

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

ARTICLES

Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro. **Elena Manzo**

De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes. **Raquel Gallego**

Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma. **Pilar Diez del Corral Corredoira**

Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho* 4 de Francisco de Goya. **Helmut C. Jacobs**

APORTACIONES BREUS

Pintura olvidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades. **Santi Torras Tilló**

RESSENYES

EXPOSICIONS

Pontormo. Dibujos. **Carme Narváez**

El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible. **Joan Sureda**

El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). **Joan Bosch Ballbona**

PUBLICACIONS

Bramante, mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante. Ximo Company. **Víctor Mínguez**

Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora, Rafael Bonilla Cerezo i Paolo Tanganelli. **Ginés Torres Salinas**

ARXIU

¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español. **José Ramón Marcaida i Juan Pimentel**

Sumari

9	EDITORIAL	117	RESSENYES
11	ARTICLES	118	Exposicions
13	Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro ELENA MANZO	118	<i>Pontormo. Dibujos</i> CARME NARVÁEZ
25	De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes RAQUEL GALLEG0	125	<i>El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible</i> JOAN SUREDA
51	Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA	140	<i>El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)</i> JOAN BOSCH BALLBONA
69	Lo grotesco como programa de la Ilustración en el <i>Capricho 4</i> de Francisco de Goya HELMUT C. JACOBS	144	Publicacions
97	APORTACIONS BREUS	144	<i>Bramante mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante,</i> Ximo Company VÍCTOR MÍNGUEZ
99	Pintura olvidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en colleccions privades SANTI TORRAS TILLÓ	146	<i>Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora,</i> Rafael Bonilla Cerezo i Paolo Tanganelli GINÉS TORRES SALINAS
		149	ARXIU
		151	¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español JOSÉ RAMÓN MARCAIDA I JUAN PIMENTEL

Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho 4* de Francisco de Goya

HELMUT C. JACOBS

LO GROTESCO COMO PROGRAMA DE LA ILUSTRACIÓN EN EL «CAPRICHIO 4»
DE FRANCISCO DE GOYA

RESUMEN

Se trata de una investigación de la estructura y el contenido del *Capricho 4* bajo el aspecto de lo grotesco. A partir de la contextualización de la leyenda *El de la rollona* y de las explicaciones manuscritas de los *Caprichos* realizadas en el siglo XIX, se analiza cuál es la significación de los amuletos y de los objetos que se perciben en el fondo del grabado. En un segundo paso, los resultados de estos análisis abren el camino hacia la aclaración del programa de la Ilustración en el *Capricho 4*, que implica no solo una crítica a la nobleza y sus métodos de educación (en la tradición de los retratos de infantes del Siglo de Oro), sino también una crítica a las concepciones educativas poco adecuadas a las necesidades de los niños (en el contexto del debate sobre la educación que se desarrolló a partir de Jean-Jacques Rousseau).

GROTESQUENESS AS A CONCEPT OF THE ENLIGHTENMENT IN THE ‘CAPRICHIO 4’
BY FRANCISCO DE GOYA

ABSTRACT

The structure and content of the *Capricho 4* are examined in terms of the grotesque. Based on the contextualization of the legend *El de la rollona* and the 19th century handwritten commentaries on the *Caprichos*, the article analyses the significance of the amulets and background objects in the etching. The results lead on to a definition of the programme of the Enlightenment in the *Capricho 4*, which includes (in the tradition of the portraits of the infantes of the Golden Age) a critical comment on the aristocracy and its education and on inappropriate educational concepts in general (following the discussion on education initiated by Jean-Jacques Rousseau).

JACOBS, H.C., «Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho 4* de Francisco de Goya», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 69-95

PALABRAS CLAVE: *Capricho 4*, grotesco, comentarios manuscritos del siglo XIX, de los *Caprichos*, *El de la rollona*, amuletos, superstición, crítica a la nobleza y su educación, retratos de infantes del Siglo de Oro

KEYWORDS: *Capricho 4* grotesqueness, handwritten commentaries on the *Caprichos*, *El de la rollona*, amulets, superstition, criticism of the aristocracy and its education, portraits of the infantes of the Golden Age

Los ochenta grabados con el título *Caprichos*, que Francisco de Goya ofreció a la venta pública en el año 1799 en Madrid y tuvo que retirar poco después a causa de la presión de la Inquisición, se vendieron aun así a escondidas y llegaron de esta manera también a París, donde fueron conocidos en el círculo de los románticos. Así pues, no debe subestimarse la gran influencia que los *Caprichos* tuvieron en la primera mitad del siglo XIX en el desarrollo de la estética romántica en Francia. Para la generación de los románticos, tanto para los escritores como para los pintores, la obra gráfica de Goya se correspondía con los nuevos valores estéticos que Victor Hugo (1802-1885) presentó en el programa estético de su *Préface de Cromwell* de 1827, especialmente la conexión de lo grotesco con lo sublime, que fue reconocida en los grabados de Goya en la confrontación de aspectos muy contradictorios.

Aunque los *Caprichos* de Goya, en particular, reciben la calificación de grotescos desde el Romanticismo francés, ninguno de los ochenta aguafuertes ha sido analizado sistemáticamente desde esta perspectiva, y en los manuales sobre el concepto, la estética y la definición de lo grotesco ni siquiera se menciona a Goya. Heinrich Schneegans (1863-1914), quien subsume todo aquello que parece «*amüsant und merkwürdig*» (divertido y extraño) dentro de lo grotesco,¹ busca sus ejemplos en la literatura, especialmente en François Rabelais o Théophile Gautier, pero a Goya no lo menciona ni una sola vez.² En contraste con ello, Wolfgang Kayser (1906-1960) se refiere muchas veces a Goya en su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, publicado por primera vez en 1957, en el que lo nombra, pero sin examinar ninguna de sus obras en detalle. Alude tan solo brevemente al grabado *Desastres de la Guerra* 71 (*Contra el bien general*), destacando la deformación fantástica del hombre que lee mediante la animalización, lo que contrasta con la representación realista de las personas que se ven al fondo del grabado, víctimas de la miseria y las terribles consecuencias de la guerra.³ El ciclo de los *Desastres de la Guerra* es, en opinión de Kayser, «tendencioso por naturaleza. Pero su verdadera profundidad solo se puede sondear desde una perspectiva grotesca, que opera de un modo bastante diferente».⁴ Después de todo, con Goya y algunos otros pintores a los que menciona, Kayser abre una nueva perspectiva intermedial a la investigación de lo grotesco, teniendo en cuenta que el concepto de lo grotesco tuvo su origen en el Renacimiento en la pintura, en concreto, en las excavaciones efectuadas hacia 1480 en Roma en el palacio de Nerón (Domus Aurea), en cuyas bóvedas, semejantes a una extraña cueva (*grotta*), fue descubierta una ornamentación arábiga y extraña, una mezcla de humano, animal y vegetal.⁵

Como Schneegans, Mijaíl Bajtín (1895-1975) se concentra en la literatura y específicamente en Rabelais, sin referirse a Goya, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, otro manual de la investigación de lo grotesco, publicado en 1965 en Moscú.⁶ Bajtín enfatiza la función subversiva y angustiosa de lo grotesco, especialmente como corporalidad deformada.⁷ Tampoco se menciona a Goya en el libro *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, publicado en 2001, de Peter Fuss. Fuss considera lo grotesco como «*ein Medium der Transformation kultureller Formationen*»⁸ (un medio de trans-

1. SCHNEEGANS, H., *Geschichte der Grotesken Satire*. Estrasburgo: Trübner, 1894, pág. 10.

2. Sobre el concepto de lo grotesco de Schneegans, véase Fuss, P., *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, págs. 65-69.

3. Véase KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Traducción de J.A. GARCÍA ROMÁN. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010, págs. 24-25.

4. *Ibidem*, pág. 68, núm. 15.

5. Véase SCHOLL, D., *Von den «Grottesken» zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, 2000, págs. 15 y 65-127.

6. Véase BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de J. FORCAT y C. CONROY. Madrid: Alianza, 1990.

7. Sobre el concepto de lo grotesco de Bajtín, véase SCHOLL, D., *Von den «Grottesken»...*, págs. 24-28; Fuss, P., *Das Groteske...*, págs. 74-80, y ROSEN, E., «Grotesk», en BARCK, K. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001, vol. 2, pág. 879.

8. Fuss, P., *Das Groteske...*, pág. 13.

formación de las formaciones culturales) y como «*Produkt der Dekomposition symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen sowie der Permutation und modifizierten Rekombination der im Zuge dieser Dekomposition freigesetzten Elemente*»⁹ (producto de la descomposición de las estructuras de orden simbólico-culturales y de la permutación y recombinación modificada de los elementos que tienen su origen en este proceso de descomposición).

EL «CAPRICHOS 4» («EL DE LA ROLLONA») COMO GRABADO GROTESCO

Si lo grotesco implica todo aquello que parece extraño, deformado, ridículo y fuera de lo regular y normal, pero que ejerce una gran fasci-

lación sobre el espectador, esta definición ciertamente se puede aplicar al *Capricho 4* (ilustración 1), uno de los primeros grabados de la serie. Ya a primera vista ejerce un efecto extraño, a pesar de que parece tener una estructura simple y fácil de comprender; sin embargo, y en contraste con la primera impresión de simplicidad, es un grabado caracterizado por contrastes extremos y un contenido ambiguo y complejo que permite muchas interpretaciones.

En un espacio indefinido, indefinible, abierto por los cuatro lados, se ven dos personas en primer plano y dos objetos en el fondo, de los cuales el delantero parece ser una canasta. Un hombre barbudo vestido con ropa de niño y con una toca extraña quiere avanzar, pero es arrastrado por otro hombre con dos andadores en la dirección opuesta. Se apoyan el uno contra el otro, porque cada uno de ellos quiere correr en la dirección opuesta a la del otro. El hombre barbudo tiene el dedo en la boca como un niño pequeño; alrededor de la cintura lleva un cinturón ancho, del que cuelgan algunos objetos. La leyenda del grabado reza «El de la rollona». Cuál es la significación del grabado y de su leyenda y qué lo hace parecer tan grotesco es algo que no se comprende a primera vista y sin conocimiento de los contextos: ya los primeros comentaristas franceses de los *Caprichos* que describieron el grabado en el siglo XIX, tienen que admitir que no saben ni entienden cuál es el tema tratado en el mismo. Eugène Piot (1812-1890), el autor del primer catálogo de la obra de Goya, de 1842, escribe: «*Nous n'avons pas la clef de cette caricature*» (Nos falta la clave de esta caricatura), y Pierre-Gustave Brunet (1805-1896),¹⁰ quien publicó en 1865 una de las primeras monografías sobre Goya, supone: «*Il y a là quelque*



1. Francisco de Goya
Capricho 4,
1799, aguafuerte,
aguatinta, punta
seca y buril,
21,9 × 15,4 cm.

9. *Idem*.

10. Piot, E., «Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Francisco Goya», *Le Cabinet de l'amateur*, 1, 1842, págs. 347-355, en concreto pág. 347.

2. Francisco de Goya
 Dibujo preparatorio del *Capricho 4*, incluido en *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, de Francisco Javier Sánchez Cantón. Barcelona: 1949 [s.p.]



allusion insaisissable aujourd'hui» (Hay en esta obra alguna alusión imposible de entender hoy día).¹¹ A partir de entonces, en algunas publicaciones sobre Goya se presentaron informaciones contextuales sobre el grabado, pero aún no se ha realizado una interpretación exhaustiva desde la perspectiva de lo grotesco.¹² Se conserva un dibujo preparatorio del *Capricho 4* (ilustración 2), en el que las dos figuras, a excepción de pocos detalles, tienen ya la misma estructura y posición que en el grabado definitivo.¹³ Además del dibujo preparatorio existen tres pruebas conocidas.

LA LEYENDA «EL DE LA ROLLONA»

Debe aclararse en primer lugar qué significa la leyenda «El de la rollona». No era la original, pues la leyenda de la prueba reza «Que Bruto Soy». Esto se puede interpretar como una manifestación del barbudo en el *Capricho 4* que, comportándose como un niño, formula aquí una declaración reflexiva, lo que significaría que el adulto decidió deliberadamente y de manera insidiosa seguir siendo niño para poder disfrutar y aprovechar las ventajas de ese estado.

Solo en las otras dos pruebas aparece la leyenda que se encuentra en la versión final, en una de ellas en la variante ortográfica «El de la Royona», que se corresponde con la articulación de la palabra *Rollona*, y en la otra como «El de la Rollona», a diferencia de la versión final con el sustantivo *Rollona* escrito con mayúscula.

De hecho, se trata de una locución proverbial, documentada ya en el Siglo de Oro. Sebastián de Covarrubias Horozco cita en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1674, el refrán: «El niño de la Rollona, que tenía siete años y mamaba», y añade: «... hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus

11. BRUNET, G., *Étude sur Francisco Goya. Sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*. París: Aubry, 1865, pág. 31.

12. Sobre el *Capricho 4*, véase ALCALÁ FLECHA, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho 4*, "El de la Rollona", de Goya», *Goya*, 198, 1987, págs. 340-345; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B., «La necesidad de educación y su importancia en los niños y jóvenes en *Los Caprichos de Goya*», en ROMANÍ MARTÍNEZ, M.; NOVOA GÓMEZ, M.Á. (eds.), *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, págs. 475-492.

13. Véase BLAS, J.; MATILLA, J.M.; MEDRANO, J.M. (eds.), *El libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, pág. 73.

madres; salen estos grandes tontos o grandes bellacos viciosos».¹⁴ La Rollona generalmente no es la madre, sino la nodriza o la niñera. En la primera edición del *Diccionario de Autoridades*, en el tercer tomo de 1737, figura la explicación siguiente: «ROLLONA. adj. que se aplica en estilo festivo á la muger rolliza y fuerte: y solo tiene uso en la phrase el Niño de la Rollona».¹⁵ Así, el «Niño de la Rollona» o «El de la Rollona» describe a un niño mimado y cuidado por una niñera.

Muy difundido fue el motivo en el teatro español de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en géneros como la mojiganga, el entremés o el sainete.¹⁶ En algunas piezas de teatro, el término *Rollona* apareció incluso en el título. El de la Rollona se distingue por su tamaño y muchas veces por su gula.¹⁷ Le falta toda educación porque está totalmente mimado. En el *Sainete del Niño de la Rollona*, anónimo y publicado en 1720, se mencionan explícitamente los andadores, en una acotación que se corresponde notablemente con el *Capricho* 4: «La Niña será un hombrón con colores en la cara, unas sayas y un mandil y lo traerá una mujer de los andadores, y el Niño también será otro hombre y lo traerá una mujer ridículamente».¹⁸

LA ESTRUCTURA GROTESCA

El *Capricho* 4 ejerce ya un efecto grotesco a causa de su extraño protagonista, pero una mirada más precisa a los parámetros estructurales y las proporciones de la imagen nos revelará su estructura genuinamente grotesca. Claudette Dérozier, que analizó en 1973 por primera vez la estructura del *Capricho* 4, advierte que las dos figuras ni siquiera llenan la mitad del espacio de la imagen, dominado por el negro de la aguatinta, donde falta cualquier posibilidad de orientación, lo que expresa con la pregunta: «*Où sommes-nous?*» (¿Dónde estamos?).¹⁹ El adulto con ropa de niño está «*dans un équilibre précaire*» (en un equilibrio precario), aunque sujeto a la altura de los hombros por los andadores: «*L'oblique de son corps est suspendue au-dessus du néant représenté par l'horizontale avec laquelle elle est constamment sur le point de se confondre, si ce n'était la force contraire des deux obliques des bretelles parallèles qui la retiennent dans ce déséquilibre permanent, sans toutefois lui communiquer le moindre mouvement; ce sont deux forces qui s'annulent...*» (La posición oblicua está suspendida sobre la nada, representada por la horizontal, con la cual está siempre a punto de confundirse, de no ser por la fuerza opuesta de los dos andadores paralelos oblicuos que mantienen la figura en un desequilibrio permanente, sin imprimirle el menor movimiento; se trata de dos fuerzas que se anulan la una a la otra...)²⁰ En otro análisis de la estructura del *Capricho* 4 realizado por Werner Busch en 1986, este llega a conclusiones similares, pero apunta además que en este grabado se produjo una ruptura con la perspectiva central tradicional, ya que los andadores se colocaron como si estuvieran conectados a las asas de la canasta y parece como si

14. Citado según COVARRUBIAS HOROZCO, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arrelano y Rafael Zafra. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pág. 1313.

15. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Francisco del Hierro, 1737, vol. 3, pág. 634.

16. Véase FALIÚ-LACOURT, C., «El Niño de la Rollona», *Criticón*, 51, 1991, págs. 51-56; BUEZO, C., «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, 56, 1992, págs. 161-178.

17. Véase BUEZO, C. (ed.), *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger, 2005, vol. 2, pág. 149.

18. *Ibidem*, pág. 53.

19. DÉROZIER, C., «Essai d'approche des *Caprices* de Goya par l'analyse formelle (signification des fonds et des décors)», en *Hommage à Georges Fourier*. París: Centre de Recherches d'Histoire et Littérature-Les Belles Lettres, 1973, págs. 141-152, en concreto pág. 146.

20. *Idem*.

3. Francisco de Goya
Capricho 4
 (esquema geométrico con diagonales).



todos los objetos y sujetos hubieran sido colocados en distancias y perspectivas inusuales entre sí.²¹

En mi propio análisis estructural del *Capricho 4*, que realizaré a continuación, comienzo por las fuerzas diagonales que emanan de las dos figuras antagónicas, de las cuales la una, en el primer plano, tiende hacia la izquierda, mientras que la otra, en el fondo, tiende hacia la derecha. Al contrario del *Capricho 43*, en el que el margen izquierdo (por lo menos en la parte inferior, debido al tablón rectangular del lateral del escritorio del artista que duerme) ofrece al observador una orientación fija,²² el *Capricho 4* está abierto en todas las direcciones, sin límite alguno, por lo que ni el margen inferior o superior ni los laterales proporcionarán posibilidad de orientación alguna. Lo mismo cabe afirmar del fondo oscuro, que tampoco per-

mite ninguna posibilidad de orientarse, en contraste con el dibujo preparatorio del *Capricho 4*, en el que el fondo tenía una bipartición creada por una línea vertical situada casi en el eje central de la imagen, con una zona un poco más grande y más oscura a la izquierda, por efecto de un plumado, y una zona más estrecha y más clara a la derecha. Ya en el dibujo preparatorio el suelo está tan indeterminado como en el grabado. También la sombra a la derecha de las dos personas existe ya en este.

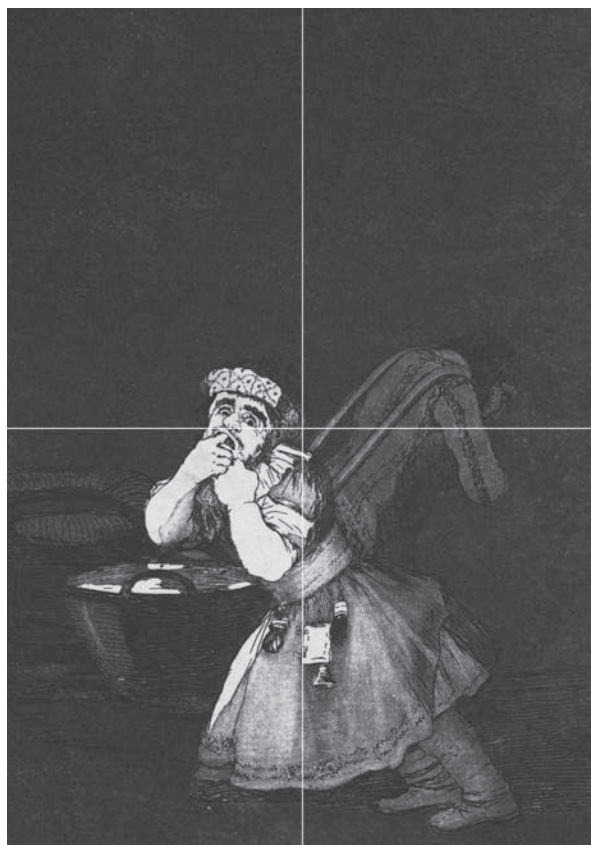
Pero el *Capricho 4* no solo está abierto hacia todos los lados, sino que supone incluso una derogación de las leyes de la perspectiva central –como ha demostrado Busch en su análisis estructural–, lo que es obvio en la posición de los andadores, cuya diagonalidad está dislocada de tal forma que uno tiene la impresión de que lo que se arrastra no es el adulto vestido como un niño sino el asa de la cesta, cuya posición además es indeterminada en relación con la posición de las dos personas. Las personas y los objetos representados parecen colocados arbitrariamente porque las relaciones entre ellos no se corresponden con los parámetros de la perspectiva central académica. Goya rompe aquí conscientemente con la tradición y desorienta la mirada con perspectivas y proporciones inusuales.

Las fuerzas determinantes en el espacio del *Capricho 4* son, sin embargo, como se expondrá en el análisis siguiente, las diagonales que orientan la dinámica difusa de las dos personas divergentes en direcciones diagonales opuestas, que actúan simultáneamente y se superponen o se cruzan (ilustración 3). Los dos andadores constituyen fuerzas diagonales evidentes. Si se

21. Véase BUSCH, W., «Goya und die Tradition des capriccio», en IMDAHL, M. (ed.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Colonia: DuMont, 1986, págs. 41-73 y 172-174, en concreto págs. 62-63.

22. Véase JACOBS, H.C., *Der Schlaf der Vernunft. Goyas «Capricho 43» in Bildkunst, Literatur und Musik*. Basilea: Schwabe, 2006, pág. 43; *idem*, *El sueño de la razón. El «Capricho 43» de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid: Iberoamericana, 2011, págs. 36-37.

prolongan estas líneas diagonales, la inferior acaba en la esquina inferior izquierda de la imagen. Si imaginamos otra línea diagonal que sale de la esquina derecha superior opuesta de la imagen y discurre paralela a las otras dos diagonales, es evidente que esta tercera diagonal perfila los contornos superiores del brazo oblicuo del adulto vestido de niño y roza la esquina derecha de la canasta. A efectos de esta diagonalidad, los puntos importantes de orientación no son, obviamente, los márgenes de la imagen, sino las esquinas diagonalmente opuestas (abajo a la izquierda y arriba a la derecha). Lo mismo puede observarse respecto de la otra diagonalidad –opuesta– que tiene puntos de intersección y de orientación en las otras dos esquinas opuestas (arriba a la izquierda y abajo a la derecha): la diagonal que pasa por la esquina superior izquierda de la



4. Francisco de Goya
Capricho 4
(esquema geométrico con horizontales y verticales).

imagen perfila la espalda de la figura inclinada hacia la izquierda y particularmente el contorno trasero de la pierna izquierda inclinada hacia delante. La diagonal que pasa por la esquina inferior derecha de la imagen traza los contornos del ribete de la manga de la figura del fondo. En el caso de las dos fuerzas diagonales opuestas, las respectivas esquinas opuestas son los únicos puntos de orientación que pueden identificarse, mientras que no existe marco o por lo menos falta un lado del marco, como ocurre en el *Capricho 43*, y por lo tanto no desempeña su función tradicional de punto de referencia en la imagen (ilustración 4).²³

En comparación con las fuerzas diagonales, el centro de la imagen y la intersección de la horizontal y vertical a través de este revisten menor importancia: la horizontal situada en la mitad de la imagen cruza la cara del adulto vestido de niño, formando casi la base de su nariz, así como el contorno facial de la figura posterior.

La vertical de la mitad de la imagen pasa, por el contrario, por el contorno izquierdo del librito, único objeto que se encuentra en una posición paralela a los márgenes. La desorientación, que tanto Dérozier como Busch reconocen como una peculiaridad estructural del *Capricho 4*, y la ruptura con la perspectiva central tradicional, sobre la que llama la atención Busch, ya son suficientes para caracterizar la estructura del grabado como grotesca, teniendo en cuenta que el *Capricho 4* se corresponde exactamente con la definición que Kayser da de lo grotesco como manifestación de la pérdida de orientación en el mundo: «Lo grotesco es una estructura». Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: «lo grotesco es el mundo en estado de enajenación».²⁴ Sobre todo la desorienta-

23. Sobre la función del marco en la obra de Goya, véase BEYER, V., *Rahmenbestimmungen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*. Múnich: Wilhelm Fink, 2008.

24. KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010, pág. 309.

ción es para Kayser un constituyente esencial de lo grotesco: «Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. [...] El mundo enajenado no nos permite orientación alguna; nos parece absurdo sin más».²⁵ Es cierto que en el caso del *Capricho* 4 hay una orientación estructural mediante las cuatro esquinas de la imagen, pero de forma tan oculta que, pese a su efecto en ella, no puede ser percibido de manera inmediata.

LOS COMENTARIOS MANUSCRITOS DEL SIGLO XIX AL «CAPRICHOS 4»

Ya para los contemporáneos de Goya –y aún más para las generaciones siguientes a lo largo del siglo XIX–, muchos de los *Caprichos* resultaban tan enigmáticos que, desde los primeros decenios del siglo, se produjeron comentarios manuscritos anónimos, imprescindibles para aclarar su sentido. Dichos comentarios se refieren bien al conjunto de un *Capricho* (en cuanto combinación de imagen y texto), bien solamente a uno de sus componentes (al texto o a la imagen, o a un elemento singular del uno o de la otra). En el marco de un proyecto de investigación apoyado por la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft), pretendemos publicar todos estos comentarios sobre los *Caprichos* en una futura edición crítica completa. Con la edición de los textos originales traducimos los textos españoles, franceses e ingleses al alemán, de manera que la edición será multilingüe.²⁶ En primer lugar, vamos a distinguir las *explicaciones*, que se corresponden con los diversos textos relativos a los distintos *Caprichos*, de los *comentarios*, que se corresponden con los distintos manuscritos.

La primera explicación Ayala [AO4] reza:

[AO4:] 4... Los hijos de los Grandes se atiborran de comida, se chupan el dedo y son siempre niñotes / aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andadores.

El conde de la Viñaza reproduce en su versión imprimida de la explicación Ayala [A2-04] el término sinónimo *andaderas* en vez de la palabra *andadores*:

[A2-04:] 4.^a Los hijos de los grandes se atiborran de comida, se chupan el dedo y son siempre niñotes, aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andaderas.²⁷

Los Grandes formaron el rango supremo de la jerarquía de la nobleza española. Creada e institucionalizada en 1520 por el rey Carlos V, esta clase incluía a todos los duques y a los nobles designados específicamente por el rey. Al final del siglo XVIII cerca de 120 personas se

25. *Ibidem*, págs. 310-311. Véase KAYSER, W., «Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken», en WEISSTEIN, U. (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlín: Erich Schmidt, 1992, págs. 173-179, en concreto págs. 176-177. Sobre el concepto de lo grotesco de Kayser, véase SCHOLL, D., *Von den «Grottesken» zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, 2000, págs. 20-23; FUSS, P., *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, págs. 69-74; ROSEN, E., «Grotesk», en BARCK, K. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001, vol. 2, pág. 878.

26. Agradezco las numerosas sugerencias y fructíferas discusiones a los dos colaboradores científicos del proyecto apoyado por la DFG, Mark Klingenberg y Dra. Nina Preyer.

27. Citado por MUÑOZ MANZANO, C. (CONDE DE LA VIÑAZA), *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Manuel G. Hernández, 1887, págs. 328-329. Es posible que el conde de la Viñaza cambiara el texto concienzudamente, cometiera un error de transcripción o tuviera un manuscrito cuya versión desconocemos.

contaban entre los Grandes.²⁸ Esta clase era criticada por los viajeros extranjeros desde su perspectiva de observadores de las condiciones actuales de la época en España.²⁹ En la primera parte, la explicación Ayala [AO4] se refiere a la vida de los hijos mimados de los Grandes, de la cual se mencionan estos dos detalles: que se atracan y se chupan el dedo; a pesar de que tienen largas barbas y son, por tanto, adultos, se comportan como si todavía fueran niños pequeños. En la segunda parte de la explicación Ayala [AO4], se describe cuáles son las consecuencias que se derivan del hecho de que los hijos de los Grandes nunca hayan alcanzado la madurez: no son capaces de ir por la vida de manera autónoma, sino que necesitan el apoyo de personal instruido. Los lacayos les llevan de un lado a otro con andadores. No solo la barba era un atributo típico de los *niños de la Rollona*,³⁰ sino también los andadores. La crítica a la educación no es general, sino que está específicamente relacionada con la educación de la alta nobleza y las consecuencias de un pobre régimen educativo de los Grandes, del cual resulta que sus hijos son incapaces de manejar sus vidas de manera independiente y responsable.

La reacción directa a la explicación Ayala [AO4] es la explicación Kollektiv [KO4], que tuvo su origen en el círculo de amigos de Goya:

[KO4:] 4. La negligencia, la tolerancia y el mismo³¹ hacen á los niños antojadizos, obstinados, sobervios, golosos, perezosos é insufribles; llegan á / grandes, y son niños todavía, tal es la Rollona.

La explicación Prado [PO4], la copia autógrafa de la explicación Kollektiv [KO4] por la mano de Goya, reza:

[PO4:] 4 La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen à los niños antojadizos obsti-/nados soberbios golosos perezosos e insufribles. llegan à grandes y son niños / todavía, Tal es el de la rollona.

Entre las explicaciones Kollektiv [KO4] y Prado [PO4] se nota una diferencia significativa: en la explicación Kollektiv [KO4] el final dice «tal es la Rollona», lo que tomado literalmente significaría que solamente la niñera sería la persona responsable de la educación de los hijos de la nobleza española, algo que en el contexto tradicional de *El de la Rollona* no tiene ningún sentido. Copiando la explicación Kollektiv [KO4], Goya corrigió esto obviamente, pues en la explicación Prado [PO4] la última frase se lee de manera correcta «Tal es el de la rollona», con lo que la crítica se dirige claramente hacia los niños malcriados. Dado que la versión de la explicación Kollektiv [KO4] no se encuentra en ningún comentario posterior, se puede suponer que el comentario Kollektiv [K] solo estuvo a disposición de Goya para la copia del comentario Prado [P].

En las explicaciones Kollektiv [KO4] y Prado [PO4] y en todos los comentarios de la línea de manuscritos copiados que tiene su origen en el comentario Prado [P], se mencionan tres rasgos característicos y costumbres de los pedagogos a causa de los cuales los niños no pueden llegar a ser personas autónomas: «La negligencia, la tolerancia y el mimo». Por eso conservan sus defectos hasta la edad adulta. Estas características negativas de los niños se detallan en una serie de seis adjetivos: «antojadizos, obstinados, sobervios, golosos, perezosos é insufribles». En la última frase la leyenda del grabado se cita como símbolo del resultado de este pobre programa educativo: un niño como esos es el de la Rollona. La frase «llegan a grandes» es ambigua: puede entenderse en el sentido de crecer, pero si se lee la explicación Kollektiv [KO4] como

28. Véase BLAS, J.; MATILLA, J.M.; MEDRANO, J.M. (eds.), *El libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, pág. 72.

29. Véase, por ejemplo, KAUFHOLD, A., *Spanien wie es gegenwärtig ist*. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1797, págs. 386, 389, 390 y 406.

30. Véase FALIU-LACOURT, C., «El Niño de la Rollona», *Criticón*, 51, 1991, pág. 55.

31. *Recte*: mimo.

réplica directa a la explicación Ayala [AO4], la frase podría ser entendida en el sentido de *se hacen Grandes*. Debido a esta ambigüedad, también la explicación Kollektiv [KO4] se podría entender no solo como una crítica a una educación cuyo resultado es la inmadurez, sino también como una crítica a la educación específica que los Grandes dedican a sus hijos, lo que implica también una crítica a la alta nobleza.

En la écfrasis de la explicación Rauch [RO4], la figura central es identificada justamente como un adulto, pero su disfraz de niño, sin embargo, es erróneamente interpretado como una «saya corta» y un turbante:

[RO4:]

4.^a

Lamina quarta

Representa un hombre de bastante edad, / con los dedos en la boca, figura extraña, / vestido con saya corta, y un turbante en / la cabeza, y otra figura de hombre tras él, / que tira una cesta con unas cuerdas.

Explicación

La negligencia, la tolerancia y el mimo, / hacen á los Niños antojadizos, obstinados, / sovervios, golosos, perezosos, é insufri-/bles: llegan á grandes, y son Niños toda-/via; tal es el de la Rollona.

De hecho, en la écfrasis de la explicación Rauch [RO4] el hombre representado a la derecha no se pone en relación directa con el adulto central, vestido como un niño, sino que se nos dice de él «que tira una cesta con unas cuerdas». El autor anónimo de esta explicación es el único que lo ve así y que no reconoce la distorsión de la perspectiva central tradicional como tal, mientras que todos los demás comentaristas asumen simplemente que el adulto vestido de niño es arrastrado con los andadores por el hombre situado a la derecha.

Las explicaciones de un grupo de manuscritos de la línea Prado contienen, como añadidura entre corchetes, las palabras «La Grandeza de España», que tienen su origen claramente en la explicación Ayala [AO4]. Solo la explicación Norton Simon IV [NS4-04] se refiere a algunos detalles del grabado y los interpreta en el sentido de la explicación Ayala [AO4]:

[NS4-04:] Los hijos de los grandes se crían como niñas mimadas; / se chupan los dedos, se atracan de alimentos, no andan / sino arrastrados por lacayos, y cargados de dijes; tie-/nen barbas y conservan aun todas las credulidades / de la infancia.

(Atribuido á Goya)

En primer lugar se precisa que los hijos de los Grandes son mimados como niñas, lo que sugiere que uno de los errores de la educación es también la feminización. Se destacan la golosina, gula y codicia de los hijos de los Grandes, lo que es ilustrado con el hecho de que carecen de todas las convenciones de la buena conducta y de los modales adecuados en la mesa porque tienen la costumbre de lamer sus dedos y de abalanzarse sobre la comida. Se hace hincapié en su inmovilidad, ya que solo son capaces de andar cuando son tirados por los lacayos y adornados con amuletos. Lo que no se explica es por qué son necesarios los amuletos para movilizarlos. En la explicación Norton Simon V [NS5-04], el grabado es interpretado en sentido político como una alusión al reinado de Carlos IV. Aquí el motivo de los andadores es aplicado y relacionado con la monarquía, que necesita tales andadores. Con qué acontecimientos o medidas políticas podría relacionarse esto es una cuestión que queda sin respuesta:

[NS5-04:] Alucion³² á la monarquía que bajo el cetro de / Carlos IV necesitaba andadores.

(Otro comentario)

32. Recte: Alusión.