

GOYA
CAPRICHOS

PIN(18)GOY. 1949. San

INSTITUTO ESPAÑOL DE ESTUDIOS HISPANICOS

LOS CAPRICHOS DE GOYA
Y SUS DIBUJOS PREPARATORIOS

GOYA

LOS CAPRICHOS

E. J. SANCHEZ CANTON

BARCELONA

1931

INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPANICO

LOS CAPRICHOS DE GOYA
Y SUS DIBUJOS PREPARATORIOS

Estudio preliminar y notas

por

F. J. SANCHEZ CANTON

De las Reales Academias de la Historia
y de Bellas Artes de San Fernando

BARCELONA

MCMXLIX

INSTITUTO AMATELLE DE ARTE HISPANICO

LOS CAPRICHOS DE GOYA

Y SUS DIBUJOS PREPARATORIOS

Edición de mil veinticinco ejemplares.

25 marcados de la A a la Z,

50 numerados en cifras romanas destinados a instituciones culturales y a colaboradores,

950 numerados en cifras árabes.

Estudio preliminar y notas

por

F. J. SANCHEZ CANTON

EJEMPLAR NÚM. I

De las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando

BARCELONA

MCMXLIX

Las aguafuertes del presente libro reproducen la serie de pruebas de artista y de la primera edición coleccionadas por José Sánchez Gerona, Director que fué de la Calcografía Nacional y de la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Esta serie de pruebas forma parte de la colección de don Federico Torelló y Cendra, de Barcelona.

I.— LA VOZ CARICHO. SU SIGNIFICADO Y SU USO

El 4 de enero de 1794 enviaba Goya, con un juego de cuadros de grabados a don Bernardo de Ilarte, para que los presentase a

Si hubiere de señalarse la serie de grabados españoles que entre todas merece la primacía, no habría de disputársela ninguna a *LOS CAPRICHOS* de Goya, aunque entrasen en certamen *LOS DESASTRES DE LA GUERRA*, *LA TAUROMAQUIA* y *LOS PROVERBIOS* del mismo autor genial; porque la riqueza en la invención, la hondura de pensamiento, la agudeza en comprender su tiempo y el primor en la técnica de aquélla no fueron superados en las colecciones subsiguientes ni aventajaron, tampoco, en preocupar y ocupar a Goya, que no ahorró esfuerzos al elaborarla.

Las láminas del libro presente demuestran cuanto acaba de anticiparse, y su texto procura resumir cuanto acerca de *LOS CAPRICHOS* se ha allegado, añadiendo noticias hasta hoy no aducidas y buscando aspectos de su estudio que completen el conocimiento de una de las obras máximas de la historia del grabado universal para acrecer el provecho y el gusto de su manejo.

I.— LA VOZ *CAPRICHIO*, SU SIGNIFICADO Y SU USO

El 4 de enero de 1794 enviaba Goya «un juego de cuadros de gabinete» a don Bernardo de Iriarte, para que los presentase a

la Real Academia de Bellas Artes, acompañado de una carta en la que se lee que lo había pintado «para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males» y, agregaba, que en él había logrado hacer observaciones a que, regularmente, no dan lugar las obras encargadas, en que «el capricho y la invención no tienen ensanche»¹).

Al contraponer el pintor, con frase clarísima, las «obras de encargo» — lo más razonable y práctico de la tarea artística —, a aquellas en que «el capricho y la invención» campean, define, conciso, la diferencia entre unas y otras y declara por dónde caminaban sus preferencias.

La Academia, en su *Diccionario* vigente, no encuentra tan cabal explicación para el vocablo: «Idea, o propósito que uno forma sin razón, fuera de las reglas ordinarias y comunes». «Obra de arte en que el ingenio rompe con cierta gracia o buen gusto la observancia de las reglas.»

La palabra, llegada a la nuestra a través de la lengua toscana, fué empleada, al menos, por el áureo prosista Fray Juan de los Angeles y, ya de antiguo, hubo de usarse por los tratadistas. En 1633, Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura*, encomia a «los pintores originales que son comparados a las cabras, porque van por los caminos de las dificultades inventando nuevos conceptos y pensando altamente, fuera de los usados y comunes; por sendas nuevas buscan, por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto para alimentarse, lo que no hacen las ovejas, que siempre siguen al manso, a quien son comparados los copiadores. De ahí se tomó el frasis de llamar, al pensamiento nuevo del pintor, *capricho*»²).

Y no tardó en usarse, ya específicamente, para designar en concreto cierto género de aguafuertes en que predominaba la fantasía. En 1617, Jacques Callot sacaba a luz en Florencia las cuarenta estampas que tituló *Capricci di vari figure* y, siglo y tercio después, en 1749, salía de la oficina de Antonio María Zanetti la serie de diez grabados de Giovanni Battista Tiepolo bajo el nombre de *Capricci* ³).

Que Goya conocía las obras del grabador lorenés es indubitable — recuérdese su otra colección: *Les misères et malheurs de la guerre* que, en 1653, profetiza *Los Desastres* — mas la índole diversa de temperamentos y técnicas reduce el parentesco entre el francés y el español, mientras que la cercanía de Tiepolo, acaso la relación — muy probable con Lorenzo, hijo del gran veneciano — y la huella de su maestría en varios cuadros de Goya, da valor a la coincidencia de títulos en ambas series.

Sospecho que pudo contribuir, asimismo, a la elección del vocablo, si no a suscitar el sentido de la serie de grabados, cierto pasaje de las *Cartas marruecas* de don José Cadalso, lectura que puede suponerse grata para Goya; dice así:

«Instando a mi amigo cristiano para que me explicara qué es nobleza hereditaria, después de decirme mil cosas que yo no entendí, mostrarme estampas, que me parecieron de mágica, y figuras que tuve por capricho de algún pintor demente, y después de reírse conmigo de muchas cosas que decía ser muy respetables en el mundo...» ⁴).

No menoscaban la genialidad de nuestro grabador ni estos precedentes ni subrayar la inspiración ajena, gráfica o literaria de algunas de sus estampas, que el concepto romántico de la inspiración es hoy inadmisibile; el genio no segrega sus obras; las idea

y construye tras funciones lentas de asimilación y mediante el empleo de elementos previos y, si es artista, de formas anteriores; tuyas exclusivas son la intención, la interpretación, la sensibilidad y, por encima de todo, la factura personal.

II. — NUMERO DE LAS ESTAMPAS DE *LOS CAPRICHOS*

Y SU FECHA

Las series de grabados de Goya parece seguro que fueron frutos cosechados al cabo de períodos de enfermedad, o de crisis espirituales del autor.

En abril de 1777, en carta a su amigo Zapater, decía: «me he escapado de buena», y, en diciembre del año siguiente, le remitía «un juego de las obras de Velázquez que he grabado». Las dieciocho grandes planchas — una de ellas de cuadro mal creído del maestro — serían la labor de la convalecencia ⁵⁾.

Pasaron quince años y, en enero de 1793, consta que estaba enfermo en Cádiz; el 11 de julio, de regreso en Madrid, asistía a una sesión académica ⁶⁾; entremedias, la dolencia de la que, se asegura, quedó sordo, olvidando la afirmación de Carderera que señala la aparición del defecto físico a los trece años ⁷⁾. Que meses después recobra la actividad pictórica lo prueba la carta de 4 de enero, antes extractada, en la que insta para que se examinen sus obras con el afán de quien ansía cerciorarse, y persuadir a los demás, del disfrute de sus facultades. Es verosímil que en el lapso de quietud y forzado aislamiento, mortificado por sus males, para distraer la imaginación, dibujase y grabase lo

que el capricho y la invención dictasen a su lápiz y a su pluma. Tales composiciones tenían por común denominador la amargura con que había de contemplar el mundo un inválido — Jovellanos, en 1794, habla de la apoplejía de Goya ⁸⁾ — a los cuarenta y seis años, con el entendimiento claro y la fantasía vivaz. A los dibujos realizados en aquellas circunstancias cuadrábales para portada la que, representando al autor en sueños, llevaba el letrero: *IDIOMA UNIVERSAL dibujado y grabado por Fr. de Goya. Año 1797.*

¿Qué ocurrió para que este frontis perdiese su destino y, pasados solos dos años, se ingiriese en la serie como su estampa 43, con el pie esclarecedor *El sueño de la imaginación produce monstruos?* En mi sentir, el ensanche del plan, con estampas nacidas de la observación del natural «mezcladas a las hijas del sueño de la razón». La demostración es sencilla y convincente.

Por absurdo ha de disputarse que no se haya dado entera fe a la aseveración de Carderera, en 1863, de que tenía a la vista el original del prospecto en que Goya anunciaba la suscripción de *LOS CAPRICHOS*, en librería cuyo nombre dejaba en blanco, y fijaba: «El precio de cada ejemplar con 72 láminas será de 288 reales», y en el texto advertía el autor que pedía indulgencia al público en atención a que «no se había servido de ejemplos ajenos, ni siquiera del estudio de la naturaleza» y, concluye: «merecerá alguna estima quien, alejándose del todo de ella, ha sabido poner ante los ojos formas o movimientos que hasta hoy no han existido fuera de la imaginación» ⁹⁾.

El testimonio es irrefutable, y el aserto terminante de Goya no cabe aplicarlo a un grupo de *caprichos* tomados de la realidad cotidiana, como los procedentes, en todo o en parte esencial, de

las páginas de los cuadernos de apuntes dibujados en el viaje a Sanlúcar, recuerdo de la temporada que pasó el pintor con la Duquesa de Alba recién viuda (1796). Nadie ha visto un ejemplar de *LOS CAPRICHOS* con 72 estampas, y acaso no haya existido, pues en el prospecto se advierte que la tirada de las planchas no se había hecho; mas, si apareciere índice, o registro de los grabados que entonces proyectaba Goya sacar al público, de seguro no incluiría composiciones sin nada fantástico, caricaturesco o monstruoso.

Porque es erróneo considerar la colección de *LOS CAPRICHOS* producto de un plan cerrado y rígido cual las *Pasiones*, o el *Apocalipsis* de Durero; su mismo título enuncia indeterminación. En el transcurso de varios años el grabador mudó de idea y, quizá, de intento. Un párrafo de Carderera es instructivo al respecto: Goya comenzó a formar su colección hacia 1793 eligiendo, en parte principal, de sus dibujos más recientes, modificando algunos, expresando en otros más netamente sus intenciones; había preparado hasta 112 dibujos «que — agrega — posee» y promete hablar de los 35 que quedaron inéditos o, mejor dicho, 25, pues los otros no eran más que variantes de algunos publicados.

Por consiguiente, ¿cómo extrañar que en 1797 proyectase Goya publicar 72 estampas, que en 1799 sacase de los tórculos 80, y que haya, además, pruebas de grabados que no figuran en la colección, y dibujos que conservan la huella de haber sido «reportados» sobre la plancha de cobre y, en fin, otros que no llegaría a grabar, obedientes, no obstante, al mismo espíritu y ejecutados, sin duda, para la serie?

III.—LA EDICION

En el «Diario de Madrid» del miércoles 6 de febrero de 1799 se insertó un suelto largo seguido del anuncio de *LOS CAPRICHOS*: «Se vende en la calle del Desengaño n.º 2, tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de a 80 estampas 320 reales de vellón.» Era la misma casa, con entrada por la calle de Valverde, donde vivía Goya.

El 19 de febrero la «Gaceta» reiteraba el anuncio.

En este plazo de catorce días — que en 1803 un fallo de la memoria de Goya redujo a dos — se vendieron, según el propio autor, veintisiete ejemplares. La tirada, constaba de 267 ¹⁰).

Sobre esa chocante interrupción de la venta se hablará luego.

Cumple ahora dar los caracteres de la edición y, para ello, resumir lo que un conocedor puntualísimo de la materia — don Félix Boix — hubo de escribir:

«Se distinguen (los ejemplares) por estar estampados con tinta algo rojiza, en papel de algún cuerpo, verjurado y sin filigrana y, sobre todo, por la relativa bondad de las pruebas, muy superiores a las de las ediciones posteriores, en las que, debilitadas las aguatinas uniformes de los fondos y, más aún, las más o menos ligeras que modelan las figuras y ropajes, perjudican los efectos de contraste que el maestro quiso conseguir y obtuvo en las primeras pruebas estampadas.»

«Existen algunos rarísimos ejemplares... tirados en papel de menos cuerpo y seguramente estampados con anterioridad a los que forman la primera edición, como lo demuestran la superior calidad de las pruebas y ser varias de ellas, lo que... se llaman

pruebas de estado, por aparecer ya en la inscripción grabada al pie variantes producidas por errores ortográficos, que han sido corregidos en las planchas antes de tirar las pruebas de la primera edición, ya diferencias en la misma plancha»¹¹).

¡Cuán fugaz e inestable es el primor en el arte del grabado! El coleccionista experto sólo se paga de obtener ensayos de estampación, y no por su rareza solamente, sino porque, en ellos, la flor del más leve trazo, o el aguatinta más ligera, traducen la voluntad del artista con exactitud que, al repetir la tirada, van perdiendo finura. Empero, *LOS CAPRICHOS*, por encima de los requintes apreciables por técnicos y conocedores, poseen tal fuerza plástica y emocionante que, quienes no lo sean, encuentran en la serie campo ancho para su fruición. Dejemos, pues, a los especialistas las minucias de las diferencias entre los estados diversos, que revelan pruebas sueltas y tiradas sucesivas, y estudiemos la colección y su historia.

Corridos cuatro años de los anuncios mentados dirige Goya, el 7 de julio de 1803, un oficio a don Miguel Cayetano Soler, que en mi juventud tuve la fortuna de descubrir en el Archivo de Palacio:

«Exmo. Sr.: La obra de mis *CAPRICHOS* consta de ochenta láminas grabadas a la agua fuerte. No se vendieron al público más que dos días, a onza de oro cada libro; se despacharon veintisiete libros. Pueden tirar las láminas cinco o seis mil libros.

Los extranjeros son los que más las desean y, por temor de que recaigan en sus manos después de mi

muerte, quiero regalárselas al Rey, mi señor, para su calcografía.

No pido a Su Majestad más que alguna recompensa a mi hijo Francisco Javier de Goya, para que pueda viajar; tiene afición y gran disposición de aprovecharse. Si V. E. tiene a bien el hacerlo presente a Su Majestad, le quedaré sumamente agradecido»¹²).

Por Real Orden de 6 de octubre se acepta el donativo y se conceden doce mil reales de vellón anuales al hijo del pintor para viajar por países extranjeros e instruirse en la Pintura.

Que el regalo fué cautela, más que generosidad, no se duda. La interrupción en la venta, comenzada bajo auspicios de éxito, se explica sólo por precaución ante un riesgo y, en efecto, el 20 de diciembre de 1825, escribía Goya a su amigo don Joaquín Ferrer que le propondría hacer nueva tirada de la colección: «Lo que me dice Vd. de *LOS CAPRICHOS* no puede ser, porque las láminas las cedí al Rey más ha de 20 años... y, con todo eso, me acusaron a la Santa; ni yo las copiaría, porque tengo mejores ocurrencias para que se vendiesen con más utilidad»¹³). Declaración preciosa que levanta la punta al velo que cubre el misterio; aunque la denuncia al Santo Oficio de la Inquisición no prosperase, fué bastante para la retirada del comercio y para, apaciguado el primer revuelo, buscar seguro en un establecimiento regio.

Importa, ahora, examinar los motivos que fundamentaron el revuelo y por ellos arribaremos a puntos de vista sobre la intención y carácter de la serie.

IV. — LA INTENCION DEL AUTOR Y SUS INTERPRETACIONES

Que Goya recelaba del efecto que sus estampas podían ocasionar se advierte ya en el prospecto de 1797 al hacer protestas de que si escogió «asuntos que dan motivo a ridiculizar, a estigmatizar prejuicios, imposturas, hipocresías consagradas por el tiempo» en ninguna de las planchas hay sátira personal, «porque hubiese sido engañarse sobre el fin del arte y los medios que pone en manos de los artistas».

El texto — que suele decirse que será de la pluma de Ceán Bermúdez, amigo de Goya — fué glosado en el prospecto de 1799, en el que se insiste sobre que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor «ridiculizar los defectos particulares a uno u otro individuo». «La Pintura (como la Poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines, reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos y, 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.»

Diríase que un eco de la definición de *capricho* dada por Vicente Carducho en 1633 resuena en los últimos conceptos.

La salvedad sobre lo impersonal de la sátira, aviso acostumbrado en el cultivo del género hasta cuando personaliza, la expresa con gallardía un contemporáneo y amigo de Goya como Jovellanos en su *Epístola a Arnesto*; sus prevenciones, por más de una razón, conviene que aquí se rememoren:

«Y, ¿qué querrá decir que en algún verso, encrespada la bilis, tire un rasgo que el vulgo crea que señala a Alcinda, la que olvidando su orgullosa suerte baja vestida al Prado cual pudiera una maja con trueno y rascamoño, alta la ropa, erguida la caramba, cubierta de un cendal más transparente que su intención, a ojeadas y meneos la turba de los tontos concitando?»¹⁴).

Si el vulgo ponía nombre a la damisela descrita con viveza por el austero don Gaspar Melchor ¿cómo había de dejar inominadas figuras más o menos identificables en la galería goyesca? De aquí hubieron de nacer interpretaciones paralelas y contrarias; rebuscadoras las unas de alusiones maliciosas; ganosas, las otras, por explicar *LOS CAPRICHOS* como sátira de vicios y pecados generales, o frecuentes, dentro de un sector de la Humanidad y de una época.

Conocidas de antiguo y publicadas, es preciso enumerarlas: — Poseyó una de las explicaciones delatoras de las alusiones embozadas el dramaturgo Adelardo López de Ayala y no se imprimió completa más que por el Conde de la Viñaza¹⁵).

Lefort menciona otras aclaraciones que no explican gran cosa, pues son casi mudas acerca del nombre de los personajes y de los hechos presenciados por el artista y, «como desquite, de tal modo llenas de obscenidades que nos está vedado ensayar una traducción literal completa»¹⁶).

El mismo biógrafo de Goya y puntual catalogador de sus grabados encontró en las guardas de un ejemplar de *LOS CAPRICHOS* una nota manuscrita en francés, que pretende aclarar con nombres propios el sentido de veinte de las estampas, y la insertó en su libro de 1877.

Frente a estas interpretaciones intencionadas, el manuscrito que guarda el Museo del Prado, varias veces impreso—por Lefort, vertido al francés, por el Conde de la Viñaza, por Beruete ¹⁷)...—y que se tiene como autógrafo de Goya, procura alejar toda concreción sobre personas y ocurrencias reales.

Al manuscrito del Prado se le viene concediendo autoridad punto menos que indiscutible; quienes lo subestiman no pasan de aceptarlo como defensa habilidosa de Goya contra las acusaciones de que podía ser, y quizá fué, objeto, si no víctima. Perteneció a Carderera, que es origen irreprochable, y se encabeza con el título: *Explicación de LOS CAPRICHOS de Goya escrita de propia mano*; la letra de estas palabras es igual a la de la nota que se lee al final: «No he podido encontrar otro vestigio de la explicación y espero se vuelva para sacar copia». ¿Escribiría título y nota Mariano Goya, al enviar el texto a Carderera? ¿Pediríale éste la *explicación* auténtica—de la que se rumorearía en aquel tiempo—y el nieto de Goya, temeroso por defraudar la curiosidad de Carderera, se disculpa por no haber hallado «otro vestigio» del escrito esclarecedor? Me parece lo más verosímil. El papel, aunque sea autógrafo, es copia indudable; porque, al ir anotando estampa tras estampa, después de la 23 consigna el texto correspondiente a la 34; salto dado que al reemprender la transcripción, advirtió a seguida quien escribía, poniendo al margen: *Equiv.*

y pasando, para no repetir renglones, de la estampa 33 a la 35, al llegar a tales alturas.

Lo que vamos sabiendo de Goya, en cuanto hombre de pluma, revela a quien era poco dado a consideraciones vagas; sus cartas, sus oficios, sus letreros para los grabados, tienen vivacidad y rapidez; pueden ser incorrectos, y a menudo lo son, mas no lentos, en frase cortada y sentenciosa; si el estilo es el hombre, nuestro grabador no se expresaría en el que se le adjudica. ¿Solicitó de un escritor amigo que le redactase la explicación, quizá sobre ideas que le comunicó, y hubo de conservarla copiada de su mano? Acaso esta fórmula satisface las dudas suscitadas por el famoso texto aclaratorio.

Si nos falta en realidad guía externo seguro sobre el alcance de *LOS CAPRICHOS*, es forzoso intentar su estudio interno, clasificar sus componentes y procurar situarlos dentro del ambiente en que surgieron. Mas no se olvide que con gravedad de expresión declaró en el texto del dibujo para la primitiva portada — después lámina 43 — que su intento «sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de *CAPRICHOS* el testimonio sólido de la verdad».

V. — LA ORGANIZACION DE *LOS CAPRICHOS*

Comiéntese por anticipar que el orden numérico de las estampas ni con la mejor buena voluntad cabe atribuirlo a plan significativo; el libro carece de argumento con ilación. Es más, cuando se hojea, surge la sospecha de que adrede fué desorde-

nado, aunque ello se antoje absurdo. La suspicacia se refuerza al considerar que se revolvieron y mezclaron composiciones análogas que pudieron constituir grupos congruentes, como, por ejemplo, el que pudiera denominarse «asnerías»; esto es, el de las estampas que tienen protagonistas asnos: son siete y seis —*CAPRICHOS* 37-42— van seguidas, mientras la séptima ocupa el lugar 63. Y cuéntese que la continuidad señalada es verdadera excepción, pues no suelen pasar de tres grabados sucesivos los del mismo género.

Confieso que no me convence Beruete al pretender demostrar que la colocación de la estampa número 43—*El sueño de la razón produce monstruos*—no es casual ni caprichosa. «Hasta esta lámina todos los asuntos son más o menos intencionados, o simbólicos, pero todos son humanos; a partir de «ésta»... todo, o casi todo, es fantástico y entramos de lleno en la región de los brujos, duendes, etc.»¹⁸). Entre los *CAPRICHOS* 43 y 80 registro no menos de once, y, si se quiere aquilatar más, nueve, cuyos personajes son hombres y mujeres sin ingerencias hechicé- riles o demoníacas; lo que basta para que se esfume la supuesta mitad fantástica encabezada por el fracasado frontis discurrido en 1797.

Sin embargo, aunque el desorden de las láminas resulta patente, y acaso intencionado, no es difícil remediarlo, agrupando las estampas en secciones, y por temas generales, para el mejor estudio. Ha de advertirse que, como no se han ocultado los escasos fundamentos testimoniales de las explicaciones conocidas, al manejarlas para auxilio de la clasificación que va a ensayarse, queda al criterio del lector el justiprecio de todo lo hipotético,

que es mucho; y que no se esquiva, por creer útil un avance de organización interna de la serie, incluso para suscitar otras más certeras.

Parece ocioso avisar que en casi todas las secciones hay estampas de lugar indeciso y no faltan láminas que pueden entrar en más de una.

Los grupos más concretos y rehuyendo la subdivisión extremada son los siguientes, que titulo arbitrariamente:

- I. *Viciosa educación.*
- II. «*Optica del cortejo*» y de sus frutos.
- III. *Gentes de pro.*
- IV. *Brujerías.*
- V. *Duendes.*

Desde luego, que alguna estampa no entra en ninguna de las secciones propuestas, así el estudio del natural: *Muchachos al avío* (número 11) en que aparecen varios contrabandistas andaluces —según la explicación impresa por el Conde de la Viñaza— que, probablemente, sustituiría, a última hora, a otro grabado, que se inutilizó o que fué conveniente suprimir.

Cual pieza singular en todo aparece la estampa puesta en 1799 como cabeza de la serie: el autorretrato, para el sentir general, más vivaz y parecido entre los diversos que pintó y dibujó. Muéstranos al artista en la plenitud de su madurez: vigoroso y dueño de sí mismo; ya sarcástico, ya irónico, ya indulgente. Dista su pergeño del petimetre y del majo; pero también del descuido en el vestir de sus años postreros, cuando se tocaba con absurda montera, o se descamisaba, o abrigaba su testa una gorra de «bouquiniste» en las estancias bordelesas.

Con las salvedades que preceden, veamos ahora de caracterizar cada uno de los grupos, encajándolo en el ambiente donde hubo de forjarse.

VI.—GRUPO PRIMERO: VICIOSA EDUCACION

En otro lugar he tratado de los niños en las pinturas de Goya y de cuanto significa en sus obras la representación de la infancia¹⁹); también en *LOS CAPRICHOS* aparece teñida siempre por el matiz educativo. Preocupación de los espíritus más alerta de aquel tiempo, como Jovellanos e Iriarte, que no desdeñaban escribir tratados para la instrucción primaria. Una muestra expresiva del interés de Goya es la preciosa portada que dibujó con destino al librito del célebre pedagogo suizo Enrique Pestalozzi: *El A B C de la visión intuitiva o principios de la visión con relación a los tamaños* (Madrid, 1807) en la que unos chicos, al pie del escudo real, manejan gráficos del «Real Establecimiento pestalozziano establecido por S. M. bajo la protección del Sermo. Sr. Príncipe Generalísimo Almirante», esto es, Godoy²⁰).

En los dibujos de varia edad la preocupación del artista se advierte constante y en *LOS CAPRICHOS* da asunto para tres estampas, a saber: *¡Que viene el coco!* (núm. 3), *El de la rollona* (número 4) y *Si quebró el cántaro* (núm. 25); menos estrechamente se relaciona con éstos *¡Lo que puede un sastre!* (núm. 52).

Los tres primeros son de interpretación nada abstrusa, aun el segundo, puesto que «rollona» vale tanto como niñera en algunas regiones, según el *Diccionario*; las mismas «explicaciones» mali-

ciosas no han logrado darles doble sentido; salvo Lefort, que cree que el niño de los andadores es ¡la realeza...!

Lafuente, en su magnífico estudio preliminar al catálogo de la exposición de la Sociedad de Amigos del Arte *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, celebrada en 1932, mas no escrito hasta muchos años después, y publicado en 1947, señala la semejanza —meramente de distribución de masas y partido de luces— entre la estampa de Fragonard *Los tratantes*, de 1772, y ¡*Que viene el coco!*²¹).

Mayor dificultad suscita la estampa 52; desde el punto de vista de la plástica es frecuente en Goya la composición basada en el contraste entre una figura, o figuras normales, y la disforme y misteriosa —así, el coco del *CAPRICHO* núm. 3, el espantajo del dibujo no grabado que titulé al publicarlo *No lo ve ni con lente*²²) y el del *Disparate de miedo*, que con variantes aparece en *Los Desastres* y en otros *Disparates*—; pero, si buscamos su significado tocaremos el bajío de la traída y llevada irreligiosidad de Goya. El manuscrito explicativo del Prado lo da como «fantasmón que no es nada y aparenta mucho» y no parece que haya de entenderse como osadía contra el culto de las imágenes, que no hubiera sido tolerada²³). Los monstruos voladores, añadidos al grabar la estampa, alejan el significado alusivo a la devoción y el niño que llora aterrorizado, de rodillas detrás de la mujer, sitúa la estampa entre las que censuran los vicios de la educación.

VII. — GRUPO SEGUNDO: «OPTICA DEL CORTEJO»
Y DE SUS FRUTOS

Chocará el rótulo de esta sección, que en su primera mitad copia el título de un escrito conocido y recordado por Goya publicado a nombre de don José Cadalso y que hoy se sabe es de don Manuel Ramírez de Góngora ²⁴).

Moralistas y satíricos juzgaron, y juzgan siempre, a su época como la de costumbres más estragadas; y en cuanto atañe a la relación de los sexos, apenas carente de mudanzas, la comparación presenta a los tiempos idos como más púdicos y más desinteresados; espejismo provechoso para sermón. Con lo dicho no se pretende negar que en ciertos períodos históricos la marea libidinosa haya tenido crecidas; por ejemplo, en el siglo XVIII amores y galanteos adquirieron desenfado que antes no se estilaba.

Algunos convencionalismos sociales en boga fueron inculcados como causantes de resultados funestos, y el autor, en su tratadillo, arremetió contra el «cortejo».

Su portada dice así: *Optica del cortejo, espejo claro, en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo.* Se imprimió en 1788.

Varios párrafos del librito introducirán al lector en la atmósfera respirada por Goya y, si bien no se comprueban inspiraciones concretas, veremos inmersos dentro de ella los petimetres, las damiselas, los majos y las majas que desfilan por los *CAPRICHOS Tal para cual* (núm. 5), *Ni así la distingue* (núm. 7), *¡Pobrecitas!* (número 22), *¿Quién más rendido?* (núm. 27)...

Previene el autor desde el prólogo: «Sueño es esta obra»;

«una fantasía que vaguea en el sueño» y, siendo presa de él, conversa con una niña que, con desparpajo, compara las modestias pasadas con las galas del día:

«Cuánto mejor son ahora entre nosotras las ricas batas de raso liso, estampado de China o de Pekín, con zagalejo y guarniciones de lo mismo, inglesitas, turquesas, bostonesas, medios tontillos, sombreritos sobre los buenos peinados de pelo tendido a la espalda, prendido con resortes y bucles a la punta, guarnecidos con gasas de varios colores de Italia e Inglaterra, y cintas que forman cucardas, plumas de avestruz o de acero, con claveques o piochas; aderezos de diamantes, esmeraldas, marquesinas o rubíes correspondientes a las guarniciones; vuelos de encaxe o blonda, abanicos de las barbas del turco o ingleses, bordados de China, manguillos de cocina, trajes a la turca; lazos para cogerlos y para el pelo y brazos con guarniciones de blondas y cofias abiertas con las demás menudencias de ciertas trencillas, caramelillos, maneras de retratos, aderezos de nácar, hebillas de brillantes, parlamentarias de pellejos de cisne bordadas y mantillas de toallas de mil colores»²⁵).

La extensa cita precisa las modas femeninas y sirve, tanto para colorear la evocación suscitada por las estampas, como para describir con justeza las pinturas de aquel tiempo, cuando se conozca el valor exacto de cada vocablo.

Ramírez llega en sueños ante un palacio y conducido por el Entendimiento penetra en el salón de óptica; allí encuentra un espejo, un microscopio y multitud de bastidores que «representando directamente sus figuras al espejo y éste reflexionándolas al brillante abultador cristal... ofrecían a la vista los interiores fondos de sus jeroglíficas pinturas».

No han de copiarse todos los cuadros que describe el autor; baste el extracto de unos cuantos:

«Allí veo dos galanes petimetres siendo braceros de unas damas que con ricas puntas en los mantos, buenas cofias de blondinas y mejores relojes en la cintura, van robando la atención...»

«Al otro lado advierto un embozado majo con su montera que, al pasar una tapada dama un arroyuelo, la ofrece el brazo y ella, con un melindre despejado, le da una mano y con la otra recoge la falda por no mancharse o, lo que será más cierto, por descubrir la rica media blanca y la hebilla de brillantes de su pie.»

«Al otro lado, en el esmeraldado margen de un arroyo, miro sentada una pulida dama que, si bien reparo, por entre las celosías del abanico, corresponde la conversación muda de las señas y guiños con cierto petimetre que, no muy lejos, sentado en una piedra, la hace diferentes ademanes y visajes y, así que acaba, se aplica a los ojos una brujulilla para atisbar los de la ninfa.»

«Por una excusada calle del paseo van por aquel lado dos tapadas con cuidados de un majito, haciendo con fingidas toses ademán de que le esperen...»

«Un salón hermoso, ricamente adornado de pinturas, bellos espejos, hermosas cornucopias iluminadas y todo lleno de damas y galanes, y en el testero está sentada aquella ninfa... ya entra por la puerta aquel mancebo que la cortejaba... ¡Jesús, qué rendimiento entra haciendo!, ¡qué cortesías a la francesa!, ¡qué peinado de tanto rizo!, ¡cuánta campanilla le cuelga del reloj!, ¡qué cutó verde, chupilla corta, blanca media calada en los cuadrados, zapato delicado y hebillas tan brillantes!...»

¿No percibe el lector cual si un prosista contemporáneo des-

cribiese pinturas, dibujos o estampas de Goya, o si éste trabajase al dictado de aquél? Hojas de los cuadernos del viaje a Sanlúcar, cartones para tapices, varios *CAPRICHOS* cobran, mediante los vivaces cuadros de la *Optica*, aspectos de realidad vibrante.

Tras la pintoresca animación de las escenas del cortejo a la moda vienen los avisos moralizantes; lo mismo que tras las escenas plácidas del galanteo llegan las acedumbres consiguientes. Tres géneros de ellas estampa Goya indelebles en *LOS CAPRICHOS*: la boda sin amor; el amor ilegítimo que dura hasta la muerte y a veces la causa, y el amor venal.

Forman el primer subgrupo las láminas: *El sí pronuncian...* (número 2), *¡Qué sacrificio!* (núm. 14), *La filiación* (núm. 57) y *¿No hay quién nos desate?* (núm. 75).

El matrimonio desigual de mujer moza con viejo, o con galán deforme, o la boda entre viejos, constituyó para Goya preocupación que aflora en tres de las estampas citadas, en el cartón para tapiz bien conocido, en algún dibujo y en dos pinturas de época avanzada. ¿Surgió en su espíritu por circunstancias familiares? ¿Se explicará suficientemente por la observación de la realidad en torno? Sábese, y desde hace años²⁶), que el *CAPRICHOS* número 2 se rotuló por Goya con endecasílabo y medio de Jovellanos en su antes citada *Epístola satírica a Arnesto*:

« ¡ Cuántas, oh Alcinda, a la coyunda uncidas
tu suerte envidiarán! ¡ Cuántas de himeneo
buscan el yugo por lograr tu suerte
y, sin que invoquen la razón ni pese

su corazón los méritos del novio,
el sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega! ¡Qué de males
esta maldita ceguedad no aborta!»²⁷).

La inspiración directa en el texto de Jovellanos, que no se verifica, por desgracia, en más *CAPRICHOS*, proclama el vínculo que unía al artista con el gran escritor; le retrató dos veces, dibujó su tarjeta, y en muchos aspectos pertenece a su círculo, cual diríamos hoy.

La sátira prosigue acumulando trazos goyescos:

«Ríndete al oro, la vejez hedionda,
la sucia palidez, la faz adusta
.
vienen sin susto a negociar contigo
darte al barato.....»

El dibujo a pluma para la estampa número 14 lleva dos letreos; uno con tinta, *Sacrificio del interés*, coincide casi con el grabado, mientras que el apenas legible, de lápiz, aclara el concepto: la elección interesada de marido. Inviértese el tema en la estampa 57, *La filiación*, en la que el galán, caduco ya, va a casar con mujer noble, pero de natural que su cabeza avulpejada denuncia. Por remate del casorio desastrado, la atadura indesatible, grabada en la estampa 75, idea que renace en otras obras de Goya: dibujos de la Nacional de Madrid y del Museo del Louvre y en el trágico *Disparate matrimonial*.

El grupo de *CAPRICHOS* alusivos a la pasión amorosa que conduce a la muerte es de los más sentidos y, no hay que decir, se suele explicar por la obsesión de la Duquesa de Alba. En diversos escritos he consignado mi opinión y en ella persisto²⁸). El amor nació, creció y se consumió en unos pocos años; desde luego los de la elaboración de *LOS CAPRICHOS*; por ello no puede sorprender que la turbadora silueta de la dama se reconozca en varias estampas de la serie ni que en ésta haya alusiones a acaecimientos personales. No recuerdo que se haya puntualizado que la cesión por Goya a la Real Calcografía de *LOS CAPRICHOS*, que fué cuando de verdad salieron al público, siguió en menos de un año a la muerte de la Duquesa (2 de junio de 1802), cuando cayeron Godoy y María Luisa sobre sus papeles y sus joyas²⁹).

En tres estampas se encierran tres desventuras amorosas; pero ni *Tántalo* (núm. 9), ni *El amor y la muerte* (núm. 10), pudieron ser inspiradas por la Duquesa; aquélla por razones obvias, aquí ociosas, y ésta porque no hay congruencia posible; en cambio, en la obrilla antes extractada de Ramírez hay un pasaje que no es imposible haya suscitado su composición:

«Allí miro a unos enamorados con espadines en las manos, irritados y enfurecidos y tan ciego el uno de su cólera que creo no ha advertido la sangre que le vierte una herida de su brazo... el otro viendo tan irritada su porfía sacó una pistola y le ha tendido en tierra con mortales ansias. ¡Qué dolor!»

¡*Que se la llevaron!* se ha considerado, a menudo, como composición inspirada por la pasión del pintor; para fomento de la creencia ha aparecido el proyecto de las pinturas destinadas al sepulcro de la Duquesa, con semejanzas innegables respecto al

CAPRICHO (núm. 8) ³⁰). Sin embargo, falta la prueba decisiva.

Menos dudas ocasiona la identificación de la Duquesa de Alba con la maja que cruza los aires llevada por brujas (?) en la estampa número 61; talle, rasgos y las alas de mariposa en la cabeza la individualizan. Y segura alusión desarrollan dos estampas, que se grabaron; mas no se incluyeron en la serie quizá por su transparencia para cualquier lengua murmuradora. Una de escasa belleza como composición y corto primor como aguafuerte: la Duquesa mesándose los cabellos con desesperación, mientras lloran, también con desconsuelo, su dueña y el perrillo que aparece en sus retratos; un petimetre atiende al gozque y habla a la dama; grabado que numero como el [82] de la colección.

Creo que la composición se refiere a la misma ocurrencia que motivó el dibujo, sin letra, del cuaderno grande del viaje a Sanlúcar, en la primera hoja del álbum comprado por el Metropolitan Museum, con una dama—¿la Duquesa de Alba?—y tres hombres llorando; en ambas composiciones el petimetre tiene la cabeza vuelta ³¹). Más notable es la otra estampa, rotulado su dibujo *Sueño de la mentira y la inconstancia*; muestra al pintor abrazado a la Duquesa, con doble cara y alas de mariposa en el tocado y con otras figuras monstruosas en el campo y un castillo en lontananza (núm. [81]).

El tercer conjunto de esta sección regida por el amor es más abundante en estampas: suma una docena; y todas se refieren a arterías celestinescas, a la explotación mercantil de los apetitos y a sus consecuencias infandas. Pudiera ordenarse de este modo: *Bellos consejos* (núm. 15), *Bien tirada está* (núm. 17), *Ruega por ella* (núm. 31), *Mejor es holgar* (núm. 73), *Mala noche* (núm. 36),

Chitón (núm. 28), *Dios la perdone ... y era su madre* (núm. 16), *Le descañona* (núm. 35), *Ya tienen asiento* (núm. 26), *Ya van desplumados* (núm. 20), *Por que fué sensible* (núm. 32) y *Las rinde el sueño* (núm. 34).

Huelga comentario a esta sucesión de escenas, sentidas unas, grotescas varias, sarcásticas y amargas las más de ellas; la descendencia literaria de *La Celestina* encuentra en *LOS CAPRICHOS* insuperable expresión plástica. En nuestra pintura tuvo asimismo dos representaciones: de Murillo, la más antigua, en el lienzo que de la colección Widener pasó a la National Gallery of Art de Washington, en el de Goya adquirido recientemente por don Juan March y en versiones debidas a Lucas.

Si fuera caer en prolijidad el comentar cada una de las estampas del grupo, no quiero prescindir de llamar la atención sobre una de las más bellas por la predilección que al tema declaró Goya. Para el Capricho *Bien tirada está* hizo, primero, un precioso apunte, con aguada de tinta de China, en el cuaderno chico del viaje a Sanlúcar, quizá al sorprender a una camarista de la Duquesa estirándose la media, al lado del barreño en que acabaría de lavarse; luego, con destino a *LOS CAPRICHOS*, desarrolló la composición a lápiz rojo, introduciendo ya la figura de la vieja celestina; pero, lo curioso es que hay, o hubo, otra composición más complicada con el mismo asunto, en la que acompañan a la joven otras dos y un majo; conócese por un grabado de Jules Jacquemart titulado *Scène espagnole*³²). Creo que hasta hoy no ha vuelto a reproducirse ni a mencionarse, por lo que la publico. Y suma interés a esta creación de Goya que el gran poeta romántico Alfredo de Musset copió en 1824 el *CAPRICHOS* y

M. J. Adhémar ha señalado que en él se inspiró para escribir su *Andalouse*:

«Et qu'elle est belle dans sa joie...

Lorsqu'en tirant son bas de soie...»

La huella artística y literaria del leve apunte sanluqueño no se agotó con lo anotado: también Baudelaire hubo de recordar el grabado en la estrofa dedicada a Goya en su famosa poesía *Les Phares* en *Les fleurs du mal*, que debe copiarse, puesto que toda ella está henchida del conocimiento que de *LOS CAPRICHOS* tenía el gran poeta:

«Goya, cauchemar plein de choses inconnues,

De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats

De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues

pour tenter les demons ajustant bien leurs bas.»

VIII.—GRUPO TERCERO: GENTES DE PRO

Hasta docena y media de *CAPRICHOS* deben reunirse bajo esta rúbrica, u otra expresiva de que el espíritu satírico de Goya asesta en ella sus tiros contra clases y personas relevantes; la sección adquiere así carácter caricaturesco y alusivo; por de contado, es la parte de la serie más ocasionada a interpretaciones falaces. Qué grabados censuran vicios y pecados generales; cuáles otros se dirigen a un blanco determinado; hasta dónde es posible



SCÈNE ESPAGNOLE.

poner nombres a las figuras son problemas, hoy por hoy, no resueltos. Poco creíbles las «explicaciones» maliciosas; redactada con la natural cautela la del Museo del Prado, resta para bien interpretar el conocimiento de las interioridades de la época, que dista todavía de ser cabal.

Cuanto más se examinan *LOS CAPRICHOS*, lo concreto y circunstancial que haya en ellos mengua y se esfuma, afianzándose su sentido censorio de defectos comunes. Que muchos de ellos nacieron de ocurrencias, cabe suponerlo; mas, el genio del autor acertó a despersonalizarlos; las divergencias entre las «explicaciones» lo confirman.

Dentro de este conjunto sepáranse varios subgrupos sin esfuerzo y para ayuda de su mejor comprensión.

A manera de postulado base para todas las sátiras pudiera interpretarse la estampa *Nadie se conoce* (núm. 6); pues la visión del mundo como un carnaval es frecuente en las obras de Goya. Sus dibujos y, luego, sus grabados, van mostrando al avaro la inutilidad de atesorar—*¿Por qué esconderlos?* (núm. 30);—al glotón la fealdad de su gula—*Están calientes* (núm. 13);—al lujurioso el riesgo en que cae—*Y se le quema la casa* (núm. 18);—al infatuado con vanidades genealógicas las mentiras que traga—*Los Chinchillas* (núm. 50), si cabe interpretar de tal modo la misteriosa e impresionante composición.

En el dibujo para la estampa que acaba de mencionarse es un asno el que propina el alimento a quienes tienen cerebro y oídos cerrados; al grabarlo, el asno se transforma en hombre y, como recuerdo, anuda en torno a su testa un pañuelo cuyos extremos fingen orejas asnales; por esto lígase a las siete láminas en que

el paciente y malafamado equino es protagonista y, por excepción, ya señalada, están seis de ellas seguidas — núms. 37 a 42 —. Tal circunstancia, y que en dibujos de última época y en la emocionante pintura *El coloso*, o *El pánico*, del Prado, el mismo cuadrúpedo sea figura principal, demuestra predilección en el artista para hacer patente — o celado — su pensamiento.

Este grupo de asnerías debió de idearse más numeroso, puesto que en el álbum adquirido por el Metropolitan Museum de Nueva York hay un estudio de aguada de tinta de China — quizá de los cuadernos del viaje a Sanlúcar — en que tres asnos, vestidos con chupa y cuello alto, son apaleados por un aceitero.

El análisis de las estampas enumeradas requeriría hartó espacio, y sin aducir dato decisivo alguno sobre su interpretación, fuera de los que el lector aprehenda al contemplarlas.

En cambio, debe anotarse que en la literatura del siglo XVIII abundan poemas burlescos y sátiras en que los asnos tienen papel preponderante — cítese *La Burromaquia* de don Gabriel Alvarez de Toledo (1744)³³ — y que Goya es más que probable que conociese una composición en verso contra don Tomás de Iriarte: *El asno erudito*, escrita por don Pablo Forner, bajo el seudónimo de don Pablo Segarra, que se imprimió en 1782.

¿Cómo no recordar ante el *CAPRICHOS* *Hasta su abuelo* (número 39) aquel pasaje del libelo de Forner:

«..... disfrazó a la moda
su catadura toda
y luego en la cabeza

un peluquín que en la cerviz tropieza,
en el cuerpo acomoda,
de gentil cortadura,
casaca con dorada bordadura»?

¿O en la figura con lentes del dibujo preparatorio para la
estampa *¿De qué mal morirá?* (núm. 40), suprimida al grabarla,
los versos:

«Al borrical semblante
la máscara antepuso de un gigante»?

Y, por fin, el rótulo *¡Bravísimo!* (núm. 38) ¿no parece susci-
tado por aquellos otros que dicen:

«El mundo todo al goticismo aspira
pues mis obras no admira;
publican de mis versos
delante *¡Bravo!*, por detrás, perversos»?

Sean cuales fueren las sátiras personales que el asno cantor,
o el médico, o el genealogista, o el que se hace retratar encie-
rren, en cuanto creaciones plásticas responden a un ambiente
literario conocido.

También responde a tradición vieja la sátira contra los curia-
les como desplumadores de quienes caigan en sus manos: *¡Cuál
la descañonan!* (núm. 21). En cambio, no es fácil atinar acerca
de la elaboración de la desagradable estampa *El vergonzoso* (nú-

mero 54) ni de la poco menos repulsiva *Trágala perro* (núm. 58).

Siete u ocho estampas serán alusiones directas a personajes o sucesos del tiempo; y nótese el número exiguo cuando siempre ha habido el prurito de ensanchar la cuantía de la sátira escandalosa. El afán por ver en las estampas de Goya lo que en su prospecto condena como impropio del arte y el gusto morboso por descender a particularidades han de contentarse con esta media docena de *CAPRICHOS*. Pero, aun en ellas el esfuerzo por lograr identificaciones seguras, o muy probables, resulta baldío.

¿Quién será el sacamuelas que bajo la muestra «*Al Conde Palatino*» (núm. 33) *arranca una quijada y lo creen*, según el letrero del dibujo preparatorio? La explicación en francés, que publicó Lefort, dice que el ministro Urquijo; declárese que los rasgos fisonómicos no son incompatibles, pero, si la lámina es de las grabadas en 1797, en ese año todavía no era ministro y, si es de las añadidas en 1799, era el momento de su mayor poderío.

Para esta lámina se ha descubierto hace poco un estudio preparatorio hecho con aguada de tinta de China; figura en el admirable álbum de cincuenta dibujos adquirido por el Metropolitan Museum; según H. B. Wehle es una de las hojas del cuaderno grande del viaje a Sanlúcar, en la parte dibujada, probablemente, ya en Madrid. Las mudanzas principales estriban en que al grabar la composición se suprimieron las tres figuras de la izquierda y se cambió la forma de la anaquelera en donde se alinean los frascos de los potingues. También es de notar la duplicidad de letreros: uno, excepcionalmente, en la parte superior: *Tuto parola e busia* (toda palabra es mentira) y otro al pie: *el Charlatán fulano? arranca una quijada y lo creen* ³⁴).

¿Quién será el anciano afanoso de ciencia de *Esto sí que es leer* (núm. 29) que no da paz a la lectura ni en el momento en que le calzan y le peinan? El mismo texto explicativo supone si será «el Conde de Revillagigedo o, más bien, el Duque del Parque, que pasaba en Madrid por dedicar a la cultura sólo el tiempo que pluguía a su ayuda de cámara tardar en peinarle»³⁵).

Podría, menos intencionadamente, creerse que inspiró la estampa una escena de *El petimetre*, de don Ramón de la Cruz, del año 1764. En ella «Don Soplado», mientras le peina el peluquero, dice a su sirviente:

«Sólo ese libro me alcanza;
diré entre tanto el Oficio...»³⁶).

¿A qué predicador se apuntará en *Qué pico de oro* (núm. 53)?

Una comedia-sainete del mismo admirable costumbrista lleva el nombre de *Los picos de oro*; pero, no se refiere a oradores, sino a petimetres de mucha labia³⁷).

¿Qué militar se ridiculiza por sus bravatas en la estampa número 76? El explicador francés escribe: «No se sabe... si no es don Tomás Morla, teniente general de artillería y actualmente gobernador de las Andalucías»³⁸).

Políticas son, sin duda, las estampas 19 y 77 tituladas *Todos caerán* y *Unos a otros*, significantes, aquélla, tal vez, de la inestabilidad de los favoritos a que dan alas las veleidades femeninas y ésta, quizá, de la lucha ficticia, en el fondo juego, de los hombres públicos.

Restan tres *CAPRICHOS*, de los cuales sólo uno entró en la colección, de muy fuerte carácter caricaturesco.

El primero ni se estampó, aunque el dibujo conserva la huella de la plancha cuando se colocó encima para hacer el «reporte»; lleva el letrero a lápiz: *Sueño: crecer después de morir* y no se ocurre a quien pueda referirse, como no sea al Marqués de la Ensenada al poner su gestión en comparanza con la de sus sucesores en el gobierno.

De índole muy distinta son las otras dos en que, con violencia y hasta con procacidad, se satiriza a dos damas.

En la estampa número 55, *Hasta la muerte*, el texto francés y el español personalizador ven a la Condesa-Duquesa de Benavente, Duquesa de Osuna, intentando en vano ante su tocador disimular los estragos de la edad. Ya el hispanista alemán A. L. Mayer indicó el parecido del grabado con un pastel de Coypel y, de reciente, M. E. Lambert ha probado que el *CAPRICHOS* proviene de dicho pastel, a través de un aguafuerte de Louis Surugue, grabado en 1737 que, con el rótulo: *La Locura adorna a la Decrepitud con las galas de la Mocedad*, se inspira en la comedia del propio Charles Coypel *El triunfo de la Razón*, frígida pieza teatral alegórica estrenada en 1730. La comparación del *CAPRICHOS* con su fuente, al recalcar mi tesis de que Goya fué artista más complejo en su formación y en la elaboración de sus obras de lo que afirma una crítica sustentante de la actitud ditirámica—y poco trabajosa—de cantar al genio creador, mina la supuesta identificación, ya claudicante si se reflexiona que la Condesa-Duquesa, justamente en el año de la publicación de *LOS CAPRICHOS*, pagaba al pintor varios lienzos pintados para la Alameda.



Peint au Pastel par Ch. Coypel.



Gravé par L. Duruque en 1745.

*La Folie pare la Décépitude des ajustemens
de la Jeunesse.*

a Paris chez L. Duruque Graveur du Roy rue des Noyers, attenant le Magazin de Papier vis-a-vis S^t Yves. A.P.D.R.

La misma vieja, con rasgos apenas menos proyectos, es protagonista de un *CAPRICHOS* sin letra inserto en un ejemplar de la primera tirada, que acaba de adquirir la Biblioteca Nacional de París. La estantigua, sentada, recibe el saludo rendido de un petimetre y, detrás de ella, otro cruza los brazos con ademanes indecentes. La estampa creo que es auténtica, de mérito secundario y, por lo indicado, muy juiciosamente excluída de la serie. La fisonomía caricaturesca de la dama se acerca a la de María Luisa, por el acentuado prognatismo ³⁹).

Los dos últimos *CAPRICHOS* reseñados aludirían con visos de probabilidad a las murmuraciones frecuentes sobre sus galanteos, y a su gusto por las modas extravagantes, e impropias de su edad, que muchos testimonios escritos y gráficos aseveran.

IX. — GRUPO CUARTO: BRUJERIAS

Fórmanlo diecisiete estampas; este número — el más alto comparado con los otros —, la novedad en la invención y la perfección en la factura son indicios de la extraña preferencia de Goya por los temas hechiceriles. Motívanla, probablemente, el empeño declarado de exponer en la picota satírica las supersticiones, común a tantos espíritus de aquel tiempo. Y, fuera de este fin educativo, que el campo de tales asuntos se abría al juego libre de la fantasía.

El párrafo, ya citado, de Cadalso diríase escrito pensando en los grabados de esta sección: «Mostráronme estampas — dice — que me parecieron de mágica y figuras que tuve por caprichos de algún

pintor demente»⁴⁰). La aparición en esta cláusula de los conceptos estampa, magia, capricho y pintor se antojaría coincidencia excesiva si el texto no se refiere a la tarea de Goya; mas ello no es posible, porque el escritor murió en 1782; tentado se está para suponer que, según vimos antes, acaso el literato suscitó en el grabador la idea de su colección sin par.

Para explorar el terreno de las posibles influencias sobre la composición de diversos *CAPRICHOS*, ha abierto Enrique Lafuente una senda prometedora: la de los libros franceses ilustrados, y ha aducido el poema *La Dunciade, ou la guerre des sots*, de Charles Palissot de Montenoy, descubriendo en las láminas, que le puso Claude Monnet en 1776, «un cierto clima pregoyesco, digno de comentario: sortilegios, brujerías, fetos o recién nacidos, pájaros monstruosos, asnos y visiones»⁴¹).

Lamento no haber podido leer hasta ahora un libro que sólo por noticia bibliográfica conozco y del que título y fecha sugieren haya servido de inspiración a Goya: su autor llamábase Gaston d'Abab y bautizó su obra: *L'antimystère, ou les sorcières de l'Espagne*; se imprimió en Lyon en 1765⁴²).

Tres aspectos se desarrollan por nuestro grabador: las prácticas supersticiosas; su castigo por la Inquisición y, para ensanche máximo de la fuerza imaginativa, el adiestramiento de brujos y brujas y sus trajines.

Sólo un grabado se refiere, propiamente, al primero: el número 12, *A caza de dientes*, en que una joven aterrorizada, pero resuelta, extrae un diente a un ahorcado «eficacísimo para los hechizos» al decir del manuscrito explicativo del Prado.

Viejísimo abolengo literario tiene la estampa; hablando Ce-

lestina de la madre de Parmeno, encomiábala: «Siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenacicas de pelar cejas, mientras yo le descalcé los zapatos»⁴³).

El castigo de brujos por el Santo Oficio, de antiguo severísimo con ellos, se trata en dos de los *CAPRICHOS*: *Aquellos polbos* (número 23), primera parte del dicho que se completa: «trajeron estos lodos», y *No hubo remedio* (número 24). Pero, Goya hizo hasta otros seis dibujos de encorizados por la Inquisición, que no llegó a grabar, algunos con letrero afirmando que eran casos vistos⁴⁴).

El tercer subgrupo cabría considerarlo independiente, pues todo él desenvuelve escenas de la vida y malos hechos de los hechiceros: *Obsequio a el maestro* (número 47), *Ensayos* (número 60), *Aguarda que te unten* (número 67), *Linda maestra* (número 68), *¿Dónde va mamá?* (número 65), *¡Buen viaje!* (número 64), *Allá va eso* (número 66), *Corrección* (número 46), *Devota profesión* (número 70), *Hilan delgado* (número 44), *Mucho hay que chupar* (número 45), *Sopla* (número 69), *¡Quién lo creyera!* (número 62), *Y aun no se van* (número 59), *Si amanece nos vamos* (número 71).

Fuera prolijo detenerse en cada una de estas estampas; adiestramiento de brujas, juntas, cual la del seminario de brujos de Barahona (número 46), ritos, conciliábulos contra la natalidad, vampirismo, riñas entre ellos, toda la escala hechiceril subida peldaño a peldaño por Goya. Pero lo extraño de algunos asuntos requiere atención. *Sopla* (número 69) debió de ser motivo de perplejidad para el autor, puesto que tema análogo lo desarrolló en dos composiciones todavía más desvergonzadas. Relaciona Lafuente el asunto con la portada anónima del escabroso *Eloge du pet*, aunque previene que, publicado en 1799, no hay holgura para

que en ella se inspirara Goya ⁴⁵). Aquellos tiempos eran más tolerantes para los atentados contra el olfato; años después un pintor timorato y cortesano, Vicente López, adornaba el cuarto de aseo del casino construido en la calle de Embajadores, para la Reina Isabel de Braganza, con un techo figurando *Los buenos y los malos vientos*, hoy en el Museo de San Sebastián.

Acerca de las dos estampas dedicadas al vampirismo (números 44 y 45) ha de advertirse que para creerlas suscitadas por las célebres *Noches*, de Young—como supone Adhémar—⁴⁶), hay el escollo de que su versión castellana por don Juan de Escoiquiz no se imprimió hasta que se coleccionaron sus *Obras selectas* (1798-1804).

Escritor tan ligado a Goya como don Leandro Fernández de Moratín, anotaba al *Auto de Fe*, de Logroño: «Serán vampiros, cadáveres que salen de sus tumbas para chupar la sangre de los niños» ⁴⁷).

Por fin, en dos composiciones, las más emocionantes, condensó Goya su íntimo sentir sobre las fuerzas odiosas del mal: *Y aun no se van* y *Si amanece, nos vamos*. En aquélla, que a Gautier hacía pensar en Dante, exprésase todo el peso y toda la persistencia de la superstición; en la segunda, el alba de la verdad, desvanecedora de las tinieblas de la ignorancia; idea que en su vejez dibujó el gran artista, repetidamente.

X. — GRUPO QUINTO: DUENDES

El último apartado que en *LOS CAPRICHOS* puede hacerse, con estampas agrupables por el asunto, resalta entre todos por

lo fértil de la invención y el matiz de burla, sin gotas amargas, patentes en las más de las composiciones forjadas sobre las habilidades y travesuras de los duendes.

Su número no alcanza la docena y encajan dentro del concepto definido por la lámina ideada para frontis en 1797; todas surgieron durante el *Sueño de la razón*; ya en aquélla avechuchos y tragos revolotean por encima del autor dormido.

La insistencia en el estudio de esta composición muestra el interés de Goya por lograr una estampa notable y el destinarla para portada de la serie lo explica; del empeño puesto en ella es claro indicio que hubo de tomar sus elementos esenciales, según ha demostrado Lafuente, de la ilustración dibujada por Fragonard para *La chose impossible*, cuento en verso de La Fontaine; un demonio preocupado sobre el que revolotean endriagos y espíritus alados ⁴⁸).

Mas no siempre los duendes revisten cataduras siniestras cual en esa estampa. A los seres del inframundo el siglo XVIII los mira sin miedo, y Goya en esto, como en casi todo, es muy de su tiempo. El manuscrito del Prado, al explicar el *CAPRICHOS* número 78, se expresa así:

«Los duendecitos son la gente más hacendosa y servicial que puede hallarse; como la criada los tenga contentos, espuman la olla, cuecen la verdura, friegan, barren y acallan al niño. Mucho se ha disputado si son diablos o no; desengañémonos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal, o en estorbar que otros hagan bien, o en no hacer nada.» Y el mismo comentario anota en la lámina 80: «El que lograrse coger una madriguera de duendes y la enseñase dentro de una jaula a las diez de

la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo».

Véase ahora cómo describe a los duendes el agustino Fray Francisco de los Arcos, que, en 1786, publicó en Pamplona unas desatinadas y extravagantes *Conversaciones instructivas*: «Son los duendes animales corpóreos, engendrados de la corrupción de los vapores gruesos de los sótanos y lugares cerrados donde no hay ventilación». «Los duendes quitan y ponen platos, tiran chinitas... se aficionan a los niños»⁴⁹). El paralelismo con el manuscrito es cabal, pero más estrecho con varios *CAPRICHOS*. El libro tuvo repercusión en Madrid, porque don Mariano Madramany y Calatayud sacó a luz, con el seudónimo de don Juan Bautista Jordán — que don Emilio Cotarelo creyó nombre real — una *Carta apologética de las conversaciones instructivas* (1786) con aceradas ironías contra los dislates del fraile.

Por entonces salieron siete números de una publicación que se llamaba *El duende de Madrid. Discursos periódicos* (1786-7) y, años antes, en 1761, se imprimía *El duende especulativo sobre la vida civil*, dispuesto por don Juan Antonio Mercadal. Don Ramón de la Cruz, espejo de su tiempo, escribió, al menos, dos sainetes que tituló: *El duende* (1773) y *Gracioso engaño creído del duende fingido* (1777). Claro está, que en la acepción de espíritu curioso y revolvedor en política quedaba la memoria de las intrigas de Valenzuela en el reinado de Carlos II. Valgan estos datos para confirmación de cuán poblado por referencias a duendes estaba el ambiente en que Goya se movía.

Su interpretación de tan inquietos y cercanos espíritus, a menudo regocijada y rara vez deforme, encarna en dos modalidades muy diversas; provistos de alas de murciélago en *Soplones*

(número 48), en *Se repulen* (núm. 51), en *Buen viaje* (núm. 64) y en *No te escaparás* (núm. 72)⁵⁰; y con más frecuencia vistiendo ropas que semejan hábitos de frailes; así aparecen en las composiciones con sus afanes, juegos y travesuras: *Están calientes* (número 13), que para López Rey es sátira de la gula⁵¹; *Duendecitos* (número 49) y *Nadie nos ha visto* (núm. 79), dentro de la bodega; *No grites, tonta* (núm. 74), dicen dos que entran por la ventana a sorprender a una moza; *Despacha, que dispiertan* (núm. 78) aguija a tres que trajinan en la cocina, según los pinta Fray Francisco de los Arcos; *Ya es hora* (núm. 80), en que se desperezan bostezando...

Estos monstruos chicos, traviosos y activos, contrastan con las visiones angustiosas reveladas en varios *CAPRICHOS* del grupo precedente; unas y otros producto del *Sueño de la razón*. También en esta fórmula se nos muestra Goya condensador plástico de su ambiente: un escrito de don Joaquín del Amo, impreso en Madrid en 1767, ostenta el título aleccionador que sigue: *Despertador crítico y joco-serio de un letargo de la razón intitulado Sueño moral*.

Débase a López Rey⁵²) haber aducido el párrafo del Paper XI de «The Spectator» de Addison (3 de julio de 1712) *On the pleasures of the imagination*, donde sobre versos de Virgilio y de Dryden escribe —según tradujo Munárriz— «Cuando el cerebro... agitado el ánimo de resultas de algún sueño... la fantasía... se aterra con visiones de monstruos... todo obra suya». La versión española no salió hasta 1804; pero, la inspiración del texto de Goya parece evidente.

Véase, pues, cómo se jugaba entonces con los conceptos en forma análoga a como se combinan en *LOS CAPRICHOS*.

XI. — ESTAMPAS NO INCLUIDAS, ESTAMPAS DESCONOCIDAS Y CAPRICHOS NO GRABADOS

Expuesta la organización posible de las estampas de la serie y aducidas notas que faciliten la tarea, gustosa e intrigante, de su examen, acaso decepcionadoras por prosaicas y de bajo vuelo, para quienes asientan su admiración a Goya sobre esoterismos o intenciones disolventes o... transportes místicos (!!), que de todo esto hay entre los *goyólatras*, es menester tornar a los papeles, pruebas y dibujos, para ir dando remate a estos ya cansados preliminares.

En páginas precedentes se mencionaron tres grabados de los que se conoce una sola prueba estampada, a saber: *El sueño de la mentira y la inconstancia*, aquella en que se ve a Goya abrazado a una dama de doble faz y alas de mariposa, emblemas de falsía y veleidad, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid; la sin título donde lloran una dama, una dueña y un perrillo y un galán intenta consolarlas, guardada en la misma Biblioteca y la recién adquirida por la Nacional parisiense, quizá desvergonzada sátira de los devaneos de la Reina María Luisa. Aquéllas, más que probables alusiones a la Duquesa de Alba, y ésta, de arriesgadísima publicación, es lógico que se excluyesen del volumen, que sólo como ensayo se estampasen y hasta que de las dos últimas no haya perdurado el dibujo. No obstante, se ha estimado inexcusable el añadirlas en este libro (núms. [81-83] de la serie).

Mayor curiosidad, todavía, despierta el caso de los dibujos que fueron sin duda grabados, habiéndose perdido plancha y prueba; y el de los que no se hicieron aguafuertes, bien porque

se sustituyesen por composiciones con variantes, bien porque se abandonase su ejecución mediante recelo, o mudanza en el criterio del autor.

Ejemplo, hasta ahora único, del primer caso es el dibujo primoroso, a la pluma, que lleva el letrero: *Sueño: crecer después de morir* — mentado al tratar del grupo tercero —, tiene clarísima en los márgenes la señal dejada por la plancha de cobre cuando se colocó encima humedecido para el «reporte». Con éste llega el número de los asuntos grabados para *LOS CAPRICHOS* a ochenta y cuatro.

Caso distinto es el de *Los Chinchillas* (núm. 50); consérvanse dos dibujos; el ejecutado a pluma, muy minuciosamente, revela la huella de haberse «reportado» sobre la plancha; pero el grabado de la serie no corresponde a este dibujo, sino al hecho con aguada roja muy simplificado — desapareció el fondo arquitectónico, las tres damiselas y el hombre fueron reemplazados en la aguada por un jumento y, en la estampa, por un hombre, que tiene en la cabeza un pañuelo atado cuyos cabos simulan orejas asnales—. ¿Se inutilizó la plancha? ¿Se substituyó para eliminar pormenores peligrosos identificadores de las personas, o del hecho aludido?... Adviértase, por si de algo sirve, que en el dibujo a la pluma las víctimas (?) visten dalmáticas (?) con grandes escudos heráldicos.

El tercer caso del enunciado de este párrafo es de menos fácil concreción. Ya van corridos más de ochenta años desde que Carderera aseguraba que tenía en su poder veinticinco dibujos para *CAPRICHOS* que no se grabaron; como no cumplió la promesa de hablar de ellos, fáltanos un testimonio precioso para comple-

tar lo que en la intención y en los lápices y en la pluma de Goya había de ser la serie total. Los dibujos de Carderera están hoy en el Prado, y al redactar en 1928 la *Guía de la sala*, donde a la sazón se exhibían, anoté hasta quince como *CAPRICHOS* que no se grabaron. Otros cabría agregar; mas, como en realidad, incluso para los quince cercanos a los estampados, carecese de certidumbre, es preferible no aumentar con ellos este volumen ⁵³).

Calificación diferente merecen otros tres dibujos que, con el legado de don Pedro Fernández Durán, entraron en el Museo del Prado en 1931.

Relaciónanse un tanto los dos primeros—su título *Pregón de brujas*—con la stampa *¡Sopla!* (núm. 69); con aguada roja dibuja desvergonzadamente, una composición ardua de describir; repitióla, luego, a la pluma, suprimiendo las mayores osadías, e introduciendo en la escena hechiceril un coloso con enormes orejas de asno. Tema, proporciones y factura convencen de que los dos estudios preparatorios se destinaban a una plancha de *LOS CAPRICHOS*.

A conclusión pareja conduce el examen del tercer dibujo: un petimetre se acerca, la lente ante el ojo derecho, a contemplar un disforme y misterioso encapuchado, y ya se señalaron páginas atrás sus semejanzas con los *CAPRICHOS* números 3 y 52 y con el *Disparate de miedo*; trátase, con mucha probabilidad, de un estudio muy meditado y admirable para un *CAPRICHOS* que no se grabó. La actitud del protagonista y acaso la idea de la composición emparentan con las de *Ni así la distingue* (núm. 7); por ello propuse rotularlo: *No lo ve ni con lente*.

Cuatro dibujos más del legado de Fernández Durán pueden añadirse a los quince que arriba se indicaron; como ellos tampoco es necesario incluirlos aquí.

XII. — LA FACTURA

Al publicar don Félix Boix y quien esto escribe el volumen: *Goya: cien dibujos inéditos* (Madrid. Museo del Prado, 1928), hubimos de explicar el camino seguido por el artista para lograr sus estampas con estas frases:

«Por la técnica (los dibujos preparatorios para *LOS CAPRICHOS*) se reparten en clases, que tal vez indiquen la marcha de la elaboración. Quizá para la primera idea se valía Goya, sobre unos trazos de lápiz negro, de la aguada de tinta, negra algunas veces, roja las más, extendida con pincel. Después detallaba la composición con lápiz rojo; quedando, a veces, rastros del lápiz negro, que se emplearía para encajarla y concretarla y, por fin, los dibujaba nuevamente a pluma con toda minuciosidad. Terminada la obra, para pasarla a la plancha, y evitar el hacerla invertida, colocaba el dibujo humedecido sobre el cobre preparado y lo prensaba, quedando las principales líneas señaladas y en el papel la huella hoy perceptible; en varios casos... la tinta húmeda rebasó los perfiles, produciendo contornos coloreados suavemente, que son hoy gratos a los ojos.» «No es seguro que en todos los *CAPRICHOS* se siguiesen los mismos pasos, aunque de algunos conservemos tres estados y, de muchos, dos. Todavía hubo algún caso en que el dibujo a pluma no fué la última fase,

sino que se añadió aguatinta para que hiciese el mismo efecto que la estampa.»

A lo dicho veinte años ha conviene sumar ciertas observaciones hechas por Carderera, excelente conocedor y tan cercano a Goya, a quien de mozo fué presentado por Palafox:

«La mayor parte (de los dibujos para *LOS CAPRICHOS*) son de lápiz rojo; en algunos los fondos y sombras están hechos con el pincel mojado, que funde la sanguina de manera crasa y pintoresca a causa de la desigualdad de la superficie»⁵⁴). Este curioso procedimiento se confirma a la vista de los dibujos para las estampas números 8 y 58 por ejemplo.

Subraya el mismo escritor que los dibujos a la pluma hacíalos Goya con tan minucioso primor que «algunos parecen verdaderos grabados, tan finos y sueltos son los trazos».

Y Paul Lefort, ya en 1877, salía al paso de los tópicos que entonces nacían acerca del gran artista, y que todavía están arraigados incluso entre aficionados:

«En general, todos los estudios destinados a ser grabados están resueltos vigorosa y minuciosamente; y si insistimos en esta observación es porque, conociendo mal al artista, hay quienes se han complacido en hacer de él un talento espontáneo, improvisador, entregado a su rapidez meridional, cuando sus dibujos testimonian que cuida, por el contrario, de no abandonar nada, o casi nada, al dejarse ir, o al azar de la improvisación»⁵⁵).

Al seriarse en este libro, por primera vez, las fases de la elaboración de cada *CAPRICHOS*, el lector comprobará la observación exacta del crítico francés y, en cierto modo, podrá ser tes-

tigo del desenvolvimiento de las tareas de Goya como grabador.

Ha solido invocarse como término de comparación para Goya el nombre de Rembrandt, y hoy, que ya se sabe documentalmente que nuestro grabador poseía estampas del holandés ⁵⁶), los rasgos semejantes se vigorizan al verificar los nacidos del conocimiento. No obstante, las desemejanzas técnicas separan sus personalidades. Un conocedor, como el francés M. Paul-André Lemoisne, escribe :

«Rembrandt, dominando a fondo su oficio de grabador, atacaba, en general, sus cobres directamente, guiado por su sola imaginación. Goya, al contrario, dibujaba siempre antes el asunto sobre el papel.» «Mientras los pintores-grabadores completan, generalmente, su croquis sobre la plancha, en Goya los dibujos son generalmente más minuciosos y, al grabarlos, aclara, simplifica, aligera. De esto depende que, casi siempre, sus aguafuertes sean más luminosas que sus dibujos.» «...Se sabe cuánto (Rembrandt) ha logrado con el aguafuerte y la punta seca. Goya no se sirve más que del aguainta y el aguafuerte. Parece como si hubiese limitado su técnica de grabador, sin procurar desenvolverla. No emplea la talla cruzada. Un grano de aguainta le basta para colorear el fondo. La extiende en cierto modo como un tono de acuarela» ⁵⁷).

Con palabras claras aquel buen conocedor que fué don Félix Boix caracterizaba así la factura de Goya grabador :

«El peculiar y originalísimo efecto de las láminas de *LOS CAPRICHOS* está logrado asociando al aguafuerte pura el aguainta (aguada de resina) en tintas planas uniformes, con frecuencia muy intensas, sobre todo en los fondos ; y aguaintas degradadas para

modelar ropajes, figuras y accesorios, y hasta sacando claros en las aguadas con el bruñidor, obteniendo así, mucho más rápidamente que con el aguafuerte sola, efectos de mancha y claroscuro»⁵⁸).

XIII. — LAS TIRADAS DE *LOS CAPRICHOS*

Al consignar los datos históricos de la serie se han mencionado así los rarísimos ejemplares que precedieron a la tirada puesta a la venta efímeramente en 1799 — distinguibles por las faltas ortográficas en algunos letreros y por otras leves particularidades —, como los que entonces pudieron comprarse en la tienda de perfumes y licores de la calle del Desengaño.

A esta tirada, que sabemos por Goya alcanzó 267 colecciones, sucedió otra que, de reciente, ha pretendido negarse⁵⁹); hízose ya en la Real Calcografía. Godoy en sus *Memorias* mencionala entre sus servicios a la cultura — argumento que depone en contra de los supuestos ataques personales repetidos en la serie —⁶⁰); Lefort afirma que hizo la estampación el grabador don Rafael Esteve, amigo de Goya que le retrató⁶¹), y en la colección Lázaro un ejemplar ostenta la nota manuscrita *Tirado por Esteve*⁶²). Fija el Conde de la Viñaza su fecha en 1806-7.

Las demás tiradas se hicieron después de la muerte de Goya. Vindel data la siguiente hacia 1850; consta el año 1868 en la que concitó las censuras acres de Lefort, por su descuido; luego vienen las siete que se ejecutaron entre 1878 y 1918. En 1929 se hizo la excelente tirada que dirigió, según creo, don José Sán-

chez Gerona, expertísimo en estampas. Durante la guerra de liberación, en el año de 1937, se realizó una lujosa sobre papel Japón, cuyos ejemplares, por los acaecimientos, quizá salieron en su mayor parte de España y apenas son conocidos.

Los cobres de *LOS CAPRICHOS*, acerados, se conservan en la *Calcografía Nacional*.

El pormenor de cada una de las tiradas no tiene entrada en libro de la índole de éste.

XIV. — LA «FORTUNA» DE *LOS CAPRICHOS*

Es la mayor alcanzada por obra alguna del arte español y no en España, ciertamente.

Las tiradas y las reproducciones fotomecánicas lo declaran, pero más elocuente prueba da su popularidad, que lleva a las gentes a llamar *CAPRICHOS* a cualquier dibujo de Goya, o goyesco, y a la frecuente alusión comparativa en la vida diaria. El artista acertó cual ninguno a tocar resortes operantes siempre sobre la sensibilidad.

Copiada queda, páginas atrás, la respuesta de Goya a don Joaquín Ferrer, en 30 de diciembre de 1825, denegatoria del proyecto de estampar de nuevo las planchas de *LOS CAPRICHOS*; si bien, dejando traslucir que no le desagradaría publicar aquellas «mejores ocurrencias» que tenía y que podían venderse «con más utilidad». Un texto, muy poco aprovechado, de don Bartolomé José Gallardo, nos cerciora de cuán ufano estaba Goya de la índole de su colección: «Tenía (digo) — escribía al celeberrimo

bibliógrafo — estudiados nuevos asuntos para las láminas del *Quijote*, que consultadas con el gran Goya, habían merecido su aprobación. Goya era un pintor filósofo: acuérdomé bien de que contestándome sobre este punto a Londres por mano de un Caballero Inglés, que hoy [1835] reside en Sevilla, me decía que, en tiempos, había él fantaseado unos *Caprichos originales con el título «Visiones de D. Quijote»*; en que por nuevo estilo, pintaba las fantasías del lunático Caballero de la Mancha. Sólo el pensamiento éste de Goya es ya una creación artística propia de su travesura»⁶³).

Véase por donde Goya, en tres ocasiones, proyectó, aunque sólo en una llevase a término, series de *CAPRICHOS*; con ninguna otra de sus empresas mantuvo persistencia comparable, cual si en el aprecio de su creación genial adivinase la estela inmediata.

En ningún país abriéronla más honda *LOS CAPRICHOS* que en Francia, y ha sido M. Jean Adhémar quien ha investigado acerca de ella; cumple extractar sus conclusiones⁶⁴):

En 1809 Vivant-Denon compra un ejemplar de *LOS CAPRICHOS* que fué manejado con entusiasmo por los románticos. Desde 1824 Delacroix anuncia su intención de hacer caricaturas en el género de las de Goya; se le atribuye un aguatinta rarísima: *Fantôme, fantaisie dans le genre de Goya* (núm. 7 del volumen correspondiente en la obra de Delteil); dúdase si son del gran artista romántico, o de Louis Boulanger, las diez litografías de 1825 *Caricatures espagnoles «Ni plus ni moins» par Goya* con copias de varios *CAPRICHOS*. Alfredo de Musset busca en la colección datos para suministrar carácter a sus primeras poesías y demuestra su

interés al copiar en 1828 *Bien tirada está*. Y Théophile Gautier es el primero que relaciona a Goya con Callot, y que comprende agudamente el valor de la colección. El éxito quiere ser aprovechado, y en 1856 se venden en el Hotel Drouot ochenta lienzos al óleo que copian *LOS CAPRICHOS*; denunciado el fraude por Carderera, los vendedores, que eran españoles, tuvieron que deshacer el negocio. Vendieronse, al fin, en 1860, por vil precio, pero Delacroix, que obtuvo cuatro, creíalos originales, satisfecho de su compra. Gavarni, Edouard de Beaumont, Grandville entre los caricaturistas e ilustradores; Musset, Gautier, Dumas, Víctor Hugo, Baudelaire entre los literatos prueban que *LOS CAPRICHOS* introdujeron en Francia el nombre y el genio de Goya, que había de ejercer sobre la pintura de mediados de siglo influencia tan honda: baste nombrar a Manet.

¿Y en España? Con rubor habrá de confesarse que *LOS CAPRICHOS* si conquistaron el favor público y si conservan popularidad, como se ha dicho, no tuvieron sobre artistas y escritores el influjo comprobado en Francia. Alenza, el dibujante de más experto lápiz después de Goya entre nosotros, acertó a veces, con personalidad, a recordarlos en escenas y tipos populares. Lucas, desperdigando en juegos y falsificaciones inocentes las dotes más caudalosas que artista español haya poseído entre Goya y Sorolla, en dibujos, acuarelas y óleos introdujo figuras y, en ocasiones, escenas completas sacadas de *LOS CAPRICHOS*. La vena más ancha de las enseñanzas de Goya dentro de la pintura española brota, y ello no debe extrañar, de sus pinturas.

XV.—NOTAS FINALES

El lector que haya arribado a este lugar, sin rehuir el esfuerzo grato de compulsar sobre las estampas las observaciones reunidas en estas páginas, habrá conseguido forjarse una idea propia de *LOS CAPRICHOS*. Tal fué mi propósito al allegar las noticias que ayuden a situar las estampas dentro del ambiente artístico, literario y moral en que se compusieron y grabaron.

Si se sugiere una ordenación argumental de ellas y si se apuntan algunas interpretaciones, como no se ocultan las incertidumbres, no queda cohibido, antes estimo que espoleado, el afán de inquirir. Excitar la discrepancia contribuye a la busca de la verdad.

De cuanto va dicho se desprende que *LOS CAPRICHOS*, por encima de los valores plásticos, y a mucha altura de sus méritos técnicos, por su calor vital, por su emoción, emparejan con las mayores obras humanas: Gautier ante la estampa *¡Y aun no se van!* escribía: «el mismo Dante no consigue este efecto de terror sofocante»; Delacroix evoca la sombra de aquel creador ciclópeo de formas artísticas que se llamó Miguel Angel.

Y téngase presente que *LOS CAPRICHOS*, dentro de una preceptiva estrecha, no traspasarían los linderos de una sátira, género el más atado a las ligaduras de las circunstancias pasajeras.

Merced al conocimiento de su elaboración, y del ambiente en torno, se acrecerá el disfrute; sorprenderemos aspectos celados, o arduos; advertiremos su valor de documento histórico; pero, quien esté horro de información, si tiene abiertos los ojos de la cara y los del espíritu, avanzará por los círculos humanos,

hechiceriles y monstruosos de *LOS CAPRICHOS* de deleite en sorpresa y de emoción en perplejidad; reconocerá tipos imprecisos hasta entonces en la bruma de los recuerdos lejanos y, quién sabe, si algún mal sueño perturbador, al verlo concretado en una estampa de duendes, se desvanecerá para siempre tras una cabriola risueña.

La selva imaginativa de *LOS CAPRICHOS*, nunca explorada del todo, rica en las especies más raras, reserva a todos novedades, entretenimiento y lecciones.

Madrid.—Víspera del Apóstol Santiago del año 1948.

NOTAS

- 1) Esta carta y otra del 7 dirigida al mismo fueron publicadas por V. von LOGA: *Francisco de Goya* (Berlín, 1903 y 1921).
- 2) En el Diálogo III, léese el pasaje acotado en el fol. 40: «El que esto llega a conseguir es pintor digno de toda celebridad».
- 3) La primera vez que salieron al público formaban parte de la *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola... e d'altri insigne autori*. En 1785 se editaron aparte. Muerto Tiépolo, y en año que se ignora, sacaron sus hijos la serie de *Scherzi di fantasia*, colección de 24 estampas; casi todas tienen magos — «filósofos de ciencia oculta» les llaman — por protagonistas.
- 4) *Cartas marruecas* (Carta n.º XIII) en el t. II, p. 95 de la ed. de *Obras* (Madrid, 1818).
- 5) FRANCISCO ZAPATER: *Goya. Noticias biográficas* (Zaragoza, 1868).
- 6) D. SÁNCHEZ DE RIVERA: *Goya, la leyenda, la enfermedad...* (Madrid, 1945) y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Goya en la Academia* (Madrid, 1928).
- 7) Valentín CARDERERA: *François Goya: sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes* («Gazette des Beaux-Arts», agosto de 1860, p. 220): «Goya, qui était sourd depuis l'âge de treize ans...».
- 8) Gaspar Melchor de JOVELLANOS: *Diarios* (7 de febrero de 1794).
- 9) V. CARDERERA, artículo citado.
- 10) El anuncio, reproducido varias veces, por ejemplo, A. de BERUETE: *Goya, grabador* (Madrid, 1918).
- 11) F. BOIX: *La primera edición de LOS CAPRICHOS* («Revista Española de Arte», 1929, primer trimestre).
- 12) *Pintores de cámara de los Reyes de España* (Madrid, 1916, p. 147).
- 13) Publicada en *Goya: Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos... precedidos de un epistolario...* (Madrid, Calleja, 1924).
- 14) JOVELLANOS, (*Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, t. XLVI, p. 33).
- 15) Conde de la VIÑAZA: *Goya, su tiempo, su vida, sus obras* (Madrid, 1887, p. 134).

16) Paul LEFORT: *Francisco Goya. Étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié* (París, 1877, p. 38-41, en nota).

17) Publicado por VIÑAZA y por BERUETE, obs. cit.; puesta la explicación en la papeleta de cada estampa.

18) BERUETE, ob. cit., p. 36.

19) *Los niños en las pinturas de Goya* (Zaragoza, Instituto Fernando el Católico).

20) Dada a conocer por V. CASTAÑEDA: *Libros con ilustraciones de Goya* (Madrid, 1946; tirada aparte del «Boletín de la Real Academia de la Historia»).

21) E. LAFUENTE: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre «La situación y la estela del arte de Goya»* (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 107-8).

22) *Museo del Prado. Goya. II. Ochenta y cuatro dibujos inéditos y no coleccionados* (Madrid, 1941).

23) No ocultaré que M. Jean ADHÉMAR: *Goya. Exposition de l'oeuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent-dix dessins du Musée du Prado* (París, Bibliothèque Nationale, 1935, p. 12) aduce un texto de Jovellanos (*Pan y toros*, que data de 1796) contra la idolatría de los ignorantes, combatida por la Iglesia, que, por su alusión a los muñecos representados por los pinceles de los pintores, pudo suscitar el asunto para la estampa; sin embargo, la expresión aterrorizada conviene mejor con una práctica de tipo supersticioso. Hoy no se reconoce como de Jovellanos el escrito.

24) Aunque ya en enero de 1873 don Fermín Caballero publicó en la «Revista de España», el estudio «*La óptica del cortejo*» no es obra de don José Cadalso, todavía en la edición de «Las Cien mejores obras de la literatura española» vol. 20 (C.^a Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid), se pone bajo el nombre del autor de *Cartas marruecas*.

25) Cito por la edición: CADALSO: *Obras* (Madrid, 1818, t. I, p. 294, los otros pasajes, páginas 306, 309 y 314).

26) Reparó en ello don Enrique Díez Canedo.

27) JOVELLANOS: *Obras*, ed. cit.

28) *Los dibujos del viaje a Sanlúcar* (Madrid, 1928). Con posterioridad se han publicado hojas que forman parte de los mismos cuadernos por A. L. Mayer y H. B. Wehle, que refuerzan mi opinión; mejor dicho, mi convicción. Sobre la estancia, documentada ya, de Goya en Sanlúcar, véase mi estudio: *Cómo vivía Goya* («Archivo Español de Arte» 1946, abril-junio, y tirada aparte).

29) J. EZQUERRA DEL BAYO: *La Duquesa de Alba y Goya* (Madrid, 1927; p. 244). Inicia la pesquisa de papeles la carta de Carlos IV a Godoy de 30 de julio de 1802.

30) J. EZQUERRA DEL BAYO, Ob. cit., p. 249, lám. LV.

31) Si se echa a volar la imaginación, veríase en estas dos composiciones la profecía humorística del dolor producido por la despedida del pintor. El dibujo, adquirido por el Metropolitan Museum, se reprodujo, como los demás del soberbio álbum, por Harry B. WEHLE: *Fifty drawings by Francisco Goya* (Metropolitan Museum, Papers, núm. 7, 1938).

- 32) Ilustra la continuación del citado artículo de V. CARDERERA («Gazette des Beaux-Arts», 1863, septiembre, entre las páginas 238-9). Ni en el texto ni al pie se dice dónde se guarda el dibujo.
- 33) Casi un siglo después, en 1829, se imprimía en Madrid la *Apología de los asnos compuesta en renglones así como versos por un Asnólogo aprendiz de poeta*.
- 34) H. B. WEHLE, Ob. cit., lám. x.
- 35) P. LEFORT, Ob. cit., p. 40 en nota y 50; por cierto que el manuscrito hace a Revillagigedo marqués.
- 36) T. I, p. 167, en la edición de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, ordenada por don Emilio Cotarelo.
- 37) Edición citada: I, p. 226.
- 38) P. LEFORT, Ob. cit., p. 40, nota.
- 39) Debo el conocimiento de esta prueba única de una composición de Goya, hasta hoy ignorada, a mi amigo M. Paul Guinard, Director del Instituto Francés en Madrid. M. J. Adhémar la ha incluido en *Les Caprices de Goya* (París, F. Hazan, S. A., 1948).
- 40) J. CADALSO: *Obras*, ed. cit. de 1818, t. II, p. 95.
- 41) E. LAFUENTE, Est. cit., p. 109-III.
- 42) Es ocioso enumerar aquí los diversos tratados sobre brujas. Quien desee noticias recurra a la doctísima edición crítica de *El Casamiento engañoso y el Coloquio de los perros*, de Cervantes, hecha por A.G. de Amezúa (Madrid, 1912).
- 43) Acto VII de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.
- 44) Los enumeré y copié sus letreros en: *Guías del Museo del Prado. II Sala de los dibujos de Goya* (Madrid, 1928). He aquí sus números y títulos: 309, «Por haber nacido en otra parte»; 310, «Por querer a una burra»; 311, «Por traer cañutos de diablos de Bayona»; 312, «Le pusieron mordaza porque hablaba y la dieron palos en la cabeza. Yo la vi en Zaragoza...»; 313, «Por mover la lengua de otro modo»; y 314, «Por no tener piernas. Yo lo conocí a este baldado...». Obsérvese el prurito informativo del dibujante.
- 45) E. LAFUENTE, Est. cit., p. 112.
- 46) Jean ADHÉMAR: *Goya* (París, Éditions Pierre Tisné, 1947), p. 15.
- 47) Página 628 de la edición de las *Obras*, en la Biblioteca de Autores Españoles de Ribadeneira. Cita al caso a Voltaire sobre *Historia de los vampiros*, del benedictino Dom Agustín Calmet, abad de Senone.
- 48) E. LAFUENTE, Est. cit., p. 108.
- 49) *Apud* E. COTARELO: *Iriarte y su época* (Madrid, 1897); p. 309-310.
- 50) J. LÓPEZ REY: *Goya's vision of mid-lent merriment* «The Art quarterly». Spring, 1946.
- 51) Es de notar la semejanza entre el avechicho que aparece en esta estampa y el de la número 77, *No hay quien nos desate*.
- 52) J. LÓPEZ REY: *Goya y el mundo a su alrededor* (Buenos Aires, 1947), p. 32.
- 53) He aquí su enumeración: Serie posible que pudiera llamarse «El espejo indiscreto», hombres o mujeres que, al contemplarse reflejados, se ven como animales: Núms. 31, «El hombre

oso»; 32, «La mujer víbora»; 33, «El hombre gato»; 439, «El hombre rana», para el segundo hay otro apunte del legado Fernández Durán 482; 64, «Linda música»; 65, «Por persuasión» o «Judith moderna»; 83, «Mientras la vieja duerme el fraile habla»; 84, «Estos sólo oyen los chapines de sus damas»; 85, «Brujo saturniano»; 109, «La confianza»; 112, «Incómoda elegancia»; 113, «Junta de brujos»; 114, «Columpio de brujos»; 115, «Llamada»; 116, «Al aquelarre»; y los del legado de Fernández Durán: 480, «De todo»; 481, otro estudio de la misma composición; 448, «Hombre con cerrojos», en relación con *Los Chinchillas*. Advertiré que los cuatro a mayores proceden del legado que se mentó. Los títulos fueron propuestos por mí en 1928 y 1941. La diferencia que todavía queda hasta el número de 25 señalado por Carderera se explica porque consideraría, seguramente, como dibujos para *CAPRICHOS* que no se grabaron los seis números 309-14 de «encorozados» enumerados en la nota 37 y otro que no atino a identificar, como no sea el número 110 «Amor seguro».

54) V. CARDERERA, artículo citado en la «Gazette des Beaux-Arts», 1860.

55) P. LEFORT, Ob. cit., p. 36.

56) En el inventario que publiqué en *Cómo vivía Goya* se registran: «Diez estampas de Rembrandt».

57) En el estudio *L'oeuvre gravé de Goya*, entre los preliminares al Catálogo citado de la Exposición de Goya en la Biblioteca Nacional de París en 1935.

58) F. BOIX: *La primera edición de LOS CAPRICHOS*, estudio antes citado.

59) P. VINDEL: *LOS CAPRICHOS... Descripción de las diversas tiradas hechas hasta nuestros días...* (Madrid, 1928).

60) GODOY: *Memorias*, (Gerona, 1839), t. III, p. 374.

61) P. LEFORT, Ob. cit., p. 37.

62) M. VELASCO: *Grabados y litografías de Goya* (Madrid, Espasa-Calpe, 1928). Es la más útil compilación de las obras de Goya grabador.

63) Página 42 del primer número de «El Crítico». Papel volante de Literatura y Bellas Artes. (Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1835), en el estudio: *La Tía fingida ¿es novela de Cervantes?*

64) J. ADHÉMAR, Ests. cites.

BIBLIOGRAFIA REFERENTE A LOS CAPRICHOS POR ORDEN CRONOLOGICO

- Caricatures espagnoles, par Goya* (Paris, 1824, Mothe). Colección de 10 litografías, reproduciendo «parfois avec modifications maladroites» los *Caprichos*, núms. 10, 14, 15, 18, 24, 32, 40, 43, 52 y 55. (Apud: Brunet).
- PIOT, E. *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Goya*. Préface de Th. Gautier. (Paris, 1842) «Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire».
- CARDERERA, Valentín. *François Goya: sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes*. «Gazette des Beaux Arts», 15 août 1860, págs. 222-6.
- *François Goya*. «Gazette des Beaux Arts». 1^{er} septembre 1863, págs. 239-42.
- BRUNET, M. G. *Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux* (Paris, 1865). Publica pruebas fotográficas de *Los Caprichos* y reproduce la «explicación» del Manuscrito del Prado, en francés. *Reproduction photographique des CAPRICES, entreprise par un amateur de Bayonne*. (Paris, 1865-6). Veuve Jules Renouard. «Revue Universelle des Arts».
- YRIARTE, Ch. *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre* (Paris, 1867).
- LEFORT, Paul. *Catalogue de la collection de dessins anciens, principalement de l'École espagnole, eaux-fortes et lithographies de Goya* (Paris, janvier 1869).
- *Francisco Goya. Étude biographique et critique, suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre, gravé et lithographié*. (Paris, 1877).
- IRIARTE, Ch. *Goya aquafortiste*. (Paris, 1877). «L'Art» t. IX.
- Los Caprichos...* Reproducción grabada por M. Seguí y Riera y notas biográficas... por Jaime Andreu. (Barcelona, 1884-7).
- VIÑAZA, Conde de la. *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. (Madrid, 1887).
- NAIT, A. de. *Les eaux-fortes de Francisco Goya. Les Caprices, gravures facsimiles de M. Segui y Riera*. (Paris, 1888) Valadon et Cie.
- BERALDI, H. *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*. (Paris, 1885-1892). Goya en el volumen VII. (1887).

- BARCIA, A. M. de. *Goya en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional*. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» abril-mayo, 1900.
- ACCHIARDI, P. d'. *Les dessins de D. Francisco de Goya y Lucientes au Musée du Prado à Madrid*. (1900).
- DELTEIL, Loys. *Le peintre graveur illustré*. T. XIV y XV. *Francisco Goya*. (Paris, 1906, 1922).
- HOFMANN, J. *Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes*. (Viena, 1907).
- DODGSON, Campbell. *Bemerkungen den radierung und lithographien Goya's in Britischen Museum*. «Beilage der Graphischen Künste». (Viena, 1907).
- LECLERC, T. *Les Caprices de Goya*. (Paris, 1910).
- Catalogue of an Exhibition of the CAPRICES and the PROVERBS by Goya*. (Nueva York, 1911). Keppel and Co.
- LOGA, V. von. *Caprichos von Goya*. (Munich, 1918). Publica 83 láms.
- BERUETE, A. de. *Goya, grabador*. (Madrid, 1918).
- LOGA, V. von. *Francisco de Goya (Meister der Graphic... Bd. IV)*. Leipzig.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel. *Grabados de Goya*. Colección popular de Arte, S. Calleja (Madrid, 1920) págs. 21-34.
- BOIX, F. *Los dibujos de Goya*. (Madrid, 1922).
- *Catálogo de la Exposición de dibujos españoles (1750-1860)*. Sociedad Española de Amigos del Arte. (Madrid, 1922).
- MAYER, A. L. *Francisco de Goya* (traducción de M. Sánchez Sarto). Madrid-Labor, 1925. Con el catálogo completo de grabados y dibujos.
- Exposición Internacional de Calcografías de Madrid, París y Roma*. Sociedad de Naciones. Oficio Internacional de Museos. (París, 1927). Hay edición francesa e italiana además.
- MARAINI, A. *Goya incisore*. (Firenze, 1927).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Los dibujos del viaje a Sanlúcar*. (Madrid, 1928).
- VELASCO, M. *Grabados y litografías de Goya*. (Madrid, 1928) Espasa Calpe. Reproducción completa.
- BOIX, Félix. *La primera edición de LOS CAPRICHOS*. «Arte español» 1929, págs. 421-6.
- BOIX, F. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Museo del Prado: I. GOYA, cien dibujos inéditos*. (Madrid, 1928).
- VINDEL, Pedro. *Los Caprichos, La Tauromaquia, Los Desastres de la Guerra y Los Proverbios*. (Madrid, 1928).
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Los Caprichos*. (Zaragoza, 1928).
- FOCILLON, H. *Maîtres de l'Estampe... Durer, Rembrandt... Goya*. (Paris, 1930).
- Goya's CAPRICES for the Print Collections*. (Minneapolis, 1933).
- Francisco Goya: Vystava Gafickych Listu*. (Exposición de grabados de Goya en Praga, 1933: texto de V. Kybal, F. J. Sánchez Cantón, J. Sánchez Gerona y M. Velasco).
- DODGSON, C. *The first state of Goya's self-portrait*. «The Print-collector's Quarterly» julio 1934, página 287.
- Bibliothèque National. GOYA. Exposition de l'oeuvre gravé de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du Musée du Prado*. (Paris, 1935). Contiene: *Préface* por J. Cain; *L'oeuvre gravé de Goya*, por P. A. Lemoisne y *Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France...* por J. Adhémar.

- LAFUENTE FERRARI, E. *Recensión y precisiones sobre grabados de Goya*. Tirada aparte de «Revista Española de Arte», junio 1935.
- Catalogue des eaux-fortes et des lithographies originales dessinées et gravées par Goya composant la collection de Monsieur P. G.* Paris, mercredi 10 avril, 1935. Hotel Drouot. Un ejemplar de la primera tirada y pruebas de estado de los núms. 17 y 75.
- Exhibition of Paintings, Drawings and Prints by Francisco Goya...* June 5 to July 4, 1937. California Palace. San Francisco.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. II. *GOYA: Ochenta y cuatro dibujos inéditos y no coleccionados*. Museo del Prado. (Madrid, 1941).
- ZAHN, L. *Goya: CAPRICIOS*. (Berlín, 1942). Reproducción íntegra.
- The complete Etchings by Goya with a Foreword by Aldous Huxley*. (New York. Crown Publishers. 1943. 16 p. + 268 ill.).
- HOFER, Ph. *Some undescribed states of Goya's CAPRICIOS*. «Gazette des Beaux-Arts». Septiembre 1945.
- WEISSBERGER, H. *Goya and his handwriting*. «Gazette des Beaux-Arts», septiembre 1945.
- CAPRICIOS I*. Barcelona, 1946. Edit. Tartessos.
- PETRUCCI, A. *Los Caprichos di Francesco Goya*. (Roma, 1946). Ed. Gabrielle Cursio.
- Exposición de planchas de cobre grabadas por Goya y libros y folletos sobre su vida y sus obras*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Madrid, 1946). Texto de F. J. Sánchez Cantón.
- PAEZ, E. *Catálogo-guía de la Exposición de grabados y dibujos de Goya en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1946.
- BERYES, I. de. *Dibujos y grabados de Goya*. (Barcelona, 1946). Edit. Iberia.
- LASZLO, A. *Los aguafuertes de Goya*. (Barcelona, 1946). Edit. Tartessos.
- ERIKSEN, Svend. *GOYA. Kapricerne. Los Caprichos. Udgivet med et forord af... Rosenkilde og Baggens Forlag*. (Copenhague, 1948).
- ADHEMAR, J. *Los Caprichos de Goya*. (París, S. A., 1948). Fernand Haran.
- ENCICLOPEDIA ALPINA. *Goya. Loeuvre Gravé*. (París, 1948). Texto de E. Lambert.
- SCHNIEWIND, Carl D.: *Los Caprichos*. «Bulletin Art Institute of Chicago». Vol. XLII, núm. 6, 15 noviembre 1948. [Sobre un ejemplar de la serie ingresado en el Museo con la Charles Deering Collection].
- LAMBERT, Elie: *Una fuente inédita de un CAPRICHO [Hasta la muerte]*. («Archivo Español de Arte». 1949. 2.º trimestre).

LAS ESTAMPAS Y SUS DIBUJOS

Ordénanse numéricamente y a continuación de cada una se inserta el dibujo, o los dibujos preparatorios, colocados de menor a mayor puntualidad en la reproducción del grabado para, en cierto modo, seguir la marcha del autor al elaborar la estampa.

1. **AUTORRETRATO.**—Según se dijo, Goya en 1797 dibujó para portada de la serie el *Capricho* núm. 43. Al sacarla a luz, en 1799, hubo de encabezarla con su propio retrato.

Se conoce un ejemplar de esta estampa anterior al empleo del aguatinta; consérvase en la colección de Sir John Stirling Maxwell (Pollok-House, Escocia). Antes creíase primer estado el ejemplar de la Biblioteca Nacional, ya con aguatinta, pero todavía sin letrero.

No se conserva dibujo que haya servido de original.

2. **EL SI PRONUNCIAN Y LA MANO ALARGAN AL PRIMERO QUE LLEGA.**—Este texto se lee en la sátira primera *A Arnesto*, de Jovellanos (véase antes, pág. 27).

Manuscrito del Prado: «Facilidad con que muchas mugeres se prestan a celebrar matrimonio esperando vivir en él con más libertad».

El grabado carece de dibujo preparatorio conocido.

3. **QUE VIENE EL COCO.**—Manuscrito del Prado: «Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más

miedo al coco que a su padre, y obligarle a temer lo que no existe».

El dibujo preparatorio, en el Museo del Prado, número 48 del catálogo.

Realizado a la sanguina, presenta escasas variaciones en el grabado; las principales, el cambio de la fisonomía, más dulce de expresión, en el niño de la derecha y el rompimiento luminoso del fondo de la estampa.

4. EL DE LA ROLLONA.—Manuscrito del Prado: «La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen a los niños antojadizos, obstinados, soberbios, golosos, perezosos e insufribles. Llegan a grandes y son niños todavía. Tal es el de la rollona».

Sobre la significación, véase antes, pág. 22.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 49 del catálogo.

La mudanza principal estriba en que el carro de cuatro ruedas del que tira el cargador, se trueca en la estampa, en caldero, o cesto, de grandes asas. Del cinturón del «niño» cuelgan la campanilla, la mano de tejón, el libro de «los evangelios»... como en los retratos infantiles del tiempo de Felipe III.

5. TAL PARA QUAL.—Manuscrito del Prado: «Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que las mugeres o lo contrario. Los vicios de unos y otros vienen de la mala educación. Donde quiera que los hombres sean perversos las mugeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en esta estampa como el pisaverde que le está dando con-

versación y, en cuanto a las dos viejas, tan infame es la una como la otra».

Se ha pretendido que este grabado alude a las relaciones entre la Reina María Luisa, esposa de Carlos IV, y Godoy. La suposición carece de asidero.

El dibujo preparatorio, en aguada de tinta china, se conserva en el Museo del Prado, número 27 del catálogo. Lleva a lápiz la siguiente inscripción: *Las viejas se salen de risa porque saben que él no lleva un cuarto.*

La composición pasó a la estampa con fidelidad grande.

6. NADIE SE CONOCE. — Manuscrito del Prado: «El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce».

El dibujo preparatorio, realizado a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 471 del catálogo. La petimetra lleva careta en vez de antifaz; las figuras de Polichinela y el Doctor de la «Comedia italiana» difieren mucho de las grabadas y falta la media figura con disforme nariz de la izquierda.

7. NI ASI LA DISTINGUE. — Manuscrito del Prado: «¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es no basta el antejo; se necesita juicio y práctica de mundo y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero».

Para este grabado se conservan dos dibujos preparatorios, ambos en el Museo del Prado, números 29 y 424 del catálogo.

Número 424. En aguada de tinta china. Pertenece al cua-

dero grande del viaje a Sanlúcar, y es de ejecución primorosa. La pareja tiene detrás a una maja de cuerpo entero que en la estampa aparece sentada.

Número 29. Realizado en aguada de tinta china lleva un letrero a lápiz: *Por aberle yo dicho que tenía buen mobimiento no puede ablar sin colear.* En el grabado reprodujo fielmente la pareja y suprimió las figuras y la fachada del fondo; pudiera ser la de Goya la figura enlazada con la damisela de la derecha.

En la estampa se repite la cabeza que en el dibujo se atisba entre el galán y la dama.

8. ¡QUE SE LA LLEVARON! — Manuscrito del Prado: «La muger que no se sabe guardar es del primero que la pilla y quando ya no tiene remedio se admiran de que se la llebaron».

El dibujo preparatorio, realizado a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 92 del catálogo: fondo, de árboles.

En la estampa desapareció la indicación de la arboleda y se profundizó la llanura, desolada.

Ya se ha señalado la semejanza de esta composición admirable con la del proyecto para el panteón de la Duquesa de Alba en la iglesia del Noviciado.

9. TANTALO. — Manuscrito del Prado: «Si él fuese más galán y menos fastidioso, ella reviviría».

Según la explicación citada por el Conde de la Viñaza hace referencia a los matrimonios de edad muy desigual.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, está conservado en el Museo del Prado, número 51 del catálogo. Adviértese que el fon-

do, apuntado en el dibujo y concretado en la estampa, es una pirámide construcción que aparece, asimismo, en otras obras de Goya.

10. EL AMOR Y LA MUERTE.—Manuscrito del Prado: «Ve aquí un amante de Calderón que por no saberse reír de su competidor muere en brazos de su querida y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo».

El carácter prerromántico de esta composición lo acentúa el escenario del desafío, al lado de una muralla. Sobre su significado, véase antes pág. 29.

Hay dos dibujos preparatorios, ambos en el Museo del Prado, con ligeras variantes.

Dibujo número 93. Aguada roja, rápida y enérgica.

Dibujo número 50. A la sanguina. En éste la expresión de los rostros es mucho más exagerada y semejante a la estampa que la del dibujo precedente.

Entre las páginas 388 y 389 del volumen 2.º de 1868 de la «Gazette des Beaux Arts» se publicó una lámina de punta seca firmada «Alph. Kirsch d'après Goya» que estará hecha sobre la estampa y no sobre otro dibujo como alguien ha supuesto. Comprende las figuras sólo de medio cuerpo.

11. MUCHACHOS AL AVIO.—Manuscrito del Prado: «Las caras y el trage estan diciendo lo que ellos son».

Según la explicación citada por el Conde de la Viñaza representa a una cuadrilla de contrabandistas andaluces.

El dibujo preparatorio, realizado con pluma a tinta sepia, se

conserva en el Museo del Prado, número 19 del catálogo. Lleva a lápiz el siguiente letrero: *Los mercaderes silbestres*.

Obsérvese la simplificación habitual en Goya al grabar los *Caprichos*; las cinco figuras del dibujo redúcelas a tres y una de espaldas. Como queda advertido es composición singular, realista y al parecer, no intencionada.

12. A CAZA DE DIENTES.—Manuscrito del Prado: «Los dientes de ahorcado son eficacísimos para los echizos; sin este ingrediente no se hace cosa de provecho. Lástima es que el vulgo crea tales desatinos».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, está conservado en el Museo del Prado, número 438 del catálogo.

En la estampa se advierte un cuidado apunte de paisaje.

Véase (pág. 41), la relación con un texto de la *Celestina*.

13. ESTAN CALIENTES.—Manuscrito del Prado: «Tal prisa tienen de engullir que se las tragan hirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación».

Para este grabado hay tres dibujos preparatorios en el Museo del Prado.

Primer estudio: A la aguada de tinta china, corresponde al número 443 del catálogo. Lleva la siguiente inscripción: *Caricatura alegre*.

La disforme nariz del comensal de la izquierda con su soporte recuerda caricaturas de Tiépolo y de su hijo. Adhémars sugiere que en ella hasta puede haber huellas de las de Leonardo.

Segundo estudio: A la pluma con tinta sepia, corresponde al

número 20 del catálogo. Letrero en lápiz: *Sueño de unos hombres que se nos comían.*

En este dibujo el tema se ahonda, perdiendo el sello caricaturesco del primer estudio. Pese a que rectifica la que suele ser la marcha normal, creo que el de aguada roja que sigue, fué, en este caso, el definitivo.

Tercer estudio: A la aguada roja, corresponde al número 94 del catálogo. Se ha suprimido una de las dos figuras del fondo.

14. ¡QUÉ SACRIFICIO! — Manuscrito del Prado: «Cómo ha de ser. El novio no es de los más apetecibles, pero es rico y a costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo».

Dibujo preparatorio, a la pluma con tinta sepia, conservado en el Museo del Prado, número 22 del catálogo. Lleva una inscripción a lápiz: [*Son (?)*] *señoritos a cual más rico; y la pobre no sabe a qual escoger.* Otra a tinta, encima: *Sacrificio del ynterés.*

El grabado reproduce escrupulosamente el dibujo, que, además, muestra la huella del reporte.

15. BELLOS CONSEJOS. — Manuscrito del Prado: «Los consejos son dignos de quien los da. Lo peor es que la señorita va a seguirlos al pie de la letra. ¡Desdichado del que se acerque!»

Este grabado carece de dibujo preparatorio conocido; recuerda mucho las escenas que llenan los cuadernos del viaje a Sanlúcar.

16. DIOS LA PERDONE: Y ERA SU MADRE. — Manuscrito del Prado: «La señorita salió muy niña de su tierra; hizo

su aprendizaje en Cádiz, vino a Madrid; la cayó la lotería. Baja al Prado, oye que una vieja mugrienta y decrépita la pide limosna, ella la despide, y nsta la vieja. Vuélvese la petimetra y halla... ¿quién lo diría? que la pobretona es su madre».

Para este grabado se conocen dos dibujos preparatorios.

Primer estudio. Dibujo a la aguada de tinta china, conservado en la Biblioteca Nacional, Madrid, número 1262 del catálogo.

Del cuaderno grande del viaje a Sanlúcar lo reproduce por primera vez en el estudio sobre los curiosos álbums (1928).

Segundo estudio. Dibujo a la aguada de tinta china, en el Museo del Prado, número 28 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *Se abergüenza de que su Madre le able en público y le dice: perdone Vm. por Dios.* La estampa lo sigue puntualmente.

17. BIEN TIRADA ESTA. — Manuscrito del Prado: «¡Oh! la tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan estiraditas».

La elaboración de esta aguafuerte fué lenta; al menos hizo Goya tres estudios.

La primera concepción del asunto está en el cuaderno pequeño del viaje a Sanlúcar: la joven en actitud de estirarse la media; al lado un barreño que sustituyó el brasero en la estampa.

Se conoce una aguada con realces de clarión que pudiera ser — aun con técnica inusitada en la serie — estudio para esta estampa, propiedad de Mr. Boylston A. Beal de Boston (Estados Unidos).

Y todavía debe citarse el grabado que publico entre las páginas 30 y 31. Véase cuanto allí se dice.

Dibujo preparatorio, a la sanguina, conservado en el Museo del Prado, número 52 del catálogo. Reproducido fielmente.

18. Y SE LE QUEMA LA CASA. — Manuscrito del Prado: «Ni acertará a quitarse los calzones ni dejar de hablar con el candil, hasta que las bombas de la villa le refresquen. ¡Tanto puede el vino!»

Dibujo preparatorio a la pluma, en tinta sepia, conservado en el Museo del Prado, número 21 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *Espartero borracho que no acierta a desnudarse y dando buenos consejos a un candil yncendia la casa.*

Se conoce otro dibujo que puede ser un segundo estudio, más cercano al aguafuerte en la forma de la llama, en la pierna izquierda y en el rostro del espartero. Estaba a la venta el año 1927 en la librería de F. Vindel, Madrid.

19. TODOS CAERAN. — Manuscrito del Prado: «¡Y que no escarmienten los que van a caer con el exemplo de los que han caído! Pero no hay remedio, todos caerán». Al caer son desplumados.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, conservado en el Museo del Prado, número 53 del catálogo.

Se aparta mucho del grabado, especialmente en las aves con rostro humano, apenas distinguibles las hechas con lápiz rojo.

20. YA VAN DESPLUMADOS. — Manuscrito del Prado: «Si se desplumaron ya, vayan fuera, que van a venir otros».

Parece continuación del tema de la estampa anterior.

Dos dibujos preparatorios para este grabado se conservan en el Museo del Prado.

Primer estudio: correspondiente al número 95 del catálogo, está realizado en aguada roja. Difiere de la estampa; incluso la composición hubo de invertirla en el segundo estudio y eliminó dos de las figuras humanas.

Segundo estudio. Realizado a la sanguina corresponde al número 434 del catálogo. Este dibujo fué seguido fidelísimamente al grabarlo.

21. ¡QUAL LA DESCAÑONAN! — Manuscrito del Prado: «También las Pollas encuentran milanos que las desplumen y aun por eso se dijo aquello de: Donde las dan las toman».

Continúa, al parecer, el desarrollo de la misma idea de los dos que preceden: los hombres desplumados por las mujeres y éstas por la justicia, alcaldes, alguaciles, etc.

Dibujo preparatorio de aguada roja, conservado en el Museo del Prado, número 104 del catálogo, con diferencias notables respecto de la estampa: edad y belleza de la desplumada; sombrero de uno de los ejecutores; vara y sombrero del que presencia u ordena el castigo; ventana con reja y farol, mediante el que se obtiene un efecto de luz, perdido al grabarse la composición.

22. ¡POBRECITAS! — Manuscrito del Prado: «Vayan a coser las descosidas. Recójanlas que bastante anduvieron sueltas».

Dibujo preparatorio a la sanguina conservado en el Museo del Prado, número 54 del catálogo.

Como de costumbre en los de esta factura, es bastante diferente de la composición definitiva; quizá existió otro a la pluma, más acabado.

23. AQUELLOS POLBOS.—Manuscrito del Prado: «¡Mal hecho! A una muger de onor, que por una friolera servía a todo el mundo tan delijente, tan útil, tratarla así! ¡Mal hecho!»

El dibujo preparatorio, a la aguada roja, conservado en el Museo del Prado, número 105 del catálogo.

La serie de dibujos de encorizados a la que pertenece, cuenta no menos que otros seis, correspondientes a los números 309-314 del catálogo de dibujos de Goya en el Museo del Prado.

24. NO HUBO REMEDIO.—Manuscrito del Prado: «¡A esta Santa Señora la persiguen de muerte!: después de escribirla la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece y si lo hacen por afrentarla es tiempo perdido. Nadie puede abergonzar a quien no tiene bergüenza».

De la misma serie que el Capricho número 23.

Este grabado carece de dibujo preparatorio conocido.

25. SI QUEBRO EL CANTARO.—Manuscrito del Prado: «El hijo es travieso y la madre es colérica. Qual es peor».

Dibujo preparatorio a la sanguina, conservado en el Museo del Prado, número 55 del catálogo. Hay variantes en la ropa tendida y en la expresión de los rostros de la lavandera iracunda y del chico.

26. YA TIENEN ASIEN TO. — Manuscrito del Prado: «Para que las niñas casquibanas tengan asiento no hay mejor cosa que ponérselo en la cabeza».

Dibujo preparatorio a la sanguina, conservado en el Museo del Prado, número 56 del catálogo.

Se reprodujo en la estampa con mayor fidelidad que la acostumbrada para los estudios a la sanguina.

27. ¿QUIEN MAS RENDIDO? — Manuscrito del Prado: «Ni uno ni otro. El es un charlatán de amor que a todas dice lo mismo y ella está pensando en evacuar 5 citas que tiene dadas entre 8 y 9 y son las 7 y $1/2$ ».

Es innegable el parentesco de este grabado con el Capricho número 7, NI ASI LA DISTINGUE.

Para este grabado hay dos dibujos preparatorios en el Museo del Prado y uno relacionado con él, según don Angel Barcia, en la Biblioteca Nacional, al dorso del número 1262 del catálogo, en el que la semejanza de la figura principal es escasísima.

Primer estudio. Realizado en aguada de tinta china corresponde al número 462 del catálogo. Lleva el número 26 del llamado álbum grande del viaje a Sanlúcar.

Segundo estudio. A la pluma, original reproducido con fidelidad en la estampa, suprimiendo, tan sólo, el campanario. Tiene dos letreros, el uno a lápiz: «*Pintor de miniatura. A minutos la corta [?] al cruzar la plaza de San Antonio de Cádiz*». Otro con tinta, encima: *Antiguo y moderno, origen del orgullo*. Número 23 del catálogo del Museo del Prado.

28. CHITON. — Manuscrito del Prado: «Excelente madre para un encargo de confianza».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 57 del catálogo; presenta escasísimas variantes.

29. ESTO SI QUE ES LEER. — Manuscrito del Prado: «Le peinan, le calzan, duerme y estudia. Nadie dirá que desaprovecha el tiempo».

Según el manuscrito que publicó Lefort, Goya quiso aquí poner en ridículo al Marqués (¡sic!) de Revillagigedo y sobre todo al Duque del Parque, del que se decía en Madrid que dedicaba a la cultura tan sólo el tiempo que su ayuda de cámara empleaba en peinarle. Véase arriba, pág. 37.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 58 del catálogo. Reaparece aquí el mismo brasero del Capricho número 17, BIEN TIRADA ESTA; sería el registrado en el inventario de la casa de Goya.

30. ¿PORQUE ESCONDERLOS? — Manuscrito del Prado: «La respuesta es fácil. Porque no los quiere gastar, y no los gasta porque aunque tiene los 80 cumplidos y no puede vivir un mes todavía, teme que le ha de sobrar la vida y faltarle el dinero. Tan equibocados son los cálculos de la avaricia».

Lefort indica que con seguridad hace referencia a un eclesiástico cuya bien conocida avaricia había sido la risa de Madrid. Saca la noticia de un manuscrito que no se puede identificar.

Hay para este grabado dos dibujos preparatorios en el Museo del Prado. Uno de ellos, con simples estudios de cabezas, a la

sanguina, corresponde al número 450 del catálogo; caso único para esta serie y rarísimo entre los dibujos de Goya.

Segundo estudio. Realizado a la sanguina corresponde al número 445 del catálogo de dibujos de Goya en el Museo del Prado.

En el grabado se añadió sombrero alto a la figura de la derecha, como cambio más importante.

31. RUEGA POR ELLA. — Manuscrito del Prado: «Y hace muy bien, para que Dios la dé fortuna y la libre de mal y de cirujanos y alguaciles y llegue a ser tan diestra, tan despejada y tan para todo como su madre, que en gloria esté».

Para este grabado hay un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional y otro en el Museo del Prado.

Primer estudio. Dibujo a la aguada de tinta china conservado en la Biblioteca Nacional, número 1263 del catálogo. Lleva el número 25 antiguo del llamado álbum grande del viaje a Sanlúcar.

Falta aquí la figura de Celestina. El abanico se suprimió en el segundo estudio y en la estampa.

Segundo estudio. Realizado a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado donde lleva el número 59 del catálogo.

Está ya muy cercano al grabado; como en él, se ha hecho vulgar el tipo de la joven, mientras se ha estilizado la figura de la peinadora.

32. POR QUE FUE SENSIBLE. — Manuscrito del Prado: «Cómo ha de ser; este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que ella trahia no podía parar en otra cosa».

El dibujo preparatorio en aguada roja, bellísimo, se conserva en el Museo del Prado, número 106 del catálogo.

Al grabarlo se colocó la cabeza de perfil y se cambió el cacharro del agua.

33. AL CONDE PALATINO.—Manuscrito del Prado: «En todas ciencias hay charlatanes que sin haber estudiado palabra lo saben todo y para todo hallan remedio. No hay que fiarse de lo que anuncian. El verdadero sabio desconfía siempre del acierto; promete poco y cumple mucho; pero el Conde Palatino, no cumple nada de lo que promete».

El dibujo preparatorio, a la aguada de tinta china, figura en el Museo Metropolitano de Nueva York. Lleva letreros de tinta: *Tuto parola e busia*, en la parte alta, inusitado, y *el charlatán que arranca una quijada y lo creen*, en la inferior. Lo publicó H. Wehle (1938).

En el aguafuerte se suprimieron las tres figuras de la izquierda del dibujo y se mudó la expresión de los protagonistas.

34. LAS RINDE EL SUEÑO.—Manuscrito del Prado: «No hay que despertarlas, tal vez el sueño es la única felicidad de los desdichados».

El dibujo preparatorio, realizado a la aguada de tinta china, se conserva en el Museo del Prado, número 440 del catálogo.

35. LE DESCAÑONA.—Manuscrito del Prado: «Le descañonan y le desollarán. La culpa tiene quien se pone en manos de tal Barbero».

El grabado carece de dibujo preparatorio conocido.

Tan sólo el conservado en el Museo del Prado, número III del catálogo, está lejanamente relacionado con él.

36. MALA NOCHE. — Manuscrito del Prado: «A estos trabajos se esponen las niñas pindongas que no se quieren estar en casa». No es verosímil la relación con el refrán «..... y parir hija», señalada por Adhémar.

El dibujo preparatorio, a la pluma con tinta sepia, lleva un letrero a lápiz: *Asiento: si ay culpa en la escena la tiene el traje*. Conservado en el Museo del Prado lleva el número 24 del catálogo.

37. ¿SI SABRA MAS EL DISCIPULO? — Manuscrito del Prado: «No se sabe si sabrá más o menos, lo cierto es que el maestro es el personaje más grabe que se ha podido encontrar».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, conservado en el Museo del Prado, número 107 del catálogo.

Cuando se grabó ocultáronse las orejas del asno maestro debajo del gorro y se pusieron cuatro AA, quizá en relación con el dicho escolar: A, la primera letra que el burro da.

Véase para este Capricho y los siguientes la pág. 34.

38. ¡BRABISIMO! — Manuscrito del Prado: «Si para entenderlo bastan las orejas nadie habrá más inteligente; pero es de temer que aplauda lo que no suena».

El mono guitarrista, el asno cantor y dos que le jalean y aplauden. En opinión de Lefort, Goya alude aquí a los conciertos con que Godoy obsequiaba al rey Carlos IV en su privanza.

El dibujo preparatorio, realizado a la sanguina, se conserva

en el Museo del Prado, número 60 del catálogo. Fué muy poco modificado al grabarse.

39. ASTA SU ABUELO.—Manuscrito del Prado: «A este pobre animal le han vuelto loco los Genealogistas y reyes de Armas. No es él solo».

Suele creerse que se burla Goya de la ridícula genealogía que fué hecha al Príncipe de la Paz en que se le hacía descender de los antiguos reyes godos de España y emparentado con la familia reinante.

Para este grabado hay dos dibujos preparatorios, ambos en el Museo del Prado.

Primer estudio. De aguada roja, admirable, correspondiente al número 96 del catálogo; el asno aparece de perfil.

Segundo estudio. Realizado a la pluma, con tinta sepia, corresponde al número 25 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *El Asno literato*. ¿Aludirá a *El asno erudito*, de Forner?

En la estampa un asno en el escudo y varios en filas en el libro.

40. ¿DE QUE MAL MORIRA?—Manuscrito del Prado: «El médico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. ¿Qué más hay que pedir?»

Dos dibujos preparatorios para este grabado se conservan en el Museo del Prado.

Primer estudio, a la pluma con tinta sepia, corresponde al número 26 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *Brujos disfrazados en físicos comunes. Casi medita*. Una figura presencia la consulta. El asno que lee lleva peluca y antiparras.

Segundo estudio. A la aguada roja, corresponde al número 97 del catálogo. Obsérvese la supresión del asno con gafas, al fondo, y de la cabeza femenina (?) que tampoco aparece en la estampa.

41. NI MAS NI MENOS.—Manuscrito del Prado: «Hace muy bien en retratarse: así sabrán quien es los que no le conozcan ni ayan visto».

Es una sátira de los artistas aduladores: al retratar a un asno le ocultan las orejas y lo adornan con peluca. Para el autor de la explicación que publicó Lefort el pintor es don Antonio Carnicero y el retrato el de Godoy, Príncipe de la Paz. Son suposiciones sin base firme.

El dibujo preparatorio, realizado a la sanguina, corresponde al número 61 del catálogo de los dibujos de Goya en el Museo del Prado. Lleva letrero, también a la sanguina: *No morirás de ambre.*

Al grabarlo invirtió Goya la composición.

42. TU QUE NO PUEDES.—Manuscrito del Prado: «¿Quién no dirá que estos dos caballeros son caballerías?»

Como es sabido, el texto corresponde a la primera mitad del proverbio: Tú que no puedes, llévame a cuestras.

La idea del autor del manuscrito que publicó Lefort de que en este grabado se hace alusión al ministro Caballero, que en 1798 suplantó a Jovellanos, amigo de Goya, y a Urquijo, tropieza con el inconveniente de la falta de holgura entre la fecha del grabado y la época en que aquél obtuvo sus cargos.

El dibujo preparatorio, a la aguada roja, conservado en el

Museo del Prado, corresponde al número 98 del catálogo; fué reproducido sin cambios en la estampa.

43. EL SUEÑO DE LA RAZON PRODUCE MONSTRUOS.—Manuscrito del Prado: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus marabillas».

Sobre la relación que este texto pueda tener con uno de Addison, véase pág. 45.

Se conservan en el Museo del Prado dos dibujos preparatorios para este grabado.

Primer estudio. A la pluma con tinta sepia, corresponde al número 470 del catálogo.

Según suele acontecer, este primer estudio es más complicado que el segundo y, por consiguiente, que la estampa: véase algo el rostro del soñador y por encima se distinguen hasta cinco cabezas de las cuales las dos más construídas son retratos de Goya.

Segundo estudio. Realizado a la pluma, con tinta sepia, corresponde al número 34 del catálogo.

Lleva dentro del dibujo el siguiente letrero: *Idioma Universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797.* En el borde inferior lleva este otro: *El autor soñando. Su yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad.*

44. HILAN DELGADO.—Manuscrito del Prado: «Hilan delgado y la trama que urden ni el diablo la podrá deshacer».

Repárese en el racimo de niños colgados de hilos a la derecha.

El texto publicado por el Conde de la Viñaza interpreta así la estampa: «Las infames alcahuetas hilan tan delgado que ni el diablo puede deshacer la trama de chiquillos que urden».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 62 del catálogo.

45. MUCHO HAY QUE CHUPAR. — Manuscrito del Prado: «Las que llegan a 80 chupan chiquillos: las que no pasan de 18, chupan a los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado».

El texto explicativo que publicó el Conde de la Viñaza alude al tema demográfico.

Dibujo preparatorio realizado a la sanguina. Se conserva en el Museo del Prado, número 63 del catálogo.

Las brujas toman rapé de la cajita, al parecer; el cesto está lleno de niños.

46. CORRECCION. — Manuscrito del Prado: «Sin corrección ni censura no se adelanta en ninguna facultad y la de la Brujería necesita particular talento, aplicación, edad madura, sumisión y docilidad a los consejos del Gran Brujo que dirige el seminario de Barahona». Ya citaba sus campos Rojas Zorrilla.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 66 del catálogo.

Por caso raro, el grabado añadió dos figuras, además de las de duendes alados.

47. OBSEQUIO A EL MAESTRO. — Manuscrito del Prado:

«Es muy justo: serían discípulos ingratos si no visitaran a su catedrático a quien deben todo lo que saben en su diabólica facultad».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 67 del catálogo.

Como en la anterior estampa se añadió una figura y en vez de que la bruja bese la pata delantera al «maestro» le ofrenda un niño.

Según J. Adhémar esta ofrenda al diablo, con el nombre de Maître Leonard, se menciona en el *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy (1824); en los sábados le presentan las brujas niños robados «pour diverses usages».

48. SOPLONES.—Manuscrito del Prado: «Los Bruxos soplonos son los más fastidiosos de toda la Brujería y los menos inteligentes en aquel arte. Si supieran algo no se meterían a soplonos».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 68 del catálogo.

Otro estudio para este Capricho, también a la sanguina, figura, o figuraba en el Gabinete de Estampas de Berlín; no lo conozco ni por fotografía.

49. DUENDECITOS.—Manuscrito del Prado: «Esta ya es otra gente. Alegres, juguetones, serviciales; un poco golosos, amigos de pegar chascos; pero muy hombrecitos de bien».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 69 del catálogo. Se reprodujo con escasos cambios en las fisonomías.

50. LOS CHINCHILLAS. — Manuscrito del Prado: «El que no oye nada ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas que nunca a servido de nada».

Según el manuscrito publicado por el Conde de la Viñaza, la explicación de este grabado es la que sigue: «Los neciospreciados de nobles se entregan a la haraganería y superstición, y cierran con candados su entendimiento, mientras los alimenta groseramente la ignorancia».

Para este grabado hay dos dibujos preparatorios en el Museo del Prado.

Primer estudio. Realizado a pluma con tinta sepia, corresponde al número 35 del catálogo. Lleva letrero a tinta: *La enfermedad de la razón*, y debajo otro a lápiz: *Pesadilla soñando que no me podía despertar ni desenredar... de nobleza en donde...*

Segundo estudio. Realizado a la aguada roja, se conserva en el Museo del Prado, número 99 del catálogo.

A pesar de estar más construido, como siempre, el estudio a pluma, del que debió de existir una plancha, se anularía, pues, en definitiva, Goya grabó la composición mucho más simple que hizo a la aguada, eliminando a las tres jóvenes y una vieja y el apunte arquitectónico que había dibujado minuciosamente.

51. SE REPULEN. — Manuscrito del Prado: «Esto de tener las uñas largas es tan perjudicial que aun en la Brujería está prohibido».

Dibujo preparatorio a la sanguina. Se conserva en el Museo del Prado, número 70 del catálogo; grabado con escasos cambios.

Según señala Adhémar, Daumier en varios de sus *Pitres* repite la figura del personaje de en medio, con el cuello levantado.

52. ¡LO QUE PUEDE UN SASTRE! — Manuscrito del Prado: «Quántas veces un bicho ridículo se transforma de repente en un fantasmón que no es nada y aparenta mucho. Tanto puede la habilidad de un sastre y la bobería de quien juzga las cosas por lo que parecen».

El dibujo preparatorio, a la aguada roja, se conserva en el Museo del Prado, número 101 del catálogo. La adición de malos espíritus, uno que cabalga sobre una lechuza, aleja la idea de que Goya se burle aquí del culto a las imágenes.

53. ¡QUE PICO DE ORO! — Manuscrito del Prado: «Esto tiene trazas de junta académica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina? Pero no hay que creerlo sobre su palabra. Médico hay que quando habla es un pico de oro y quando receta un Eroles; discurre perfectamente de las dolencias y no las cura; enboba a los enfermos y atesta los cementerios de calaberas».

Don Ramón de la Cruz escribió un sainete-comedia con el título *Los picos de oro*; mas dicese sólo en cuanto prueba de lo corriente del concepto en aquel tiempo, porque su asunto es sobre labia de petimetres.

El dibujo preparatorio, realizado a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 71 del catálogo. Grabóse con ligeras variantes: supresión del niño, por ejemplo.

54. EL VERGONZOSO. — Manuscrito del Prado: «Hay hombres cuya cara es lo más indecente de todo su cuerpo y sería bien que los que la tienen tan desgraciada y ridícula se la metieran en los calzones».

El dibujo preparatorio, a pluma, manchado con aguada roja, se conserva en el Museo del Prado, número 108 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *Este es un hombre que por que le dijeron que tenía la cara yndecente se puso los calzones en la cabeza y sólo para comer se descubría y con razón, que hay caras que debían yr en calzones.*

En el grabado el protagonista no lleva las piernas desnudas.

55. HASTA LA MUERTE. — Manuscrito del Prado: «Hace muy bien de ponerse guapa. Son sus días: cumple 75 años, y bendrán las amiguitas a verla».

Según los textos impresos por Lefort y el Conde de la Viñaza, se alude aquí a la Duquesa de Osuna vieja; no lo era tanto, pues había nacido en 1752. La Reina María Luisa contaba un año más. Parece más verosímil que pudiera aludir a ésta, pues la Condesa-Duquesa de Benavente en 1798 era de los mejores clientes del pintor.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 72 del catálogo.

El hispanista francés M. Elie Lambert ha publicado en «Archivo Español de Arte» (segundo trimestre de 1949) un estudio que prueba cómo Goya tuvo presente al componer esta estampa la que grabó L. Surugue en 1745 sobre un pastel de Charles Coypel, titulada: *La Folie pare la Décrépitude des ajustements de la Jeunesse.*

56. SUBIR Y BAJAR. — «La fortuna trata muy mal a quien la osequia. Paga con humo la fatiga de subir y al que ha subido le castiga con precipitarle».

Según el texto publicado por el Conde de la Viñaza la explicación de esta lámina es la que sigue: «El Príncipe de la Paz. La lujuria lo eleva por los pies, se le llena la cabeza de humo y viento y despide rayos contra sus émulos». El texto dado a conocer por Lefort dice que se alude a Urquijo. La disparidad de explicaciones es indicio de que Goya tampoco aquí personalizaría.

Dibujo preparatorio a la sanguina. Se conserva en el Museo del Prado, número 73 del catálogo. En la estampa se alteraron mucho los rostros.

57. LA FILIACION. — Manuscrito del Prado: «Aquí se trata de engatusar al novio haciéndole ver por la egecutoria quienes fueron los padres, abuelos, visabuelos y tatarabuelos de la señorita; y ella ¿quién es? Luego lo verá».

Dos dibujos preparatorios para este grabado se conservan en el Museo del Prado.

Primer estudio. Realizado a pluma, corresponde al número 30 del catálogo. Lleva letrero a lápiz casi del todo ilegible: ... *de caricaturas...*

Segundo estudio con abundantes modificaciones. Realizado con aguada roja corresponde al número 102 del catálogo de los dibujos de Goya.

Como en otros ejemplos, en éste el grabado sigue el dibujo hecho a la aguada, en vez del más acabado hecho a pluma.

58. TRAGALA PERRO. — Manuscrito del Prado: «El que viva entre los hombres será geringado irremediabilmente; si quiere evitarlo, habrá de irse a habitar los montes y quando esté allí conocerá también que esto de vivir solo es una geringa».

Dibujo preparatorio a la aguada roja. Se conserva en el Museo del Prado, número 103 del catálogo.

59. ¡Y AUN NO SE VAN! — Manuscrito del Prado: «El que no reflexiona sobre la inestabilidad de la fortuna duerme tranquilo rodeado de peligros: ni sabe evitar el daño que amenaza, ni hay desgracia que no le sorprenda».

En el manuscrito publicado por el Conde de la Viñaza se da esta explicación: «Encenagados los mortales en los vicios, están viendo caer la losa de la muerte y ni aún se enmiendan».

Es casi seguro que la estampa aluda al vampirismo. Don Leandro Fernández de Moratín en sus *Notas* al Auto de Fe de Logroño, recoge la especie de que los muertos salen de sus tumbas a chupar la sangre de los niños. (Biblioteca de Autores Españoles, t. II, pág. 628).

El dibujo preparatorio a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 74 del catálogo.

60. ENSAYOS. — Manuscrito del Prado: «Poco a poco se va adelantando, ya hace pinitos y con el tiempo sabrá tanto como su maestra».

Dibujo preparatorio a pluma, con tinta sepia; conservado en el Museo del Prado, corresponde al número 36 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *Ensayo de Brujas primerizas de primer buelo y*

con temor se prueban para trabajar. Grabado siguiendo puntualmente el estudio.

61. VOLAVERUNT. — Manuscrito del Prado: «El grupo de brujas que sirbe de peana a la petrimetra más que necesidad es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas inflamable que no necesitan para volar ni globo ni brujas».

Corrientemente se considera este grabado como alusión a la Duquesa de Alba. La explicación que publicó el Conde de la Viñaza dice: «La Duquesa de Alba. Tres toreros la levantan de cascos». Pero adviértase que en el grupo que está a sus pies una de las figuras es femenina, con moño. El rostro y talle recuerdan los de la Duquesa, menos en el dibujo que en la estampa donde adorna su cabeza con alas de mariposa como en el Capricho número [81], no incluido en la serie, pero que se reproduce.

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 75 del catálogo.

62. ¡QUIEN LO CREYERA! — Manuscrito del Prado: «Ve aquí una pelotera cruel sobre qual es más bruja de las dos. ¿Quién diría que la Petiñosa y la Crespa se repelaran así? La amistad es hija de la virtud. Los malbados pueden ser cómplices, pero amigos no».

Dibujo preparatorio a pluma con tinta sepia. Se conserva en el Museo del Prado, número 37 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *De lo más alto de su buelo son arrojadas las soberbias Brujas*. Al grabarlo se adicionó el peludo monstruo inferior.

M. J. Adhémar aduce la descripción que de esta estampa

hace Baudelaire, que dudaba si la terrible escena se desarrollaba en el caos, o en una sierra desierta.

63. ¡MIREN QUE GRABES! — Manuscrito del Prado: «La estampa indica que estos son dos brujos de conbeniencias y autoridad que han salido a hacer un poco de ejercicio a caballo».

El estudio preparatorio, a pluma y tinta sepia, se halla en el Museo del Prado, número 38 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *Sueño... de las Bruxas.*

Otro dibujo para el mismo Capricho se hallaba en el Gabinete de Estampas de Berlín; no conozco reproducción de él.

64. BUEN VIAJE. — Manuscrito del Prado: «A dónde irá esta caterba infernal dando aullidos por el aire, entre las tinieblas de la noche. Aun si fuera de día ya era otra cosa y a fuerza de escopetazos caería al suelo toda la gorullada, pero como es de noche nadie las ve».

El Diccionario de la Academia no registra la palabra «gorullada», aunque sí «gorullo», que vale tanto como «burujo»: «pella que se forma... apretándose... las partes que están sueltas, como en la lana, en la masa...». Si «gorullada» fuese provincialismo serviría para indiciar el autor de la explicación.

En el Museo del Prado se conservan dos dibujos relacionados con este Capricho, números 446 y 441 del catálogo.

El número 446 es el de una figura a la sanguina, que en el segundo estudio, ya de la composición completa, se ve a la derecha y fué suprimida al grabarse.

Estudio completo. Dibujado a la sanguina, corresponde al número 441 del catálogo de los dibujos de Goya.

65. ¿DONDE VA MAMA?—Manuscrito del Prado: «Mamá está ydrópica y la han mandado pasear. Dios quiera que se alibie».

Dibujo preparatorio, a pluma, con tinta sepia. Se conserva en el Museo del Prado, número 39 del catálogo. Lleva letrero en tinta: *Sueño. Bruja poderosa que por ydrópica sacan a paseo las mejores boladoras.*

La estampa, excepcionalmente, está firmada: *Goya.*

66. ALLA VA ESO.—Manuscrito del Prado: «Ahí ba una bruja, a caballo en el Diablo Cojuelo. Este pobre diablo de quien todos hacen burla, no deja de ser útil algunas veces».

Dibujo preparatorio, a la pluma, con tinta sepia, conservado en el Museo del Prado, número 40 del catálogo. Lleva letrero en tinta: *Sueño. Bruja maestra dando lecciones a su discípula del primer buelo.* Debajo, a lápiz: *Brujas en ensayo.*

Hay aquí un claro ejemplo de la divergencia entre los letreros seguros de Goya y el texto de las explicaciones que se le atribuyen.

67. AGUARDA QUE TE UNTEN.—Manuscrito del Prado: «Le embían a un recado de inportancia y quiere irse a medio untar. Entre los brujos los hay también troneras, precipitados, botarates, sin pizca de juicio: todo el mundo es país».

El texto publicado por el Conde de la Viñaza explica absurdamente: «La Extremaunción». Es clarísima escena de brujería, con una cabra por sujeto y sin alcance sacrílego.

Estudio preparatorio a la sanguina. Se conserva en el Museo del Prado, número 76 del catálogo. Fué seguido con fidelidad al ser grabado.

68. LINDA MAESTRA. — Manuscrito del Prado: «La escoba es uno de los utensilios más necesarios a las brujas porque además de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las istorias, tal vez conbierten la escoba en mula de paso y van con ella que el Diabolo no las alcanzara».

Dibujo preparatorio, a la pluma con tinta sepia, correspondiente al número 41 del catálogo y conservado en el Museo del Prado. Lleva letrero a lápiz: *Sueño de brujas... agentes en diligencia de brujas... agente en diligencia*. Para grabar la composición se suprimieron todas las figuras del fondo, excepto la lechuza.

69. SOPLA. — Manuscrito del Prado: «Gran pesca de chiquillos hubo sin duda la noche anterior; el banquete que se prepara será suntuoso. Buen provecho».

Goya hizo tres dibujos para esta estampa.

Dibujo preparatorio a la pluma en tinta sepia. Se conserva en el Museo del Prado, número 16 del catálogo. Lleva letrero a lápiz: *Sueño de brujas...*

Según Mayer, otro boceto en sepia figura en la colección de Mr. Rothenstein en Londres, que no he visto ni reproducido.

Con el legado Fernández-Durán entró en el Prado un dibujo de aguada roja, composición desvergonzada, que emparenta con ésta, pero, con tan fundamentales cambios que estimo debe considerarse como Capricho diferente. Le he dado el número [85].

70. DEVOTA PROFESION. — Manuscrito del Prado : «¿Juras obedecer y respetar a tus maestras y superiores? ¿Barrer desbanes, hilar estopa, tocar sonajas, ahullar, chillar, volar, guisar, untar, chupar, cocer, soplar, freír, cada y quando se te mande? — Juro. — Pues hija, ya eres Bruja. Sea en ora buena».

Los textos reproducidos por Lefort y por el Conde de la Viñaza suponen que se alude aquí a eclesiásticos que por mal camino llegaron a ser obispos. Carece de fundamento la explicación.

Dos estudios preparatorios para este grabado se conservan en el Museo del Prado.

Primer estudio. A pluma con tinta sepia, corresponde al número 444 del catálogo. Lleva un letrero : *Sueño*. La composición está invertida.

Segundo estudio. A pluma con tinta sepia. Corresponde al número 451 del catálogo. Lleva letrero a lápiz : *Sueño de brujas*. La composición está en el mismo sentido en que se grabó, aunque, al hacerlo, en lugar de las tres calaveras se pusieron dos hombres con el agua al cuello.

Advierte, certeramente, M. J. Adhémar la ausencia de aguainta en esta estampa, trabajada al aguafuerte por completo; recuérdale la influencia de los grabados tiepolescos. Nótese que, en cambio, en la estampa siguiente obtiéndose el efecto máximo mediante el aguainta.

71. SI AMANECE NOS VAMOS. — Manuscrito del Prado : «Y aunque no hubierais venido, no hicierais falta».

La explicación impresa por el Conde de la Viñaza dice : « Con-

ferencian de noche las alcahuetas sobre el modo de echarse criaturas al cinto».

El estudio preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 82 del catálogo.

La composición fué simplificada en la estampa—de técnica admirable en el manejo del aguatinta—en la que, sin embargo, se añadieron las estrellas y la sombra proyectada por la bruja que habla.

72. NO TE ESCAPARAS.—Manuscrito del Prado: «Nunca se escapa la que se quiere dejar coger».

Dos estudios preparatorios para este grabado se conservan en el Museo del Prado.

Primera idea. Realizada a la sanguina, corresponde al número 432 del catálogo. La figura de la petimetra aparece colocada hacia la izquierda y todavía no figuran los duendes en ella.

Segunda idea. Realizada a la sanguina, corresponde al número 458 del catálogo.

El grabado se ajusta a este segundo estudio. Lleva el núm. 72.

73. MEJOR ES HOLGAR.—Manuscrito del Prado: «Si el que más trabaja es el que menos goza, tiene razón, mejor es olgar».

Este grabado carece de dibujo preparatorio conocido.

Como se ve, aun siendo de los últimos de la serie, nada fantástico hay en la composición.

74. NO GRITES, TONTA.—Manuscrito del Prado: «¡Pobre Paquilla! que yendo a buscar al lacayo se encuentra con el duen-

de, pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal».

El dibujo preparatorio, a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 78 del catálogo. Al grabarlo introdujéronse muchos cambios en rostros y gestos.

75. ¿NO HAY QUIEN NOS DESATE? — Manuscrito del Prado: «¿Un hombre y una muger atados con sogas, forcejeando por soltarse y gritando que los desaten a toda prisa? O yo me equivoco, o son dos casados por fuerza».

Para este grabado hay dos dibujos preparatorios en el Museo del Prado.

Primer estudio. Realizado al lápiz rojo, corresponde al número 449 del catálogo. La figura femenina superpuesta a la del hombre, apenas visible.

Segundo estudio. Realizado al lápiz rojo, lleva el número 79 del catálogo de los dibujos de Goya. Vense ya la mujer, el hombre y la enorme lechuza.

La composición de la pareja fué modificada, dramatizando el grupo, al ser grabada.

76. ¿ESTA VM. PUES, COMO DIGO?... ¡EH! ¡CUIDADO! ¡SI NO!... — Manuscrito del Prado: «La escarapela y el bastón le hacen creer a este majadero que es de superior naturaleza y abusa del mando que se le confía para fastidiar a quantos le conocen; sobervio, insolente y vano con los que le son inferiores, abatido y bil con los que pueden más que él».

Según el manuscrito dado a conocer por Lefort es una clara

alusión al teniente general de artillería y gobernador de Andalucía, don Tomás Morla, protegido de Godoy.

El dibujo preparatorio, realizado a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 80 del catálogo. Su composición es más simple que la del grabado; falta la figura del inválido con muletas; la del sombrero de alas anchas está destocada.

77. UNOS A OTROS. — Manuscrito del Prado: «Así va el mundo: unos a otros se burlan y se tolean; el que ayer hacía de toro, hoy hace de caballero en plaza. La fortuna dirige la fiesta y distribuye los papeles según la inconstancia de sus caprichos».

El estudio preparatorio, realizado a la sanguina, se conserva en el Museo del Prado, número 81 del catálogo.

Tampoco hay en la composición elementos fantásticos.

78. DESPACHA, QUE DISPIERTAN. — Manuscrito del Prado: «Los duendecitos son la gente más acendosa y servicial que puede hallarse; como la criada los tenga contentos, espuman la olla, cuecen la verdura, friegan, barren y acallan el niño. Mucho se a disputado si son Diablos o no; desengañémonos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal o en estorbar que otros agan bien, o en no hacer nada».

Dibujo preparatorio, a la sanguina, en el Museo del Prado, número 442 del catálogo. Al grabarlo, el que atiza el fogón con el fuelle perdió joroba y gorro.

79. NADIE NOS HA VISTO. — Manuscrito del Prado: «Y qué importa que los Martinicos baxen a la bodega y echen 4 tra-

gos si an trabajado toda la noche y queda la espetera como una ascua de oro?».

Forma grupo con el precedente, con el que sigue y con el número 49.

Estudio preparatorio, a la sanguina, conservado en el Museo del Prado, número 77 del catálogo; en la estampa se prescindió de una de las figuras del fondo y de los arcos de la bodega.

80. YA ES HORA. — Manuscrito del Prado: «Luego que amanece huyen cada cual por su lado Brujas, Duendes, visiones y fantasmas. ¡Buena cosa es que esta gente no se dexé ver sino de noche y a obscuras! Nadie a podido aberiguar en donde se encierran y ocultan durante el día. El que lograrse cojer una madriguera de Duendes y la enseñara dentro de una jaula a las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo».

Este grabado carece de dibujo preparatorio conocido.

[81.] SUEÑO DE LA MENTIRA Y LA YNCONSTANCIA. —

Esta aguafuerte, así como las tres que siguen, corresponden indudablemente a los Caprichos. No figuraron en ninguna de las ediciones publicadas en tiempo del autor ni en las posteriores. Tampoco aparecen mencionadas en el manuscrito del Prado explicativo de los asuntos. Las dos primeras planchas estuvieron en posesión de Carderera.

Lefort y Beruete suponen que esta lámina y la siguiente fueron compuestas para la Duquesa de Alba porque se refieren a incidentes relativos a las relaciones entre ella y el pintor, y éste, sin duda, no juzgó prudente publicarlas.

La única prueba conocida figura en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El dibujo preparatorio para este grabado, realizado con pluma y tinta sepia, lleva la leyenda por la que es conocida esta pieza. Se conserva en el Museo del Prado y corresponde al número 17 del catálogo.

[82. HASTA LLORA EL PERRO]. — Capricho conocido sólo por una prueba que se guarda en la Biblioteca Nacional. Lo reprodujo Beruete, sin darle título; cabría suponerle el que encabeza. Inspiraríase quizá en algún episodio de la estancia en Sanlúcar, pues la dama que se mesa los cabellos con desesperación parece la Duquesa de Alba. Se advierte cierta relación con dos dibujos del álbum adquirido por el Metropolitan Museum: el I—Mujer y tres hombres llorando: número 17 del álbum grande de Sanlúcar—y el XVI, que lleva el letrero: *Manda que quiten el coche, se despeina y arranca el pelo y pateo porque el abate Pichurris le a dicho en sus ocicos que estaba descolorida*; número 31 del álbum grande.

En el libro citado de M. Velasco se publicó, mas no se incluye en la edición reciente de J. Adhémar.

[83. LA VIEJA Y EL GALAN]. — Capricho conocido sólo por una prueba encuadrada en un ejemplar que adquirió en 1948 la Biblioteca Nacional de París.

Carece de número y respeto el título que le ha dado J. Adhémar al publicarlo: *Les Caprices de Goya* (París, F. Hazan, S. A., año 1948).

Sobre su interpretación escabrosa me remito a lo dicho en la pág. 39.

[84. SUEÑO: CRECER DESPUES DE MORIR]. — No se conoce la estampa, pero su dibujo, que es el número 18 del catálogo del Museo del Prado, conserva la huella de haberse colocado humedecido sobre la plancha de cobre para el reporte; prueba indubitable de que hubo de grabarse.

El dibujo está hecho a la pluma y muy acabado.

El título se lee al pie.

[85. PREGON DE BRUJAS]. — Continúa el texto, al pie: «*proiviendo a las que no pasen de treinta años por más méritos que tengan*».

No se conoce estampa de esta composición. Goya hizo dos dibujos: uno con aguada roja, que resultó el más cínico, aunque sin malicia, de los suyos; repitió el tema, adecentándolo en pormenores, sin menoscabo de la fuerza expresiva de su primer estudio. Publiqué ambos dibujos — que entraron en el Prado con el legado de don Pedro Fernández-Durán y son los núms. 476 y 477 de la serie del Museo — en el tomo II de *Dibujos de Goya* (1942).

Por sus caracteres no puede dudarse que se destinaba la composición a *LOS CAPRICHOS*; quizá, como se indicó, hubo de sustituirse por la estampa número 69, *SOPLA*.

[86. NO LO VE NI CON LENTE]. — No se conoce estampa; pero, todos los caracteres del dibujo, de tinta roja, coadyuvan a considerarlo dentro de la serie de *LOS CAPRICHOS*.

Ingresó en el Prado con el legado de don Pedro Fernández-Durán; lleva el número 478, y lo reproduje en el volumen II del *Goya* citado.

El título se le ha dado atendiendo al significado verosímil; probablemente responde a concepto similar al desarrollado en el Capricho número 7, NI ASI LA DISTINGUE. El petimetre en aquél y en éste se acerca con su «lorgnette» a la maja y al espantajo.