

Dagmara Dziubińska  
Universidad Adam Mickiewicz

## **La realidad española en los *Caprichos* de Francisco Goya y Lucientes**

Francisco Goya y Lucientes, un genio pictórico sin precedentes, vivió a caballo entre dos épocas. Cuando empezaba su carrera artística languidecían los últimos brillos del arte despreocupado y pintoresco del rococó. Cuando moría, en 1828, en su exilio voluntario en Francia, los salones de exposición y teatros parisienses eran escenario de los violentos discursos de los románticos. La obra goyesca, aunque tan individual, concierne la historia de toda la época que vio la decadencia del viejo mundo y, entre las revoluciones y las luchas, el nacimiento de un nuevo mundo (POPRZECKA, 2002: 5).

Dentro de la creación goyesca destacan las series grabadas, que resultaron ser una herramienta excelente para transmitir sus reflexiones sobre los aspectos históricos, políticos y sociales de la España de los siglos XVIII y XIX. Porque Francisco Goya:

[...] Reprodujo en el lienzo íntegramente la sociedad española.[...] La reprodujo haciéndola pasar por el campo fecundo de la imaginación y el ensueño, soñándola despierto en pura intuición o contemplación adivinatoria, que es el modo como los grandes artistas y poetas se apoderan de la entraña real del mundo histórico [...]. El tiempo histórico de Goya vive en nuestra memoria en virtud del color y del relieve que el pintor supo darle. [...] Sin la presencia de Goya, sin la existencia de sus obras, su época histórica

carecería del encanto y resplandor que hoy posee a nuestros ojos; apenas sería otra cosa que un centón de acaecimientos lamentables. (ENCINA, 1939)

Esta reproducción de la sociedad es visible también en la serie más famosa de Goya, los *Caprichos*, un conjunto de 80 grabados publicados en 1799. Goya seguramente tuvo conciencia del arriesgado carácter crítico de su obra. En consecuencia, para evitar las indudables sospechas que habría de provocar en ciertos círculos, el pintor dotó a los grabados de unas inscripciones a veces precisas, pero otras un tanto ambiguas, que dan carácter universal a alusiones y ataques a veces muy concretos (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 29). Así, existen tres comentarios que explican brevemente, pero también de modo impreciso y generalizador, el significado de cada estampa: el conservado en el Museo del Prado, otro del comediógrafo López de Ayala y el de la Biblioteca Nacional. Los dos primeros son bastante tempranos, Hughes (2006: 177) señala que fueron escritos entre los años 1799-1803. El comentario más interesante, a causa de su misteriosa procedencia, es el manuscrito del Museo del Prado. Se supone que fue el mismo Goya que dio su consentimiento para escribirlo. ¿Cómo presenta sus *Caprichos* el propio artista? Lo explica en el *Diario de Madrid*:

Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos [...] pueden también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice. (GÓMEZ DE LA SERNA, 1963: 108-109)

Luego añade que en sus grabados no intentaba ofender ni poner en ridículo a ninguna persona concreta.

La serie de *Caprichos* presenta, según Kraselsky (2007), una “amarga reflexión sobre la realidad circundante, una realidad no querida, criticada, satirizada, que aún podría ser la nuestra”, una realidad en la que todo se puede vender: el amor, el estatus social, incluso la absolución del sacerdote. Como escribe Gómez de la Serna (1963: 97) en los *Caprichos* “por primera vez en Goya el sarcástico hiere, y para depurar su crimen, se hiere él también y sonríe herido. No se cree justiciero y verdugo, sino que para demostrar el veneno de la vida bebe él también la cicuta amarga”. Cabe mencionar que algunos interpretan los *Caprichos* como una “explosión de un subconsciente atormentado por la enfermedad” (POPRZECKA, 2002: 8). Así percibió esta obra Baudelaire. Escribió el poeta:

Goya, gran pesadilla de cosas inauditas;  
fetos cocidos sabáticas comedias;  
viejas frente al espejo, desnudas doncellitas,  
tentando a los diablos, ajustando sus medias.<sup>1</sup>

La serie empieza con el autorretrato de Goya (C1)<sup>2</sup>, ya maduro, que aparece con una agudeza que podemos intuir de su vista, “de mal humor y gesto satírico” como leemos en el comentario de la Biblioteca Nacional. En esta estampa se ve la actitud del pintor hacia el caos y los absurdos de la realidad. Por un lado vemos la intención didáctica y moralizadora del autor, que nos anuncia su profunda observación de la sociedad; del otro, se subraya el punto de vista personal del autor, acentuando la óptica individual del artista.

Uno de los temas preferidos del pintor fue el matrimonio. A Goya le interesaban sus aspectos financieros así como los perjuicios relacionados con ello. En opinión de Francisco Javier García Marco (1996), en la sociedad de aquellos tiempos el matrimonio era una institución básica tratada como un instrumento de la política familiar, demasiado importante para dejarla a la voluntad de los contrayentes. En consecuencia, se determinaba por acuerdo entre los padres respectivos. Lo vemos perfectamente en *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (C2), que es un ataque cruel a los matrimonios amañados hipócritamente en que todos se engañan y en los que la mujer ve, casi siempre, una manera de obtener la libertad que no le está dada en la casa paterna. En el *Capricho* nº 14, *Que sacrificio*, el tema vuelve, esta vez representado por un matrimonio desigual, marcado por interés, que convierte la esposa en una víctima por culpa de sus padres, gente moralmente degradada cuyo único objetivo es enriquecerse. Cabe observar que el novio es uno de los personajes goyescos más característicos: es un enano mucho más viejo que la pobre muchacha. Tal matrimonio sin amor convierte este lazo tan especial en una cárcel perpetua, como podemos apreciar en el grabado *No hay quien nos desate?* (C75) que es una “impresionante visión del vínculo matrimonial, entendido como un castigo cruel e inhumano” (PÉREZ-SÁNCHEZ, 1992: 77). En una de las críticas recientes, consideradas atrevidas y novedosas, Robert Hughes (2006: 182) dice que Goya consideraba el compromiso matrimonial como un acto de prostitución.

---

<sup>1</sup> Es un fragmento del poema de Baudelaire titulado *Los faros* en el que alude a muchos artistas: Rubens, Rembrandt, Leonardo da Vinci, Watteau y Delacroix, entre otros. Hemos extraído este fragmento del libro de Ramón Gómez de la Serna (1963: 293).

<sup>2</sup> Vamos a enumerar todas las láminas de esta misma manera a lo largo de todo el análisis.

En muchos *Caprichos* aparece el tema celestinesco relacionado con la prostitución. En muchas de esas estampas geniales se echa a la vista el personaje de alcahueta,

[...] la madre Celestina, con su rosario de gruesas cuentas y su murmullo continuo de sanos consejos [...], un ser híbrido, entre bestia y persona, sobre el cual Goya carga la mano con todos los caracteres de la fealdad física y de la odiosidad moral, que lleva en su faltriquera la terrible Caja de Pandora. (Encina, 1939)

En los *Caprichos* Goya contrasta la belleza de las jóvenes prostitutas con la fealdad de sus maestras. En *Bien tirada está* (C17) se juega con el verbo tirar. De un lado, refiriéndose a las medias estiraditas (comentario del Prado), y, del otro, dice que “no hay cosa más tirada por los suelos que ella” (comentario de la Biblioteca Nacional). Además, Hughes (2006: 185) ve en esa estampa la alusión a la vagina de la joven prostituta. La mujer prostituta es un gran peligro para los hombres. Por medio de la “metáfora del fuego y del calor como símbolos de la lujuria” (PÉREZ-SÁNCHEZ, 1992: 42) en *Y se le quema la casa* (C18) se subraya la lascivia de los viejos. Esta lámina es asimismo una crítica de la estupidez humana, “¡Tanto puede el vino!”, dice el comentario de Ayala. Goya desarrolló el tema de la ruina de los hombres por culpa de las prostitutas en las dos siguientes estampas: *Todos caerán* (C19) y *Ya van desplumados* (C20). En la primera se puede notar que el anzuelo se parece mucho a la Duquesa de Alba. Un pájaro que está al lado tiene el rostro de Goya. Lo interesante de la segunda estampa está en la desnudez de las víctimas. Puede ser una alusión a la enfermedad contagiada por una prostituta: la pérdida del pelo era un síntoma de sífilis avanzada (HUGHES, 2006: 187).

En la serie de los *Caprichos*, el pintor aragonés pone en ridículo la frivolidad y la vanidad de las mujeres. En C26 *Ya tienen asiento* vemos a dos impúdicas mujeres sin más vestidos que una saya sobre sus cabezas que llevan encima de éstas dos sillas de enea (GÓMEZ DE LA SERNA, 1963: 118). Goya juega aquí con la expresión “tener asiento”, que indica tener acomodo definitivo o estable, y también “sentar la cabeza”, en el sentido de ordenar la existencia. Pero esas mujeres no sentarán cabeza ni hallarán asiento. Merece la pena subrayar que, reduciendo esta estampa al absurdo el pintor hizo algo muy sorprendente y moderno dentro de toda su extraordinaria creación artística.

En *Volaverunt* (C61) el autor se refiere a la inconstancia femenina por medio del símbolo de las alas de mariposa. Además, puede ser una alusión a un desengaño amoroso, el comentario de Ayala alude directamente a la Duquesa de Alba. *Hasta la muerte* (C55) subraya la vanidad femenina que no puede ser vencida incluso por el tiempo. Vemos a “una

vieja sin dientes, ni más carnes que la piel en los huesos, que mirándose al espejo, se coloca en la cabeza un sombrero” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1963: 128). Este *Capricho* es un “brutal ataque a la coquetería femenina que sobrevive a los límites razonables de la edad” (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 63). Algunos identificaron esta mujer con la reina María Luisa. Sin embargo, el comentario de Ayala nos informa que es la anciana Duquesa de Osuna.

Si bien en la mayoría de los casos, Goya critica a la parte femenina de la sociedad, los hombres tampoco salen intactos. *El vergonzoso* (C54) de larga nariz fálica alude, según Kossowska (1996: 26), a la dominación de los instintos sexuales del hombre sobre su intelecto. Sin embargo, el comentario de Goya no es tan unívoco.

Una parte muy interesante de los *Caprichos* (estampas 37-42) la constituyen las llamadas asnerías. Por medio de los animales, Goya nos presenta una metáfora de los vicios humanos. El asno es un símbolo de la estupidez, de la ignorancia y de la autodegradación del ser humano (KOSSOWSKA, 1996: 22). Vemos a un asno como profesor (sátira de la enseñanza española), como literato (crítica de los aristócratas y sus simuladas capacidades literarias o artísticas), como médico que no sabe dar un diagnóstico (les acusa de ser ignorantes y pedantes). La más significativa es la estampa *Tú que no puedes* (C42) en la que vemos “el injusto reparto de las cargas y las frecuentes exenciones y privilegios de los poderosos” (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 55). Goya añade que los representantes de las capas bajas de la sociedad ni siquiera se dan cuenta que los ricos se aprovechan de ellos. Creen ciegamente que es un elemento natural del orden de la sociedad y no pueden afanarse para protestar. Los hombres en el grabado tienen los ojos cerrados, no se dan cuenta de nada. Son estúpidos y tercos como burros, por eso aceptan la servidumbre. Los que están en la cima de la escala social tampoco saben por qué se encontraron ahí y cómo tienen que comportarse (HUGHES, 2006: 197-198). El tema de los que gravitan en las espaldas de otros vuelve en C63 titulado *Miren que grabes*. En este caso, la estampa tiene un carácter mucho más crítico y cerrado: “los que soportan han perdido su humanidad y son borricos, los que cabalgan se caracterizan por la rapacidad bestial y beata estupidez” (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 68).

Otro tema muy importante en este ciclo gráfico concierne la crítica del clero. Como explica García Marco (1996):

Goya en sus *Caprichos* de tema anticlerical denuncia la incoherencia de aquellos que encubren con su hábito una forma de actuar contraria a los principios que dicen defender. Su crítica de carácter religioso concierne el modo de vida y las costumbres de los sacerdotes y religiosos indignos así como la estructura social que

mantenía esta situación. Cabe señalar que en ningún caso Goya hace burla de los símbolos sagrados del catolicismo, ni del culto eucarístico, ni de ningún aspecto clave de la de cristiana.

Una de las más bellas y enigmáticas estampas goyescas, *Que se la llevaron* (C8), alude posiblemente a los ilícitos amores de los frailes. El tema de su oculta lubricidad está presente también en la estampa *Están calientes* (C13), que subraya el carácter devorador del clero. Cabe añadir que en los dibujos preparatorios para esta estampa el fraile que se acerca como sirviente lleva una cabeza humana en la bandeja. Las alusiones eróticas están presentes también la lámina *Porque esconderlos?* (C30). En España de los tiempos de Goya las bolsas de dinero tenían connotaciones con los testículos masculinos (KOSSOWSKA, 1996: 20). Asimismo, es una crítica de la avaricia del clero. Los *Caprichos* 46 y 47 incluyen el tema de la dogmática educación de los brujos. La *Corrección* (46) se refiere al problema de torcer las doctrinas cristianas por los representantes del bajo clero que conservaba las supersticiones del pueblo. En el *Obsequio a el maestro* (47) Goya alude a “la adoración del mal por la una humanidad corrompida, de la que forma parte muy preferente el mundo clerical” (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 58). *Soplones* (C48) es un ataque a la confesión auricular. Es posible que se aluda también a los “soplos”, denuncias interesadas al Santo Tribunal de la Inquisición, relacionadas siempre con intereses sucios. *Que pico de oro* (53) es una crítica de la vacía verbosidad y de la torpeza ilimitable de los clérigos oradores así como una alusión a la predicación irracional que forma la cultura religiosa del pueblo. En *Trágala perro* (C58) una vez más vemos “la cínica inmoralidad de los frailes y la superstición e ignorancia de quienes se dejan gobernar por ellos” (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 65). En este grabado, Goya alude a los sacerdotes que imponen a los fieles doctrinas absurdas. Según Irena Kossowska (1996: 27) la lavativa expuesta en esta estampa tenía connotaciones eróticas en la iconografía del siglo XVIII; por otra parte, fue un utensilio de tortura utilizado por la Inquisición. *Devota profesión* (C70) une el tema brujesco con la sátira eclesiástica. Es una parodia de los votos monásticos. Dice el comentario de la Biblioteca Nacional: “Dos hombres cualesquiera salidos de la nada, son levantados en alto por la lascivia e ignorancia y llegarán a ser mitrados atenaceando los libros sagrados”. Las tres últimas estampas de la serie presentan a unos duendecitos que son una personificación de los frailes. En *Despacha, que despiertan* (C78) Goya expone otra vez el tema de la voracidad e hipocresía del clero. La naturaleza verdadera de los duendecitos está presentada en *Nadie nos ha visto* (C78). Se insiste aquí embriaguez del clero. *Ya es hora* (C80) cierra la serie. Se alude otra vez a la ociosidad del clero, pero “ya es hora” de que desaparezca la realidad inútil (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 80). “Luego que amanece huyen cada

cual para su lado, brujas, duendes, visiones y fantasmas” dice el comentario de El Prado. Con la aurora vuelve el modo racional de observar el mundo. Ya es hora que triunfe la razón.

Como podemos suponer observando su obra, Goya vivió en una sociedad muy supersticiosa, fenómeno del que da testimonio en algunos de sus *Caprichos*. *Que viene el coco* (C3) alude a la educación en miedo. Las madres asustan a sus hijos con las autoridades falsas desarrollando en las mentes de los niños la propensión a las supersticiones. El temor impuesto al “coco” puede ser también un artificio para mantener un dominio injusto sobre los débiles y gozar las madres de una libertad viciosa<sup>3</sup>. *Lo que puede un sastre* (C52) alude a la ignorancia de las gentes que les lleva a la ciega veneración de las imágenes religiosas. Como señala el manuscrito de Ayala “La superstición hace adorar un tronco vestido al público ignorante”. Las alucinantes figuras de los diablos y trasgos del *Buen viage* (C64) simbolizan los vicios que “vuelan [...] por la región de la ignorancia, sosteniéndose unos a otros” (comentario de Ayala) y las supersticiones que pueden ser aniquiladas solamente por la luz del racionalismo. Goya continúa este tema en *Si amanece, nos vamos* (C71) donde la aurora es el símbolo del esplendor de la ciencia o de la verdad. Si esa luz llegara, duendes, brujas y trasgos desaparecerían para siempre. Desgraciadamente, no es así. Una imagen simbólica de la destrucción de la humanidad moralmente degenerada, atada por las supersticiones y sus pecados esta presentada en uno de los *Caprichos* más inquietantes, *Y aun no se van* (C59).

La Inquisición constituye otra esfera de la actividad clerical que Goya censura en sus *Caprichos*. El pintor la denuncia como institución sádica de poco sentido, al mismo nivel que los desórdenes que intenta reprimir, que impide el desarrollo del pensamiento y la vida social en libertad. El Santo Oficio fue el enemigo más encarnizado de la Ilustración. Según Robert Hughes (2006: 69) fue una institución que enredó a España en una espiral de denuncias y que negó las libertades civiles. Al principio, tenía como objetivo la propagación de la fe cristiana, pero se convirtió en un mecanismo cruel de control. En *Aquellos polbos* (C23) vemos a una mujer sentada en el banquillo de un tablado. En la cabeza lleva una coraza y tiene atadas las manos. En este grabado se subraya el aspecto cruel y sádico de la ceremonia llamada auto de fe<sup>4</sup>. En cambio en *No hubo remedio* (C24) se acusa la corrupción de los poderosos. “Es pobre y fea. Como había de haber remedio?”. Eso quiere decir que con dinero y físico se hallaba remedio otras veces. Además, en esta lámina Goya pone de manifiesto su odio al vulgo (HUGHES, 2006: 194).

---

<sup>3</sup> Según Hughes (2006: 213) el “coco” al que la mujer está mirando con tanta admiración es su amante que con su aparición inesperada asustó a los niños.

<sup>4</sup> Ceremonia en la que el condenado solemnizaba su retorno al seno de la Iglesia (en la mayor parte de los casos), o su castigo como hereje impenitente.

Una parte de *Caprichos* presenta las escenas de la vida de las brujas, que al finales del siglo XVIII constituían un elemento importante de la cultura popular de España. *Hilan delgado* (C44) es una paráfrasis del tema de las intrigas de las prostitutas y las celestinas. Explica el manuscrito de Ayala: “Las infames alcahuetas hilan delgado que ni el diablo puede deshacer la trama de chiquillos que hurden”. Las brujas no son solamente la metáfora de las supersticiones sino también del mal cuyas víctimas están colgadas en las cuerdas. Según algunos comentarios *Mucho hay que chupar* (C45) contiene una alusión a “las drogas abortivas y a actividades de celestineo y rufianería” (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 57). Además, Kossowska (1996: 24) ve en esta estampa una metáfora de la inhabilitación del hombre en la sociedad contemporánea. *Linda maestra* (C68) es una de las mejores representaciones del tema brujiaco. Es la parodia del tema de la prostitución donde el autor contrasta la belleza del joven cuerpo femenino con el decrepito desnudo de la bruja vieja. “Las viejas quitan la escoba de la tienen buenos bigotes; les dan lecciones de volar por el mundo, metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas” nos dice el manuscrito de la Biblioteca Nacional. El comentario así como el “carácter fálico” (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 72) de la escoba confirman que es una alusión a la alcahuetería. En la estampa titulada *Sopla* (C69) se alude a la lascivia y procacidad de los brujos y al hecho de se aprovechan sexualmente de los chicos jóvenes. Como señala Hughes (2006: 201-202) el carácter pederasta de la escena introducen los personajes que están al fondo. Uno de ellos está chupando los órganos genitales del niño. Dice el comentario de Ayala: “Los niños son objeto de mil obscenidades para los viejos y relajados”.

Como acabamos de ver toda la obra goyesca no es solamente un espejo de su tiempo histórico. Es una obra universal. Juan de la Encina (1939) aludiendo al gran escritor español, Miguel de Unamuno, dice “que cuanto más hondamente se es de un país, de una patria, de una localidad, más se es de todos. Goya fue profundamente español, y por eso, al mirarnos en el espejo de su obra, sentimos su universalidad y la universalidad que su genio nos confiere.” A nuestro juicio, la obra grabada de Goya nunca va a perder su vigencia porque

[...] su voz, irónica o desgarrada, gritadora o susurrante, se hizo ya oír de todos, y constituye un profundo caudal para nuestro conocimiento. Pues la maestría del pintor al desvelar impulsos y pasiones del hombre y de la sociedad, nos enfrenta, a nuestro pesar, con mucho de nosotros mismos, de nuestras violencias, de nuestros miedos, y de nuestras contradicciones. (PÉREZ-SÁNCHEZ, 1992: 11)



Sin embargo, nos hacemos la pregunta de si la excepcional popularidad del arte de Francisco Goya y Lucientes, tantas veces alegado y llamado el arte precursor y genial, no está amenazado por una devaluación, si todo lo que se escribe sobre este pintor fenomenal realmente permite profundizar el entendimiento de sus visiones e ideas o esta abundancia de los comentarios introduce solamente desorientación. En caso de duda, merece la pena volver a la obra del artista y, estableciendo contacto con su creación, tan indudablemente extraordinaria, encontrar todos los sentimientos y todas las experiencias humanas que se hallan entre la razón y la locura, el amor y el odio, la esperanza y la desesperación, la vida y la muerte (POPRZECKA, 2004: 18).

## Bibliografía

- ENCINA, Juan de la (1939). “El mundo histórico y poético de Goya”. [En línea] URL <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953188248839422802/index>>. [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2007].
- GARCÍA MARCO, Francisco Javier (1996). “Caprichos de Goya”. [En línea] URL <<http://goya.unizar.es/InfoGoya/MainMenu.html>>. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2007].
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1963). *Goya*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- HUGHES, Robert (2006). *Goya: artysta i jego czas*. Varsovia: W.A.B.
- KOSSOWSKA, Irena (1996). “*Caprichos* Francisco Goyi. Nowa forma cyklu w sztuce”. *Rocznik Historii Sztuki*, XXII. Págs. 7-33.
- KRASELSKY, Rebeca (2007). “La imagen goyesca en ochenta asuntos”. [En línea] URL <<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2007/febrero/artistas129.htm>>. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2007].
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1992). *Goya: Caprichos – Desastres de la guerra – Tauromaquia – Disparates*. Madrid: Fundación Juan March.
- POPRZECKA, Maria (2002). *Francisco Goya y Lucientes: grafiki*. Varsovia: Pracownia Słów / Muzeum Narodowe w Krakowie.

## **Resumen**

La serie de los *Caprichos* es una sátira social de costumbres, vicios y caracteres de todos los tiempos. En este ciclo Goya sobrepasa los límites de una situación histórica concreta para penetrar en las condiciones de la existencia y la psique humanas. De esta manera trata de encontrar la esencia del mal y de la degradación moral del ser humano en la España de fines del siglo XVIII, así como también a nivel universal.