la no menos portentosa "noche oscura" de San Juan de la Cruz [9]. Así, el artista "escenifica", pues, la fase inaugural, extremadamente perturbada, de la "crisis" del yo que, tal y como la entienden esos poetas místicos, conduciría sin embargo a la experiencia meta-discursiva de la "iluminación" (divina).

Goya y el espíritu de la Ilustración, Museo del Prado, Madrid 1988. Con sus interesantes planteamientos semióticos, Valeriano Bozal ya había llegado unos anos antes a diferenciar y hasta superar ciertas perspectivas expuestas en esa obra colectiva *{Imagen de Goya,* Ed. Lumen, Barcelona, 1983).

[7] F. Nordstrom: *Goya Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya,* Stockholm, Go teborg, Uppsala, 1961, invita fácilmente a esta perspectiva. Cf E.A. Sayre, en su catálogo de la exposición *The Changing Image. Prints by Francisco de Goya,* Museum of Fine Arts, Boston 1974, anotaciones a los números 70-76. - El valor de los dibujos preparatorios como manifestaciones del genio verdadero de Goya está sin embargo plenamente reconocido por Alonso Pérez Sánchez, en su *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya,* Cátedra, Madrid 1986, p. 468.

[8] O.c, pp. 13-37.

[9] Cf A. Stoll: "Itinerarium extaticum oder kryptische Durchquerung der Liebesgärten San Juan de la Cruz: En una noche oscura", en: Manfred Tietz, ed.: *Die spaniesche lyrik vom Mittelalter bis zurRomantik,* Vervuert, Frankfurt am Main 1994, 29 p-

Por consiguiente, el condicionamiento autobiográfico del "productor de sueños" en esta imagen tan caótica no se dejaría reducir a una reminiscencia meramente negativa de la gravísima enfermedad que sufrió el artista entre 1792 y 1793, sino que, al contrario, tendría que identificarse con un "manifiesto" hermético, prescrito por el código de la poesía mística, manifiesto que consistiría en la conversión de dicho ataque patológico en un momento iniciático clave que el artista habría atravesado para encaminarse hacia la "iluminación" de su "vita nova".

La meta de ese "camino de salud" parece haber sido alcanzado en el segundo de los dibujos en cuestión [10]. Este sorprende al espectador con un segmento muy amplio de luminosidad circular que ocupa casi la mitad superior del área reservada a los objetos de la imaginación onírica, mientras que en la otra, categóricamente separada de aquella, aparecen, sustituyéndose así a los autorretratos del artista en el dibujo anterior, un murciélago gigantesco y un lince, ambos símbolo de la paradójica capacidad de orientación en medio de la oscuridad nocturna. No cabe duda de que ese segmento de luz debe entenderse como referencia semiótica a aquella misma "iluminación", que los poetas místicos confiesan alcanzar en el momento supremo de su itinerario extático. Y no solamente los poetas, sino también los artistas del Renacimiento y el Barroco, desde Jerónimo Bosco y Tintoreto hasta Ribera y Murillo. Su estrecha relación genética con las obras religiosas de estos artistas — varias de las cuales llevan el rótulo de *Sueño* (por ejemplo: Ribera: *El sueño de Jacob;* Murillo: *El sueño del patricio)* — se evidencia además a través del rótulo de *Sueño Iº* que lleva este dibujo ejecutado con pluma y sepia en su margen superior y que anuncia de manera programática la inscripción de otros muchos dibujos de Goya, incluso los que preceden a la última serie de grabados que nosotros conocemos bajo el título postumo de *Disparates* (o, erróneamente, de *Proverbios)* [11]. Menos casual aún nos parece la coincidencia onomástica de ese *Sueño Iº* con el famoso poema de iniciación al conocimiento hermético que Sor Juana Inés de la Cruz, la "décima musa mexicana", compuso antes del 1690, en la cumbre de su madurez artística e intelectual [12].

Como el *Sueño I* estaba destinado originariamente a inaugurar la primera edi-

[10] Lleva el número 537 en Pierre Gassier und Juliet Wilson: *Francisco Goya. Leben und Werk,* Office du Livre, Fribourg, 1971. (Los títulos de las obras de Goya estarán de aquí en ade lante citados según este catálogo).

[1] El título de *Proverbios,* que le fue impuesto a este ciclo de grabados por parte de la Aca demia en 1864, radica en la hipótesis errónea de que esos grabados eran comentarios de prover bios o refranes populares.

[12] Para una mejor comprensión de este poema, véanse los trabajos de Georgina Sabat de Rivers, los últimos en: *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia,* Barcelona 1992, pp. 283-326, y las brillantes perspectivas de análisis de Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe,* Barcelona 1982, pp. 469-507.

ción de grabados que Goya proyectara para 1797 — llamando (según el testimonio de ese mismo dibujo) *Idioma universal* a esta serie precursora de los *Caprichos* —, la "iluminación", característica del *Sueño* barroco, su modelo, aparece también como generadora de todas las "figuras ingeniosamente nominadas" que a partir de ahora desfilarán sobre la escena de sus obras gráficas, ya sean asimiladas a las articulaciones de un enigmático *Idioma universal,* publicadas bajo el título alusivo de *Caprichos,* o sean llamadas *Disparates* por la posteridad. Una de las pocas diferencias verdaderamente importantes entre los *Sueños* de Goya y sus modelos barrocos consistiría, en nuestra opinión, en el cambio de los objetos de su lucidez, puesto que del signo iconográfico "lleno" de la experiencia metadiscursiva del *éxtasis,* el círculo luminoso, ha conservado una cuarta parte solamente, es decir, que la experiencia mística de una comunicación sinestética con el Dios absoluto y universal se ha substuído aquí por la introspección iluminada de las "monstruosidades" totalmente profanas de la vida humana. Por eso, la "teoría" del artista moderno no se debe menos a la misma "iluminación" extática que en el caso de los poetas y artistas religiosos del pasado. Por descender de la misma lucidez transgresora de todos los sistemas discursivos "normales", los personajes fantásticos de Goya que, a lo largo de sus obras gráficas, adoptan formas siempre más complejas y enigmáticas, no deben de ninguna manera equipararse a los fantasmas producidos por el obscurantismo contemporáneo, la brujería y la superstición, con los cuales sin embargo los críticos suelen confundirlos cuando pretenden ver en la polifacética leyenda del *Capricho* 43 una afirmación típica de la Ilustración dieciochesca. En realidad, este grabado, por el hecho de haber sido integrado en la serie de las estampas publicadas, es decir, destinadas a dialogar con el imaginario de la colectividad, ha perdido su carácter privado, autobiográfico de manifiesto de los orígenes que poseían sus antecesores dibujados: ha desaparecido aquí el simbólico segmento de luz en un fondo oscuro, vacío por supuesto de tal significado, de manera que el público ya no encuentra en la arquitectura semiótica del grabado ningún elemento que le pueda señalar la ascendencia "extática" de los "monstruos" de los que habla la leyenda. Esta, con su irritante ambivalencia semántica de su concepto central de *sueño* — en francés: "sommeil" y "songe" —, conduce, además, a su intérprete fácilmente a error, sugeriéndole la idea, propagada por los discursos racionalistas y progresistas de la época, de que los "monstruos" no pueden ser generados sino por una mente atrapada en el obscurantismo [13], de manera que el contraste entre el significado auténtico de una obra gráfica y las mencionadas lecturas

[13] Incluso cuando se identifica el "sueno" con la actividad onírica ("Traumarbeit") en el sentido freudiano, no se consigue reconocer automáticamente el referente histórico de esa "razón" de la que habla la leyenda del *Capricho* 43. Según Werner Hofmann, esa correspondería al raciona-

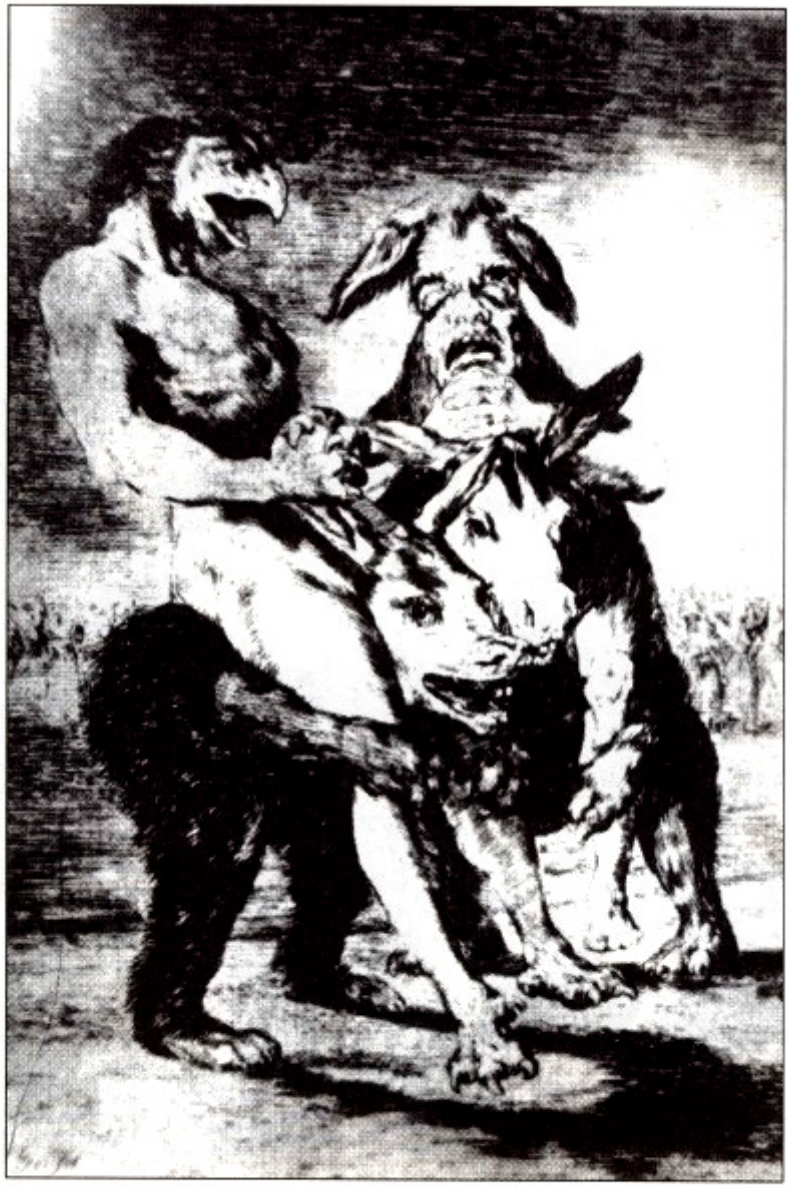
erróneas que los astutos juegos idiomáticos contenidos en el texto de la leyenda han conseguido provocar, no puede ser más violento.

Este tipo de burla "dramatúrgica", dirigida contra un público prisionero de los prejuicios, los estereotipos ideológicos y las frases hechas de su época, es, sin embargo, uno de los instrumentos más utilizados por Goya en el proceso estético de toda su obra gráfica. Si aquel público ya tendía a confundir las figuras y constelaciones "monstruosas" de los grabados, donde se combinan "imposibles" metamorfosis de animales emblemáticos con otras humanas no menos fantásticas, no tenía probablemente ninguna posibilidad de darse cuenta de la refinada ironía que Goya depositaba en las leyendas. El artista se delecta en efecto en anticipar, bajo clichés idiomáticos e interjecciones troncadas, las erróneas reacciones del público ante el espectáculo de sus caprichos gráficos, simulando así que le presenta auténticos comentarios suyos que podrían ayudarle en su esfuerzo de desciframiento [14]. Lo que, estéticamente, el artista "libera" en primer lugar, a través del intermediario de su lú-dica estrategia semiótica, es todo un arsenal de manifestaciones del "mal" — pasiones perversas, instintos atávicos, excesivos apetitos de poder, etc. —, cuya eficacia universal es un fenómeno que los códigos del comportamiento "civilizado" a finales del siglo XVIII y las utopías antropológicas del "buen salvaje", no sólo se esfuerzan por ocultar, sino también excluir, como algo ajeno a la naturaleza humana. Aún más suelen ignorar esa genealogía patológica de la humanidad los códigos contemporáneos de la representación estética, los neoclásicos y rococó del arte académico y cortesano, tributarios de modelos franceses e italianos (Ranc, Van Loo, Houasse, Armigoni, Anton Rafael Mengs) [15], a los que también el joven Goya tenía que someterse, lo que se observa en sus cartones para la Real Fábrica de Tapices —, como los no menos estereotipados del costumbrismo popular (Luis Paret, Charles de la Traverse, Juan de la Cruz, etc.) con su mundo variopinto lleno de trajes folklóricos, de alegres

lismo pervertido por las utopías de la Revolución francesa *{Goya - Das Zeitalter der Revolutionen*, catálogo de la exposición de la Hamburger Kunsthalle, 1980, pp. 52-61).

[14] Cf. Volker Roloff: "Zur Beziehung von Bild und Text am Beispiel von Goya, *Caprichos?',* y Sybil Dümchen: "Text-Bild-Beziehungen im Werk von Camilo José Cela". Esta última analiza la radicalización de esta estrategia de Goya hecha por CJ. Cela en su grotesca "suma" de las lecturas más "serias" de *Los Caprichos* (1989); ambos artículos en C Strosetzki y A. Stoll: *Spanische Bilderwelten. Literatur. Kunst und Film im intermedialen Dialog,* Frankfurt am Main 1993, pp. 1-15, 58-75.

[15] Cf Nigel Glendinning: "Wandel der Geschmacksmodelle in der Zeit Goyas", en: Catálogo de la exposición *Goya in spanischen Privatsammlungen,* Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano-Milano 1986, pp. 46-68. - El ataque neoclasicista contra la imaginación está ampliamente ilustrado por Julio Caro Baroja en el cap. III de su libro *Teatro popular y magia,* Revista de Occi dente, Madrid 1974, p. 51 ss.



Capricho n. 63: «Miren que grabes!».

Dibujo preparatorio para *Capricho* n. 20: «Ya van desplumados».

"gridos" resonando por las calles de Madrid, de majas graciosas cortejadas por jóvenes galanes, de juegos taurinos inofensivos [16]. Pero, lo radical de las verdades antropológicas denunciadas por Goya no cabe ni siquiera en la sátira social de los ilustrados, antecesores, contemporáneos y amigos suyos: Feijóo, Cadalso, Moratín, Jovellanos. Al contrario que ellos, cuyas invectivas antioscurantistas se fundan en estrategias didácticas consistentes en claras oposiciones entre el bien y el mal, las relaciones sociales escenificadas por Goya en sus *Caprichos* se caracterizan por una inexcrutable red de interdependencias que ligan fatalmente los polos opuestos, las víctimas y los verdugos, la actitud humana y la del animal, puesto que tanto unos como otros utilizan las mismas armas (sexo, poder, saber, privilegios) para triunfar sobre su prójimo. La clave estética que anuncia esta dialéctica del mal es una irritante polivalencia de todos los signos que se encuentran dentro del edificio semiótico de los *Caprichos,* de manera que al público le resulte imposible juzgar claramente el estatus moral de los diferentes protagonistas e identificarse así con alguno de ellos. Difícilmente se atrevería el espectador a decir, por ejemplo, cuál de las máscaras que componen el grupo de asistentes a la ceremonia nupcial, representada en "La filiación" (n. 75), pertenece a la categoría de las "víctimas" y cuál a la de los burladores, como sucede también en esa extraña "corrida de toros" del *Capricho* n. 77 ("Unos a otros"), donde a la manera de un juego infantil, un "toro" humano se enfrenta a una pirámide de aristocráticos picadores y toreros, cuyas cabezas cadavéricas los hacen parecer más moribundos que el "animal" al que están lidiando. A juzgar por sus hipertróficas cabezas de asno, los "siervos" del *Capricho* n. 63 ("Miren qué graves!") son, por lo menos, tan estúpidos como sus aristocráticos y clericales "señores", y pertenecen al grupo más rapaz de los animales que figuran en los manuales emblemáticos. Los "explotados" aquí (n. 20: "Ya van desplumados") se convierten en "explotadores" allá (n. 21: "Cual la descañonan"), de manera que la clásica estratificación jerárquica de la sociedad se ve permanentemente sustituida por una dinámica ley de la inversión que, además, no funciona simplemente según el principio medieval del carnavalesco "mundo al revés", sino más bien como una dialéctica inagotable que crea constantemente nuevos lazos de fatales interdependencias.

Del mismo modo que el "descubrimiento" de esos principios antropológicos se debe al "sueño" barroco del artista, también la dramaturgia de los *Caprichos* que convierte aquellas realidades en un ingenioso teatro de maniquíes grotescos, deriva de un organismo poético que ese mismo sueño poético ha generado y dotado de las más astutas operaciones idiomáticas: los *Sueños* de Francisco de Quevedo (1627).

[16] La presentación más completa del arte visual costumbrista se debe a V. Bozal: *Imagen de Goya,* o.c, Cap. III, pp. 85-100; cf. también: "La estampa popular en el siglo XVIII" y: "El costumbrismo prerromántico", en *"Summa Artis": Historia General del Arte,* t. XXXI: *El grabado en España,* Madrid, 1988, p. 692 ss.

Son esas pretendidas migraciones oníricas, a través de un turbulento teatro infernal, del más ilustre y conflictivo intelectual de su siglo, a las que Goya se refiere explícitamente en los títulos originales de sus obras gráficas, y en particular en el tan programático *Sueño I°,* lo que las señala — además del homónimo concepto místico que anuncia sus orígenes — como sus modelos para la organización estética de su propio desfile de "monstruos" por el infierno humano. No se limitan, pues, las correspondencias anunciadas por esos títulos, al campo estrictamente temático de las tipologías sociales caracterizadas, sino que se refieren, en el sentido más amplio posible, a las estrategias mismas de su astucia de "iluminado" que Goya aplica para realizar la "escenificación" ingeniosamente caprichosa de sus visiones.

A pesar de esa evidente ascendencia barroca, los *Sueños* gráficos de Goya no dejan por eso de sorprender a su público por la riquísima originalidad y variedad de sus figuras y constelaciones originales, que, por deberse a unas experiencias históricas y estéticas insólitas, justifican también, bajo esta perspectiva, el título de inventor que Goya reclamaba para sí en el anuncio de sus *Caprichos.* Las diferencias con sus modelos que reflejan esas nuevas figuraciones, se sitúan, por eso, al mismo nivel que la "dramaturgia" que las ha generado.

En el caso de los *Sueños* de Quevedo, el itinerario onírico del yo, contrariamente al viaje del alma en el *Sueño* místico, consiste solamente en una simulación de ascenso hacia el espectáculo apocalíptico del Juicio Final, para revelarse, casi simultáneamente, como un "descensus ad inferos" de las figuras más populares de los sistemas de imaginación y representación de la sociedad hispánica en la época de Felipe IV. Gracias a una gramática y sintaxis pseudológicas liberadas de cualquier función comunicativa, Quevedo consigue realizar una gestión semiótica basada en el "shock" desengañador que resulta de la coincidencia paradójica entre una intensa sensación estética y una "ilumincación" epistemológica dispuesta a aniquilar a la primera [17]. Recordemos aquí solamente cómo, en un relámpago de agudeza idiomática, un médico se convierte en su contrario discursivo, el verdugo [18], el escribano en un gato [19] y el ídolo más llamativo del culto barroco de las

[17] Cf. Fernando Lázaro Carreter: "Quevedo, la invención por la palabra", en: Victor García de la Concha, ed.: *Homenaje a Quevedo,* t. II, Salamanca 1982, pp. 9-24. - L. Schwartz: *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid 1984; idem: *Quevedo. Discurso y representación,* Pamplona 1987. - Joachim Küpper: *Die entfesselte Signifikanz. Quevedos 'Sueños', eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance,* Egelsbach-Köln-New York, 1992. - Karl Maurer: "MutmaBungen über die Genese eines Sueño", en: Ilse Nolting-Hauff, ed.: - *Textbelieferung - Textedition - Textkommentar,* Tübingen 1993, pp. 11-29.

[18] Esto sucede en varios "encuentros" de los *Sueños, y de La Hora de todos y la Fortuna con seso (por* ejemplo: ed. J. Bourg, P. Dupont, P. Geneste, Madrid 1987, p. 163).

[19] *Sueño del infierno,* en: Francisco de Quevedo: *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid 1991, p. 227.

Capricho n. 72: «No te escaparás».

apariencias, una mujer "tapada de medio ojo", fascinante por lo refinado de su belleza, en una máscara traicionera de la Muerte [20]. El progreso de la escritura pretendidamente onírica del poeta consiste, por eso, en una acumulación cada vez más densa de tales actos "deconstructores" de su ingenio burlador, gracias a los cuales los falsos valores y la pompa retórica y espectacular de la sociedad contemporánea acaban precipitados en el "infierno" de su brillante existencia histórica.

Los primeros que gozan de este espectáculo de la turbulenta "infernalización" de las figuras ideológicas son, por supuesto, los diablos. A través de sus risotadas alegres, Lúcifer y los suyos se revelan, en efecto, como un público ideal para ese teatro de las ilusiones aniquiladas, es decir, unos auténticos *alter ego* del autor/dramaturgo/itinerante, puesto que, sin estar dotados de la misma y brillante agudeza de ingenio que él, serían difícilmente capaces de disfrutar de las burlas que se materializan ante sus ojos.

Esta privilegiada función del diablo nos hace adivinar las verdaderas dimensiones subversivas de la escritura conceptista de Quevedo. Tal y como sugiere el comentario de su "doble" itinerante, cuando oye "unas grandes carcajadas" por parte de los diablos —, "Fuíme allá por ver risa en el infierno, cosa tan nueva" —[21] el presentar al diablo como un equivalente del propio autor "iluminado" constituye, en efecto, una osada *inovación* dentro de las normas estéticas y a la vez, morales, de la época. Esto significa, en primer lugar, un grave insulto a la propaganda de la Contrarreforma, la cual suele imponer en el imaginario colectivo figuras del demonio que acaban siempre siendo burladas, como se observa en el alucinante aparato "mediático" de numerosos autos sacramentales del Siglo de Oro [22]. Frente a ese imperativo del dogmatismo religioso, Quevedo le devuelve, o mejor, restituye, a Lucifer, la misma soberanía intelectual que, según el relato bíblico de la *Génesis,* provocó su rebelión y caída, puesto que esa lucidez le permitió iniciar a los primeros habitantes del paraíso en el secreto tan *tabuizado* de la *logothesis* divina. Pero, introducir la risa diabólica en el infierno, no solamente significa romper con el único código autorizado de la edad barroca para la visualización del Más Allá [23],

[20] *ElMundo por de dentro*, en: *Los sueños,* id., pp. 299-300.

[21] *Sueño del infierno,* o.c, p. 197.

[22] Cf. Malveena McKendrick: "Un tema, dos visiones: el pacto con el diablo en Lope de Vega y Calderón", en Manuel V. Diago, Teresa Ferrer, eds.: *Comedias y Comediantes. Estudio sobre el teatro clásico español,* Valencia 1991, p. 263 ss. -José María Díez-Borque: *Una fiesta sa cramental barroca,* Madrid, Taurus, 1984. - Aurora Egido, ed.: *La escenorafía del teatro barroco,* Salamanca 1989. - Cf Francisco Flores Arroyuelo: *El diablo en España,* Madrid: Alianza, 1985, y, a propósito de los antecedentes, D.D.R. Owen: *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature,* Scottish Academic Press Edinburgh and London, 1970.

[23] Otro indicio meta-narrativo de la novedad de la concepción quevediana del infierno: "Y

sino también, implícitamente, establecer una relación genealógica directa entre la lucidez burladora del propio yo poético y el "pecado" de "orgullo" del Lúcifer de la *Génesis:* "Acabó esto con una gran risada (...) [24]. Yo que había comenzado a gustar de las sutilezas del diablo ...". Por eso no es casual que el yo itinerante / narrador concluya su *Sueño del Juicio final* con la misma risa que había oído antes a los diablos [25]. Asimilando de ese modo las diferentes articulaciones de la risa en un mismo acto de contestación al poder del discurso patriarcal, Quevedo prepara, con más de siglo y medio de antelación, el concepto, tan fundamental para la mitología romántica, de la ascendencia luciférica de todo creador poético y artístico.

Así, mientras que William Blake puede considerarse como el primer artista romántico que inscribió su propia obra visionaria en esa línea genealógica abierta por Quevedo, — aunque fuese, sobre todo, para recordar patéticamente la caída y condenación hereditaria de la humanidad como consecuencia de aquel acto "orgulloso" del tentador [26] — el autor de los *Caprichos* es, sin duda, el primer artista de la época romántica — y quizás el único —, que ha transferido al proceso de creación de su propia obra gráfica, esa risa luciférica, generadora de los *Sueños* de su gran modelo poético. Sin embargo, y paradójicamente, para conseguir esto, a Goya no le hace falta ni un solo diablo. Cuando aparecen demonios "clásicos" en el teatro de sus obras, éstos pertenecen preferentemente a la categoría, tan ridicula como aterradora, de los fantasmas del obscurantismo: el macho cabrío de los aquelarres, los "ayudantes" de las brujas, los duendes, etc. Confiarles a ellos la función opuesta de representar su propia lucidez creadora sería invertir radicalmente el orden se-miótico de todas sus arquitecturas gráficas. El vacío dejado por la ausencia de diablos, en el sentido quevediano de "operadores" de la burla del propio autor, sólo puede compensarse con la inteligencia "luciférica" del público mismo, lo suficientemente astuto como para captar el significado

lleguéme a unas bóvedas donde comencé a tiritar de frío (...). Pregunté movido de la novedad de ver frío en el infierno, qué era aquello..." *{Sueño del infierno,* o.c., p. 90).

[24] *El alguacil endemoniado,* o.c, p. 147. - No se limita, pues, la función del narrador al papel indicado por Harry Sieber: "The Narrators in Quevedo's *Sueños?',* en: James Iffland, ed.: *Quevedo in Perspective,* Juan de la Cuesta, Newack, Delaware, 1982, pp. 101-116.

[25] "Dióme tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas, y fue mucho quedar de un triste sueño más alegre que espantado". (*Sueño del Juicio final,* o..c, p. 133). - Sobre la clasifica ción de la risa por parte de la teoría estética del siglo XVII (López Pinciano, Gracián, etc.), véase Robert Jammes: "La risa y su función social en el Siglo de Oro", en Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse - Le Mirail: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* C.N.R.S., París 1980.

[26] Cf el catálogo de la exposición *Blake e Dante,* a cura di Corrado Gizzi, Mazzotta, Milano 1983, y también W.J.T. Mitchell: *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry,* Princeton, N.J., 1978.

de los "monstruos" que le proponen los *Caprichos.* Semejante perspicacia no se consigue, sin embargo, tan fácilmente como en el caso de los *Sueños* del poeta, su modelo, puesto que en lugar de estallar en un fuego de artificio de burlas idiomáticas, los "monstruos" gráficos de Goya conservan siempre su perturbante densidad semiótica, aún cuando su intérprete busque (inútilmente, como hemos visto) penetrar en sus apariencias anecdóticas con la ayuda del texto de la leyenda. En la última serie de grabados, los *Disparates,* cuyas láminas dejó en su "Quinta del Sordo" junto con las *Pinturas negras* cuando, en junio de 1824, se exilió a Francia, después del fin del trienio liberal, Goya convierte además esas ambivalencias en arquitecturas semióticas tan oscuras y enigmáticas, que resultan ininteligibles incluso para la mayor parte de los críticos profesionales de nuestros días [27].

Obviamente, esa opacidad estética que poseen los grabados ejecutados por Goya durante los últimos años de su vida madrileña, lleva consigo también una cualidad nueva para la risa que provoca. Para caracterizarla, se tratará de descubrir las transformaciones cualitativas que han sufrido los modelos, y no solamente gráficos, antes de terminarse, en algunos de los 22 *Disparates* que se nos han conservado. Esas transformaciones se revelan como etapas de un proceso de inquietante "patologización" de sus elementos significativos originales: una dramática contaminación de las relaciones interhumanas que se materializa en imágenes cada vez más alucinantes de la conflictividad genética, tanto del individuo como de la colectividad, hasta culminar en una fragmentación caótica, que es casi la disolución total de un posible sentido global que todavía se podría estar tentado de atribuir a tales escenas alucinantes. Tomemos como ejemplo la degradación de la mascarada cortesmente erótica que nos muestra el *Capricho* n. 6 ("Nadie se conoce") en esta desbordante feria de locos que expone el *Disparate* n. 14 ("D. de carnaval"), la generalización de ciertas crueldades cometidas en tiempos del eclipse de la civilización *{Desastres de Guerra,* n. 28: "Populacho"), en perversiones obscenas, comunes a toda la especie humana *{Disparaten.* 6: "D. furioso"), o la descomposición monstruosa de las fisionomías en el *Disparate* n. 7 ("D. matrimonial"), donde culminan a la vez los sufrimientos expuestos por el *Capricho* n. 75 ("¿No hay quién nos desate?") y los típicos horrores del aquelarre, ilustrados por Goya en innumerables ocasiones. Los resultados de aquel alucinante proceso de contaminación se evidencian de forma aún más espectacular si se comparan ciertos *Disparates* con sus lejanos modelos temáticos en la obra temprana del propio Goya, en particular entre los cartones realizados para la Real Fábrica de Tapices.

[27] Del estudio de V. Bozal: *Imagen de Goya,* o.c. p. 259 ss., pueden extraerse varias perspectivas convincentes sobre la organización estética de los *Disparates.*

Veamos solamente, a modo de ejemplo, el pasaje paródico del *Baile en las orillas del río Manzanares* (1777) y de *la Gallina ciega* (1788-89) al *Disparate n.* 12 ("D. alegre"), o la transformación del *Pelele* en el *Disparate* n. 1 ("D. femenino"). Con estos luminosos cuadros el joven artista, en lugar de representar — como se piensa generalmente — la vida auténtica de la aristocracia en el ámbito de la corte ilustrada de Carlos III (1759-88) y durante los primeros años del reino de su hijo Carlos IV, "escenifica" algunos de los conceptos ideológicos más característicos de esa aristocracia, que se manifiestan en su pretensión de conciliar sus propios ideales y valores con los "primitivos" y "naturales" del pueblo. A través de los trajes, modas pastoriles, juegos alegres, bailes y semejantes rituales de la "vida sencilla", en los que los cortesanos rococó y sus "preciosas" imitan, disfranzados, las fiestas, e incluso los trabajos del pueblo, Goya ilustra esas pretensiones armonizadoras como último reflejo de las utopias arcádicas del Renacimiento, por lo cual podrían ser equiparadas a las no menos utópicas *Fêtes galantes* de Watteau, Fragonard y Lancret [28].

Mientras que los gestos de esos aristócratas disfrazados parecen estar idealizados por una constante risa serena, característica del optimismo que domina en toda ficción arcádica del Siglo de las Luces, en los *Disparates,* que temáticamente exponen juegos parecidos y rituales de la comunicación popular, aquella serenidad se ha pervertido en su contrario: la acumulación caótica de aisladas figuras de la idiotez, viejas y feas, que con sus miembros hipertróficos ejecutan ridiculas contorsiones, como maniquíes desarticulados. No son, sin embargo, únicamente los movimientos, expuestos en los cartones para tapiz, de radiante juventud y belleza, los que acaban por estar descoyuntados aquí, sino, simultáneamente también, a través de ellos, las utopias de una arcádica Edad de Oro que parecían estar destinados a representar. Se denuncia así en los *Disparates* el último grado de caducidad al que han llegado en el presente las ilusiones armonizadoras del siglo anterior.

Entre los *Disparates* encontramos uno que, además, nos parece, transmite al público el distanciamiento irónico, "luciférico", del propio artista, frente a esa desafectación grotesca de los mitos que su vejez iluminada le permite notar. Este grabado, el número 3 de la serie ("D. ridículo"), nos muestra un grupo heterogéneo de personajes enigmáticos que, sentados sobre una rama suspendida en el vacío, parecen asistir a una predicación o una lección semejante de adoctrinamiento. De la misma manera que, simbólicamente, la rama, "base" de aquel colectivo, no radica en ninguna realidad concreta, el acto de instrucción pública también carece totalmente de fundamento, revelándose así como un mero espectáculo de imposición obscurantista. Esta interpretación resulta aún más convincente si se compara dicha escena con su prefiguración en uno de las últimas estampas de la serie de los *Desastres de la Guerra* (el n. 74: "¡Esto es lo peor!"), en la que el lugar del "maestro" está ocupado por un lobo, un animal cuyo significado emblemático no necesita explicación.

Para más detalles sobre dichas analogías véase V. Bozal: *Imagen de Goya, id.*, p. 86-90.

Disparate n. 7: «Disparate matrimonial».

Disparate n. 14: «Disparate de carnaval».

La gallina ciega. Cartón para tapiz, 1788-89. Madrid, Museo del Prado (GW 275).

Disparate n. 12: «Disparate alegre».

Sueño I: Dibujo (pluma y sepia). Inscripción: «*Ydioma universal...*». Leyenda: «El autor soñando...». 1797. Madrid, Museo del Prado (GW 537).

Disparate n. 3: «Disparate ridículo».

Por tanto, la clave semiótica, el "Disparate ridículo", encierra, pues, en sí, el "relato genético" de las otras constelaciones patológicas que aparecen a lo largo de la misma serie. Además, como también sucede en la famosa "pintura negra" *El Aquelarre,* aparece en él una irritante figura femenina que, en su posición separada del resto de los participantes y con el gesto de dirigir su mirada hacia el exterior, parece invitar al público a tomar igualmente sus distancias frente al espectáculo insoportable de la idiotez que le rodea [29], revelándose así como un intermediario del propio ingenio "luciférico" del artista.

Aunque se parecen mucho a los interiores de manicomios que Goya pintó (probablemente) entre los años 1793-94, los *Disparates* tienen la función de transmitir una experiencia estética tan radical, que ésta no apare todavía en aquellas visiones patéticas de la locura — que la *Philosophical Inquiry* de Burke hubiera, además, incluido entre sus intermediarios de lo sublime. Mientras que, en aquellos lienzos, la descomposición física y psíquica de los seres humanos quedaba limitada al espacio "excepcional" de un *ghetto* y estaba reservada sólo a una alteridad imposible de reintegrar en el circuito funcional de la sociedad [30], aquí la locura ya no tiene límites, puesto que ha llegado a confundirse con la humanidad misma, y el "mal" que, según los *Desastres de la Guerra,* parecía todavía deberse a una irrupción cíclica de la barbarie en el progreso de la civilización, se ha vuelto ahora universal [31].

Necesariamente, el distanciamiento irónico del autor frente a esas manifestaciones del mal generalizado, posee una cualidad estética distinta de todos sus planteamientos anteriores. Al contrario que la risa serena que caracterizaba las visiones arcádicas de sus

[29] Priscilla E. Muller, que ha sido la primera en observar la función intermediaria de esa "curious young maja", tanto en el *Aquelarre* como en el "Disparate ridículo", y en compararla además con la Marguerita del *Faust II* de Goethe ("glimpsed by Faust and Mephistopheles, as an enchanted phantom, far off and alone, during the intensely dramatic Walpurgisnacht ..."), señala también posibles "fuentes" para ese papel positivo de la mujer en los planteamientos de ciertos ilustrados (en los que, según ella, "women were often credited with a respectable faculty of reason"). (O.c, pp. 162-6).

[30] James A. Tomlinson insiste, además, en el carácter teatral del *Corral de locos de* 1794, que habría desaparecido en los lienzos con motivos parecidos diez anos después. (*Goya in the Twilight of Enligbtenment,* Yale University Press, New Haven and London, 1992, pp. 178-80.).

[31] Sobre las diferencias estéticas y antropológicas entre esas dos etapas de la representación goyesca de la locura, véanse también las pertinentes observaciones de Michel Foucault en su *Histoire de la folie à l'age classique,* Gallimard, Paris 1989, pp. 549-557. El único autor contemporáneo al que Foucault atribuye una visión de la locura tan radical como Goya sería Sade.

cartones para tapiz, pero mucho más radical también que la risa provocada por los "monstruos" grotescos de sus *Caprichos* — los cuales no dejan de producir un cierto placer estético —, la risa (del autor, del público) ante la acumulación de extremos patológicos como los que exponen sus *Disparates* (parecidos en esto a las *Pinturas negras)* [32], consiste en un puro acto intelectual de ironía soberana, que a su vez coincide con la risa luciférica ante la absurdidad de la vida, ante esa Nada, en la cual se ha dispersado el *Telos de* la civilización humana.

Con la introducción en los sistemas estéticos y antropológicos de su tiempo de esa risa subversiva de la iluminación luciférica, Goya consigue no solamente superar el horror provocado por las monstruosidades en las cuales los teóricos ingleses de la estética prerromántica fundaban su concepto de lo sublime, sino que, al mismo tiempo que atribuye a su propia facultad creadora la soberanía ingeniosa que la Escritura de la *Génesis* había devuelto a Lúcifer y se libera paradójicamente de la figura tradicional del diablo, supera también la mitología luciférica de numerosos poetas y artistas románticos contemporáneos suyos. Ellos — como se observa en el *Faust* de Goethe o en las ilustraciones de Delacroix para este drama - no habían renunciado todavía a esa emanación tan polimorfa de las creencias medievales que es el diablo, sino que le preparaban, por el contrario, su regreso triunfal al imaginario colectivo de las generaciones postrevolucionarias, mientras que Goya, por dirigir su risa luciférica emancipada del diablo contra las ideologías de su época, alcanza la verdadera revolución estética y filosófica de la modernidad, a la que pocos llegarán a acercarse como él: Jean Paul por ejemplo, o Baudelaire, quizás el poeta luciférico más iluminado de la época moderna.

ANDRÉ STOLL

[32] Podría ser de gran interés estudiar la posible prefiguración de tales espectáculos en el caos que reina en varios "encuentros" en el infierno de Quevedo, por ejemplo con ocasión de cierta "revolución" que estalla en el *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado*-. "Lúcifer daba gritos, (...) Todo estaba mezclado, unos andaban tras otros, nadie atendía a su oficio, todos atónitos (...) Gran revolución se veía en una sima muy honda, de almas y diablos. (...) no se vió tal cosa en el infierno". (Citado según la edición de las *Obras completas* de don Francisco de Quevedo por F. Buendía, Aguilar, Madrid 1958, pp. 198-201).