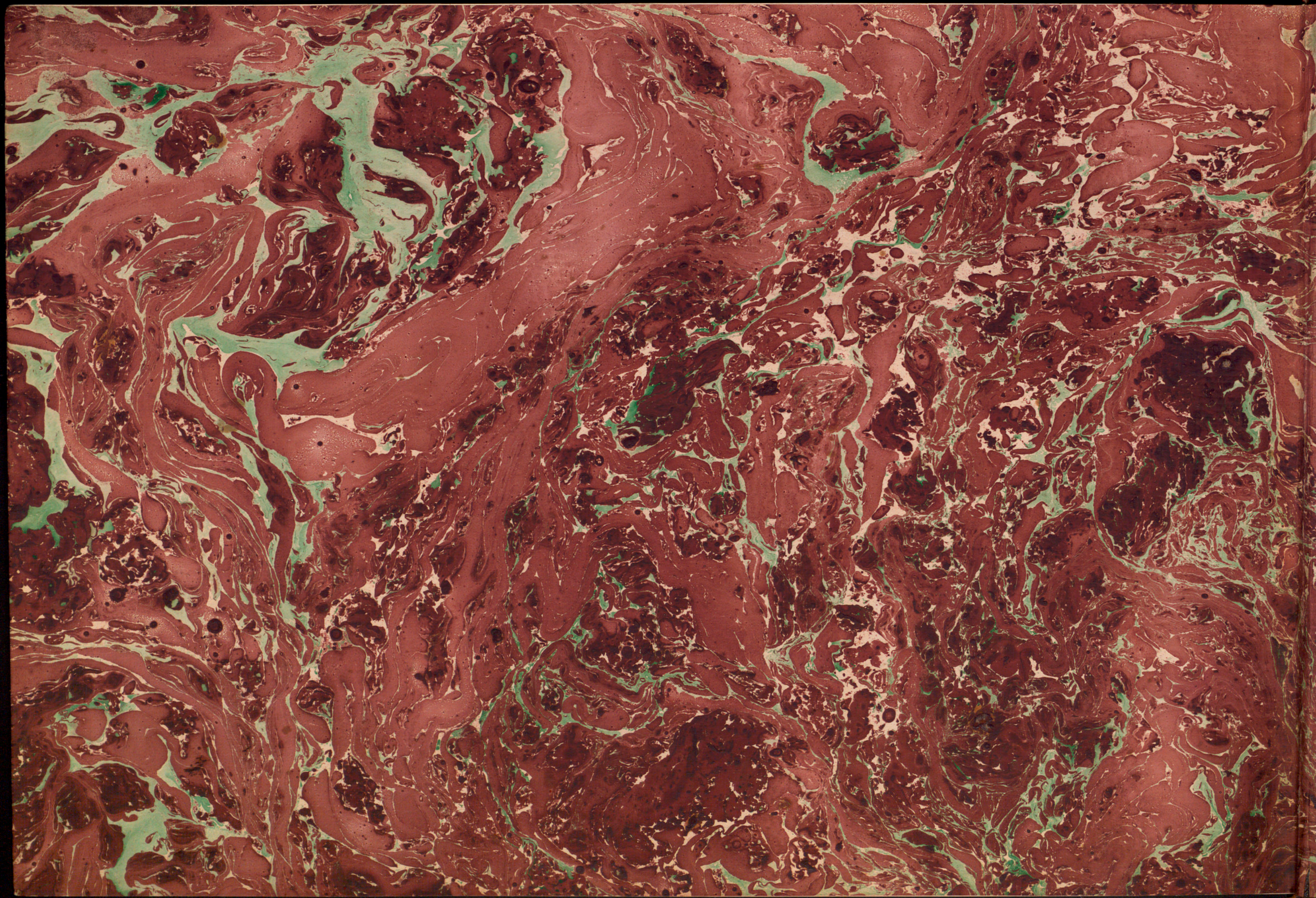
PIN(18)GOY.1951.Cam

GOYA DISPARATES



GOYA

LOS DISPARATES

INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPANICO

"LOS DISPARATES" DE GOYA
Y SUS DIBUJOS PREPARATORIOS

Estudio preliminar y notas
por
JOSE CAMON AZNAR
Catedrático de la Universidad de Madrid
y Director-Delegado de la Fundación Lázaro Galdiano

BARCELONA
MCMLI

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.

EJEMPLAR NÚM. I

Los 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.

A EUSEBIO OLIVER PASCUAL

LOS DISPARATES EN LA OBRA DE GOYA

Representan *Los Disparates,* la culminación de la genialidad goyesca. Esta explosión de irracionalismo, esta concepción del mundo como paranoia, como un trastrueque de las leyes lógicas, había tenido una germinación cuyo proceso puede seguirse a través de sus dibujos y series grabadas. Ahora afloran esos desconciertos que no es posible intuir porque se hallan fuera de las órbitas cósmicas. Todo intento de interpretación de estos grabados queda paralizado o por irrupción de protagonistas que no encajan en ninguna acción historial o por huecos que significan el hurto de algún término ineludible para la perspectiva física o mental de un suceso. La visión del hombre, como fatalizado por fuerzas desarregladas, con la maldad como fruto de su subversión, estaba viva en Goya desde que en *Los Caprichos* interpreta los vicios y perversiones como emergencias de lo monstruoso. Las muecas que deforman, los rictus ahondados por los genios de la muerte y de las tinieblas, toda esa morfología que aboca en las acciones nefandas, conducidas por el *fatalismo de su fealdad,* era el anuncio de este mundo de *Los Disparates* donde hasta la mínima parcela de orden, representada por las consecuencias criminosas o estúpidas de las formas monstruosas, se ha eliminado.

EL MONSTRUO EN *LOS CAPRICHOS*

Se han visto frecuentemente *Los Disparates* — y entre otros por Von Loga — como unas creaciones que se hallaban dentro de la atmósfera satírica, panfletaria o simplemente espectral y demoníaca de *Los Caprichos.* Pero creemos que las diferencias entre las dos series son absolutas, dentro mismo de las criaturas fabulosas que brotan de los delirios.

En *Los Caprichos,* el monstruo surge como una exacerbación de lo característico, extremando los rasgos diferenciales, bordeando casi la caricatura. Procede de una

agudización de lo individual, que se concreta en esos rasgos distendidos y solitarios por su precisión expresiva. El monstruo en *Los Caprichos* no es simbólico. Encarna el mal pero confinado en unos rasgos acerados, concretos y adscritos a una voluntad singular y potente. Hay en la serie de *Los Caprichos* una lógica inflexible del mal y del crimen. Todas las criaturas disformes que allí pululan, se hallan fatalizadas a los propósitos criminosos por su fealdad. Esa alteración de los rasgos que crea facies abruptas y succionadoras, las predispone para el mal. Y en el fondo de estas carátulas tan obtusas y predestinadas a las aventuras infames, se advierte un cierto fondo de humor. Goya — y ésta es una de las diferencias esenciales con *Los Disparates* — se coloca sobre los motivos inspiradores y los elabora y agrava a su gusto. Mientras que en *Los Disparates* se encuentra encadenado por ellos, abrumado por unos misterios que él mismo no logra descifrar. Por esto hay a veces en *Los Caprichos* una ráfaga de compasión. Estas brujas son a veces viejas de asilo, residuos humanos que podemos comprender y aun compadecer.

En cambio en *Los Disparates* el monstruo se halla alejado de nosotros no sólo por sus rasgos sino por un horror frío, por ese espanto ante espectáculos que no podemos sospechar pero que deja a esas criaturas catalépticas y mecanizadas. La trama de ese malestar inconcreto que produce la vista de estas láminas, proviene en parte de la desconexión entre los diferentes elementos que integran un *Disparate*. Entre su soma y su acción. Entre los personajes adjuntos en una escena o entre ellos y los medios que los rodean. Es la imposibilidad hasta metafísica de conjuntar los diversos ingredientes de uno de estos grabados, lo que provoca esa insoportable tensión, esa auténtica angustia que forman como la aureola genial de estas láminas. Por el contrario, en *Los Caprichos* hay una cierta consecuencia en la elaboración de los temas. El mal encuentra su cauce en la fealdad. No hay incoherencias ni espaciales ni temporales. Al lado de las brujas se encuentra su víctima. La seducción, el vampirismo, la crueldad, se justifican con una tipología infrahumana. Se advierte que el mal se ha encarnado en los rasgos que lógicamente lo representan.

En *Los Caprichos* — al revés de lo que sucede en *Los Disparates* — se encuentra netamente diferenciado el mundo normal de las aberraciones. Sentimos que para que el crimen y el vicio reinen, el hombre tiene que descender en su dignidad y renunciar a la nobleza de sus rasgos normales. Pero en *Los Disparates* se interfieren las formas humanas con las monstruosas y cada criatura se halla enajenada, fuera de sus exigencias vitales, trasladada a astros muertos y a atmósferas congeladas. Con luces de crepúsculo que no termina y con escenarios secos. Aquí no son los vicios, como en *Los*

Caprichos, los que crean los monstruos, sino la paranoia como la ley del mundo, la dislocación de cada ser de sus formas y de sus destinos. Hay desde luego entre las dos series la relación que impone la creencia en monstruos con eficacia para mediatizar la vida y las formas del universo.

EL MONSTRUO EN *LOS DESASTRES DE LA GUERRA*

Entre las dos series, atraviesa Goya por una etapa realista que encuentra su expresión en las láminas de *Los Desastres de la Guerra* y en la *Tauromaquia*. En *Los Desastres,* Goya embrida la imaginación que queda inhibida ante los horrores que le proporciona la realidad. Esta se encuentra tan pletórica de tragedias descomunales que, por muy desordenado que sea el lápiz de Goya, siempre encuentra un caudal de temas cruentos y actuales donde saciarse.

El tema de la creación se limita en los años de la guerra a seleccionar horrores vivos. No hay panorama imaginativo que pueda compararse al de la tierra de España. Por esto el monstruo goyesco adquiere ahora pergeño humano. No hay potencia criminosa más fuerte que la soldadesca. Todos los instintos sanguinarios se desbocan como encarnados en una fiera de mil fauces. No todo en estas láminas tiene sin embargo carácter antropomorfo. De las tres partes de que consta este álbum — *Guerra, Hambre y Caprichos enfáticos* — la última se halla poblada de monstruos. Pero aquí el monstruo aparece como expresión de una ideología. Se busca una causa concreta, política y teórica al desorden. Y con estas formas anormales se agrava el carácter panfletario de estos dibujos.

El monstruo radica en las teorías monstruosas. Pero frente a él, se alzan también los programas benéficos y generosos, encarnados entonces en las ideas de libertad. El monstruo se arrebuja en las tinieblas, pero de ellas es posible expulsarlo con la luz de la razón y de la fraternidad entre los hombres. En cierta manera estos *Caprichos enfáticos* — la denominación es de Goya o de Ceán — se enlazan con los primeros *Caprichos* en esta identificación del monstruo con los apetitos y las teorías infrarracionales. Por esto, el mundo de lo monstruoso no es eterno, ni consubstancial con las leyes cósmicas. Un gran optimismo brota de esta actitud goyesca que cree en ideas que han de arrollar con su pureza y su belleza a los monstruos de la ignorancia y de la crueldad. Este álbum de *Los Desastres de la Guerra* se termina así, con esas láminas irradiantes de un futuro donde triunfen la libertad y la paz.

EL MONSTRUO EN *LOS DISPARATES*

Unos años más tarde esta concepción sana y objetiva del mundo, con su dualismo de luz y de tinieblas, se des-

morona y ya es sólo el disparate y la sinrazón lo que rige a los hombres. Ya no hay oposición de mundos ni pluralidad de teorías como en *Los Caprichos*. En *Los Disparates,* el monstruo no está contrapesado ni contradicho por la verdad y sus presentaciones racionales. No hay esa condenación que lleva sobre sí el crimen y la estupidez, con sólo su presentación. En *Los Disparates* todo es desquiciado, contrahecho, unánime en la confusión y en el enrevesamiento de los seres. Por primera vez el monstruo es absoluto y universal: no hay escape. Y este monstruo ahora es consecuencia del caos, de la alteración de las formas regulares que quedan desconcertadas, imbricándose las más antagónicas y destruyendo la armonía total. El numen de la estupidez y de la incoherencia rigen al mundo. Y ello provoca una ráfaga de pavoroso misterio que brota de estas formas asentadas en no sabemos qué liminares escenarios.

Ese silencio tan cimeterial que envuelve a estas figuras, esas formas que parecen moverse siempre en la oquedad del vacío, toda esa mudez de cal y de ultratumba que constituye el terrible fondo metafísico de estos grabados, provienen de la incomprensibilidad de unas criaturas, cuyas formas trastruecan todas las rutas de la razón. No es el hálito de los abismos el que Goya sabe ahora encarnar grandiosamente como en las series anteriores, sino el envés de la sublimidad y de la belleza, el guiño cínico que cruza el rostro homérico, la fisura en los pliegues estatuarios de una túnica por donde asoma una faz desvergonzada. Pero estas intromisiones del mundo infranormal no banaliza la acción representada en el grabado, sino que la dota de una grandeza más inaccesible, de un misterio más tétrico y profundo. Es éste quizá el rasgo más genial de Goya. Haber sabido mantener con muecas animaloides, con gestos parados, con biologías estrafalarias, esa vasta atmósfera de estupor, esa planetaria sensación de un universo fallecido y en descomposición. Brotan las cabezas como larvas, con los rasgos estirados o abrumados por el vacío absoluto, con los movimientos petrificados. Cuando la acción parece adquirir cierta normalidad y una onda de comprensiva admiración envuelve al grabado, descubrimos algún guiño torpe, algún repliegue donde fermentan carátulas. Y la majestad de la idea efigiada no queda disminuída, pero sí transportada a un ambiente de helada estupefacción.

TRASCENDENCIA DEL MISTERIO GOYESCO

¿Y cuál puede ser el origen de esa turbación, de ese trascendental malestar que nos invade al contemplar estos grabados? Mientras los monstruos de *Los Caprichos* y de *Los Desastres* se hallan fuera de nosotros y los valoramos desde las leyes morales y estéticas que rigen a nuestra con-

ciencia, los de *Los Disparates* parece que brotan de nuestra intimidad, se configuran como los vapores de nuestros desequilibrios y desazones. Se asientan en el seno de la angustia, ante los misterios injustificados que rodean al hombre. Las caras, no ya dobles sino triples, las cabezas que se alargan o aplanan como humo, angustiando los rasgos, las muecas que se relajan hasta la bestialidad y, sobre todo, los contrasentidos entre una acción y el movimiento que la encarna, producen esa terrible impresión de una pesadilla, cuando la meta no puede alcanzarse porque los miembros se paralizan. Pero todo ello emanante de los senos más profundos de nuestra conciencia, del descontento ante las incongruencias y abismos, primero de nuestra vida y después del universo que nos rodea. En la solemninad de las leyes que rigen a las criaturas brotan esos rictus confusos que las desconceptúan y nos descubren todo el panorama del caos universal que se extiende más allá del cerco protector del orden cósmico con que intentamos salvar y hacer lógico nuestro pensamiento.

LOS SISTEMAS DE COMPOSICION

Goya ha conseguido estas larvas de humanidad, estos grumos expresivos alelados o exasperados, congelando una acción sin secuencia ni resonancia posible a su continuación. Lo terrible de estos temas es su quietud más cérea que la de la muerte o la del mineral, pues en estos dos casos es posible sugerir el proceso dinámico, vital, que ha conducido a la inmovilidad. Pero aquí los vemos cuajados en unas figuras cuya genética monstruosa no podemos presentir y cuya continuidad nos desazona porque no podemos imaginar tampoco sus muecas futuras. Hasta ahora todos los seres creados por el arte estaban en la línea de la razón y sus planetas giraban en la órbita del hombre. Los diablos más erizados de disparates se correspondían, en la Edad Media, con los condenados y sus delitos, y los grandes demonios de la pintura, como los de Miguel Angel o Signorelli, se revisten de formas comprensibles. Aun las figuras de más heterogéneos ensamblajes, como las del Bosco, se forman de miembros de dispar morfología pero sin que su unión modifique sus características naturales. Estos monstruos pueden seccionarse y quedar independientes los distintos elementos. Pero en nuestros dibujos todas las formas aparecen envaradas en el mismo pasmo y en la misma destinación alucinante.

Goya ha detenido el sistema representativo normal, no sólo agarrotando la acción sino introduciendo formas e intenciones contradictorias, que como la arena entre las ruedas detienen la fluencia del argumento. De los mismos flancos de un bailador de risa y piernas anchas, brotan dos cabezas gelatinosas con pavores y muecas humanas. Cuando parece

que las figuras por muy abstractas que se rasgueen van a realizar algún acto concreto, surge alguna presencia incongruente, algún fantasmal esperpento que paraliza todo efecto dinámico. Esta impresión de movimiento gafo y entorpecido, de materia indócil a la concreción y a la voluntad, cohibe también a la ideación para invivir estos temas. Porque no es inanimada la quietud de estas figuras, ni tampoco derivada de un reposo reflexivo. Hay en ella una mezcla de ensimismada malevolencia y de una torpeza que anquilosa los movimientos.

Otro de los recursos para sugerir evasiones a lejanías sin horizonte, es el sesgar la perspectiva en una diagonal que conduce a una elástica prolongación del disparate hasta el infinitivo en sucedidas sorpresas. Fundamental para el efecto espeluznante y desquiciador de estos grabados es la alteración y caprichosidad de los planos perspectivos. Esta confusión de puntos de vista distintos, produce también una rotura de toda lógica no sólo plástica sino conceptual. Junto a figuras en un primer plano de corpulencia, aparecen otras disminuídas por la lejanía. Y al lado de formas verticales, erectas sobre la tierra, encontramos otras oblicuas, emergiendo de no sabemos qué cráteres inclinados.

Este barullo de ángulos perspectivos, se refuerza con la arbitrariedad de las proporciones. Los personajes adjuntos varían de altitud y de grosor y con ello de calidades expresivas. Se sitúan con variaciones de masas tan dispares que su simple proximidad produce ya una irritación en la sensibilidad. Sin embargo estas libertades de distancias y formas incompatibles están cohesionadas con una íntima lógica, con una refinada dosificación para que *el disparate* tenga más de demoníaco que de paranoico.

El desconcierto y la estupefacción de este mundo pararacional se acrece con la intervención en el mismo acto de seres de intenciones y carátulas hasta de distinta especie. No es posible prevenir una explicación, ni una causa, a estos episodios por la intervención de estas excrescencias extrañas, que se interponen y perturban toda acción un poco cohesionada. En el mismo *Disparate,* y hasta brotando del mismo suelo, se alza el fantasma que ríe y el que se eriza de pavor. La cabeza ababiecada y la que mira con lúcida inteligencia mágica. Como un testigo que paraliza de espanto hasta a estas criaturas sin sangre caliente, así brotan estas máscaras con rasgos gigantoides, de vejez geológica.

Otro vacío que angustia a estos grabados junto al del movimiento es el del sonido. Parece que todas estas incongruencias se realizan en un silencio que hace más agudas y disparatadas las muecas. Son bocas vociferantes, gargantas erizadas de chillidos y sin embargo en un silencio como estelar. Y este silencio parece que sólo se interrumpe en bisbiseos de confidencias brujeriles, de confesiones monstruosas.

La composición de estos grabados es semejante a la de las pinturas negras. Las figuras se amontonan en grupos mucilaginosos, en conjuntos espesos, con perfiles indiferenciados. En estas agrupaciones las expresiones distintas no se contrarrestan sino que exaltan la potencia de sus rictus. Estos haces de monstruos determinan que no exista una acción, pues no hay entre ellos distancia para creaciones individuales, sino un solo propósito de misteriosas coincidencias.

En estos compactos agrupamientos la impresión de masas informes se acentúa por las ropas que envuelven a las figuras, que caen como sacos, sin ceñirse a los miembros, haciendo más rígidas y oníricas las actitudes.

Otro de los aspectos que más aleja a estos grabados de toda concepción naturalista es el tipo de escenario en los que se juega el disparate. Los fondos son de cielos ennegrecidos, de oscuridad eterna, donde nunca ha brillado un astro. La luz que cae sobre ellos es fría de cal, de una fosforescencia que brota de su misma maldad. Alguna vez un accidente paisista provoca un mayor tenebrismo, como esos troncos de árbol, de ramas tercas y torcidas. Algún muro sin huecos o cielo de cortina hacen más apretados los grupos.

Uno de los motivos de creación de más novedad y cuyas consecuencias iconográficas son de una difícil asimilación es el de la raíz de la inspiración de estas figuras. Aquí Goya, con un genial proceso reflexivo, las ha elaborado de dibujos y pinturas anteriores. Casi todas ellas tienen precisos antecedentes en sus obras, y alguno de estos *Disparates,* como el núm. 12 («Los majos bailarines») es la réplica gafa de «El Pelele». Esta inspiración sobre simulacros ya sin vida, acartona todavía más los rictus y actitudes, y los deja como flotantes en una atmósfera sin realidad.

Estas figuras son como el doble maligno de los originales. Lo que en *Los Caprichos* eran perfiles de carácter, limpias intenciones satíricas, seres concretos aunque sus rasgos fueran deformes, aquí se halla efigiado en una pasta caudalosa, en unas luces que abultan los relieves o los hunden elásticos en unas fisonomías desaforadas que un minuto después ya no serán las mismas. Aquí podemos encontrar uno de sus más ricos repertorios de manolas, todas como maniquíes de pechos abultados y alegría de madera, que se movieran mecánicamente. Y los hombres todos entumecidos en sus anchos pantalones, de coriácea torpeza.

EL MAL COMO INSPIRADOR

Y ahora podemos llegar al fondo mismo del pensamiento goyesco. Goya creía en la realidad y en la eficacia de todas las fuerzas negativas, de todas las presentaciones

del mal. La fecundidad de su imaginación maniquea, para concebir escenas que emergen de las entrañas del mal, es fabulosa. Esta trayectoria de su imaginación es, por otra parte, perfectamente natural. Goya había sido el primero que había utilizado la fealdad como fórmula artística. Le correspondía también ser el primero que presentara a la maldad actuando en el campo del arte.

En las obras de Goya anteriores a *Los Disparates* habíamos visto en unos grabados los efectos del mal sobre los hombres en forma de crueldades, de egoísmos y de lascivias. En otras pinturas se habían efigiado a los servidores de esa maldad en forma de brujas y machos cabríos. Ahora, en estos grabados de *Los Disparates,* nos encontramos con la presencia directa, tenebrosa, de sutiles matices, del mismo mal. Cada una de estas cabezas encarna una distinta decisión de esa potencia que tiene sus planetas propios y sus criaturas de formas tan delirantes. De la misma manera que en *Los Caprichos* las falsedades expresivas predisponen los destinos de cada personaje, aquí estos monstruos torpes y ululantes, esos ensabanados que se conjuran, esos hombres a los que el idiotismo paraliza, todas esas asambleas de cabezas tumefactas o alargadas en el espanto, son como garras que arrancan la felicidad de los hombres. El mal aquí se acerca en sus facies de más perfilada perversidad, sin exageraciones criminosas, colocando el acento de malignidad en la pura expresión inefable. Expresiones cuya inmovilidad las hace más terroríficas y lúcidas. Una vez más Goya identifica al mal con el disparate, con el absurdo, con los contrasentidos de la sinrazón.

EL EXPRESIONISMO DE ESTA SERIE

¿Son estos grabados enteramente expresionistas? El expresionismo supone una exacerbación de factores característicos, de ansiedades personales. El expresionismo excita lo diferencial de cada ser, las vocaciones individuales, ese anhelo de gesticulaciones y rictus que aíslan a cada figura, como ocurre con las pinturas negras. Pero en estos grabados, por el contrario, los rasgos personales se debilitan y hay en todas las figuras una unanimidad expresiva que ocasiona precisamente ese misterio del mismo pasmo o de la misma torpeza en todas las cabezas. Las contorsiones se repiten en un crescendo cuya eficacia estética alcanza su máximo por esta monotonía. Hay a veces una explosión de lo característico, en muecas de rictus distendidos que sólo sentimientos extremosos — el pavor, el crimen — pueden provocar. Pero otras veces lo turbador de estas imágenes reside principalmente en el esquematismo de sus rasgos, en una sequedad facial como de yeso, que entontece las expresiones y las deja inanes.

La gran novedad goyesca desde *Los Caprichos,* consiste en haber colocado por primera vez en arte la eficacia estética en la expresión. Esta expresión recoge en sus rasgos los sentimientos que antes se habían colocado en otros valores artísticos. La impresión de infinitud que fué la conquista del arte barroco, Goya la asimila, hace de ella el eje de su creación, pero la revela por medios absolutamente distintos. Esa infinitud va en el barroco unida a la perspectiva, aérea unas veces, con las lejanías derramadas sobre los horizontes o sobre el cenit. Otras, a una acción cuya sublimidad o cuya bajeza nos permite intuir teorías que manejan a las almas más allá de los límites. Y en algunos genios, como en Rembrandt o como en Velázquez, con una técnica que sugiere ya en sus fosforescencias, ya en sus pinceladas desconectadas y abiertas, un mundo de vastedades y claridades metafísicas.

Pues bien, Goya arranca de esta sensación de infinitud y la expone en sus figuras por medio de unas expresiones que afloran de abismos sin fondo. La mueca se ahonda hacia magnitudes que apenas podemos husmear. De pronto sus expresiones revelan profundismos tan colosales que quedan inertes como las estepas, por su misma vastedad. El infinito nunca se ha presentado de una manera tan directa y actuante, enajenando al espectador con una tan poderosa sumersión en su misterio. Y ello realizado sin colaboración de la naturaleza, explotando sólo las posibilidades expresivas del rostro del hombre. En este sentido el arte de Goya en *Los Disparates* es el más expresionista de todos los tiempos y con el que se inaugura el expresionismo moderno. Las figuras se hallan sedimentadas y justificadas por la expresión, sin que jueguen otros valores estéticos. Este sentido expresionista es tan desaforado que, cuando en el desarrollo de la lámina advertimos anormalidades en la situación perspectiva, en la calidad de los distintos elementos de la composición o extrañezas en el entintado, es siempre para remarcar las intenciones expresivas, para que la mueca adquiera una mayor tensión.

Este expresionismo en *Los Disparates* carece de un desarrollo historial o lógico en sus grados de intensidad. No hay sólo un foco principal de interés, como ocurre en las composiciones figurativas, sino que cada faz ha agudizado hasta el paroxismo toda su significación, exigiendo así todas ellas la máxima capacidad de comprensión. Queda así la lámina con tantos luminares como guiños, desconectadas entre sí las distintas figuras por su falta de gradación expresiva, por ese explosivo y total requerimiento de cada mueca. Este expresionismo rebasa las definiciones y anhelos personales, aun exacerbádos, típicos de otros expresionismos, y nos asoma a panoramas de metafísica grandeza.

NOMBRE DE ESTA SERIE

Al rotularlos, Goya es fiel, unas veces a la calidad de su inspiración, otras al resultado gráfico de sus fantasías. Según Carderera, el título genérico sería el de *Proverbios* o *Sueños;* y así los llama por dos veces. Iriarte, que con tanta devoción siguió en España y en Francia las huellas de Goya, dice al hablar de estos grabados: «El artista los llamó *Sueños* y al primer aspecto es el nombre que conviene dar a estas divagaciones aparentes» [1]). Este título es quizás el más adecuado a la mentalidad y a la intención de Goya, pues ya desde *Los Caprichos* hemos visto que para nuestro pintor el sueño era sinónimo de sinrazón, de disparate, de alteración sustancial de la forma y sentimientos normales.

Nosotros hemos adoptado el nombre de *Disparates* para estos grabados, siguiendo a Goya en las leyendas manuscritas de las pruebas de estado. Ya Beruete las rotuló así, rectificando el título tan descolorido y falto de relación con el contenido de las láminas, como el de *Proverbios* dado por la Academia. El mismo año de su publicación Enrique Mélida [2]) protestaba de este título tan absolutamente injustificado, pues estos grabados no ilustran ni los proverbios castellanos ni los salomónicos.

1) «Goya», pág. 121.

2) Enrique Mélida. *Los Proverbios*. «El Arte en España», 1865, pág. 313.

El título de *Sueños* — que es el más auténtico y en definitiva el más adecuado — no lo hemos adoptado por ser demasiado genérico en la producción goyesca. El tema del sueño es constante en Goya y no define especialmente ninguna etapa ni obra del autor. Desde que en 1796 la razón se duerme y empiezan a brotar los monstruos, ya la imaginación goyesca se encuentra atravesada de fantasmas oníricos. Las etapas de un sueño goyesco pueden seguirse paso a paso en ocho dibujos — cuya fecha no está muy distante de *Los Disparates* — en los cuales reproduce la evolución de una pesadilla.

En Goya los sueños tienen carácter antropomorfo. Así como en los sueños del subrealismo intervienen todos los mundos, singularmente el mineral, para acreditar su irracionalismo, en Goya el carácter irreal y alucinante de los delirios se debe a las variaciones que hace experimentar a los rasgos humanos. En la sucesión del sueño dibujado, se advierte que las figuras se plasman en una materia lábil, con blandura para adaptarse a todas las torceduras de la pesadilla.

En los sueños goyescos afloran no sólo los monstruos sino las ideas que revestidas de convencionalismos y de nobles simulaciones rigen el mundo. El último límite de memez y de maldad que hay en el fondo de los tráfagos humanos. Por esto llamó a estas láminas *Disparates*. Ya con este título, la razón de ser de sus enigmas radica en su misma

incomprensibilidad. Es sustancial a estos grabados el desquiciamiento y la falta de clave. Es el suyo un enigma sin misterio. No está formado por una magnitud conceptual que la razón no puede abarcar, sino por el enlace en la misma lámina de términos incongruentes entre sí: danzas con el movimiento petrificado, doncellas jugando con burros, caballos enamorados, Campos Elíseos de ensacados, caras en los cogotes, gatos recién cristianados. Y sobre todo ello una atmósfera hueca, como esa en la que los astros secos se cuartean, que aísla a las figuras entre sí mucho más que rocas cercanas.

Esa impresión opresora que producen estos grabados, se debe en gran parte a la incomunicación calcárea de los protagonistas de estas láminas. Hacen gestos que los aproximan, a veces sus labios parece que bisbisean confidencias, y sin embargo su soledad es más inerte y fría que la de los cadáveres. Esta concepción de un espacio más tenebroso que la noche, porque en estos grabados la negrura es la del vacío, es la aportación genial de Goya. En ella todas las efigies aparecen ya desecadas, con el mal y la fealdad recluídos en sus muecas, intrascendentes, sin posible contubernio que los salve. Estas muecas no aparecen aquí tan definidas y características como en *Los Caprichos*. Se hallan más rozadas, de un limo menos cuajado, con los rasgos más blandamente deslizados. Los rostros parecen a veces borbotones de estupidez o de maldad que pueden trasmutarse en protuberancias poco distintas.

SU RELACION CON *LA TAUROMAQUIA*

¿Cuándo fueron elaborados? He aquí un problema de difícil solución. Y mucho más si juzgamos la evolución de Goya con un criterio de lógica estilística, aplicable a otros artistas. En primer lugar hay que decir que la inspiración de Goya es *cuántica*. Es decir, procede por etapas discontinuas, sin que pueda establecerse entre ellas ninguna concatenación que las justifique. Ya pueden seguirse cronológicamente en *Los Caprichos* dos etapas muy distintas. Entre esta serie y la de *Los Desastres* la diferencia es absoluta. Lo mismo ocurre entre las terribles láminas de *Los Desastres* y las de *La Tauromaquia,* a pesar de la poca diferencia de tiempo.

Pues bien, esto mismo ocurre entre *Los Disparates* y *La Tauromaquia*. Sus épocas están muy cercanas. No me atrevo a decir que son contemporáneas pero sí que no debe haber más de dos o tres años de distancia. Y sin embargo su diferencia es abismática. Las dos series se hallan tiradas en papeles con la misma filigrana «N° 1°» (no Nolo) y «Morato», lo cual acredita fechas inmediatas. Su técnica tampoco se halla absolutamente desligada. Ese rayado largo, de líneas paralelas, característico de *La Tauromaquia,* aquí se

acentúa. Se hace más inane, más descarnado y fogoso, sin matizar entintados ni densidades. Las rayas son más corridas y por lo tanto los modelados son más laxos y los relieves menos plásticos. Esas largas fluencias dan a los paños arrastres y sombras de sudario, una levedad y planitud de sábanas y de mantos sin ajustar.

No hay en estos grabados — con pocas excepciones — cuidado de las calidades. Los planos perspectivos son pocos y su buscado desorden evita fineza de sombras. También se han eliminado los valores táctiles y todos los elementos de la composición parecen formados por la misma materia, es decir, por el mismo sistema de rayas, generalmente bastante descuidadas. Pero si quisiéramos buscar algún antecedente para este tipo de grabado hay que acudir a *La Tauromaquia,* a algún «Capricho enfático» de *Los Desastres* y aun a algunos de los últimos *Caprichos.* Pero se ha desvanecido aquí aquel primor menudo de *Los Desastres,* sus figuras y precisiones, sus toques de punta seca, aquellas rayas minuciosas y delicadas que definen modelados y expresiones. Aquí todo es más túrpido y precipitado, más violento y como enajenado. Parece que la mano de Goya ha seguido ciega la flexión de los sueños y ha rayado con la inconsciente y precipitada fiebre con que los médiums transmiten los mensajes.

Algo singular hay en la técnica de estos grabados que no habíamos vuelto a encontrar desde *Los Caprichos,* y es una correspondencia entre la psicología de los personajes y la factura de las líneas. Una misteriosa relación entre un rayado a veces duro, otras tosco y abocetado, otras de blandos desvanecimientos con formas a medio deshelar, con las expresiones y carácter representativo de los diversos tipos. Su elaboración no fué instantánea. En la preparación de la plancha se conocen cuando menos tres estados, con retoques y modificaciones diferentes. Una transformación importante que llega a variar el sentido emocional de estos grabados es la que experimentan con el ennegrecimiento del fondo con aguatinta. Éste se aplica con posterioridad al aguafuerte y a veces el entintado no respeta los perfiles del dibujo y éste aparece recomido y aun en ocasiones absorbido por la mancha negra. Las pruebas que existen anteriores al aguatinta producen una impresión menos sombría y misteriosa.

LA DESREALIZACION DE TIPOS Y AMBIENTES

Ese alucinante sentido abstracto que da a estas láminas su universalidad y su eterno interés interpretativo depende también en gran parte de la falta de localización y de ambiente epocal. Los trajes son intemporales, con prendas simplemente utilitarias, con chaquetas holgadas como las de los mujics rusos y pantalones ajustados a las piernas.

Otras veces el traje se ciñe al cuerpo como las realizaciones modernas de trajes demoníacos, como el de Mefistófeles o el del Dr. Frankenstein. También se emplean a veces simples envolturas de túnicas sin forma.

Hay en Goya un regusto arcaizante que conviene también con la ambientación moderna de los temas teóricos. Utiliza trajes ya pasados de moda, de majos y manolas, con lo cual el ambiente funeral se hace más intenso. Desactualiza a sus personajes por esos trajes primarios y por estas reconstrucciones de gustos fenecidos.

Falta también toda alusión geográfica, las escenas se desarrollan en un espacio metafísico, con esos negros de los fondos a los que el aguatinta con sus irregularidades hace móviles y profundos. No hay paisaje ni arquitecturas. Goya ha sacrificado estos elementos que otras veces situaban con tanta nitidez y grandeza las perspectivas y nada perturba así el hálito sepulcral y la concentración expresiva de estas figuras. A veces hay alguna alusión de carácter simbólico: una pared a medio derruir frente a un hombre furioso, una rama seca que se alarga sobre el abismo.

¿A qué se deberá la intensidad alucinante de estas figuras de *Los Disparates* goyescos? Goya las ha situado en escenarios desolados, calcáreos, allí donde pueden correr todos los vientos de la locura y de la destrucción. Ninguna referencia naturalista puede contradecir a esos monstruos rayados de bestia y de hombre. Como ambientación idónea sólo coloca Goya fulgores blanquecinos en seguida ahogados por la masa negra del aguatinta. Esta noche sin luceros descarga su negra pesadez sobre acantilados y mesetas de cósmica vastedad, descarnados de todo accidente que pudiera cobijar o justificar plásticamente a sus protagonistas. Sobre este témpano sin edades, sin sombras y sin mediodías, todos los seres de *Los Disparates* pueden extremar sus guiños, afilar sus crueldades, o exhibir simplemente su universal abyección, sin que se hallen rectificados por ningún relieve que evoque un mundo regido por leyes. En estas inmensidades sin freno, en estos crepúsculos que son como la boca de una noche sin fin, el disparate puede bailar todas sus locuras y cabriolas. En la lúgubre ausencia de las huellas de Dios sobre la tierra se alzan los fantasmas estrafalarios sin más horizonte que su propia expresión. Esta expresión es su infierno y en ella se encuentra su predestinación. Ella con su violencia ha barrido el escenario de toda muelle perspectiva y ha quedado una llanada desguarnecida y absoluta por donde pueden extenderse los terrores y las noches sin límites.

Sobre esta apoyatura inerte y fallecida — sin sonidos, sin luces y sin volúmenes — los personajes de Goya, unas veces de perfil roído y otras ganchudo y rapaz, se deslizan blandos y horribles.

Estas magnitudes desérticas acentúan su desmesuramiento por el contraste con los seres que soportan. Uno de los artificios más usados por Goya es el gigantismo de sus personajes. Se yerguen colóseos y desproporcionados hiriendo en primer lugar la imaginación por lo desaforado de su tamaño. Altos, astrales, todos los espacios quedan dominados y empequeñecidos por su descomunal elevación. A veces esta misma desproporción les da un carácter onírico y espectral. Sólo a una entidad fantasmal le puede ser concedida esta imponencia que adquiere así carácter de delirio. Estos colosos aparecen encarnando algún genio que posee y perturba a los hombres. El pesimismo de Goya halla su cauce en estas láminas donde el desquiciamiento encuentra todas las fórmulas. Pero quizá la más subversiva sea la de estos colosos que rebasan todas las medidas y que lindan con estelares altitudes. Su corpulencia no es la del superhombre ni la de las fantasías a lo Swift. Es la del genio tenebroso, dominador de las noches y de los espacios, que convierte en abismo cuanto mira y que hace de los hombres homínidos desventurados. Los colosos de Goya imponen con su masa un terror sidéreo, un desconcierto que hace huir a los hombres.

Otra de las contradicciones que son utilizadas por Goya como un valor estético es la que existe entre la expresión y la materia con que están elaboradas sus criaturas. Las expresiones son agudas, colmilludas o lelas. Pero siempre de unos rasgos exacerbados y singulares, descarnados de todo lo que no tenga una significación perentoria. Y estas muecas tan concretas y acuciantes se encuentran sin embargo plasmadas en una materia espectral y desleída, presta a disolverse como humo o a informar otras expresiones. Estas fieras cataduras no se hallan consolidadas en una plástica endurecida sino que son dúctiles y planas como recién dibujadas en una chapoteante pasta, presta a nuevas impresiones. Esta indecisión de la materia sugiere esa impresión de germinación incesante, de un proteísmo que parece provocar siempre nuevas criaturas. Éstas se amontonan en hirviente confusión superponiéndose las facies desarregladas y antagónicas, en una indecisión de rasgos y límites, que aumenta la confusión y sugiere nuevas excrecencias monstruosas. Sobre este légamo elemental, un obscuro instinto del mal hace fermentar monstruos dispares, expresiones inauditas, en las que hay siempre larvado un prototipo animal. Como un volcán en erupción perpetua, el genio de Goya aboceta sin cesar cataduras tétricas y descomunales con una riqueza imaginativa sin igual en el arte. Es un sentido embrionario de las formas, que parecen hervir en expresiones rígidas y sin embargo tránsfugas, en larvas de seres que no están perennemente adscritos a unos rasgos invariables. Aquí todo es incierto y proteico, con rostros que

muerden nuestra imaginación con su maligna fiereza, pero que están prestos a transformarse en otras muecas como vapores pestilenciales.

LA DATACION DE ESTA SERIE

Para su fecha tenemos los datos muy precisos que nos da Carderera en sus artículos de «La Gasette de Beaux-Arts», de 1860-63. Carderera, que tan íntima relación tuvo con el hijo de Goya, que vió todos los papeles conservados, estudió las planchas, adquirió los dibujos — entre otros los conservados actualmente en el Prado como bocetos de *Disparates* — dice textualmente: «La última serie que grabó Goya fué la de *Los Proverbios* o *Sueños*». Y más adelante lo ratifica: «C'est le dernier coup de tonnerre du génie de Goya».

A juzgar por los escasos datos que de la elaboración de estas láminas han llegado hasta nosotros y por las técnicas que en ellas se observan, hay que pensar que no fueron grabadas las planchas en una sola etapa. Tampoco presentan una unidad de concepción que permita agruparlas bajo una inspiración homogénea. De esta serie de *Los Disparates* se destaca un grabado cuya técnica es diferente y que hay que colocarlo no solamente el primero, sino con alguna antelación a los demás. Es el núm. 13, «Modo de volar», una de cuyas pruebas se incluía en el ejemplar de *La Tauromaquia* que Goya envió a Ceán Bermúdez para su ordenación y retoque de leyendas. Por su técnica puede fecharse entre *Los Desastres* y *La Tauromaquia*. Habrá que colocar por consiguiente esta plancha hacia 1813-15. Después, la distribución cronológica de las láminas de esta serie es más difícil.

Para su clasificación hay que tener en cuenta que *Los Desastres* representan la cima del arte de Goya como grabador y que el descenso de las virtudes técnicas iniciado en esta misma serie con las láminas «del hambre y la peste» se continuó ya durante toda la producción goyesca. Valores puramente técnicos de aguafortista que se vieron compensados por una mayor y al final casi única importancia dada a los valores expresivos. Algo parecido a lo que ocurre con Beethoven en sus últimos cuartetos tan desmaterializados de melodías, como broncos y agudos de expresión. La técnica del grabado se hace más sumaria y seca en *La Tauromaquia* y esta relajación en el cuidado de calidades y finura de relieves, este desatar las líneas en trazos largos y sin fundir, encomendando las sombras a los golpes macizos de tinta, se acentúan en lo que pudiéramos llamar última etapa de *Los Disparates*. Cierto que en estas láminas finales todo el complejo expresionista aparece más exaltado, con un tremendismo de significaciones, una rotura de la lógica y un enfebrecimiento de la imaginación que produce esos

seres dispares y esas carátulas de rasgos abismáticos. Es a estos desmesuramientos de la fantasía y a estos símbolos en los que Goya quiere reflejar su concepción del mundo y del hombre, a los que concede una absorbente atención.

Partiendo, pues, de esta evolución goyesca y dejando aparte el grabado núm. 4, podemos establecer tres momentos en la elaboración de *Los Disparates*. El primero habrá que colocarlo cercano a *La Tauromaquia,* quizá un poco posterior a 1815. Comprende las láminas 3, 4, 5, 12, 20, 21 y 22 [1]). En algunas de éstas hay lineaciones enérgicas, juegos compactos de rayados y sombras y desvanecidos que recuerdan a láminas de *Los Desastres,* singularmente las 42, 43 y 45 y algunas «del hambre y la peste».

En la segunda etapa aumenta el carácter expresivo de las figuras, la imaginación de Goya se halla ya en plena atmósfera onírica, se han aflojado los haces de líneas y su ducción se subordina al realce de guiños, actitudes alteradas y significaciones abismáticas. Pero su sombreado es todavía compacto y las luces y los negros muy discriminados. A esta fase pueden corresponder los grabados núms. 2, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15 y 18. Y al tercer momento, el más furiosamente expresionista, con formas descomunales, muecas sin control humano y disparates en curso libre y hasta jactancioso, sin límites en las audacias y desquiciamientos de la normalidad y al mismo tiempo con una técnica más barrida y laxa, en líneas más desunidas y un sombreado más alusivo que plástico corresponden las estampas núms. 1, 11, 16, 17 y 19.

La fijación en años es de difícil precisión. Teniendo en cuenta, como ya hemos dicho, que los papeles de las pruebas tienen marcas análogas a las de *La Tauromaquia,* no podemos tampoco retrasarlo en mucho a la fecha de esta serie. Y nos atreveríamos a fijar como fecha final la de 1817 ó 1818. Su elaboración total pues, se realizaría en éstos y en el año anterior.

La fecha inicial de 1819 para esta serie que, desde Beruete, aceptan todos los tratadistas de Goya, no nos parece convincente. Ni estas láminas se hallan en relación de dependencia, aunque sí de inspiración con las Pinturas Negras, ni tampoco se les puede hacer depender, por su heterogeneidad y calidad onírica, de la enfermedad que en ese año sufre Goya.

No creemos que debamos sujetar, como ha solido hacerse con tanta frecuencia — y nosotros hemos caído en la misma ligereza —, su genio a sus dolencias. Las enfermedades de Goya, en una sensibilidad como la suya tan irritable, tuvieron que dejar huella en su ideación. Pero no hasta el punto de crear nuevas fórmulas imaginativas y nuevas técnicas. Además que hay que tener en cuenta que la nueva concepción del mundo que puede originar una crisis

1) La numeración de estas láminas es la adoptada por nosotros y no la de la edición de la Academia.

de salud no acompaña tampoco a la convalecencia sino que se va elaborando con posterioridad.

Estas visiones se hallan cercanas — a pesar de las diferencias ya señaladas — al genio inspirador de los últimos *Caprichos*. En las dos series, según confesión del artista, se plasman *sueños*. Si no fuera por la técnica, tan precipitada y plana, habría que pensar en una fecha poco posterior a principios de siglo. Pero el rayado de estas planchas sigue lógicamente al de *La Tauromaquia*.

Hay además algunos datos concretos que permiten asignar estas planchas con posterioridad a 1810.

Podemos decir que esta serie está grabada con mentalidad de postguerra. La alusión al militar — al militar napoleónico — como fantasmón del que puede reírse el pueblo y al que hace huír con vergonzoso pánico una aparición espectral, motiva dos láminas. En otra se evoca a Napoleón. En otras hay vestidos y tocados también de modas posteriores a esa fecha. Pero teniendo en cuenta los dibujos y litografías que conocemos fechados, tampoco podemos alargar más allá de 1819 su elaboración. Vuelve Goya, en las litografías y en los dibujos con tinta china y sepia, a un gusto por la precisión y por las líneas sobrias y estructurales. Mientras que en estos grabados todo es arbitrario y fluyente, se huye aquí de las correcciones formales y todo queda alusivo y cambiable. Estos personajes han endurecido sus muecas en la región de lo nebuloso. Carecen de peso específico. O se aplanan o vuelan por caprichos del artista, pero no por exigencias de su ser.

Una excepción en la datación de esta serie con posterioridad a la Guerra de la Independencia la encontramos en Lefort, motivada quizá por su preocupación en relacionar estos cobres con los de *Los Caprichos* y en no tener en cuenta el aguatinta que mancha también esta serie. Supone que las planchas de *Los Disparates* son aguafuertes puras que luego fueron estropeadas con aguatinta en la tirada de 1850. «Hay que colocar — dice — antes de 1810 la fecha de origen de *Los Proverbios,* la misma asignable a las primeras planchas de *La Tauromaquia*». En cuanto a las desigualdades observadas en la sucesión de estos cobres, Lefort lo explica por suponer que para esta serie Goya debió, como para *La Tauromaquia* y *Los Desastres de la guerra,* interrumpir y reanudar su elaboración siguiendo los cambios de su humor.

SENTIDO DISPARATADO DE LA DOBLE FAZ

Es esta musa de la inestabilidad la que origina también esos seres carentes de morfologías fijas. En estas figuras, sea por su posición perspectiva o por lo flotante de sus límites, hay siempre la sospecha de donde terminan y hasta qué alturas pueden alargarse. Al examinarlas esperamos la sorpresa

de que su cuerpo florezca en invenciones monstruosas. Estos personajes quedan desmedulados, propicios siempre a anormalidades que desvíen sus destinos y creen con ellos un nuevo desorden universal.

La anormalidad más reiterada en estos aguafuertes es la de la doble faz. Esta interpretación jánica del hombre ya no tiene aquí el sentido satírico que en *Los Caprichos*. Ya no es la inconstancia de una criatura la que la hace presentarse con un rostro doble. Aquí, por el contrario, este rostro repetido abruma con su dualidad al que lo padece. No emerge de las veleidades de su psicología, sino que se impone como una desventurada fatalidad. Generalmente, las dos caras expresan ansiedades distintas. Si una es grotesca o risueña, la otra es trágica. Esta reiteración del rostro responde a ese afán expresionista que ve en las líneas faciales el mejor medio de revelar anhelos espirituales y distorsiones para cuya versión la realidad es demasiado opaca. Por esto, las caras como datos psicológicos, no se limitan a su posición normal sino que Goya las coloca a veces en el codo o sobre el cráneo. Quedan así estas figuras trepidantes de guiños, enloquecidas de inquietud y de lucidez. Muchas veces este doble rostro parece que lleva consigo el estigma de la contradicción. Parecen encarnar fuerzas diabólicas y contrarias, contendiendo dentro del hombre. Esta humanidad así escindida en opuestas violencias, compendia el pesimismo más angustioso. El del mal al que le está negada la paz, el de la discordia y la dualidad enrabiada, como numen del mundo. La unidad como germen de la armonía, la concreción de destinos y de perfiles ya predestinados desde el mismo pensamiento divino, son sustituídas en Goya por la contradicción agresiva dentro del mismo ser. A veces esta bifurcación no se limita al rostro sino que se reparte a otros miembros y las piernas se apoyan en pies bífidos como en la lámina 7. Y llega a más esta indeterminación somática del hombre: cuando el destino de un personaje le exige repartirse en tres aptitudes o en tres intervenciones sincrónicas, Goya le coloca tres brazos o tres rostros como en la lámina 16. En todo caso, esta obsesión del universo dual dentro del hombre compendia con su audacia expresiva esos debates de la conciencia entre apetitos o anhelos opuestos. Y también su calidad de víctima de las potencias de signo adverso y maléfico que lo eligen como campo de su disputa. El *Disparate* goyesco queda así como el reflejo de un universo de dos cabezas que entre sí se muerden rabiosas.

LAS LEYES DEL ABISMO

En este álbum de *Los Disparates,* el mal se ha fundido con la naturaleza y todas las formas ya son sólo presen-

taciones de energías malignas. Las intenciones dañinas o estúpidas que se conglomeran en estas figuras no tienen réplica ni reforma posible porque sus leyes son extrañas al orden cósmico. Sus deformaciones son como los perfiles que adoptan las emanaciones del abismo. Así aparecen de lábiles, de arbitrarias y de monstruosas. La fealdad no es aquí como en *Los Caprichos* producto de la alteración consciente de las líneas modélicas faciales, sino expresión natural de una personalidad, única forma en que pueden manifestarse aspectos distintos del genio de la perversidad. Y en esta etapa de la imaginación goyesca más que facies irritadas o intenciones criminosas, como en *Los Caprichos,* en lo que aquí el artista más insiste es en las formas de la estupidez. En unos rasgos blandos y desleídos, con unos rictus caídos, con sombras deslizadas. Es el triunfo de la memez floja, de la animalidad como somnolencia y pereza. Para esto utiliza un rayado de líneas paralelas, sencillamente caídas, como flecos. Y ellas arrastran consigo las sombras con un modelado quieto y relajado.

Porque Goya ha conseguido unir en estas láminas una rigidez que las mineraliza junto a una imprecisión de imaginativa como fortuita y nebulosa. Esta quietud es uno de los elementos expresivos más intensos de estas figuras. Jiménez Placer ha hablado del sentimiento de terror que provocan estas figuras, análogo al que producen los relatos trágicos de Edgar Poe. En los dos el terror tiene como principal ingrediente la mecanización y el carácter inexorable y rígido que así adquieren los protagonistas de los dramas. Para que brote ese sentimiento moderno que es el terror, hace falta que el protagonista actúe como fatalizado por una ley superior a su voluntad. Y esta calidad inexorable se expresa, mejor que por ningún otro signo, por una paralización que indica su voluntad desecada y manejada por una decisión rígida. Esta inmovilidad da a estas figuras un sentido trascendental que supera lo grotesco de la expresión. Es ella la que perpetúa esta expresión y la convierte en sino de una personalidad. Estas facies ululantes o rasgadas en una sonrisa, quedarán así eternamente, siendo esta expresión la única forma posible de su vida.

Otra vez, como en *Los Caprichos,* aparece en estos *Sueños* el mundo animal extrañamente mezclado y aun fundido con el humano. Pero esta fusión es aquí más sustancial. En *Los Caprichos* la malignidad de estos animales y su lacerante expresividad provenía de la humanización de sus rasgos. En *Los Disparates,* por el contrario, estos animales aparecen más sumergidos en su característica expresividad, con sus rasgos peculiares agravados y como sometidos a su ley de fiereza o de estupidez. Es una zoología tenebrosa, encharcada, sin contagios antropomorfos. En suma, el conjunto de estos *Disparates* deja una impresión angustiosa y turbia. Su con-

fusión procede no de la imposibilidad de aclarar sus enigmas sino del magma caótico que nos descubre estas láminas. Cierto que probablemente ni uno solo de sus asuntos puede explicarse. Y sin embargo, de su totalidad brota una evidencia que no podemos eludir. Allí aparece patente un universo letal, metacadavérico, cuyo argumento es como el secreto hasta ahora no revelado que mueve a los hombres. La vida, al retirarse con el movimiento de estas criaturas, ha dejado visibles unas estructuras funerales y malignas.

Son *Los Sueños* de un sordo genial que ve el mundo descarnado de músicas y de las voces que enlazan a los seres. Los mismos personajes de estas láminas parecen también sordos, incomunicados entre sí por el vacío. Aun cuando se hallen cerca como en el *Disparate de Carnaval* y aun cuando se hablen como en el *Disparate triple,* se les ve impermeables y cerrados a toda voz que no sea la de su destino. Uno de los misterios obsesivos de estos *Sueños* es el de su insolidaridad absoluta que hace que cada ser sea devorado por su silueta, sin poder ser ablandado o consolado por ningún contagio ambiental.

Es natural que estos *Disparates* vengan después de *Los Caprichos* y de *Los Desastres* y sean como su consecuencia lógica. La sinrazón de la primera serie y la crueldad de la segunda tienen que originar la concepción del mundo como un disparate. Desde un punto de vista metafísico, es este álbum el más subversivo, pues nos revela un mundo desencajado y liberado de toda concepción orgánica. Esta propensión que desde los primeros grabados se advierte en Goya de identificar el mal con el desorden, tiene aquí su realización más drástica.

Hasta espacialmente cada figura tiene una dimensión arbitraria y una posición anárquica. Los planos son pocos, generalmente no pasan de tres, y una de las intuiciones modernas de Goya es la explotación estética del primer término. Cuando alguna figura se halla colocada así en una inmediatez obsesionante, potencia fabulosamente sus calidades expresivas. Adviene enorme, túrpida, volcando sobre el espectador todo su poder de alucinación. Aun sin esta cercanía pungente ocurre algo parecido con las otras figuras nunca demasiado alejadas, pudiendo así descargar toda la lucidez de sus expresiones.

Si el mundo se desarticula en estos *Sueños* es porque antes se había condenado ya por sus desafueros, en las series anteriores. Si tras la muerte viene la autonomía de cada célula, así, en la concepción goyesca del universo, tras haberse desangrado en *Los Desastres,* se fracciona en criaturas de pergeños y destinos seccionados, como pertenecientes a orbes distintos. Es ahora el de Goya un pesimismo que no termina en el dolor como en *Los Caprichos,* ni en la muerte — en su «Nada» — de *Los Desastres,* sino en el desqui-

ciamiento universal, en la superposición y trastrueque de mundos con sus combinaciones sin tasa. Y es ahora, desde el *disparate,* desde la maldad que acompaña al caos, desde donde podemos justificar las locuras y las crueldades de los hombres que hasta este momento habían ocupado el lápiz de Goya.

LA INMINENCIA

Uno de los valores de más honda calidad emotiva en estas láminas es el de la *inminencia*. Todo se halla aquí tenso y crujiente, en espectación de algún acontecimiento desaforado. Los personajes han paralizado sus movimientos y han petrificado sus muecas en una silente y angustiada espera de la gran conmoción inminente. Ese horror sigiloso, esa impresión funeral que brota de estos grabados, parece que se debe a estar sus protagonistas envueltos en la onda que ha de lanzarlos a órbitas diferentes de las humanas. Observemos esa misteriosa calidad de presagio que parece envolver a estas escenas. Ninguna de ellas aparece conclusa. Ante la aprensión de lo que está a punto de estallar, la acción se retrae y congela y cada movimiento, al no terminar su evolución normal, resulta incongruente y enigmático. Una opresora expectación mediatiza a estas figuras que tienen, aun las más hilarantes, la conciencia de un próximo trastorno desmesurado. Es éste un efecto plástico y literario, provocado en nuestros mismos días y que es una de las más geniales intuiciones de Goya. Al detener súbitamente un movimiento o al convertir en mecánica una actitud orgánica, se genera un contrasentido, un absurdo que no podemos asimilar y que produce ese complejo de desazón y aun de horror, que emana de los seres que ostentan una íntima contradicción morfológica.

A aumentar esa atmósfera espectante, contribuye también la materia con que están hechas las criaturas de estos grabados. En ellos se mezclan principios gráficos opuestos. Por un lado advertimos a veces superficies coriáceas, articulaciones de madera, una torponería de cuerpos anquilosados. Y por otro, seres lábiles, formas de humo, muecas y túnicas transparentes y flotantes como espectros. Todo ello se encuentra sin embargo plasmado en una materia sin consolidar, casi ectoplásmica y genesíaca, a la que el viento de los avernos conforma con los rictus y desproporciones más anormales. Como nubes a punto de cambiar de perfiles, así las formas de estos grabados se hallan en un perpetuo estado de tránsito, indeciso entre el hombre y la bestia, entre la tragedia y la risa, en esa ambigüedad emotiva de lo grotesco.

Su estructura tan poco definida, se halla a punto de ser barrida por la próxima embestida de fuerzas o senti-

mientos distintos. En el actual minuto de estos grabados sabemos la forma que presentan estas criaturas. Pero no podemos prever su inmediato cambio, qué especie zoológica o qué horror nuevo modelarán sus rasgos. Esta es la doble impresión de inminencia que presentan estos grabados. Por un lado el augurio de un gran suceso que está a las puertas del momento efigiado y que ha de lanzar a estas figuras a orbes desconocidos. Y por otro la incertidumbre de sus formas, prestas a trocarse en otras inesperadas, cambiando con la índole de su monstruosidad sus destinos y la intención artística y teórica allí efigiada. Este sentido de la inminencia da a estas láminas un extraño valor apocalíptico, de fin de mundo. Y efectivamente, todas ellas parecen estar presentidas en la víspera de una conmoción universal, son como el anuncio de una subversión total, de un acabamiento del orden existente. Hay en ellas esa mudez y esa desolación de último día de un planeta. El hielo de los grandes vacíos, seca y aniquila toda vida en estos grabados. Y estas criaturas con sus rabias quietas y con sus ansias petrificadas, son el momento final de un mundo del que se retira el calor y la nobleza humana y va a ser sumergido de lleno en la noche total — esa noche maciza del aguatinta de sus fondos — y en la turbia crueldad de los monstruos formados por el légamo de todas las abyecciones.

EL *DISPARATE* EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Desde el siglo XV hasta Goya no ha cambiado esencialmente el concepto de Disparate. Para Covarrubias «disparate es lo mesmo que dislate... cosa despropositada la cual no se hizo o dixo con el modo deuido, y con cierto fin, y assi disparar es hacer una salida sin intento, decir a lugar cierto y los arcabuzes y las piezas de artilleria se disparan cuando tiran no a punteria, sino al ayre y que de la pelota donde diere».

El Diccionario de Autoridades insiste en este concepto y dice que Disparate es «hecho o dicho fuera de propósito y de razón».

Derivada la palabra *disparate* del *disparatus* latino, quiere significar lo desparejado, lo único, lo que por su extrañeza no admite coyunda con ningún otro ser de la naturaleza.

La musa de *Los Disparates* no es ajena al genio español. La incongruencia, el amasijo de seres de morfología dispar, la cabriola monstruosa aparece alguna vez en nuestra literatura si bien con significación puramente anormal más que pesimista o demoníaca. La encontramos por primera vez en *Los Disparates* de Juan del Encina publicados en 1496. He aquí algunas muestras de estas bizarrerías y esperpentos, con una imaginación desenfrenada apoyada en un humor que desvirtúa toda posible calificación simbólica a estas mons-

truosidades que por aquí circulan con el más gallardo desenfado [1]):

No después de mucho rato
vi venir un orinal
puesto de pontifical
como tres con un zapato;
y allí vi venir un gato
cargado de verdolagas
y a parce michi *sin bragas*
caballero en un gran pato
por hacer más aparato.

Navegando vi venir
tres calabazas por tierra
y una azuela y una sierra
tropezando por huir:
y vino beatus vir
en una burra bermeja
cargado de ropa vieja
con su vara de medir
vocezando por dormir.

Todo aquesto ya pasado
dando vueltas en un torno
vi la luna sobre el horno
en un campo despoblado:
y acordé por mi pecado
sin vestidos y camisa
y todo muerto de risa
de me ver tan despojado
y sin blanca y sin cornado.

1) *Disparates trovados por Juan del Encina*, 1496. (Edición facsímil.)

He aquí el disparate puro, la contradicción y la sorpresa desmedida, la concatenación de seres y objetos incompatibles. Pero todo ello con alegría e irresponsabilidad, por el puro placer del ex abrupto. Esta versión del disparate tiene un correlato casi exacto en los cuadros del Bosco. Lo mismo que en Juan del Encina las formas más disímiles y más orgánicamente inadaptables se ensamblan en monstruos de netos perfiles, de colores y volúmenes cristalinos. No hay en el Bosco, como no hay tampoco en *Los Disparates* de Juan del Encina, esa vaguedad onírica de la sinrazón goyesca, esa turbia atmósfera de los delirios y aquelarres del pintor aragonés en los que las formas son elásticas, de materia de ensueño. Como no están perfectamente diferenciadas, pueden imbricarse entre sí en confusión de especies. En el disparate cuatrocentista, por el contrario, cada tema de los que integran el absurdo se halla claramente delimitado, objetivo, puro, mezclado a otros de los

que puede seccionarse conservando su individualidad. Hay una diferencia más trascendental. En tanto que en el Bosco se advierte que esas combinaciones monstruosas son producto de la arbitrariedad imaginativa del pintor que ha podido mezclarlas de otra manera, en Goya estos seres disparatados se hallan conformados con rigor orgánico, sometidos a una fatalidad que gobierna su soma y sus intenciones. En el Bosco sus monstruos lo son como castigo a sus crímenes o como una expresión de sus torpezas. En Goya más bien aparecen como víctimas de sus expresiones que los abruman y bestializan.

Juan del Encina tiene una *Almoneda* en la cual hay tendencia a expresarse con disparates aunque menos bizarros que los mencionados antes.

Marcel Gauthier [1]) ha reunido algunas poesías trovadas como disparates y que abarcan desde el siglo XV hasta el XIX. Versos de despropósito se atribuyen a Jorge Manrique para cantar a su «madrastra». He aquí una muestra:

La fiesta ya fenecida
entrara luego una dueña
con una hacha encendida
de aquellas de partir leña:
con dos velas sin pauilos,
hechas de cera de orejas
las pestañas y las cejas
bien cosidas con dos hilos.

Don Pedro Manuel de Urrea compuso unos *Disparates* de descomunales imágenes. He aquí una estrofa:

Por lo qual vino un caballo
en la mar en una roca
encima del, una loca
dando gritos por dexallo;
en las dos manos un rallo
en los pies un basilisco
y enojaron a Francisco
que le dieron con un gallo
a la sombra de un ventallo.

Don Diego de la Llana de la Villa de Almenar compuso unos «Disparates muy graciosos».

. . . . . .
No vide una procesión
que ordenaban los mosquitos
y un atabal dando gritos
que le han robado su casa

[1]) Marcel Gauthier en «De quelques jeux d'esprit». *Revue Hispanique*, t. XXXIII.

y un cesto lleno de brasa
calentando al río Jordán
y un cuero vendiendo pan
hecho regatón de corte.
. . . . . .

Gauthier ha reunido una serie de disparates en forma de imitación de romances clásicos, trastocando términos y reduciéndolos a puras incoherencias. Así los romances de *Belerma, Paseábase el rey moro, Riberas del Duero arriba.* Gabriel de Saravia versificó unos disparates a la manera antigua «glosando muchos viejos romances». En el siglo XVI hay coplas y decires pensados como disparates con la técnica de unir temas incompatibles. En unas «coplas de unos disparates» se dice, por ejemplo:

. . . . . .
vile subir por escalas
hasta el cielo un elefante;
vi que con muy buen semblante
se baxó después por ellas;
vi que contó las estrellas
después que ovo ya baxado;
vi también andar a nado
por un monte una gran torre;
. . . . . .

Se sigue en el siglo XVII trovando almonedas y sátiras y en el XVIII debía de ser muy frecuente este tipo de dislates. Don Tomás Iriarte compone «décimas» y «quintillas disparatadas», mezclando los héroes, las mitologías y la historia sagrada en las más grotescas combinaciones. Este tipo de erudición descabalada, con trastrueques disparatados debía ser corriente en esta época, como tema de hilaridad.

No abundan en prosa las invenciones conscientemente disparatadas.

Vicente Espinel hace desencantar a una dama diciéndole su célebre escudero «al oído un grandísimo disparate que aprendí oyendo artes en Salamanca y fué:

Barbara Caelarent Darii Ferio Baralipton
Caelentes Dabitis Fapermo Frisesomorum.

Y luego sacando la guitarra le canté mil disparates que ni ella los entendía, ni yo se los declaraba» [1]).

Aquí se entiende, pues, por Disparate lo incomprensible, lo que no tiene significación ni apresto lógico. Lo que no es más que *flatus vocis,* sin realidad alguna conceptual ni figurativa.

En el *Disparate* quevedesco hay también capitales diferencias con el de Goya. Puede resumir el sistema de for-

1) Espinel: «Vida de Marcos de Obregón». Ed. Clásicos Castellanos, t. II, pág. 77.

mación del Disparate de Quevedo, esta frase de la Censura al «Discurso de todos los diablos» de Fray Diego Niseno: «hablar de las cosas divinas y sus representaciones como de las humanas más indecentes». Esta trasposición de los negocios y tráfagos humanos al mundo sobrenatural, sobre todo a los precitos, da a muchas de sus páginas ese tono de disparate y esperpento, de distorsión hilarante de las reglas normales. En Quevedo las figuras de disparate tienen carácter retórico. Las conforma la verbosidad expresiva, el afán de apurar semejanzas, exacerbando en la descripción las analogías con seres distintos. Este hombre contrahecho «maridillo que parecía cabo de hombre como de hacha, muy cercenado de carnes, con unas barbas de orozuz mascado, la habla entre ladrido y cinfonía que parecía que había comido gozques». O esta otra descripción de Plutón en «La Hora de todos y la Fortuna con seso»: «dios dado a los diablos, con una cara afeitada con hollín y pez, bien sahumado con alcrebite y pólvora, vestido de cultos tan escuros que no le amanecía todo el buchorno del sol, que venía en su seguimiento, con su cara de azófar y sus barbas de oropel; planeta bermejo y andante devanador de vidas; dios dado a la barbería muy preciado de guitarrilla y pasacalles, ocupado en ensartar un día tras otro y en engarzar años y siglos, mancomunado con las cenas para fabricar calaveras».

Esta incontinencia alusiva procede del deseo de concretar en imágenes tangibles todo el haz de significaciones que puede atribuirse a un ser. Por esto la descripción de cualquier tipología — adviértase que Quevedo pocas veces maneja protagonistas singulares y siempre figuras simbólicas y representativas — irradia referencias y comparaciones desconectadas, reveladoras de las distintas facetas morales o formales de una criatura. La sátira estriba en descomponer a cada figura en sus atributos más característicos y en revelarlos con imágenes tan violentas que se destaquen y devoren a la concepción orgánica del todo. Todas ellas aparecen abruptas y desperfiladas, pues las diferentes cualidades se exacerban por comparaciones con los objetos más túrpidos y táctiles. Resultan así monstruosas, no porque la íntima significación de las cosas se haya violentado hasta el punto de enmascarar su auténtica personalidad sino por esa orografía de protuberancias irritadas con que se revisten al envolver cada rasgo físico o moral en formas de la más áspera cotidianeidad. Al revés que ocurre en Goya, hay en Quevedo un volcánico anhelo de claridad que le lleva a extremar hasta el frenesí expresivo cada uno de los atributos o estigmas con que puede estar recargado un objeto. Así como el Disparate de Goya se mueve siempre en la región de lo inconcreto con formas tránsfugas, a medio desvelar, en una confusión de órganos y muecas, la imagen

quevedesca es cortada y plástica, tan evidente y recrecida que llega a superponerse al tema que la suscita. Estas monstruosas comparaciones de Quevedo desfilan como en el vacío, en una sucesión de imágenes distintas y desengarzadas. Por otra parte, aun en esta visión del mundo como campo de fraudes y de malignidades, no hay un medular pesimismo, pues Quevedo arranca de la realidad de una norma moral conculcada, mientras que Goya parte de un concepto caótico del mundo siendo este esencial desorden la causa de la confusión y amalgama de formas que originan sus Disparates. Resonando en el fondo de sus descripciones hay siempre en Quevedo la presencia de una verdad inmutable que permite la rectificación de todas las fealdades y picardías. Mientras que en Goya se advierte que sus monstruosidades son lo único posible en ese horizonte desolado de su «Nada». Aquí el mal no es consecuencia de una transgresión sino de la misma raíz del caos que informa al mundo.

El disparate que se encuentra más cercano al goyesco en toda la literatura, es el de Gracián. Quizá por una afinidad racial que conduce a los dos genios del pesimismo a una estimación del mundo como campo de contradicciones y de monstruosidades. «Ahora me confirmo — dice Gracián [1]) — en que todo el mundo anda al revés y todo cuanto hay en él es a la trocada». Hay en la cultura de Goya la seguridad de una reiterada lectura; y es la de las obras de Gracián. Podemos afirmar que lo que conocemos de mano de Goya, en leyendas y explicaciones de sus grabados y dibujos es de corte gracianesco, con esa concisión, ese sentido incisivo e intencionado que caracteriza la prosa también al aguafuerte del jesuíta aragonés. En «El Criticón» encontramos de una manera insistente el tema de la doble faz. «Hay primero y segundo semblante; el uno cumple y el otro de miento»..... «Blasfema esta boca lo que la otra aplaude. Si los ojos de la una son azules y de cielo, los de la otra muy negros y de infierno. Si aquéllos quietos, estos otros guiñando. Veréis la una faz muy humana, cuando la otra muy grave; tan jovial ésta cuan saturnina aquélla». Y surge Jano con sus dos bocas alabando con una lo que vitupera con la otra. Esta dualidad se extiende a otros miembros del cuerpo y así vemos «que con el un brazo estaba agarrado aquel gran personaje que todos conocimos, al que llegaba a hablarle y con la otra mano se la estaba jurando al paje, que le había dado entrada». ¿No parece ilustrar este pasaje un fragmento del llamado *Disparate triple?*

Abundan en la literatura de Gracián las figuraciones más caprichosas y cercanas a *Los Disparates.* Así en esta descripción del hombre: «Echóle uno de menos la ventanilla

[1]) Gracián: «El Criticón». T. I. Crisi V.

en el pecho, otro un ojo en cada mano, éste un candado en la boca y aquel una amarra en la voluntad...». Todo «El Criticón» está rebosante de temas monstruosos. «Anfiteatro de monstruosidades» llama Gracián al paisaje que se extiende frente a Critilo. Y es en Vejecia donde aparecen brujas envueltas «de rebozo en un manto de humo» que chupan sangre y mejillas. Desfilan enanos-gigantes, de diente venenoso y de aliento pestilente que llega «a eclipsar el sol y deslucir la misma estrella». Y es siempre el monstruo conformado de miembros de fauna dispar el que encarna las presentaciones habituales de la vida. Cierto que la diferencia de este disparate con el de Goya es radical, pues el gracianesco se asienta sobre alguna contradicción moral y en su anormalidad lleva un castigo y un signo de ejemplaridad. Mientras que en Goya la monstruosidad termina en sí misma, sin horizonte pedagógico ni propósito aleccionador. Los une sin embargo un análogo escepticismo, pues Gracián consigna los dislates como una fatalidad que conforma la revuelta y maligna estructura del universo. La diferencia más fuerte con Goya es que Gracián arranca de la norma moral y hasta física conculcada allí donde el hombre aparece. Y en Goya el monstruo no lleva detrás de sí el quebrantamiento de una ley, sino que brota el disparate como humo de volcán, en ese subsuelo de sinrazón que recorre el mundo.

En el siglo XVIII, Torres Villarroel tiene un dejo de disparate en su desenfado literario y en su misma manera vital. Habla de «poner patentes los disparatorios de mi vida». En los Pronósticos de «El gran Piscator de Salamanca» la prosa desgarrada, llena de epítetos acerados y crudos, con descripciones del más incisivo verismo, alcanza sus máximas agudezas expresivas. Es quizá en literatura donde encontramos un formalismo más parejo al buril encarnizado y fantástico de Goya. «Un gordo Arrendador, hinchado y mofletudo, a quien sus pesos fuertes, su gula y su vanagloria habían rebutido de muchas ventosidades, flatos, manías y obstrucciones; un Fraile magro, barbinegro, con cagalera habitual, potra continua y estangutria perenne». ¿No estamos viendo en estas descripciones del Calendario de 1753 unos dibujos goyescos?

INTERPRETACION DE *LOS DISPARATES*

¿Cuál puede ser la hermenéutica de esta obra? Su carácter no sólo misterioso sino agudamente intencionado, esa atmósfera alucinante que irradian estos grabados ha determinado los propósitos esclarecedores de los comentaristas. Digamos, sin embargo, que esta preocupación por encontrar una clave ha sido menos obsesiva que en *Los Caprichos* y sus explicaciones menos agudas y ricas de verosimilitud que

en esta serie. Puede decirse que ninguna de las láminas incomprensibles de *Los Disparates* ha encontrado hasta ahora un comento aclaratorio. Parece que esos terribles enigmas que paralizan y angustian a los protagonistas de los grabados, cuajan también e inmovilizan la razón de los contempladores. No sabemos si el propósito inicial de Goya en esta serie fué el de arrancar de alguna anécdota política, vertiendo allí su crítica. No lo creemos, pues su trascendencia a planos metafísicos es patente y no se deriva, como en *Los Caprichos,* de una versión satírica. Sin embargo, es esa la vía — sin duda la más cómoda y accesible — que han seguido los comentadores. Ya Yriarte que fué el primero en aludir a estos grabados dice: «en el mismo grado que *Los Caprichos* son *(Los Disparates)* susceptibles de una interpretación política». Esta clave histórica es la que sigue Lefort en la hermenéutica de algunas láminas. Pero sus explicaciones son tan banales y obvias, su elenco de personajes tan escaso — otra vez María Luisa, Carlos IV, Godoy, los soldados franceses — que dejan el misterio absolutamente intocado. Sin embargo hasta nuestros mismos días sus comentarios han sido los normativos y sus explicaciones han sido repetidas por los historiadores de Goya.

El Conde de la Viñaza avanza en su visión de la significación de estos grabados y les encuentra una dimensión sociológica y moralista: «Si se descubre en *Los Proverbios* aunque sin puntualización, además del moralista al satírico, al observador profundo, al numen fantástico que es una alegoría o encierra la lección cáustica para el lascivo, el hipócrita, el avaro, el vicioso, en una palabra o traza un conjunto de líneas indescifrables, sin objeto, sin fin determinado, pero que producen la impresión de lo terrible y de lo desconocido».

Beruete manifiesta una extraña incomprensión y a veces hasta una no disimulada irritación contra estas láminas cuya interpretación se resiste a una lógica de primer plano. Este ilustre historiador de Goya vió estos grabados con el criterio realista que predominaba en la estética de su época. Y a través de su adscripción o no a la realidad lo juzga.

Gómez de la Serna con su clarividencia habitual escribe sobre *Los Disparates,* estas esclarecedoras palabras [1]): «Un reflujo, una resaca especial hay en estas láminas que atrae a ellas como esas playas que están esperando sólo solitarios seres, que hablan solos, despropositadores de la vida, que son los que más aciertan con lo que es estilo sideral.

»Para mí donde Goya adquiere su mayor grandeza es en sus *Disparates,* letras capitulares miniadas y adornadas de un libro que sólo ha comenzado por la primera letra de los capítulos que han de escribir las nuevas generaciones».

1) «Goya». p. 127.

Sánchez Rivero también considera sustancialmente enigmática esta serie [1]): «La exégesis literaria de estas hojas es completamente inabordable. Goya se ha abandonado a su fantasía calenturienta empujado por sentimientos oscuros hasta la región de las alucinaciones. No hay en la historia del arte producción de más enigmático carácter. Nos hallamos en la frontera de la imaginación y el delirio». «Lo arbitrario parece ser la ley suprema. Caprichos monstruosos son estos Proverbios mucho más que la serie titulada de ese modo. Ni siquiera se ha cuidado Goya de envolver en cierta apariencia lógica sus criaturas extrañas, a la manera como con el centauro o la quimera lo hizo la fantasía clásica».

Blamire Young [2]) ha escrito un libro comentando las láminas de esta serie. Ya nos ocuparemos de su interpretación al comentar los distintos grabados. En general, son unas explicaciones excesivamente sensatas y de un estricto sentido moral. Se halla en el clima de la Ilustración y es con este sentido progresista, como enfoca sus comentarios. Para Blamire Young hay siempre en Goya la lucha de los dos principios: el bien o lo que es igual, la naturaleza, la razón, la nobleza de sentimientos y de forma, el idealismo, y frente a eso la maldad con sus diversas presentaciones: la crueldad, la obcecación, la servidumbre, los instintos obscuros, el fanatismo. Claro está que con este planteamiento tan ingenuo quedan al margen de su crítica los valores misteriosos y enigmáticos de estos grabados. Esta humanización de los temas les da una mayor amplitud de visión que la estrechez histórica de la crítica precedente. Pero aun así quedan alicortados, explicados racionalmente, dejando sin aludir toda la fermentación de fuerzas demoníacas que les da su principal dimensión de genialidad. Cuando la simplicidad temática del grabado se presta para esta explicación racional acierta con exégesis de gran nobleza discursiva, como ocurre en su comentario a la lámina «Modo de volar».

Destaquemos como el más comprensivo y afín al espíritu goyesco el magnífico estudio del malogrado profesor Fernando Giménez Placer publicado en 1946 en la «Revista de Ideas Estéticas». Su prosa alcanza el vuelo siniestro unas veces y célico otras que el comentario de estas láminas exige. Su crítica la plantea desde el punto de vista expresionista. Hace notar que la sensibilidad específicamente contemporánea de Goya inventa en arte un sentimiento típicamente moderno: el miedo. El miedo «es lúcido, aguza la receptibilidad, permite la autodiagnosis de los estados espirituales que provoca. Si el terror se yergue con la imponencia de su rostro antiguo, el miedo se des-

1) Sánchez Rivero. *Los grabados de Goya*, pág. 42.

2) *The Proverbs of Goya*, por Blamire Young — Jonathan Cape. Eleven Gowen Street. Londres. (s. a.) El título se dice de Los Proverbios «examined and now for the first time explained».

liza cauteloso, revestido de mil facies consuetudinarias... Delgado y alígero como un escalofrío, toca con sus dedos de nieve las expresiones fisonómicas más dispares, petrifica la sonrisa y a veces asoma su palidez obscura tras el conjuro de una carcajada...» Es Edgar Poe el que en literatura encarna la intromisión de ese sentimiento sin que pueda señalarse por otra parte ninguna directa influencia goyesca. Señala luego la ambivalencia de *Los Disparates*. El «contraste entre la grandiosidad cósmica del ámbito y la en muchos casos aparente trivialidad de la anécdota representada por personajes habituales». Hablando del paisaje de estos grabados dice: «Como cruzan los vientos en torbellino las altiplanicies más desnudas, así estas planetarias llanuras están prontas para recibir sin fronteras las muchedumbres más hirvientes. Desde el horizonte desolado, como volar de grullas advienen raudamente las concreciones más efímeras y terroríficas...»

Como elementos estéticos que dan personalidad a *Los Disparates* señala Giménez Placer la plasticidad de lo embrionario, las formas equívocas y su ambivalencia, el proteísmo zoomórfico, el colosalismo, el motivo de la figura hominiforme embozada y el símbolo de los seres bifaciales. Todo ello penetrado del ambiente goyesco y con una riqueza expresiva dialéctica, apta para interpretar las formas de estas láminas.

Creemos que el mejor comento a estos grabados es respetar su misterio, realzando, si ello es posible, sus calidades enigmáticas. La grandeza de estas láminas radica precisamente en su profundismo, en sus valores inefables, en toda esa siniestra bruma que envuelve a estas composiciones y ahuyenta toda lógica. La interpretación más conforme al espíritu goyesco es la que potencia la extrañeza y sinrazón de estos seres, la que los sitúe marginales y disparatados, imposibles de ajustar a ningún sistema ni orden. Sólo rozamos la videncia de estas criaturas cuando las intuímos descabaladas y arbitrarias, haciendo su garabato más allá de las leyes normales que rigen el tiempo y el espacio, encontrando en su misma dislocación esencial, la justificación de su morfología irracional. No, no puede rebajarse con mezquinas alusiones históricas la grandeza de estas visiones donde entran en oleadas esas obscuras fuerzas que desquician toda sanidad física o espiritual. Hay que afrontar estas láminas en toda su dimensión indescifrable. No viéndolas como la máscara de realidades que se han soslayado así, sino como la presencia más directa y entestada del universo de las tentaciones monstruosas, de los dislates que brotan del seno de la locura, de todas las emergencias de los poderes a los que irrita y cadaveriza su deformidad. La explicación de estos grabados se halla en su mismo irracionalismo, exhibiéndolos en sus puras incongruencias, sin

atenuar con justificaciones de tipo ocasional y político la torcedura de sus disparates. Sí, aquí está el caos, las alucinaciones malignas, las formas que no terminan, las acciones paralizadas, las criaturas que se deslizan por la rendija del crepúsculo, los cráneos encharcados de somnolencia, las claridades fosfóricas, el mundo sin compás, abierto en cráteres de donde brotan humos estúpidos o rabiosos. Y esto es lo que han de desvelar los comentarios con la seguridad de que cuanto más descarnemos a estas láminas de anécdota y más las sumerjamos en las anchuras del misterio más cerca estaremos de morder la raíz del genio goyesco.

Aunque muy incidentalmente Von Loga plantea de una manera análoga el tratamiento de estos grabados [1]). «En vano intentamos oír el sentido de sus sutiles intenciones y seguir al autor en su arrebatada e irreal fantasía». En ellos encuentra «un horror indescriptible que no se concreta en formas determinadas, un pánico, sin causa, un indefinible malestar».

Más que para su exégesis, para su asimilación, lo que sí conviene es detallar la descripción, pues estas láminas están llenas de sorpresas y escondrijos. Seguros estamos de que no hemos advertido detalles y guiños disimulados en los repliegues de la composición. Unas líneas al parecer inanes componen un rostro camuflado en los sitios más insospechados. La que creímos una mota o un punto casual es un ojo. Los dos brazos accionan con lógica. Y un tercer brazo desorganiza y crea la atmósfera enrevesada y paranoica en que ya se desenvuelve el coloquio. Sexualmente no aparecen muy definidos los personajes. La estupidez, el horror, el animalismo, los sudarios y sacos de ultratumba, la gásea materia de los espectros, dejan a estas criaturas con caracteres indecisos. Otra dificultad para acertar con una explicación positiva, son los retoques que el propio Goya o una mano posterior dió a las planchas. La significación a lo menos emocional de estos cobres es distinta según sea su fondo claro o entintado. Asimismo, como ya veremos, en el tránsito del dibujo al grabado, el sentido historial varía, al suprimir algún elemento aclaratorio de la composición. Y este mismo proceso observamos entre los diferentes estados de algunos grabados como el *Disparate claro*. Resulta que el misterio es provocado así mecánicamente por la intromisión, o a veces por la supresión, de algún término esencial para la lógica del discurso.

Hay que concluir pensando que estos grabados fueron enigmáticos aun para el mismo Goya. En ellos descargó las aprensiones y asechanzas de su conciencia, desatando sus monstruos. No es lícito amarrar estos monstruos convirtiéndolos en pueriles alegorías de intrigas cortesanas.

1) Von Loga: «Goya», p. 136.

LA TECNICA DE *LOS DISPARATES*

En esta serie Goya ha descuidado los primores técnicos y su mano ha corrido veloz, impulsada por una imaginación calenturienta y arrebatada. Las líneas no se miman ya con aquellas incisiones menudas, afiladas y nítidas, como cabellos. Aquellas gradaciones sutiles, debidas a la presión del buril y a la mayor o menor densidad de los haces de líneas, son sustituídas por un rayado copioso y paralelo, de efectos planos. Las líneas son secas y seguidas, sin flexibilidad en el ductus, sin morosidad en las calidades, definiéndose los distintos planos por sólo un cambio en la dirección del rayado. Sólo le interesa sugerir los obscuros sentimientos que brotan de estos grabados, las expresiones en el ápice de su exasperación. Y para ello conviene maravillosamente este rayado rígido que mecaniza a las figuras y las exhibe como hechas de pasmo y creta. El suelo no muestra la riqueza de relieve de las láminas de *Los Desastres*. Es una superficie lisa y neutra, sostén sólo de unas figuras cuyo elemento a veces no es la tierra. Cuando algún término paisista anima el fondo, se concibe no con substantividad sino con valor alegórico, como justificante de la acción. Las arquitecturas son también sumarias y en colaboración fantasmal con los protagonistas. Técnicamente responden al mancheado expresionista de las pinturas de esta época. Las rayas se tiran con frenesí, en bloques macizos que definen más que relieves, sombras. Estas zonas obscuras generalmente se destacan con sequedad, en violento contraste con los blancos de una luz de cal. Comparados con los clásicos del grabado, los de esta serie — con alguna excepción que ya señalaremos — no pueden ser más desmañados y alusivos.

Es difícil adscribir esta técnica a ninguna de las escuelas históricas. Son los grabados más personales de Goya y responden con lógico rigor estilístico al proceso expresionista de su arte. No pueden salir de la órbita de la creación goyesca y proceden con inflexible evolución de los supuestos temperamentales del gran artista. Si al principio sus grabados procedían de inspiración tiepolesca, ahora ya se desgajan de todas las técnicas conocidas y son fruto de su genio tan original en la invención como en su tratamiento. Es en esta serie en donde se advierten con más claridad las sugestiones de Rembrandt. Esa apelación al gran maestro holandés, como su numen, tan reiterada en los primeros biógrafos de Goya, recogiendo palabras suyas, encuentra su mejor ejemplo en estos grabados [1]). Aquí gran parte del misterio está encomendado a los efectos explosivos y contrastados del clarobscuro. Lo mismo que en Rembrandt,

1) El Conde de la Viñaza dice de esta serie «Su dibujo es incorrecto y olvidadizo en ocasiones hasta de los rudimentos del arte del diseño. El contraste luminoso que tan felizmente imprimió Goya a sus grabados, en los de esta serie es inhábil y carece del atractivo que es peculiar del Rembrandt aragonés».

focos de claridad se abren como vórtices del misterio, sin que esta luz arrincone las sombras que la circundan en manchas espesas.

En esta serie de *Los Disparates,* el principal efecto estético está encomendado a los contrastes de claro y obscuro. La impresión alucinante se provoca por las claridades secas y deslumbradas, raspadas de todo accidente que las vitalice en juego con masas negras sin palpitación también de sombras calientes. Se contraponen los entintados y el fondo blanco del papel. En los rostros este contraste tan agudo produce una impresión de grietas, de muecas sin flexibilidad. En la fosforescencia calva de las caras, las líneas apuntan duras y rígidas, fraguando una expresión que ya no puede modificarse. Estas claridades lunares desmantelan de sombras las superficies con más rigidez que la luz natural del sol. Y a su lado los relieves sombríos abultan unas formas cuya obscuridad parece que emana de su propio misterio. Se contraponen así claridades heladas y negros funerales. La técnica goyesca que raya estos cobres con líneas veloces, paralelas, sin matizar, hundiendo la punta con frenética pasión, arrebatado por una volcánica necesidad de expulsar su angustia, influye también en el dramatismo del clarobscuro, al crear luces tan secas y abiertas y obscuros tan entintados. Al no establecer diferencias de calidades — por esta misma prisa del buril — entre los diferentes elementos de la composición y quedar consignados de la misma materia, hombres, cielos y tierra, se incluye todo en la órbita de la expresión y todo se adelanta a un primer plano alucinante.

Uno de los problemas más cuestionados de esta serie es el de la aplicación del aguatinta. De gran número de estas planchas se conservan pruebas de estado sin remorder el fondo. Este es blanco y la tirada aparece de aguafuerte pura. Estas láminas en las que el rayado resulta más nítido y el conjunto más en la línea del grabado tradicional han gozado del aprecio de coleccionistas, técnicos y tratadistas de este arte, que vuelca sus dicterios sobre los cobres remordidos. Como ya veremos, algunos suponen que el aguatinta fué dada por una mano posterior a Goya que estropeó así las planchas. Nosotros creemos por el contrario que estas planchas adquieren la plenitud de su significación, su tenebrismo, el ambiente tétrico y alucinante gracias a estos brutales ennegrecimientos que convierten el cielo en abismo. La misma manera desenfadada y atropellada con que se extendió este entintado, recomiendo perfiles, descuidando rincones donde quedan vivos grumos de luz, corriéndose a veces y aun absorbiendo parte del dibujo primitivo, indica que está hecha por mano de Goya, con esa genial precipitación de sus labores últimas. Con este entintado tan macizo los sentimientos encarnados en

hombres y monstruos carecen de expansión hacia los horizontes y se precipitan crudos y directos hacia un violento primer plano. Estas opacidades adensan el misterio y lo hacen todavía más opresor e indescifrable. Y por otra parte este ennegrecimiento está en la tradición goyesca que gusta, en los temas monstruosos, de sugerir fondos siniestros.

Como prueba concluyente de que el aguatinta es de mano de Goya, tenemos algunas pruebas de estado, como las de las láminas 8, 9, 11, 15 en las que el aguatinta se da en segunda etapa y en ella aparece el número a la derecha, manuscrito por el maestro.

Enrique Mélida en el artículo ya citado hace resaltar que «la difícil unión del trazo de la aguja con el aguatinta y con las aguadas de aguafuerte es tan feliz, la entonación resulta tan armoniosa que aun cuando como líneas fueran inferiores todavía cautivarían al que las contempla».

Sánchez Gerona [1]) en un artículo magnífico — aunque sus conclusiones concretas sobre los primeros tirajes de esta serie sean equivocadas — explica y justifica la técnica de Goya.

«Esta serie es indudablemente la más personal y por tanto la más interesante del autor. Las tosquedades que en la ejecución se notan son la prueba de que el grabador había llegado a ese momento cumbre en que el procedimiento de trabajo estorba para expresar el pensamiento. El útil, la herramienta imprescindibles son manejadas atropelladamente. ¡La idea empuja!

»En *Los Proverbios* la punta que descubre el metal es la primera cogida al azar: una punta — no muy cuidada — que corre, salta veloz, que araña a veces, que no se sustituye por otra más fina para los detalles delicados y que se abandona solamente cuando el espíritu no tiene más que dictar. Luego la fiebre del mordido: un ácido fuerte que termine pronto su misión corrosiva; el tórculo espera; no hay que entretenerse en hacer reservas ni nuevas inmersiones; el creador de la obra se impacienta por contemplarla en su manifestación definitiva; el papel va a sacar, con la tinta, de la entraña del cobre la imagen soñada. Por eso la monótona línea, de ahí la homogénea profundidad que produce la homogénea negrura... La obra ha ganado en emoción lo que ha perdido en cuidadoso tecnicismo. ¿Es de lamentar?

»Ninguno de los grabados goyescos aparece corregido a la punta seca, con tanto desparpajo, frecuencia y extensión como *Los Disparates,* lo que prueba la poca detención que empleó antes del mordido y la poquísima que puso en la corrección de los defectos observados.»

[1]) Sánchez Gerona, «Un ejemplar prístino de Goya». Arte Español, 1928, p. 320.

EDICIONES DE *LOS DISPARATES*

Al hablar de las diferentes láminas nos ocuparemos de las pruebas de estado conocidas. Algunas de ellas tiradas por el propio Goya, numeradas por él y con leyendas manuscritas donde se titulan estos grabados como *Disparates*. En estos diferentes ensayos de tiraje, Goya modificó en ocasiones las planchas, ya añadiendo el aguatinta, ya variando en ocasiones, como en el *Disparate claro,* la misma composición, alterando figuras y escenografía. Estas rectificaciones — de las cuales no conocemos otra muestra en las series anteriores — indica el deseo de Goya de tirar estas láminas formando colección, lanzándola al público. Goya tuvo toda su vida la obsesión de hacer nuevas series de *Caprichos* — lo manifiesta en 1825, en la famosa carta a Ferrer en París — y en este clima fantástico, con criaturas hechas con pulpa de sueños, es donde planea esta serie de *Los Disparates*. ¿Por qué no se editaron? Toda la producción de Goya se halla mediatizada por circunstancias políticas. Y de la misma manera que *Los Caprichos* tuvieron que ser retirados ante el temor de la Inquisición, con la fórmula de ofrecer las planchas a los Reyes a cambio de una pensión vitalicia para su hijo, éstas de *Los Disparates* debieron de grabarse en un momento que quedó anticuado para el posterior instante de su publicación. Al grabarse los cobres entre 1817 y 1819 las preocupaciones metafísicas de Goya adquirieron un carácter simbólico, un sentido traslaticio que resultaba inoperante a partir de 1820, época de la reacción liberal. Los dibujos de Goya, que pueden fecharse entre este año y el de 1823 son de una ideología desenfadada y directa, que sin perífrasis alegóricas, expresaba a veces con brutal franqueza, sus teorías extremosas. Y así se guardaron estos cobres, pasada ya su oportunidad, apenas grabados anticuados y hasta de difícil interpretación en sus alusiones. Hay que tener en cuenta que en la historia de España no hay un momento de más brusca y abismática transición que la señalada por el año 1820. Podemos decir que este año sí que escinde la historia de España en dos edades. Y la tarea de Goya en estas láminas, tan entrañada con el sombrío y turbado período de la postguerra de la Independencia, queda inactual y falta de sentido histórico, a partir de 1820. Lo que antes aparecía encubierto ahora estalla en toda su eficacia doctrinal y política.

La elaboración de las pruebas de estado en sus diferentes etapas fueron ya advertidas por Yriarte cuando dice aunque sin razón: «Los primeros tirajes (de *Los Disparates*) de Goya difieren de los actuales; los fondos negros, crueles y brutales sobre los que se destacan las figuras han sido hechos después de la impresión y han amenguado un poco el valor de esta curiosa serie» [1]).

[1]) Yriarte, p. 121.

De las pruebas del primer estado, numeradas y rotuladas por Goya, posee el Museo Lázaro trece ejemplares. Otras del primero y segundo estado se hallan en poder de coleccionistas que ya detallaremos. El núcleo más importante se hallaba en poder del Dr. Hofman, de Viena, el cual las adquirió de Lefort.

En 1935, en una venta de grabados de Goya realizada en el Hotel Drouot de París, se exhibió un álbum que, según el catálogo, era una colección de 18 láminas, en un ejemplar excepcional de pruebas de estado. Se supone tirado por el mismo artista, sobre papel velin en 1824. Las planchas 1, 2, 3, 5, 8, 9, 12, 14, 16, 17 y 18 se anuncian como primer estado y del segundo estado las demás. Las 4 y 11 con variantes no conocidas. Con un estudio crítico del Sr. Sánchez Gerona. Insistimos en nuestra creencia de la imposibilidad de una tirada en esa fecha [1]).

Los cobres de esta colección se guardaron, después de haber sido probados en diferentes estados — el último con aguatinta — por el mismo Goya. Conservados por su hijo fueron adquiridos a mediados del siglo XIX por un comerciante de Madrid, cuyo nombre desconocemos. (Sánchez Gerona dice que en 1824 estos cobres pasaron a poder de Ceán Bermúdez, sin ninguna prueba.) Hacia 1850 su poseedor hizo una tirada en láminas sueltas, no encuadernadas como una serie y que pueden considerarse como pruebas de estado. Las láminas de esta tirada no están numeradas y son anteriores a algunos retoques parciales. Esta tirada se hizo sobre papel velin, sin filigrana. Los cobres, algunos estaban en buen estado y otros oxidados. El entintado es ligeramente rojizo. Se distingue con facilidad, pues en la lámina *Disparate de miedo* falta una pequeña calva transversal al fantasma.

La existencia de esta tirada ha sido combatida por Sánchez Gerona. Pero se advierte en sus argumentos que trataba de revalorizar un ejemplar de esta edición para hacerla pasar por tirada directa de la mano de Goya. El papel velin — de la edición atribuída por Sánchez Gerona a Goya — era un papel de lujo que se introdujo en España hacia 1823-24 y es claro que no pudo ser utilizado por Goya para esta edición, pues se hallaba ausente de su patria. Beruete afirma que hubo la edición de 1850, aunque confiesa que no conoce ninguna prueba indiscutible de ella. Las pruebas que nosotros hemos visto son muy nítidas y se aprecian en ellas algunos detalles en el dibujo que desaparecen en tirajes posteriores.

En general podemos adscribir a esta tirada los considerados como segundos estados.

Es Carderera el primero que habla de esta edición en

[1]) Catalogue de eaux-fortes et de litographies originales... par Goya. Composent la Collection de Monsieur P. G. París 1935.

sus famosos artículos de la Gazette des Beaux-Arts al referirse a los cobres de *Los Disparates*.

«Estas planchas quedaron, lo mismo que otros objetos del gran artista, hundidos en cajas hasta la muerte de su hijo Javier. Es hacia 1850 que aparecieron en Madrid, impresas sobre papel velin moderno con grandes márgenes, grabadas al aguafuerte y al aguatinta».

En 1864 la Academia hizo una edición sin prólogo — ausencia censurada por Mélida — a la que puso el inadecuado título de *Proverbios,* basándose en las referencias de Carderera e Yriarte. Su portada era la siguiente: «*Los Proverbios*. Colección de diez y ocho láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya. Publícala la R[l] Academia de Nobles Artes de San Fernando (su escudo). Madrid. 1864». El tiraje fué lamentable y se limpiaron previamente las planchas. En estos preparativos debió de sufrir bastante el trabajo original de Goya. Se tiraron 250 ejemplares encuadernados en una cubierta verde, sobre papel encolado y con la filigrana J. G. O. (José García Oseñalde) y una concha. No estaban numerados y la colocación de las láminas, como ya veremos, fué completamente arbitraria.

Esta edición provocó un duro comentario de Lefort, que reproducimos. Teniendo en cuenta la limpidez y energía de los rasgos de las cuatro láminas publicadas en 1877 que fueron a Francia después de editadas en 1850 y no conoció la Academia, hay que concluir que los dicterios aplicados a la edición de 1850 hay que dirigirlos a la edición de 1864 que fué verdaderamente catastrófica, destruyendo muchos de los primores de las planchas goyescas que hasta ese momento se habían conservado en su prístino estado:

«Desgraciadamente esta edición ha venido demasiado tarde; los cobres, fatigados por una primera tirada, groseramente maniobrados, manchados, oxidados en más de un lugar no han podido dar más que pruebas abominablemente alteradas.» Y llega a afirmar que desde el momento «en que no ha dado más que un resultado negativo creemos que se ha debido de suspender — la segunda edición — y sobre todo no difundirla. Ella compromete el talento de Goya...» En estas láminas, según Lefort, el rasgo está aplastado y el entintado realizado sin arte, sin gusto y con una tonalidad de negros violentos que llegan al paroxismo... «Este daño hay que hacerlo remontar al 1850, año de la primera tirada...» «Con excepción de algunas, respecto a las que ya tenemos dudas, estas planchas no nos parecen aguatintadas por Goya, pues entre las muy raras pruebas contemporáneas del maestro que hemos podido encontrar, dos solamente son tiradas con algunos toques muy ligeros de aguatinta y aun en este caso más para sostener las sombras que para cubrir todo el fondo de la obra. Con excepción de

estas pruebas, todas las demás son aguafuertes puros, pudiendo añadir que nada indica que la intención de Goya no fuera obtener aguafuertes puros». Esta crítica prueba que Lefort no distinguió la tirada de 1850 de las pruebas de estado tiradas por Goya. Sus supuestos del aguatintado posterior a Goya son enteramente gratuitos.

Hubo otra edición en 1865 ó 1866 sobre el mismo papel que la primera y ya numerada. Sánchez Gerona la sitúa en 1870. Otra en 1891 sobre papel velin, sin filigrana.

Otra en 1902 sobre papel velin, sin filigrana. En la portada se consigna *Nobles Artes - Bellas Artes*.

Otra en 1904.

Otra en 1916.

Y otra en 1923.

EL NUMERO DE SUS PLANCHAS

¿Cuál debía ser su número? Según Lefort la plancha 10, llevaba el n.° 25 (esta prueba la desconocemos y no figura en el Delteil) lo cual indica que quizá fuera la última, habiéndose perdido tres en este caso.

En 1877 se publicaron por Yriarte — en artículo sobre «Goya aguafortista» de *L'Art* — cuatro *Disparates* ,que se rotularon con leyendas de cierto corte goyesco.

Estos cuatro cobres pertenecieron al pintor Lucas. A la liquidación de la revista fueron adquiridos por el comerciante de estampas Edmond Sagot y en 1922 pertenecían a su yerno M. Maurice Le Garsec. Estas planchas es indudable que corresponden a esta serie pues se conocen pruebas de estado con el título manuscrito por Goya de *Disparate*. Debieron de desgajarse de la colección con posterioridad a 1850 — es entonces cuando las debió de adquirir Lucas — pues conocemos pruebas de todas ellas, antes de número, de la edición de ese año. El haber aparecido en Francia y el tratar dos de ellas temas de circo le lleva a Sánchez Gerona a suponer que están hechas en Burdeos. Esto es absurdo pues Goya no grabó al aguafuerte en Francia; los temas de circo como los elefantes, los dibujó en España y las pruebas de estado más antiguas llevan la filigrana Morató, las cuatro, papel empleado por el mismo Goya en la *Tauromaquia*.

LOS DISPARATES Y LAS *PINTURAS NEGRAS*

Una vez más confirman *Los Disparates* la teoría de la inspiración cuántica de Goya. Su obra, aun teniendo la unidad que impone una personalidad tan recia como la de nuestro pintor, puede dividirse en ciclos perfectamente conclusos, con unos motivos que se agotan hasta su exasperación y con una explicación doctrinal y técnica que

justifican su autonomía. Esto ocurre con *Los Disparates*. Tras ellos hay una reacción de naturalismo, de pintura directa y viva, que aparece representada en los dibujos de aguadas de tinta china y de sepia que pueden fecharse entre 1819 ó 20 y el 1823. En ellos desfila una humanidad sin demasiados estrabismos — con excepción de las aguadas ya aludidas de un Sueño — normal de formas, aunque agitada por las conmociones de la postguerra y de las ideas libertarias. Pero todo ese universo alucinante y contrahecho de *Los Disparates,* todo ese magma de criaturas indecisas y monstruosas queda definitivamente cerrado a fines de 1819. Después, las anormalidades y desequilibrios torturarán de nuevo a Goya. Pero su numen no volverá a desarraigarse ya de la realidad. En los dibujos a lápiz de Burdeos, uno de los temas obsesivos es el de la locura. Pero encarnada en insanos, en hombres arrebatados por la enfermedad. Sin embargo la imaginación que desordena tan drásticamente las leyes del orden y de la belleza, no se consume en estas láminas. Tiene una realización menos aguda, pero también menos trascendente en las *Pinturas negras* que decoraron la Quinta del Sordo y que fueron pintadas seguramente a partir de septiembre de 1819. Goya las pintó velozmente, con técnica volcánica y según su hijo no empleó nunca el pincel sino que las manchó «con el cuchillo de la paleta».

No es nuestro propósito estudiarlas sino tan sólo considerarlas como un residuo de la fantasía desequilibrada de *Los Disparates*. Ellas constituyen también el punto álgido del expresionismo pictórico de Goya. Lo mismo que en los grabados, Goya ha prescindido aquí de todo lo que no llevase un rictus expresivo, una intención irritada. Se ha suprimido la luz natural. Ni el rayo de sol, ni las tinieblas nocturnas tenían nada que hacer en un mundo bisbiseante y monstruoso, donde los seres terrícolas caminan por barrancos con ímpetu elemental de lava y donde los revolantes lo hacen por un cielo bajo de murciélago confuso, de montaña de sábado o tejado de arrabal. Es una luz disuelta en ocres y negros empastados, sin transparencia ni apoyo en las horas, maciza y adscrita a la motividad del tema enigmático que allí Goya quiso sugerir. A esta irrealidad de una luz que no realza los brillos, pero sí las muecas, corresponde la arbitrariedad de las perspectivas. También aquí la naturaleza es sólo alusiva, seleccionando aquellos elementos que pueden agravar la expresividad del cuadro. Montañas sobre las que se apoya el codo de una manola, valles tétricos para que por ellos avancen hombres enajenados, montañas solas con un peñasco frotado por pata de brujas, tierra embarrada en cuyo légamo se hunden las piernas de los hombres violentos. Soledades donde se recorta el filo de un astro muerto y sobre el que descansa el genio grande de los planetas pesimistas, y hasta el borde

mismo de la tierra fuera del que se alarga la dura cabeza de un can. Y cuando ya el paisaje frivolizaría los rictus, sombras sólo que aureolan cabezas donde la estupidez se petrifica. Y lo mismo que en *Los Disparates* cada raya se halla hendida por un ansión del alma, aquí cada toque de color cae resumiendo una expresión o el fulgor de un delirio. Y así como las líneas de los grabados aparecen sueltas como una imaginación descrinada, los golpes de pincel se colocan también desconectados y vivos, tan móviles y viscosos como las criaturas que conforman, hechas con pulpa de delirios. La semejanza parece mayor teniendo en cuenta la atmósfera misteriosa, la opresora turbulencia de unas muecas que se amontonan sin más justificación que sus abultamientos y rictus animaloides. Es en estas cabezas trompudas o lacerantes, con la estupidez o con la angustia en grito vivo, donde encontramos una mayor coincidencia con las figuras de *Los Disparates*. Sin embargo, quizá por las exigencias de la pintura que obliga a antropomorfizar con más plenitud que en el dibujo, estos cuadros muestran una mayor lógica interna, una explicación más conceptual y clara. Aunque en casi todos ellos hay una última almendra de misterio que no puede desvelarse. El hijo de Goya escribe que su padre «siempre fijó su atención en los cuadros que tenía en su casa como hechos con toda la libertad que da la propiedad, a los que siempre miró con alguna distinción teniendo un particular gusto en verlos todos los días». A pesar de la calidad enigmática de estas pinturas, ha desaparecido de ellas esa sutil e insidiosa malevolencia, esa mortuoria rigidez de los tipos, esa emanación de cadaverina, que parecen flotar sobre los grabados. Todo es en la pintura más bronco y sólido, con una mayor corpulencia real y tangible.

Con estas pinturas culmina la fase expresionista de Goya. Después de ella su pincel aun mojado en unos negros cuyo vigor y sincretismo nadie ha superado, vuelve a seguir la ruta de los brillos, las leves crestas de luz que resumen un relieve y estructuran la red de estos toques con un criterio impresionista. Pero en este momento sus pinceladas se abren en cráteres de muecas, en distorsiones faciales de una virulencia y de un expresivismo espiritual, no supuestos hasta ahora en la historia del arte. Vuelve Goya al mundo mágico de *Los Caprichos* con cuya serie está más relacionada esta pintura temáticamente que con la de *Los Disparates*. Brujas, machos cabríos, duendes, todo ese mundo sublunar y abyecto. Con una novedad que es otra de las grandes aportaciones goyescas: con un sentido de las multitudes que arracima a los hombres dotándolos de grandes gestos y precisos rictus individuales, y sin embargo anónimos, fundidos en la totalidad del cuerpo colectivo. De este organismo como de la Hidra de Lerna, emergen las

cabezas distintas pero brotando de un tronco común. En relación con *Los Disparates,* estas pinturas representan el declive hacia la normalidad de la inspiración goyesca. Todo aparece aquí menos turbado y extracósmico con las estructuras corporales más naturales y humanas. Hay menos confusión entre el hombre y la bestia. Y hasta se observa en algunas de estas composiciones como en la «Romería de San Isidro», un patetismo, una angustia franca e invisible, que nada tiene que ver con los monstruos delirantes de *Los Disparates.*

ORDENACION DE SUS LAMINAS

En cuanto a su ordenación en este álbum hemos alterado la dispuesta por la Academia, absolutamente arbitraria y que no respondía a ningún criterio ni estilístico ni temático y hemos seguido la numeración propuesta por Goya, como proyecto para ajuste de estas láminas en una serie. En pruebas de estado y de mano del maestro, a veces antes de aguatinta y otras en la prueba ya remordida, hay en la mayor parte un número en el ángulo superior izquierdo. En algunas se acompaña — en pruebas posteriores — otro número al derecho. Tampoco Goya numeró estas planchas con un orden temático. Aquellos relativos agrupamientos de *Los Caprichos,* de *Los Desastres* y de la *Tauromaquia,* han desaparecido aquí. Unicamente puede formarse un grupo con las dos de tema aéreo, a las que por su técnica puede añadirse «El caballo raptor». Los cinco únicos de los que no conocemos pruebas de estado con número, los hemos incluído según una mayor analogía de maneras y respetando en lo posible la numeración de la Academia.

Dos láminas aparecen numeradas — quizá por distracción de Goya — con el número 9. El «Disparate ridículo» lo hemos puesto en el número 18, puesto que es el que lleva en el ángulo derecho.

El orden seguido es el siguiente:

1. Disparate matrimonial (núm. 7 de la Academia).
2. Disparate furioso (núm. 6 de la Academia).
3. El caballo raptor (núm. 10 de la Academia).
4. Modo de volar (núm. 13 de la Academia).
5. Disparate volante (núm. 5 de la Academia).
6. Disparate de Carnaval (núm. 14 de la Academia).
7. Disparate claro (núm. 15 de la Academia).
8. Disparate de entalegados (núm. 8 de la Academia).
9. Disparate general (núm. 9 de la Academia).
10. Disparate femenino (núm. 1 de la Academia).
11. Disparate bobo (sin número de Goya; núm. 4 de la Academia).
12. Disparate puntual (publicado en *L'Art;* número de Goya).

13. Disparate de miedo (núm. 2 de la Academia).
14. Disparate pobre (núm. 11 de la Academia).
15. Disparate bailador (sin número de Goya; núm 12 de la Academia).
16. Disparate triple (núm. 16 de la Academia).
17. Disparate quieto (sin número de Goya; núm. 17 de la Academia).
18. Disparate ridículo (este número en el ángulo derecho, en el izquierdo el 9; núm. 3 de la Academia).
19. Disparate fúnebre (sin número de Goya; núm. 18 de la Academia).
20. Disparate conocido (publicado en *L'Art;* número de Goya).
21. Disparate de toritos (publicado en *L'Art;* sin número de Goya).
22. Disparate de bestia (publicado en *L'Art;* número de Goya).

DIBUJOS

DIBUJOS DE *DISPARATES*

En ninguna serie hay mayor distancia que en ésta, entre los dibujos y los grabados. Hasta parece que la concepción estética es distinta en las dos realizaciones. En tanto que en el grabado la expresión y sus más dislaceradas muecas son el eje de las formas, pesando sobre toda la lámina un misterio cuyos enigmas alucinan, en los dibujos ese expresionismo se halla aligerado por una inestabilidad de los rasgos que es consecuencia del valor preponderante aquí concedido al movimiento. En este sentido no hay esquemas más fugaces, trazos más evadidos, ni manchas más esfumadas que las de estos dibujos. En su mayor parte están hechas con aguada roja y los más modernos dibujos abstractos no alcanzan el poder de síntesis de estos esbozos realizados con el pincel más fogoso y los toques más revirantes.

Todo aquí llamea inestable. Las pinceladas se hunden en el vacío y los giros más veloces se resuelven en un puro ardor dinámico. Pocas veces, estas líneas flexionadas con tanto vigor concretan unas formas historiales. Generalmente estos frotes se conglomeran en manchas inquietas, en alusiones huidizas. En toda la producción goyesca no hay nada más volcánico que estos dibujos. Ellos nos descubren un nuevo aspecto de la pasión de Goya que en este instante no aguantaba ninguna morosidad descriptiva y que se manifiesta frenético en estas arborizaciones de líneas y rasgos tremantes. Con ellos se nos presenta Goya especialmente dotado para extraer los valores decorativos de sus composiciones. Aquí Goya extiende esas formas inquietas con gran lujo de ritmos, desplegando curvas crecientes, masas en un crescendo acompasado, en ordenaciones de grandes fluencias decorativas. A veces es sólo un arabesco lo que

resulta de este rasgueado. Estos valores rítmicos absorben a los expresivos y apenas si en estos croquis encontramos trama temática. Parecen no los antecedentes inmediatos de los grabados sino el esquema de una primera idea que casi no ha rozado el papel y ha dejado sólo la huella de sus perfiles y de su inquietud. Es difícil imaginar el tránsito desde estas alusiones abstractas hasta las precisas incisiones del aguafuerte. Cierto que los grabados de esta serie son los menos disciplinados y en ellos el rayado participa de esta vertiginosidad que motiva muchas veces descuidos y flojedades de modelado. Y que en ellos el aguatinta mantiene también la incertidumbre de estas aguadas. Hay quizá que suponer que en el paso desde estos apuntes a la obra definitiva, se interfirieron ideas y formas que incongruentes con el proyecto inicial dejan a estas láminas tan atravesadas de despropósitos y de enigmas. Ello puede explicar esas muecas sin justificación y esas figuras que parecen superpuestas. Otra explicación para la extrañeza de algunas actitudes que parecen despojadas de sus móviles las encontramos también en estos dibujos. Al pasar al aguafuerte se han suprimido a veces algunas figuras que motivaban los ademanes de otros y estos quedan así como en el vacío, con el misterio de la inanidad de sus gestos. En todo caso este grupo de dibujos es una faceta inédita del arte de Goya, de una tan explosiva inspiración que para aprisionarla tiene que adelgazar la materia en estos rasgos buídos, espirituales, instantáneos como centellas [1]).

El primero que habló de ellos fué Carderera que poseía los que conocemos actualmente. Su fino sentido estético y su admiración por Goya le hizo penetrarse de la belleza y de la significación genial de estos bocetos: «Los dibujos que poseemos, entre los cuales algunos no fueron publicados a causa de lo demasiado audaz de su tema, están ejecutados con una furia terrible, no en la punta del pincel sino con una brocha humedecida en la tierra roja. Si allí no se encuentran las finuras de dibujo y la seguridad de ejecución de *Los Caprichos* y de las escenas de «La Invasión» ellos nos descubren una concepción tan audaz, tan fantástica, tan próxima de lo sublime, que creemos ningún artista ha hecho nada que sea comparable».

Coloso dormido [2]). Se repitió, a lo menos en un dibujo, el tema del gigante sobre cuyo cuerpo suben y pululan figuras humanas. ¿Estará relacionado con los Viajes de Gulliver y sus aventuras con los enanos? No lo creemos, pues la obsesión del coloso fué constante en Goya. Además el dibujo a lápiz negro titulado por el mismo Goya «Gran coloso dormido» nos explica la significación de esta aguada

1) Publicados en «Goya. Ochenta y cuatro dibujos inéditos». Museo del Prado. 1946.
2) Núm. 201 del Museo del Prado.

pues en este dibujo — (395 a de Mayer) en propiedad berlinesa hoy — la multitud de personas que suben a su cabeza es análoga a la de la aguada roja y para subir apoyan escaleras de mano, de manera análoga a la del boceto de *Disparate*. Aquí suben por su cuerpo pues se advierte con claridad el perfil de la pierna y la cabeza con esa sonrisa mefistofélica que ahora tanto repite Goya. Este dibujo se proyectó para un *Disparate* no grabado.

Cómicos de pueblo [1]). Este croquis de unos «cómicos de pueblo» quizá proyectado para *Disparate,* nos presenta a un actor vestido de diablo echando venablos por su boca desde lo alto de un tablado. La multitud, en pie, cierra el fondo. Otro actor, desempeñando su papel, se acerca al tablado suplicante. Es un apunte rápido, de un empaste algo denso, en el cual sin embargo está magníficamente expresado el juego escénico, con el cómico declamador, enfáticamente abierto y el otro que a sus pies se inclina implorando.

La puerta del Infierno [2]). Este dibujo parece que representa a «Dante y Virgilio ante la puerta del Infierno». En uno de los convencionalismos más geniales Goya ha dibujado una puerta de la que brota un resplandor ofuscante, una luz de altos-hornos. Enmarcada con una aguada espesa esta claridad ciega de fulgor como dando acceso al brillo de las llamas eternas. La inclinación de esta puerta hace más tenebroso su misterio, como sugiriendo la entrada al antro infernal. El joven caballero — Dante — se espanta ante este deslumbramiento, mientras su guía — Virgilio — le señala el mundo de Lucifer. Todo ello esbozado en unas pinceladas geniales, con rasgos ya cuajados. Es una interpretación originalísima de la idea dantesca, con una grandeza compatible con una interpretación humana y proporcionada de la entrada al Infierno. Este acceso tiene para la mente goyesca algo de subterráneo, de boca de mina, de angostura por la que se derrama la incandescencia eterna.

Disparate de muertos [1]). Es lástima que este dibujo no se haya grabado pues es uno de los más propicios para la técnica y teoría de *Los Sueños*. Podríamos titularlo «Disparate de muertos». Hay aquí unos ensabanados, envueltos y atados en sus sudarios, que en cuclillas o de pie se acercan a una figura vestida con negros hábitos. Es como un desfile de difuntos, uno de ellos a horcajadas sobre una enlutada y presidido por un estandarte. Al fondo hay alguna figura que parece llorosa. Los del primer término muestran

1) Núm. 196 del Museo del Prado.
2) Núm. 197 del Museo del Prado.

1) Núm. 198 del Museo del Prado.

torpor de ensacados, con el sudario ajustado al cuerpo, con masas blancas de macabras actitudes. Dibujo que al pasar al grabado seguramente impresionaría por la monumentalidad rígida de estos cuerpos y por la atmósfera tétrica de esta asamblea de muertos.

La desesperación de Satán [1]). Es este dibujo una de las geniales concepciones goyescas. Podría titularse «La desesperación de Satán». Aquí aparece el demonio precipitado, asiéndose a unas rocas, con furor y violencia del eterno caído. La escena es de imponente sencillez, con otros vuelos siniestros en el fondo. Satán añora colérico las alturas de las que ha sido expulsado y sólo tiene el arrimo de unas rocas, tan frías como su alma. En este dibujo de grandiosa sencillez, el dolor de Satán tiene forma de aullido, de un ulular desesperado. Su cuerpo tendinoso y sus alas de murciélago, acentúan la calidad demoníaca de esta figura, con rabia eterna. Goya ha conseguido además dar la impresión de abismo infinito, de caída sin límite, de despejado horizonte para los vuelos del mal.

Carderera lo describe con esta maravillosa penetración del genio de Goya [2]): «Parece que este aragonés ha descendido a los círculos más obscuros del infierno en compañía del inmortal Alighieri. No citaremos más que aquel de una figura de hombre desnudo y flaco, casi un espectro, que con grandes alas de dragón se agarra a una roca que va a desprenderse y mira al cielo que quiere escalar. ¿Cómo traducir la expresión de terror de este ser esquelético y calvo? ¿Cómo descubrir la perfección de las manos que se adhieren a los salientes de las rocas? En la lejanía dos figuras veladas pliegan sus alas y parecen caer en el espacio...»

El Infierno. Este dibujo conservado en la Biblioteca Nacional puede ser considerado como boceto de un *Disparate*. Pertenece desde luego a esta época y aunque su tamaño es pequeño, su tipo de entintado y su inspiración son análogos. Es una de las más expresivas revelaciones de la turbulencia caótica, de la demoníaca ebullición del genio goyesco. De un ángulo brotan llamas macizas. Un condenado en cuya faz ha cuajado Goya el espanto de un cadáver cae precipitado sobre el infierno. A su lado un diablo, al parecer de cabeza lobuna, coge a otro que se derrumba sobre este ardor de expresiones voraces, mientras una mujer cae inerte o fallecida sobre una especie de charco que parece sangrante. Y todo el fondo palpita en un hervor de cabezas bestiales en uno de los más copiosos repertorios de expresiones exasperadas, carniceras y trompudas. Una vez más

1) Núm. 200 del Museo del Prado.

2) CARDERERA. «Gazette des Beaux Arts». 1860. p. 226.







1, 2 y 3. — Dibujos que pertenecieron probablemente a la serie de *Los Disparates*. No se conocen grabados de los mismos. (Biblioteca Nacional, Madrid.) 4. — Primer estado del *Disparate* número 7, «Disparate claro». (Colección Hoffman, Viena.)

Goya identifica el infierno con el caos, en confusión de especies, de posiciones y de dentelladas. Para Goya esta exacerbación de la pena de daño se consigue no sólo por hacer al hombre víctima de estas bocas irritadas sino por la aglomeración sofocante de los seres más opuestos, sin distancias perspectivas, ni aire, sin planos de jerarquía y de colocación como en un haz viperino de cabezas amontonadas en indiferenciado amasijo. Todo el caudal de rictus goyesco se encuentra aquí exaltado por esa reiteración de las muecas feroces o torpes. Y estas cabezas de animales muestran una singular videncia humana referidos sus rasgos a intuiciones invivibles, con el terror de su comprensión. Abundan las expresiones de cánidos, moldeadas por la estupidez o la saña imbécil. Especial impresión de crueldad muestran los felinos con sus dientes al descubierto. Hay otras de bucranios mordedores, algunas de bruta expresión de caretas. Y todo ello como en germinación de horrores, sin concretarse en una zoología precisa, en unos rictus retráctiles en los que son posibles todas las variaciones del tormento.

Tiene aspecto de boceto de *Disparate* la litografía «Escena infernal» [1]). Un diablo con cabeza bestial y pies como garras feroces de pájaro carnicero, arrastra a un hombre medio desnudo. En las tinieblas y manchas de la piedra litográfica resaltan cabezas de animales de expresiones horrendas y acometedoras que quieren lanzarse sobre el condenado. Es una de las imaginaciones más escalofriantes y espantosas del infierno más lúgubre que ha concebido el hombre.

1) Publicada en facsimil por Von Loga.

GRABADOS Y DIBUJOS PREPARATORIOS

Núm. 1.—Disparate matrimonial. Admitimos este título sugerido por Beruete aunque no encontramos ninguna relación con el *Capricho* «No hay quien nos desate». En su conjunto es éste uno de los grabados que más se acercan a *Los Caprichos*. Hay aquí una asamblea de carátulas deformes, de rostros lúgubres y animaloides, de rictus hundidos por el espanto, de facies turbias y voraces, que continúan la concepción sabática de aquella serie. No está claro que el dual personaje central sea un ser andrógino, mitad hombre y mitad mujer. La porción femenina está clara. Pero la otra parte, aunque las pantorrillas sean más varoniles, se cubre con análoga faldilla y en el rostro no hay tampoco atributos masculinos. Sin embargo puede suponerse un sexo doble aunque su monstruosa contextura rebase la intención satírica del matrimonio. Cada pierna es bípeda. Ella tiene cara de gato furioso, con los ojos redondos y él, macilento y desdibujado, apunta con sus largos brazos a otro personaje importante de este conjunto. Es una vieja que cruza sus manos en adoración. Y que parece que se levanta de la noche o del sepulcro. Lleva sus rasgos caídos por el peso de un terror inmenso, que abre esa boca que es como una mirada. Aquí Goya manifiesta una vez más su predilección por las cabezas que se derriten. Con los ojos ciegos por falta de luz interior. Detrás de esta cabeza hay otras figuras tétricas: una cabeza barbada con turbante, otra con los rasgos erizados hacia abajo, un chacal rampante y mordedor.

Continúa el semicírculo que rodea al monstruo andrógino con una vieja-pájaro enmantillada y en oración, otra mujer al lado, en jarras, gorda, chata y de trapío y otras cabezas enmarañadas de grandes felinos. En el extremo se apiñan animales carniceros: perros de presa, chacales con sus gestos más voraces. Es un amontonamiento de rictus

estúpidos, bestiales y rechinantes, que producen una impresión deprimente.

¿Cuál es el misterio tenebroso de esta lámina con la cual Goya abre esta serie? Todas las formas del bestialismo ensambladas a cuerpos humanos se hallan aquí efigiadas. El doble monstruo es objeto de la atención y aun de la adoración de la multitud. Pero este ser de abyecta y enrabiada fealdad señala como a la criatura principal del conclave a la mujer lastimera y dominadora, que alza su cabeza obtusa, de mueca abierta y desleída. Todas las aberraciones, violencias, flojedades y rabias, en sus formas más bestiales, hallan su resumen y su sacerdotisa máxima en esa mujer del averno.

Quizá comience Goya la serie de *Los Disparates* en esta lámina porque en ella aparecen agrupados en informe cuajarón de fierezas y de alelamientos el repertorio más abundante de sus monstruos. Aquí están con todas sus crueldades latentes y todas sus debilidades y concupiscencias bien manifiestas. Algo aguarda para desatar sus torpezas y sus fauces. Los otros ingredientes estéticos de sus obras se dan también aquí. El colosalismo de la figura central que se impone por la magnitud desaforada de su monstruosidad. Toda esa multitud en la que cada personaje se define por la psicología y hasta por la forma del animal que ajusta su faz, hacen ruedo bajo su altura desmesurada. Su bestialismo se halla así alentado y justificado por el doble ser, de una abyección que sobrecoge. Se hallan además reunidos pero sin neta separación de sus individualidades. Se unen en un magma viscoso, sin nitidez de perfiles, flotando cabezas indecisas, con todas las crueldades y obcecaciones interferidas. Todo el horizonte del mal y de la depravación ha aflorado aquí, en estos torpes rostros que parecen emerger de abismos que embrumecen todavía sus rasgos. Y en esta lámina encontramos también una de las distinciones fundamentales de *Los Disparates* y de *Los Caprichos*. La doble faz no es como en *Los Caprichos* contradictoria, símbolo único del bien y del mal. En este grabado los dos rostros son igualmente hediondos compitiendo en bestialidad, roídos por la misma furiosa fealdad.

Pórtico grandioso el de esta lámina, con toda la trahilla de monstruos mordedores y malignos inaugurando los Sueños más desoladores que han torturado al hombre.

Los comentaristas nada aclaran sobre el significado de este aguafuerte. Beruete con su habitual incomprensión de estos grabados dice que esta lámina «no habrá sido nunca un modelo de grabado. Además la concepción de esta obra es fea y de mal gusto sin que sea suficiente atenuar esas cualidades que tan descaradamente ostenta ni su intención, ni su grandeza, ni su filosofía. Es francamente una obra antiartística y grotesca».

En cambio Giménez Placer hace un análisis admirativo de sus componentes. «Ahí están todos inmóviles y espectantes, simbolizando la torva lactancia del agua mansa de la multitud que puede desencadenar por la cuchillada de un grito la torrentera de las pasiones desatada, descendida a una desaforada acometividad subhumana».

Blamire Young hace resaltar el carácter enigmático de esta lámina, precisando los caracteres de los dos sexos en la figura biforme. Hace notar que las tremendas anormalidades de las figuras del fondo proceden de una vida sexual anormal y repulsiva, que la vida no puede rectificar ni borrar a pesar de sus súplicas.

Está firmado y su rayado sólo se atiene a conformar visajes y elementos expresivos. El entintado es posterior pues se conoce una prueba con el fondo blanco. También esta capa de aguatinta debió de morder el perfil del monstruo. Está firmado al revés y numerado por Goya con el 1.

El primer estado es un aguafuerte puro. La prueba del Museo Lázaro, lleva escrita a mano el núm. 1 en el margen alto izquierdo.

En el segundo estado ya con aguatinta, el personaje de la izquierda lleva la cabeza más comida por el entintado y hay algunas rayas trazadas sobre el pecho del monstruo.

En el tercer estado el fondo de aguatinta se ha remordido pesadamente.

El cuarto con el núm. 7.

El dibujo preparatorio [1]) es una confusa mezcla de distintos temas pero cuya figura central se halla cercana al *Disparate matrimonial*. Con un dedo señala hacia una multitud, en la cual sólo alguna figura sentada recuerda a la de ese *Disparate*. Esta aguada parece formada por una conjunción de motivos independientes no destinados a unirse bajo un lema. A los pies de ese espectro central — vuelve a asomar una vez más la preocupación goyesca por las figuras colosales, de alturas irracionales en relación con la humanidad circundante — parece que se amontonan símbolos femeninos.

Núm. 2.—Disparate furioso. Es éste un buen título dado por Beruete. Su simbología es también de difícil aclaración. El motivo central parece que lo constituye un hombre enfurecido que ataca con una garrocha. Su actitud es de un incontenible ímpetu acometedor. El pelo está revuelto, los ojos desorbitados. Y avanza como loco de ira. Ha avasallado ya a un viejo horrible de chato cráneo con cara de calavera enrabiada, venenoso y aullador, una de las criaturas más repelentes y malignas que ha grabado Goya. ¿Qué representará este monstruo enfurecido? ¿Será como la conciencia de la ira del protagonista? ¿Alguna torpe concupiscencia que va a ser arrollada por el noble ímpetu vengador

1) Núm. 195 del Museo del Prado.

del hombre de la pica? Hay otros dos personajes de espaldas sobre los cuales parece va a incidir todo el furor del protagonista. Uno, joven, aguanta el ataque con mirada displicente, las piernas anchas y las calzas caídas. La otra figura es de mujer, arrebujada en un manto, como estatua del dolor. Un personaje destrozado, como símbolo de la miseria absoluta, con los rasgos faciales tan usados y revueltos como su cabello, se yergue frontal. En el fondo hay un desfile como de esclavos desnudos. Todo es enigmático en este sueño, y sin embargo nos parece a veces rozar la explicación de esta ira y de estas figuras que la ambientan. Una pared carcomida por el tiempo, con aspecto de muro de fortaleza y abertura como de tronera, es el único fondo del airado. Hay en esta lámina un tipo de perspectiva nuevo en Goya y que se repite en otras de esta serie: de abajo a arriba, dando la mayor importancia plástica a la mitad inferior de las figuras de los primeros términos. Aquí puede ejemplificarse lo que hemos dicho sobre los trajes de Goya. Adaptados no a la moda de su tiempo sino a la psicología de los personajes. De ropas amplias y sumarias, con el único adorno de los pliegues ajustados a los movimientos. Una túnica que hace clásica la figura de mujer, la envuelve aumentando su mudez. Esta mujer se vuelve de espaldas simbolizando quizá el dolor ante la violencia de la guerra, la trágica impotencia ante la furia desencadenada.

Una vez más nos encontramos con un eco de la Guerra de la Independencia. Es ahora—en 1814 pinta sus famosos lienzos del Ataque de los Mamelucos y de los Fusilamientos de la Moncloa—cuando el recuerdo de la guerra se transforma en él en conciencia reflexiva de la tragedia y sus referencias bélicas adquieren carácter simbólico. El hombre que ataca ¿lo hace en nombre de alguna idea noble? ¿Empuña el arma contra los inermes y pacíficos que no tienen más defensa que su propia miseria? El monstruo que se enreda en sus piernas ¿es un símbolo de la desventura pisoteada una vez más?

Las explicaciones de esta lámina son poco aclaratorias. Según Lefort, a la vista de la mujer adolorida «el hombre de la pica se detiene en un gesto amenazador: sus cabellos erizados, sus ojos desorbitados expresan el terror más absoluto; un grito parece escaparse de sus labios...»

No creemos que pueda interpretarse así la actitud del furioso, pues no mira a la mujer arropada.

Beruete aun banaliza más la explicación al decir: «Las demás figuras están como contritas o asustadas y varias se alejan cabizbajas, comprendiendo que aquello no terminará bien en modo alguno».

Giménez-Placer carga el acento sobre la mujer velada y dice: «Con dejo fatídico la misteriosa figura condensa la emanación de un trascendental pesimismo».

Es ésta una de las láminas que merecen a Blamire Young un comentario más extenso y trascendente. Para él, el luchador es el símbolo del Idealista. La gran nobleza moral que muestra en su mirada, una mezcla de rabia y de desdén hacia su contrincante. Parte muy importante de esta composición es el monstruo que se enreda entre sus piernas y que quiere embarazar sus movimientos. Obstruye el progreso y está dispuesto a aniquilar toda acción. No es peligroso mientras esté dominado, pero si se levanta es poderoso e incontrolable. El otro protagonista representa la clase directora en la época de Goya. Resiste, no es agresor. Es el campeón de los que viven en las ruinas. Representa a la aristocracia *torie* que sucumbe con la bandera en alto. La figura velada, se halla resignada, como acostumbrada a esperar. Es la Verdad. El Idealista estará a su lado si logra vencer al monstruo. Estudia después las figuras del fondo y su simbología la relaciona con el *Capricho* núm. 71.

Se halla firmado. Y el entintado del fondo se advierte que es posterior y a semejanza de lo que ocurre con láminas anteriores, no extendido con el mayor cuidado, pues aquí se come líneas importantes de la composición, como el remate alto de la garrocha.

El primer estado es un aguafuerte puro. La prueba del Museo Lázaro lleva el núm. 2 manuscrito. Filigrana «Morató».

El segundo estado ya con aguatinta, antes del número y del remordido.

El tercer estado con la plancha ya remordida, pero antes del número.

El cuarto estado con el núm. 6.

En el *dibujo preparatorio* del «Disparate furioso», advertimos algo de la mecánica de la ideación de Goya, para producir el misterio. Consiste sencillamente en suprimir de una acción historial algún elemento esencial del asunto, con lo cual quedan las figuras restantes sin justificación racional. Aquí, por ejemplo, parece que el tema es el ataque de un centinela a un hombre medio desnudo, que cae herido y alrededor del cual se agrupan otras figuras en pie en contemplación pasiva y lastimera. Pues bien, Goya ha suprimido en el grabado al hombre caído y quizá su cabeza de moribundo le ha sugerido esa otra enrabiada que se revuelve entre sus piernas. Luego lo ha envaguecido todo y lo ha envuelto en el misterio. La garita de centinela la ha convertido en un muro que se desmorona. La figura con los pantalones flojos de la aguada, se ha envuelto en un noble y rozagante manto. Se han suprimido algunas figuras del grupo central y en cambio se han hecho desfilar por el fondo otras tácitas y medio desvanecidas. Y todo ello agravado por la maciza negrura del aguatinta que hace destacar a las figuras como iluminadas con luz de cal. El efecto más

imponente se consigue al acercar las figuras en un primer plano, de la más realzada y dramática proximidad.

El caballo raptor. Esta lámina de tan soberbia pasión muestra un rayado que recuerda a la técnica de la *Tauromaquia,* más apretado y plástico, con una mayor precisión en las sombras y relieves que el habitual en esta serie. La emoción del grupo central se afianza y descarga en esas dos blandas y ennubecidas figuras del fondo. Una de ellas parece un grande y pesado animal carnicero, quizá un jabalí que con su enorme cuerpo acostado cierra el horizonte. Al lado una mucilaginosa cabeza, de blandas y peludas membranas está devorando a una mujer. Un resplandor como de crepúsculo destaca en su contraluz al grupo central. Hay en esta claridad algo de luz de génesis, de un mundo en formación con las pasiones de los animales y de los hombres cruzadas. En esta lámina se yergue el caballo exacto y tenso, encabritado de pasión sensual, con esa cabeza humanizada de amor violento. Se apodera, más que con los dientes, con todos sus deseos enardecidos, de esta mujer, así arrebatada, cuyo cuerpo mórbido se modela por su vestido ceñido. Este grupo se alza con imponente violencia, levantado sobre el zócalo de una fogosa pasión. Se halla firmado.

Este tema del caballo enamorado — su leyenda aparece localizada en el trayecto de Segovia a La Granja, en el siglo XVIII — se presta maravillosamente al simbolismo de la pasión sexual que devora a la mujer. El caballo, tantas veces utilizado como símbolo masculino, aquí se encabrita — quizá le haya servido de inspiración inmediata el caballo de Tacca en Madrid — y aparece proyectado fogoso de amor, deshuesado, con todo su cuerpo alzado y enardecido. Singularmente su cuello aparece henchido y doblado con violencia, enarcado en la curva al mismo tiempo blanda e inflexible. La mirada humana, de loco de amor, se presenta frontal, como la fatalidad, inexorable como su instinto recto. Todo un acompañamiento de monstruos devoradores de mujeres le acompañan. Cierran el horizonte como si fueran colinas, determinando un paisaje genuino de época secundaria, con grandes anfibios de blanda piel mucilaginosa. Todo es en esta lámina amoral y turbio, de monstruos sin causalidad pero de pasiones poderosas, con los instintos semenciales como única forma de vida.

Giménez Placer dice: «Es ésta tal vez, entre las láminas de *Los Disparates,* la que más fielmente transfiere a la formulación plástica la intensa virtualidad emocional de lo onírico». «El caballo raptor es un caballo, pero a la vez es un impulso humano anhelante de sensual bestialismo, desenmarcado de convenciones, diabólicamente embriagado de ímpetus faunescos en su disfraz elástico y potente».

Para Blamire Young este caballo rabioso va a llevarse a

la mujer a algún país sin esperanza y desolado. Opone el mundo de los monstruos del horizonte, mundo entregado a las convenciones religiosas y sociales, y el del soberbio caballo que representa a la Naturaleza. Para este comentarista la mujer puede salvarse del caballo ofreciéndose como víctima a alguno de los monstruos del fondo. Quedaría así como una víctima voluntaria a la lógica inhumana de una creencia sin sentido.

El primer estado es de aguafuerte puro. En la prueba del Museo Lázaro hay el núm. 3 manuscrito. Lefort cita otra que llevaba el núm. 25, en cuyo caso sería la última de la serie.

El segundo estado es ya con aguatinta.

El tercero con el núm. 10. Aquí y en las ediciones posteriores se aclaran los bordes del monstruo del fondo y del que devora a un hombre.

Del «Caballo raptor» hay un *dibujo preparatorio* muy preciso. La escena ocurre en las orillas de un bosque y a los pies del caballo hay un hombre muerto. El asunto se hace así más complicado y dramático. El caballo rapta a la mujer, después de haber matado al hombre que la defendía. Tiene así una mejor explicación esa soberbia cabeza de caballo — aquí de una expresión quizá más intensa que en el grabado — con esos ojos de furor y de triunfo, de pasión sanguinaria y sensual. Y la mujer en el dibujo aparece más dolorida con una mayor desesperación de raptada. Es admirable, en su sintetismo, la impresión de derrumbe mortal con que Goya ha dibujado al hombre caído. Carece este dibujo de los monstruos del fondo que da al grabado ese carácter elemental.

Modo de volar. Rotulado así por Ceán, este grabado no puede considerarse como un *Disparate*. Por todos los que han tratado de los grabados de Goya este aguafuerte ha sido calificado como una de las creaciones más refinadas y perfectas del artista. Lefort dice que «es no sólo la mejor pieza de la serie sino una de las más bellas de Goya». El rayado es fresco, menudo, limpio, recordando los trozos más salientes de los *Desastres*. El entintado nunca se apelmaza y todos los relieves se hallan tratados con justo y enérgico sombreado, destacando refinadamente todos sus valores plásticos. No cabe mayor tersura en la elaboración de los modelados, en esa manera tan sintética con que se insinúan volúmenes y escorzos. Además esta lineación tan acerada se halla al servicio de una imaginación digamos leonardesca, sin expresionismos ni intenciones desaforadas. Se trata de unos hombres instalados en un aposento con unas grandes alas de murciélago que se articulan por medio de pulseras con los brazos y de cuerdas con los pies. Tanto como los movimientos de los brazos son las flexiones de las piernas

las que agitarán así estas alas batidoras. Rasgo goyesco es la cabeza de águila con que se cubren y que quizá la imagine Goya como orientación de proa. A pesar de los ditirambos que ha suscitado este grabado, es el menos interesante dentro de esta serie y ajeno al espíritu desmesurado que la inspira.

De esta lámina se conocen pruebas anteriores al entintado del fondo. Contra la opinión general, creemos que esta plancha adquiere la plenitud de su significación y de su belleza con el aguatinta. Resulta así de una grandeza actual. En la noche, este vuelo adquiere una magnitud planetaria y los hombres que vuelan se transforman en genios de los espacios. El sombrío infinito nocturno es así dominado por estos vuelos sobrehumanos en los que se siente — y ésta es una de las genialidades de Goya — que las alas se hallan orgánicamente vinculadas al cuerpo del aeronauta. Crea así el hombre-pájaro, ilusión perenne de la Humanidad. En esta lámina hay una dispersión de estos voladores maravillosamente graduada. Se alejan por profundidades y alturas misteriosas, como dominando los orbes y sus espacios.

Generalmente, en esta lámina las virtudes técnicas han centrado la atención de los comentadores sin advertir la calidad onírica de este vuelo. Unos hombres también liberados del tiempo, elementales, desnudos, vagan por los espacios en la feliz anchura de la libertad. Se les advierte desligados de toda atracción telúrica, de vuelos lentos, gozando morosamente de los espacios infinitos. Para hacer más soberano y abierto este vuelo, Goya ha suprimido toda alusión a la Tierra y aun a los astros. Estos hombres se ciernen así en la totalidad del éter, solitarios, dominando la vastedad planetaria de unos espacios casi metafísicos.

Para Blamire Young la figura del primer término es el tipo humano ideal de Goya. Un entusiasmo lleno de idealismo lanza a los hombres de esta lámina en distintas direcciones y con el mismo entusiasmo. El mecanismo por el cual vuelan estas criaturas es puramente humano y para su ascensión no cuentan con el apoyo de potencias celestiales.

La prueba de estado del Museo Lázaro lleva el título «Modo de volar», de mano de Goya. Es un aguafuerte puro, antes del entintado.

Disparate volante. Este *Sueño* es el más afín a la manera goyesca tradicional, lo mismo en el tema que en la técnica. No está lejano ni de los *Caprichos enfáticos* ni de la *Tauromaquia*. Este monstruo volador es análogo a otros repetidos por el lápiz de Goya. Lleva grandes alas en abanico, garras de águila, cuerpo de caballo y cuello y cabeza de pájaro carnicero con el pico roído. Sobre este hipogrifo cabalga un hombre apasionado que abraza a una mujer raptada, de cabellos al viento y brazos suplicantes. Lo que en este gra-









1. — Primer estado del *Disparate* número 3, «El caballo raptor». 2. — Primer estado del *Disparate* número 4, «Modo de volar». 3. — Primer estado del *Disparate* número 10, «Disparate femenino». Ejemplar único con el título escrito por Goya. 4. — Primer estado del *Disparate* número 13, «Disparate de miedo». (Todos en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid.)

bado se destaca no es el episodio amoroso sino el gran animal que ocupa tan gran espacio, con las vastas alas, el cuerpo noble de bruto sanguíneo y esa fea cabeza carcomida, como una calavera astillada. He aquí la pasión erótica. Con el más noble talante y las ilusiones voladoras, pero con voraces apetitos saciados siempre en carne de víctima.

El hombre raptor va vestido con ese traje que se limita a recubrir ciñendo el cuerpo y que carece de época. Lo que en este grabado condensa los apetitos eróticos es la cabeza hambrienta y obtusa del monstruo que parece se sacia con el dolor de la mujer y con el arrebato del galán. El mismo Goya lo rotuló como «Disparate volante». La simbología es obvia. El amor conducido en volandas del deseo brutal, transportado en la noche ciega, alejado de la tierra y de las atmósferas racionales a lomos de una monstruosa bestia carnicera.

El rayado es insistido y más fino que en la mayoría de estos grabados. Las líneas no son seguidas, sino que se interrumpen, determinando una mayor riqueza de sombras y modelados. Como ya hemos dicho, presenta gran analogía con el rayado de *La Tauromaquia* y hay que pensar que sería esta plancha una de las primeramente elaboradas.

El primer estado, antes del remordido. La prueba del Museo Lázaro lleva leyenda manuscrita y los núms. 5 y 17 en los márgenes altos. Filigrana «Morató».

En el segundo estado, la prueba ya aguatintada antes del número.

Según Blamire Young, la figura tenida por mujer, no lo es. Los ojos son prominentes, los dedos acaban en garras. Provoca a su compañero para que suba más y el raptor no se da cuenta de lo que lleva. Y obedeciendo al imperativo de la figura raptada, pica espuelas hacia lo alto.

Disparate de carnaval. Es ésta una de las láminas más inquietantes y guiñadoras de estos *Sueños*. Es carnaval, si se juzga por los vestidos, pero las muecas y gestos de las caretas se han transferido al rostro del hombre. Todo es aquí afilado, rasguñador y acre. ¿Qué representan estos personajes que no pueden salir del misterio y de la malignidad de sus carátulas? Aquí hay quizá un fondo de asunto histórico. Un hombre de atuendo y aspecto popular apuntala a un canónigo con nariz de pico y bigote. En el primer término dos personajes encogidos se gritan confidencias. Hay en estos rostros raposerías, hipocresías, intenciones solapadas, acuerdos desalmados. Un rostro es acartonado, envejecido, con las arrugas producidas por un alma fosilizada. El otro es buído, secreteador, adelantado para insinuar malignidades en un tercer ojo muy abierto en una mejilla. Se encuentran maniatados y por lo arbitrario del traje con ciertos detalles realistas, quizá pueda pensarse en que quiere Goya repre-

sentar atuendos exóticos o simplemente enmascarar personajes o instituciones demasiado cercanas y poderosas. Un majo, recio y bien plantado, con redecilla y capa terciada, pudiera simbolizar a España o a su pueblo. En el fondo hay tumbado un personaje que parece un francés. Y detrás de él se advierten figuras humanas, fauces de animales, caras de perros, expresiones bestializadas, anhelantes y con grandes ojos redondos de expectación. Y dominando el fondo, el pergeño de un miserable encapuchado, apoyado en unos largos zancos para elevarse sobre este amasijo de formas sin concretar y no enlodarse con su contacto. ¿Simbolizará esta lámina algún acontecimiento diplomático? ¿El Congreso de Viena? ¿O bien simplemente una sátira de la diplomacia y de la situación política universal a la caída de Napoleón? Estos personajes maniatados: ¿Lo están por otros poderes superiores? ¿Por sus mismas concupiscencias y su decrepitud? ¿Por el pueblo?

Este grabado tiene el rayado habitual en estos *Sueños*. Sin embargo se advierte una mayor finura en la obtención de los valores táctiles. Las telas están tratadas con gusto de sus reflejos. Y es muy acertada la distribución de la luz en fuertes manchas de claridad que dan grandeza y relieve a los protagonistas de esta tan enigmática escena.

Otra vez Beruete muestra una incomprensión lamentable de estas láminas. Al hablar de los dos protagonistas dice: «Sus manos, puestas en el vientre y la posición de sus cuerpos parecen indicar más que otra cosa que uno y otro sufren una imperiosa necesidad física que requiere presta solución».

Giménez Placer relaciona esta lámina con las «bizarrerías» de Poe: «Estas criaturas bestiales, empedernidas en un torpor hilarante, repulsivamente regocijado, acreditan ser capaces de las peores abyecciones al desatarse el mecanismo de sus instintos obscuros. De aquí la tensión espiritual del grabado de Goya».

Para Blamire Young ésta es una torpe representación teatral en la cual se ridiculizan la religión, la ley, la medicina y otras profesiones. Con ella ataca también al teatro decadente.

Según Lefort, la presencia de un soldado francés medio acostado en la tierra — no está clara esta figura ni su atuendo — permite circunscribirlo entre los años 1808 y 1813. Y aun piensa que puede limitarse a la primera fecha por suponer que representa la entrevista de Bayona. Aun suponiendo que aludiera a este acontecimiento nunca podría ser el grabado contemporáneo por su técnica y su inspiración.

Del primer estado hay una magnífica prueba en la Biblioteca Nacional de Madrid con la leyenda manuscrita de Goya «Disparate de Carnaval». Lleva el número 6 a la izquierda. El 21 a la derecha. La tinta es muy flúida y rojiza

y las líneas mucho más netas que en las tiradas posteriores. Es prueba magnífica que nos ilustra sobre la belleza de esta serie si hubiera conservado los valores gráficos primeros.

El segundo estado, con tinta negra y lineación más clara no lleva letrero ni números. El tercer estado con el núm. 14.

Uno de los personajes centrales debió de dejar honda huella en el recuerdo de Goya, pues lo encontramos evocado en los dibujos de Rosarito Weiss, que repetía tipos y dibujos del maestro y en algún otro dibujo del Album de la Hispanic Society también atribuíble, según María Elena Gómez Moreno, a esta artista.

Disparate claro. Es decir, puro disparate, disparate evidente, sin posible interpretación lógica. Y el mismo Goya retorció aun más toda significación historial o conceptual al introducir en el curso de la elaboración de la plancha nuevos elementos enigmáticos y arbitrarios. Digamos que este grabado con independencia de su argumento es de desarrollo grandioso. Tiene un ampuloso sentido decorativo moderno que nos hace evocar a Sert. La superposición de las masas, el despliegue del solio, el énfasis de las actitudes dan a este conjunto un gran valor escenográfico. Ese entoldado sostenido por unos hombres que cabalgan sobre otros, con sus bucles y alabeos, esa reducción de la embocadura con luz de candilejas prestan a este conjunto un extraño acento ornamental. Tiene carácter de apoteosis con esas actitudes declamatorias y esa ordenación de figuras amontonadas con ritmos crecientes. El motivo que inspira a esta composición es la contemplación de un abismo del que brotan por un ángulo no sabemos si llamas o rayos y fulgores. El personaje central, con la expresión aterrorizada por lo que ve en el abismo, con los brazos abiertos en un gran gesto y los índices extendidos, parece por los hábitos una jerarquía eclesiástica. Análogo porte y significación, quizá más acentuada, presenta el personaje de al lado, con borla o cruz pectoral. Y detrás hay otro eclesiástico con solideo y muceta. Al borde del abismo y equilibrando el haz de resplandores hay otro personaje con rico vestido cortesano. Le acompaña otro de séquito. Detrás, los hombres empinados, dispuestos con los juegos decorativos de actitudes como fondos de un *ballet,* sostienen los pliegues y bolsas del manto protector. Por el ángulo superior de la izquierda cae una masa de lluvia en maciza oblicuidad. Quizá esta agua pueda explicar los paños de la cubierta y su pesantez. Hasta ahora todo es perfectamente enigmático. Con esa imaginación tenebrosa de Goya parece que ese toldo es el abismo elevado y sostenido por los hombres en vez del cielo. Pero tras las primeras pruebas, Goya modificó esta plancha. Introdujo en el fondo un nuevo personaje a caballo que parece un fraile. Se espanta ante el llameante precipicio cercano y lo señala

con el índice lo mismo que otro personaje vuelto de espaldas. Y el abismo, por el lado de las llamas, precipita a un soldado que cae aparatosamente, como un muñeco. Acentuó el gesto de espanto de los que contemplan quizá el fuego eterno. ¿Será ésta una interpretación del infierno tragándose ya a uno de los condenados? Ya hemos hablado de la atmósfera de postguerra de esta serie. ¿Será este condenado el soldado napoleónico precipitado al abismo, pues su uniforme parece francés?

Lámina de soberbia contextura de masas y gestos, de la más teatral y poemática apostura. Entre las figuras de los últimos términos, hay una cabeza greñuda con una gran semejanza hasta en técnica con otra de la lámina 51 de los *Desastres*. Para la formación de esta lámina disponemos de cuatro ideas distintas. La primera puede encontrarse en un dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid. Aquí aparecen las manchas que forman la arquitectura de este grabado ya articuladas. Pero apenas nada más que la mancha. Acaso nos dé este dibujo el sistema de ideación gráfica de Goya. Quizá la primera impulsión surge de un entintado casual, de unas manchas trazadas sin plan gráfico y de las cuales puede surgir un principio de acción dramática. Así, aquí se advierte un fondo claro y destacándose de él unas figuras que se inclinan al parecer sobre un abismo.

Este dibujo es también muy importante para fechar esta serie, pues en el reverso hay otro precioso dibujo correspondiente a la aguada de tinta china que no creemos anterior a 1817.

En la plancha del primer estado, que es más bien una muy distinta idea del grabado definitivo, hay como una explosión infernal, brotando fúlgidas y devoradoras unas llamas, de la mayor belleza y plasticidad ígnea, y unas nubes de humo, en sólidos y algodonosos mares. Simbólicamente cierra este lado una pared a medio derruir, con esa obsesiva verja, tan repetida en Goya.

Se conoce otro estado de esta idea, con toques de aguatinta.

En la prueba definitiva — en uno de cuyos estados hay la leyenda goyesca «Disparate claro» y el núm. 7 — sólo contamos las tres cabezas, de las cinco que había en el grupo central, dos hombres horrorizados que apuntan al cráter y un soldado con gesto de gran guiñol precipitado en el abismo flamígero. Este soldado, descoyuntado, lleva atuendo napoleónico.

Como preparación para el «Disparate claro» hay *un dibujo,* magnífico de mancha, con una multitud ebullente, en amontonada algarabía, con trazos muy trabados y espesos, de los que es imposible sin embargo deducir ningún asunto reseñable. Unicamente se advierten en coincidencia con el dibujo el gran palio y los hombres que lo sostienen. Dentro

todo palpita confuso, pero a estos grumos informes se les siente prontos a cuajarse en protagonistas y en acción. Esta manera de tratar la aguada en pinceladas rápidas y genesíacas es una de las mayores aportaciones de la genialidad goyesca. Estos trazos casuales y caprichosos se convertirán en formas en el tránsito a la plancha, aunque ésta quede siempre con ese fondo ininteligible que inspira el boceto arbitrario.

Disparate de entalegados. No conocemos título de Goya para este *Sueño* y le hemos aplicado el más pertinente a su asunto. Es éste, también, uno de los grabados más misteriosos y de un cariz más tétrico y silente. Como cadáveres puestos en pie, estos ensacados se reúnen en una quietud de fin de mundo. Se han construído con una materia liviana, formada por líneas paralelas poco compactas y como caídas.

Es la de esta plancha una humanidad maniatada, convicta de los secretos del más allá. Estos personajes se contemplan mudos en un silencio tan absoluto, que por sí mismo forma hasta el fondo espacial de estas figuras. Aun entalegados mantienen la viveza de su forma humana y el primero de ellos se yergue con dignidad de jefe. Estas figuras cruzan por la lámina con levedad de sombras, de sombras ya decepcionadas y cuya única actividad es para hundirse a saltos blandos en la nada. Así este aguafuerte parece evocar unos Campos Elíseos de muertos que nada anhelan. Se alejan bajo el mandato del erguido ensacado, para hundirse en su elemento, en el espesor de esa sombra sin fin que rodea a las orillas del mundo. Lo único vivo aquí es el perfil de esta criatura de las tinieblas ordenando a ese resignado abismarse en el misterio del vacío. Uno de los más geniales efectos de Goya es el de esas masas de ensacados sumergiéndose en ese fondo tenebroso con el que ya comienzan a fundirse. En ese conciliábulo sin palabras de los que rodean al jefe se advierte su inanidad de espectros. Los rasgos se paralizan en un solo rictus con el que aceptan su huída a ese horizonte nebuloso. Lámina sobrecogedora en la que se ha expresado como en ninguna otra la luz lívida y las formas sin ruido, de criaturas de ultratumba. Puede relacionarse este grabado con el dibujo 198 del Museo del Prado, al que hemos denominado «Disparate de muertos».

Para Lefort, el personaje del primer plano, a la izquierda, es algún príncipe o ministro que parece dirigir a los que vienen tras él.

Beruete acepta en parte esta explicación y se pregunta «si representan estos ensacados a los individuos de una junta, asamblea, ministerio, etc., que impedidos de maniobrar no hacen sino ir dando tumbos».

Para Beruete esta obra es «de importancia muy secundaria, gris y sin encanto alguno, agrio y duro», si bien re-

conoce que parte de este mal efecto se deberá a retoques posteriores entre los que hay que lamentar el entintado del cielo. Según Lefort, no solamente el aguatinta, sino los toques de punta seca que en las pruebas de la Academia aparecen secos y duros, son posteriores a Goya.

Nosotros creemos que es una de las láminas más alucinantes y trascendentes, con un misterio más malsano y obsesivo. Y de las más típicas de la mentalidad goyesca, en relación con *Los Desastres*.

Con la misma preocupación progresista que es norma de estos comentarios, Blamire Young estudia este grabado, dibujado «con gran prisa». Dice que estos personajes ignoran que están envueltos en sacos que impiden sus movimientos. Uno se destaca y da unos pasos hacia la luz. Pero por estar envuelto en un talego muy pronto vacila y cae. «Estos hombres no se dan cuenta de que no gozan de la libertad intelectual». Escogen a un líder — que es el personaje del primer término — que es el que piensa por ellos.

Disparate general. También nos encontramos en esta lámina con un conglomerado de figuras absolutamente enigmático. Y sin embargo presentimos que aquí hay alguna concreta alusión, muy disfrazada. Las figuras heterogéneas y disparatadas se agrupan en tareas inconexas. Plásticamente se hallan apiñadas en un denso conjunto. Pero cada una se lanza en su propósito y en su forma con dispar decisión. Parece que es una imaginación de loco, la que ha imbricado, además, en espesor sofocante, a estas figuras. Como protagonista el más cercano aparece una gata, opulenta, vestida de dama de gran porte que lleva cuatro gatos en un rico cojín. Parece que los ofrenda o quizá se los requieran dos personajes arrodillados con cara también de gatos. Detrás se coloca una masa compacta y agitada con móviles desarrollos de personajes confusos. Hay en los primeros planos una cabeza hocicuda, una mujer con un niño en brazos, un magnífico viejo con aire apostólico leyendo en un gran libro y una figura en arrogante postura de arenga. En esta masa tan trabada, Goya emplea una vez más el sistema estético de revestimiento total. Hay aquí un *horror vacui*, caracterizado por un amontonamiento de rostros y expresiones que macizan los huecos y dejan esta masa trepidante de guiños y de fisonomías dislocadas. Todo se adensa de cabezas confusas, de expresiones brumosas, de larvas de muecas. Y surgiendo del fondo, avanzando lento pero fatal, aparece una mancha que concreta la figura de Napoleón. Parece que lleva un estoque. Y su entrada en escena se corresponde con ese hombre que lo señala y previene su defensa. Esta oposición puede justificar el título y explicar la lámina. Quizá interprete la situación de España en el momento de ser acometida por Napoleón con esa figura heroica y andrajosa que se

le opone y provoca ese vendaval que arremolina al pueblo. Mientras, en primer término ocurre la escena gatuna.

El título puesto por Goya nos aclara bastante su significado. *Disparate general,* es decir *universal*. Y en efecto, Goya ha reunido en esta lámina las más heterogéneas potencias del mundo, agrupadas sin justificación alguna historial, en un anudamiento masivo e incongruente. Cada uno de estos seres realiza su peripecia desligado del adjunto y despreocupado del gran corso que avanza desde el fondo sorprendiendo a estos seres abstraídos en sus debilidades o en sus meditaciones. Una vez más el *Disparate* es equivalente a incongruencia en el ritmo del tiempo y en el armonioso encaje de los destinos.

Lefort explica así esta lámina: «Esta curiosa escena de corte no es más que una sátira contra las adulaciones cortesanas, al mismo tiempo que una alusión a la predilección de la reina María Luisa por sus gatitos».

Esta lámina es una de las más bellas de iluminación. Cae la luz en manchas de dramático fulgor prestando una gran movilidad y un fuerte acento emotivo a esta masa matizada con sombreados y claridades de gran espectáculo y destacados valores plásticos.

Todo es móvil en este grabado. Todo se halla indeciso y tierno, arremolinado por un viento circular que bate y confunde esta materia sin solidificar. Todo aparece rozado y extendido por esta fuerza que desdibuja algunas presencias y hace a otras más compactas y precisas. La belleza de este grabado reside principalmente en esa calidad embrionaria y lábil de las formas que pululan sin consolidarse, turbadas por ese gran aire turbulento que no sabemos si es el de la historia o el de sus internas pasiones nebulosas.

Según Giménez Placer esta lámina «sugiere vigorosamente el recuerdo de Dante. Este turbión de seres que suscitados por los conjuros de la noche van acá y allá como hojas livianas aventadas por un vendaval frenético . . . trae a las mientes el recuerdo del torbellino de los amantes, condenados al vuelo inextinguible en órbitas de fatal trayectoria . . . El genio amargo de Goya ha realizado con morbosa delectación esta revalidación a lo grotesco del círculo dantesco de los enamorados, donde Paolo y Francesca llenan los cielos trágicos con el eco de su fatal desventura».

El primer estado es antes del aguatinta. Una prueba en el British Museum.

El segundo lleva el núm. 9 manuscrito y en la prueba de la Colección Alfredo Beurdeley la leyenda, también manuscrita, «Disparate general». El fondo es opaco pero antes del remordido.

¿Estará relacionado este esquemático *dibujo 433* del Museo del Prado con el «Disparate general»? La silueta total y la flexión de la masa de la aguada así lo parece, pero

el contenido de este nervioso apunte evoca otra distinta. Desde luego, a la derecha es una mujer vestida en hábitos amplios la que avanza. A continuación se extiende otra mujer medio desnuda y en postura de Ariadna sostenida por otra figura. Brota oblicua una forma femenina con tocas y en el suelo hay extendida otra, sobre la que se inclinan dos formas confusas. Y todo ello vitalizado por esas manchas furiosas del fondo que crecen como troncos.

Es imposible llevar más adelante la exégesis de este dibujo trepidante, trazado con un pincel despeinado y en arrebato. En este boceto podemos estudiar la manera goyesca de estos dibujos paralógicos. Primero son manchas con una aguada clara que caen casuales y determinan vagas alusiones a formas reales. Después el pincel más espeso y cargado de color va rayando esas manchas, concretando más las formas con trazos también abstractos pero más sugeridores de relieves vivos. Queda todo ello, sin embargo, capacitado para todas las interpretaciones imaginativas al ser trasladado al grabado. A la vista de este dibujo sólo advertimos la calidad decorativa de esta fluyente aguada y los toques internos, manchados con la más fogosa inspiración, en golpes instantáneos.

Disparate femenino. En esta lámina podemos estudiar el tránsito de lo luminoso a lo trágico tantas veces repetido en estos grabados. Es el tema tan insistido en sus obras grabadas del hombre víctima de la coquetería y de las astucias de la mujer. El del «Todos caerán» y el de «Y ya van desplumados» de *Los Caprichos*. Sin embargo ya veremos como en el curso de su elaboración el asunto va ganando trascendencia, convirtiéndose de satírico en metafísico.

En el *dibujo,* la interpretación es clara y la intención puramente satírica. Se halla ejecutado con vigor y con golpes que precisan la gracia de las fisonomías y los accesorios de los vestidos. Para acentuar la intención social del tema, las cuatro mujeres que mantean un pelele masculino, vestido de majo, se hallan rodeadas de un círculo de mujeres de las que se destaca la fisonomía ganchuda y maligna de una vieja. La escena se desarrolla en un interior como de cueva, con una abertura semicircular análoga a la que Goya emplea tantas veces en *Los Desastres* y en las aguadas con tinta sepia. Las mujeres son más flexibles y bellas que en el grabado, se anima el suelo con clarobscuro y en todo este boceto hay una vitalidad y realismo, un hálito dinámico y hasta jovial que desaparece en el grabado.

En éste, el título indica ya que la psicología de la mujer es el tema de esta lámina. Y efectivamente seis mujeres — una de ellas en sombra y con perfil isabelino — están manteando peleles masculinos que vuelan por los aires. Lo enigmático en esta lámina, toda ella como enlelizada, es

el burro que yace sobre el manto. Vuelan los muñecos pero allí queda el burro — la carne, la materia obtusa — quieto, feliz, acunado más bien por estas mujeres. Estas, muestran esa expresión de alejamiento, expresión de la coquetería, transidas del misterio de la feminidad, infinitamente distantes. Sus escorzos se hallan como petrificados, separadas de nosotros por un hálito funeral provocado por ese movimiento súbitamente paralizado. Y sobre esta agrupación así cristalizada, flota, al igual que sobre las duras láminas de esta serie, una atmósfera de malignidad, unas reservas de sadismo que imponen el hermetismo de estos dibujos. Vuelve aquí a repetir Goya el tema del cartón «El Pelele» pintado en 1791. Y pocos ejemplos más claros que éste, para enfrentar al Goya rococó con el Goya trágico. Aquella luminosidad tan convencional y gaya, aquellas mujeres de juventud feliz un poco atiesadas, pero precisamente por su infantilismo y falta de trascendencia, se convierten en estas damas fúnebres de pechos túrgidos con algo de flores de trapo que sostienen en el regazo colectivo la torpeza de un asno.

La mecánica del efecto trágico de este grabado lo ha conseguido Goya endureciendo las articulaciones, enrasando los cuerpos, convirtiendo a estas mujeres en algo mecánico, fatalizadas por su psicología. El odio al hombre que surge en los conclaves femeninos aquí se concreta en ese manteamiento en el que parecen vengar sus debilidades. Su rigidez nos impresiona con la presencia de lo inexorable, con mineral impavidez, petrificando unas sonrisas que quedan así cimeteriales.

Creemos que Goya modificó y agravó la intención de esta plancha una vez grabada. Acentuó la estupidez de los hombres que se dejan burlar por las mujeres y sobre la manta colocó a un burro somnoliento, cuya masa se superpone a un pelele allí yacente que es el que estaba dibujado con anterioridad. Al suprimirse la alusión paisista de la cueva, la multitud y los relieves del suelo, ha quedado la escena espectralizada y misteriosa, iluminada por una fría luz teórica.

Aclara totalmente la intención de Goya y explica el tránsito del pelele al burro del grabado, la leyenda manuscrita que hay en una prueba de la colección de M. Maurice Pereire: *Con los burros se juega a los peleles.*

Goya lo firmó con unos largos y finos rasgos caligráficos repetidos en otras láminas de esta serie. El rayado carece de calidades. Es de rasgos flúidos largos y con un entintado bastante uniforme. Obsérvese el traje de majas con hombreras y alamares que acentúa el alejamiento de estas mujeres en el tiempo y su aire fenecido.

Giménez Placer, que hace un magnífico análisis de esta lámina, dice que ella es «un manifiesto estético incomparablemente más trascendente para la formulación y el auge

de una sensibilidad específicamente décimonónica, que por ejemplo, la significación revolucionaria tradicionalmente otorgada en la historia de la pintura moderna a *La Balsa* de Gericault.

»La emergencia de lo *grotesco* en un sentido específicamente moderno se formula plásticamente en la integración del *monigote*. Sus protagonistas son monigotes mágicamente dinamizados, que recubren su mecanismo con la impronta de una alegría ficticia y estólida».

En el análisis de Blamire Young todas estas mujeres son una y la misma. Pero cada una encarna una etapa distinta de su relación sobre el matrimonio. La de la izquierda parece aceptarlo con una cierta felicidad como diciendo: hay que tomarlo de la mejor manera posible. La que le sigue es ya una joven matrona, y después de un año o dos de experiencia se encuentra resignada. La quinta es representada con una terrible intención sexual. Estamos ante un verdadero virago que sólo busca los placeres. La última es ya una mujer fracasada y sin esperanza que dirige una mirada nostálgica hacia sus años malgastados, que ya no exigen cuidados.

La estupidez masculina que forma parte de la actitud viril se halla simbolizada en el burro y en el hombre colocados sobre la sábana.

El primer estado lleva una ligera aguatinta. Como característica señalemos un gran número de incisiones verticales a la punta seca detrás de la maja de la izquierda que desaparecen en las pruebas siguientes. La prueba del Museo Lázaro lleva el título manuscrito «Disparate femenino» y los núms. 10 en el ángulo superior izquierdo y 16 en el derecho.

En el segundo estado, el fondo de aguatinta, remordido, es ya completo y opaco, habiendo desaparecido las tachas verticales.

En el tercer estado lleva el núm. 1.

Disparate bobo. No se ha encontrado el título de Goya y le hemos rotulado así provisionalmente. La explicación del argumento de esta lámina es imposible y sin embargo en su incoherencia y en sus expresiones descomunales hay una cierta unidad que nos angustia. Otra vez Goya levanta un monstruo de magnitudes desmesuradas, un gigantón de crasa corpulencia. Pero ahora el efecto óptico de este enorme bloque de carne se consigue por la valoración de la cercanía, por haber sabido obtener el efecto pungente del primer plano. Queda así en una inmediatez obsesiva cayendo sobre nosotros con proximidad hipnótica. Este bobo colosal, de baile y risa babeantes, parece representar al genio de la estupidez. No tiene un sexo definido. Sobre sus anchas piernas anquilosadas, el poderoso tórax se abre pe-

sado de carne sin relieve. Las castañuelas animan su risa beoda y ensimismada. Este coloso de la estupidez parece que provoca la tragedia que lo envuelve. Detrás de él brota una niebla de la que emergen dos espantables cabezas. La una ululante y de un dolor inaudito, de un espanto cósmico, que el arte no ha superado ya. La otra como muerta, de rasgos abismados, petrificando al mismo terror. Y a su lado un hombre abraza a ¿un espectro?, a ¿un recuerdo? de mujer, asiéndola apasionadamente. Una gran tristeza es la de este hombre ya aviejado, con un pañuelo de lloro en una mano.

Una vez más aparece aquí Goya obsesionado por el carácter cósmico de la estupidez. El gran tonto ríe, ríe siempre. La masa de su carne llena el espacio. Y para que su volumen aparezca mayor una gran luz, hueca de calor, lo ilumina. El tratamiento gráfico coadyuva a esta impresión. Las líneas aparecen como arrastradas y nebulosas. El paralelismo de estas líneas presenta aquí tendencia circular determinando los cendales y desvaimientos que da a esta figura, a pesar de su cercanía, ese carácter como flotante y onírico. Es ésta una de las láminas en las cuales aparece más evidente esa calidad de *Sueños* con que Goya rotuló a esta serie.

Es este contraste lo que justifica cósmicamente a la estupidez grandiosa. Detrás del gran tonto que ríe y llena con su risa el universo, surge el dolor más lacerante, el pavor ante el enigma de la memez que rige al mundo. Lo circunda la tragedia. No es sólo el amador de un simulacro. Son esas dos cabezas obsesivas, que una vez contempladas no pueden ya borrarse del recuerdo y que parecen encarnar los sufrimientos y las angustias más desmesuradas. Se hallan sorprendidas en el colmo del susto, como ante el súbito descubrimiento de su horror de descomunales vastedades. ¿Será el horror que produce la imbecilidad gigantesca?

No se han figurado nunca unas carátulas tan empavorecidas, formadas por un humo, por una carne blanda, modelada por los rictus del espanto.

Giménez Placer dice: «¡Con qué radical malevolencia ingénita el Bobalicón empleó el señuelo de su imbécil y grotesco regocijo para tranquilizar a los pobres humanos aterrados! He aquí otro rasgo de la genialidad de Goya acreditativo de su insólita modernidad: lo espantable aviesamente disimulado por lo *grotesco*...»

En este *Disparate,* según Blamire Young, se advierte la potencia avasalladora de la sugestión. Esta figura de primer término es asexuada: por los pantalones, masculino; por la cabeza y pecho, mujer. Según el comentarista, el gigante representa las leyes inalterables de la vida orgánica. El hombre viejo parece querer ocultarse a estas leyes. Y a los que

quieren evadirse de ellas, en los dos rostros del fondo, en esas dos cabezas de locura y desesperación, encontramos su castigo. Hablando del bobo dice: «A esta figura la podríamos llamar Naturaleza. Y la melodía, al ritmo de la cual la figura danza, representa el ritmo de la vida, simple e impulsadora, con arreglo a la cual todos tenemos que marchar».

Esta plancha ha sido una de las más retocadas, en parte por el mismo Goya. Las primeras planchas eran aguafuertes puros. En lugar de uno, eran dos los personajes que sostenían el maniquí, con lo cual variaba esencialmente su significado. Uno de ellos aun se aprecia algo en la edición de 1850. Según Lefort se borraron tres de las cuatro piernas y de la cuarta se hicieron dos para el personaje que quedó. Esta afirmación nos parece inexacta pues se halla bien concebida y ejecutada. También ha sufrido graves alteraciones el vestido del maniquí, con un pie que salía bajo las faldas, la parte inferior del traje del bobo, los fantasmas del fondo, pues el de la derecha extendía los brazos y desplegaba grandes alas velludas «todo esto rehecho, aplastado con pesados retoques, desvanecido con el rascador o devorado por los empastes de aguatinta». Y sobre todo ello «ensuciando el fondo, un entintado excesivo sobre los planos de la tierra, sobre los fondos y no dando más que anchas placas de un negro intenso, uniforme, que acaban por producir el efecto más salvaje y más ininteligente».

Hay retoques en esta plancha que han sido ejecutados en las tiradas posteriores a Goya, no sabemos si en la primera o en la segunda edición. Los pantalones del bobo se han manchado, no con las líneas finas y paralelas de la parte superior de la figura, sino con trazos espesos, arrastrados, de un entintado plano y macizo que sofoca las formas. Ello produce esa impresión de estar elaborada con una doble técnica en desacuerdo la parte superior y la inferior. También se ha entintado con tosquedad y dureza la falda de la momia y los perfiles tan cerrados y seguidos y a veces temblones e incorrectos de la figura varonil.

Las pruebas del primer estado — en la Biblioteca de la Universidad de París y en la Kunsthalle de Bremen — son aguafuertes puros y hay dos personajes sosteniendo el maniquí.

En el segundo estado se mancha ya con aguatinta. El segundo personaje ha desaparecido. Pero no ha sido reforzada la silueta del grupo y el pantalón del bobo no realzado.

En la tercera prueba, los contornos se han reforzado con pesadez.

El *dibujo preparatorio* es muy interesante y en su paso al grabado Goya ha hecho pequeños cambios, pero que dan al aguafuerte un carácter más alucinante. En la aguada roja el monstruo bobo tiene análoga intención aunque en su rostro la estupidez es más obvia y su anormalidad no tiene

más misterio que el de su terrible fealdad. Este chato rostro de boca carnicera y ojos con tracomas, carece de esa insidiosa y escalofriante malignidad del gran bobo del grabado. Su misma cabeza se halla despeinada en el dibujo, como de tonto de pueblo. Distinta es la escena del viejo y la mujer. En la aguada una figura con gran ropón abraza a un ser envuelto todo él en un sudario, con los ojos socavados, como de momia. Detrás se advierten cabezas monstruosas, una boquiabierta y trompuda, ululante, feroz; otra con rasgos bestiales de cetáceo que con otras expresiones más humanas y angustiosas pasaron al grabado. También aquí, estos trazos más desvanecidos nos sugieren procedimientos creadores de Goya. En la aguada se advierte que estas cabezas monstruosas son casuales, quizá hasta desconectadas de la composición, como ensayos o caprichos de relleno, para ocupar el pincel. Y luego Goya las ha unido a los flancos de la figura principal haciéndolas intervenir en la composición que resulta así forzosamente inexplicable. Y sin embargo, en el grabado con una cierta lógica profunda. En relación con el grabado se halla también el dibujo publicado por Mayer (C. 282) de una bailarina vieja con castañuelas y sonrisa larga y estúpida.

Para su interpretación puede ayudarnos la leyenda manuscrita que lleva al lápiz una prueba del primer estado de la colección Pereire: *Bobalicón*. Este bobo aparece representado, sobre todo en el dibujo, de la manera más descarnada y brutal, con todos los rasgos obtusos, abrumados de idiotismo. Pero quizá el interés historial de esta lámina radique principalmente en el grupo de la izquierda. Aquí la bobería se ejemplifica en el leal amador inconsolable que abraza a un simulacro. Quizá será esta pasión hacia un maniquí o un espectro lo que Goya califica de bobaliconería. Es un tema muy reiterado en Goya el de su sarcasmo y su escepticismo hacia el amor. Y aquí, en esta lámina escalofriante, parejo con el tonto gigánteo, se encuentra el enamorado obstinado que abraza al fantasma de su amor.

Disparate puntual. Así lo designa Goya y hay que suponer que dado el tema con la amazona en ese punto tan preciso del equilibrio quiso decir «exacto». El título que se le puso en francés fué el de «Una reina del circo». No tiene esta lámina ninguna significación expresionista. Sobre el negro del fondo se recorta la blancura del caballo, magníficamente modelado con los toques más sobrios, con pequeños rasgos paralelos y concisos, de la más enérgica impresión. La amazona se sostiene con una tensión muy bien recogida, en el más difícil equilibrio. Arma esta lámina esa cuerda que cruza el espacio. Al fondo se advierte la multitud que llena el circo. El tratamiento de este gentío demuestra que estas láminas son posteriores a la *Tauroma-*

quia. Aquí Goya empezó a interpretar el público del tendido disolviéndolo en un rayado poco feliz. Este era paralelo y horizontal y dejaba un conjunto muy brumoso. En esta lámina, por el contrario, el rayado es vertical, con lo cual se presenta más nítido, permitiendo una mayor trasparencia, como a través de un enrejado, de la multitud de estas graderías.

Del primer estado hay una prueba en el Museo Lázaro con la leyenda manuscrita «Disparate puntual», el número 12 y filigrana «Morató».

El segundo estado en el Museo Lázaro de la edición de 1850.

El tercer estado en *L'Art* (segundo de Delteil) con el letrero al margen «Una reina del circo». (*L'Art*, 1877, tomo II, p. 82).

También a esta lámina le encuentra Blamire Young un significado típico de la Ilustración. La maja, que se halla vista en una actitud precaria, con un valor muy arriesgado, logra mantenerse sobre el lomo del caballo que le ofrece una base muy insegura. A esta mujer, sugerida, la envuelve en el grabado una obscuridad que es reflejo de la obscuridad y atraso de la muchedumbre. Esta se encuentra más pesada y atada que la mujer, alígera y libre. El caballo es un símbolo que expresa pasiones naturales. Estas pasiones se hallan balanceadas sobre una fina línea de convenciones que van del pasado al futuro. Los soportes de esta cuerda se hallan ocultos en la remota historia de la Humanidad, pero tenemos que suponer que existen.

Disparate de miedo. Esa atmósfera de postguerra de la Independencia que palpita en toda esta serie, tiene su concreción más clara en esta lámina. Una vez más — como en alguna otra lámina de *Los Desastres* — aparece aquí un fantasma que por su sola presencia hace huír a los ejércitos invasores. Este fantasma tenebroso pudiera encarnar todo el dolor y el mal que causa la guerra. Sobrecoge a los soldados que quedan derribados ante su imponencia.

Tres interpretaciones pueden darse a esta lámina. Una de ellas es la versión de este coloso como el espectro del castigo, como la concreción de la venganza, de todo el daño que causan los ejércitos sobre la tierra y que ahora se yergue justiciero. Otra interpretación es la de encarnar este fantasma a la rebeldía de España frente al ejército napoleónico. Se incorpora gigánteo, nuestro pueblo, con magnitud estelar y los soldados invasores huyen fulminados por el pánico. Y una tercera interpretación, que no es incompatible con la anterior, es la de ver a este fantasma como un monumental espantapájaros, como un artilugio, cuya altura desmesurada hace huír a los ejércitos. Este tema lo vemos repetido en esta misma serie. Acentuando esta ver-

sión encontramos como disimulado en una de las mangas del espectro ensabanado, un rostro que ríe del terror de los soldados que en el grabado tiene alguna semejanza con la fisonomía de Goya. Esta carátula burlona desconceptúa la pavorosa irrupción fantasmal y la convierte en simulacro.

Una vez más, en esta serie, es difícil precisar dónde termina el mundo de la sublimidad y comienza el de los guiños infrahumanos. En la soberbia actitud espectral, este rostro de torpe sonrisa resquebraja la solemnidad e introduce la cuña de una mueca. Y sin embargo esta fisura grotesca no logra amenguar la grandiosa composición de esta lámina.

Pero por encima de toda interpretación anecdótica lo que aquí palpita es la presencia de un horror sobrehumano que aniquila a ejércitos y que empavorece hasta la misma tierra, con esos árboles también sobrecogidos. Es la razón aniquilada por la aparición de un fantasma de altitud astral que con su sola presencia ensabanada derriba a los hombres. Como dice Giménez Placer esta lámina no puede relacionarse — como se ha hecho frecuentemente — ni con el *Capricho* 52 — *Lo que puede un sastre* — ni con el *Disparate conocido,* los dos de intenciones satíricas. «En nada aparece la intención irónica, sino la materialización de una potencia amenazadora, inminente, que inclina hacia los caídos el horror de un rostro entrevisto.»

La fortuna del genio de Goya para entenebrecer y dar un carácter alucinante a cualquier composición historial se revela en este grabado. El aguatinta ha ennegrecido el fondo convirtiendo el día en noche. Los soldados se amontonan masivamente oprimidos y hechos una pasta de terror, y al otro lado se hunde hasta el infinito un negro horizonte trágico. El árbol ha retorcido y secado su tronco y queda como un símbolo siniestro, tan alto y lúgubre como el fantasma. Es un término que sitúa en un gigantismo casi planetario al espectro, más alto y lunar que en el dibujo. A sus pies y derribados por lo sobrenatural de la aparición han caído unos soldados. El que aparecía muerto en el dibujo, medio se incorpora en el grabado, con los rasgos desorbitados por el terror. Otro se arrodilla, con el rostro quejumbroso y suplicante y los cabellos erizados. El que parece capitán del grupo, con el sable desenvainado, huye acobardado. Goya ha vuelto a valorizar la grandeza de un coloso, al colocar a su lado figuras de un tamaño normal.

Este grabado produce una intensa sensación de vasto espacio nocturno que es como el ámbito idóneo para el gran fantasma. En medio de las negruras que envuelven siempre a una guerra, Goya sitúa frente a frente al ejército que todo lo cubre con manto de luto y al espectro inexorable, alto de venganza, que aplasta con sólo su encorvada presencia. Porque otro de los artificios es el de curvar las

espaldas de la aparición dando la impresión de que erguida llegaría al cielo. Más que los crímenes expuestos en *Los Desastres,* es esta lámina un resumen condenatorio de la guerra, con sus catástrofes y sus horrores levantados en fantasmal acusación ante los ejércitos empavorecidos.

El rayado — a pesar de la complejidad de figuras — es muy ligero y monótono con una lineación paralela que determina los modelados. El ductus de este rayado es lo único que permite individualizar a cada figura. En la técnica del espectro, el rayado es muy sumario determinando pliegues angulosos y superficies planas.

Las interpretaciones de esta lámina no son muy ajustadas a la intención de Goya. Lefort supone equivocadamente que el soldado del primer término que se incorpora rompe a carcajadas «reconociendo a través de los vestidos entreabiertos del fantasma, el rostro burlón de un camarada...»

Beruete relaciona esta lámina con el *Capricho* «Lo que puede un sastre» disminuyendo así sus valores trascendentales.

En esta lámina ve Blamire Young la lucha entre los campeones de la luz y las fuerzas de la sombra, entre la superstición y la verdadera fe. Los pioneros del progreso se encuentran debajo del árbol de la sabiduría que representa a la verdad. La incomprensión del comentarista ante esta lámina es absoluta y le lleva a conclusiones alejadas de toda posible sugerencia goyesca.

En la prueba del primer estado en el Museo Lázaro hay el número 13 en el ángulo izquierdo. El papel lleva la filigrana «Morató».

En el segundo estado — en la prueba excelente de la Biblioteca Nacional — se advierte una apariencia de monstruo — quizá unas colinas — y un segundo árbol tras el primero. Los soldados del fondo parece que se agrupan alrededor de un cañón, al que empujan. El aguatinta es menos pesado y toda la lámina tiene una tonalidad más clara. Parecida a esta prueba es la que puede corresponder a la tirada de 1850. A partir de la edición de la Academia de 1864 (no en el segundo estado, como dice Delteil) hay un brillo que atraviesa la sábana del fantasma. El aguatinta — ya en el segundo estado — ha recomido perfiles como el del sable del capitán.

El *dibujo* fué seguido con bastante fidelidad y es uno de los más precisos. Quizá la impresión de pánico sea mayor en la aguada pues la multitud de soldados que huye se prolonga más allá del fantasma produciendo la impresión de un gran ejército en derrota. Y la imploración del soldado caído en el primer término aparece aquí más angustiada y suplicante. El uniforme francés de los soldados se precisa con más claridad que en el aguafuerte. La localiza-

ción es más concreta, con ese gran pino sugiriendo un ancho paisaje. La iluminación es abierta y escenográfica.

Disparate pobre. Es éste uno de los más incomprensibles temas. Su técnica es más delicada e insistida, con un rayado muy fino y un sombreado plástico y cuidado. Cronológicamente debe ser éste uno de los primeros de esta serie. Se halla cercano a la *Tauromaquia* y en los tipos de mujeres y hasta en la composición se conservan algunas de las más típicas tradiciones goyescas. Se repite en esta lámina el nuevo sistema perspectivo de abajo a arriba que provoca un tan grande misterio. Aquí hay una arquitectura bastante precisada que parece ser el pórtico de una iglesia. En este atrio hay seis mujeres ancianas, no brujas, sino mendigas. El ser pedigüeñas estas mujeres puede justificar el título de este disparate dado por Goya. Entre ellas es de carácter muy goyesco la de gafas, con esa ensimismada indiferencia de las viejas de sus dibujos. La que se apoya en muletas es también una de sus más acabadas representaciones de la vejez desvalida. Y hacia este grupo de pobres de asilo se precipita una mujer con una actitud muy compleja. Huye y abre los brazos, acogiéndose por fin a sagrado. De su pecho arrancan dos cabezas distintas. Mientras una, aunque asustada, mira con nostalgia a lo que queda detrás, otra con angustia se dirige a las viejas. El enigma se acentúa con las figuras del fondo. Estas figuras, en virtud del rayado tan aclarado y leve, parecen quedar más en el recuerdo o en el pasado que en la realidad. Hay en ellas dos representaciones contradictorias. Una es nobilísima, con vestidos intemporales y arbitrarios, con gesto de asombro inteligente que paraliza su marcha. Y otra desquiciada, llena de un insano furor vengativo, que desordena sus cabellos y sus rasgos, tan erizados. ¿Qué terrible drama ha ocurrido entre estos dos personajes y la protagonista bicéfala? De ese mundo, ya alejado, se despide una de las cabezas, mientras la otra, estirada, como una proa, se precipita en los aledaños de la iglesia.

Esta lámina es una de las de mancha más locuaz y movida. Las luces juegan aquí un papel muy expresivo, destacando las figuras, concentrando el interés, vivificando aquellos volúmenes y rostros de mayor eficacia gráfica. También es muy sabio el rayado más desvanecido de las figuras del fondo.

Según Blamire Young, que hace un estudio apurado de esta lámina, Goya empleó un nuevo tipo de simbolismo. Una mezcla de realidad y de evocación. Las figuras simbólicas se hallan trabajadas de una manera clara, sin límites terminales. Las otras, concretas y reales. A las primeras se les aplica el aguatinta para separarlas del conjunto. Las otras, las figuras de viejas, dice que «son la suprema expre-

sión del gran arte». La devastación de la edad borra la impresión de feminidad. La mujer llega al retiro religioso de mujeres siendo recibida con hospitalidad. Detrás de ella hay dos figuras: una de plena inteligencia y otra loca, que simbolizan la Salud y el Desequilibrio. En la mujer principal se advierte el drama del doble gesto. Una mano que pertenece a la segunda cabeza está dirigida al convento como solicitando su admisión. Y la otra llama a la Salud para entrar con ella. Pero la Sanidad se detiene. Este símbolo de la Salud dice: «El dulce, ancho mundo, para mí. La amplia vía y las leyes de la naturaleza. ¡Adiós!».

En el primer estado, del que sólo se conoce una prueba en el Museo Lázaro, lleva manuscrito el núm. 14, a la izquierda, en alto. Como particularidades, señalemos aguatinta en el cielo y un rayado vertical en la pared.

El segundo ya con el aguatinta atenuado. Hay contratallas a la punta seca en la pared. El que perteneció a la colección Sánchez Gerona llevaba el título manuscrito «Disparate pobre».

El tercero con el cielo ya aclarado. Han desaparecido las contratallas. Antes de número.

El cuarto con el núm. 11 (Delteil).

El *dibujo* preparatorio para el «Disparate pobre» parece de asunto algo distinto al del grabado. Una mujer se precipita sobre otras mujeres que la acogen con entusiasmo. Detrás, otra mujer avanza buscando también protección. ¿Estará relacionada esta huída con ese cielo del que parece que caen astros ardientes? En todo caso es éste un dibujo precipitado del que faltan los dobles rostros y ese minucioso tratamiento de las mendigas del grabado. He aquí una idea primera, enormemente sugeridora con las dos mujeres anhelantes buscando un refugio.

Disparate bailador. Carece también de título goyesco. Otra vez vuelve nuestro maestro a reelaborar temas rococó, aquí el de «la Gallina ciega». Y esta lámina es una de las que mejor concreta la imaginación tan trabada y como embarrada de Goya en este momento. Aquí aparecen bailando, con torpes y gordos ritmos, tres parejas de majos. Su vestido es también anacrónico, ajado, provocando recuerdos funerarios, uno de ellos hasta con esas coronas de flores que se ponen a las muertas. No se sabe qué musa de lo grotesco pone en pie a estos seres a medio momificar y los agita al compás de la música. Así aparecen ellos, viejos, gafos, con las articulaciones anquilosadas y los cuerpos macizados. Están en el ápice del movimiento y sin embargo no ha necesitado Goya una captación de lo instantáneo, pues estos giros y bailoteos son de una pesada lentitud, sólidos y coriáceos. Ellas bailan también como artificialmente vitalizadas, atiesadas, más inmóviles y rígidas que

si estuvieran paradas. Exhala de este grabado algo de ese horror inconcreto de los muertos a medio resucitar. La raíz del desasosiego insoportable que produce la vista de este aguafuerte quizá se deba al motor mecánico de estos movimientos que produce estas actitudes sin íntima justificación como talladas en madera. Parece un baile de arterioscleróticos tomado al *ralenti*. No hay figuras de cera más muertas y silentes que las de estos majos eternamente inmovilizados en el gesto que les ha sorprendido Goya. Da la impresión de que la cuerda de ese juguete mecánico que las movía se ha parado y así se queda sin terminar nunca el giro iniciado. Las luces y las tintas contribuyen a ese efecto espectral y obsesivo de estas figuras que paralizan también violentamente la imaginación del espectador detenido en esas actitudes que no se resuelven.

El primer estado con un aguatinta opaco en la falda de la maja del extremo derecho y en el pantalón del majo de la izquierda.

El segundo con el fondo remordido y habiéndose aclarado el aguatinta de la falda de la maja.

El tercer estado con aguatinta atenuado y casi desaparecido en el pantalón del majo. Lleva el núm. 12 (Delteil).

Tampoco esta lámina es comprendida por Beruete que dice: «Aparte algún movimiento gracioso, el conjunto de esta composición es de poco interés. Las figuras son ridículas, las cabezas feísimas, con aspecto de carátulas y todo tieso y feo y con poca gracia».

Giménez Placer hace una exégesis muy apurada de esta lámina y encuentra en ella la ejemplificación de sus teorías. «He aquí integrados en la emanación unitaria de lo grotesco, el contrapunto del horror y de la comicidad. En el panorama desolado, ningún pormenor distractivo enturbia la congruencia—fraguada sobre términos antitéticos por la lógica soberana del arte—entre la anécdota chusca y trivial y la fluencia unívoca y sigilosa de un terror espantable». «*Esto es lo verdadero,* podemos exclamar con el genio de Fuendetodos al sentir el irracional escalofrío de esta gesticulación helada y siniestra».

Blamire Young dice que es un dibujo triste y que ridiculiza la parte triste de la naturaleza humana. Es una crítica de los placeres de los viejos. «Qué cansados están ¡pobrecillos! Todos fingen una juventud exuberante».

El *dibujo* para el «Disparate bailador» es soberbio, de frote fogoso, de mancha exacta, modelándose el relieve, por sólo el grado de presión del pincel, dentro del mismo toque. Y así con unas pinceladas embadurnadas de sepia, sin precisos detalles ni fisonomías, brota esta composición, perfectamente encajada, con el movimiento retardado del grabado, con los cuerpos acecinados de los torpes bailarines. Una de las figuras femeninas está llena de gracia deli-

cada y en todo este apunte hay un ímpetu gordo y báquico, de alegría madura y sombría, con las actitudes coordinando una onda, como de música espesa. Una vez más se demuestra con este boceto que Goya proyectó una escena de vida actual y al pasar a la plancha deliberadamente las congeló y quedó flotando sobre ellas ese misterio de vitrina.

Disparate triple. Hemos denominado así este *Sueño* porque parece que el número 3 es la constante expresionista de este extraño grabado, el más disparatado y enigmático de toda la serie. ¿De qué se espanta esa mujer con los ojos desorbitados y retrocede sin soltar la mano del hombre que tal horror le produce? Quizá este hombre desinteresado sea la clave de la composición. Se reparte en tres reinos, cada uno de los cuales le ocupa un brazo. Uno entrega a la mujer, otro lo posa sobre su cabeza y el tercero lo acciona al predicador que le amonesta. Esta figura es de un dómine cadavérico y alucinante con capa y rasgos raídos. La mujer central es de gran porte con aire de maja de *Los Desastres*. Le aconseja otra con dos caras en la cabeza y otra en el codo (¿«Habla por los codos»?). Detrás hay dos figuras que agravan esta multiplicación de muecas. Una masa informe coronada por una cabeza con doble faz, una fúnebre y otra risible. En el extremo izquierdo, un hombre con mandil lleva en su cabeza tres caras: las dos de frente y detrás, triste y alegre, y otra como de muerto en el cráneo. Y en el fondo se dibuja sin claridad un águila que parece que sostiene un cojín entre las garras.

Una de las constantes de estos grabados es la de la ronda de los personajes, cogidos de la mano en comunidad de acción y de destinos. Aquí este encadenamiento de los protagonistas se hace más angustioso, pues cada uno de ellos muestra una vocación distinta y una opresora fatalidad de signo contrapuesto. Y sin embargo se encuentran enlazados frente a la obscura tragedia que los va a turbar de manera diferente. Sus reacciones son múltiples y discontinuas aunque parece que unos siniestros presagios comunes los recorren en su último estrato, como un reptil.

Es éste un grabado rechinante de expresiones, sin superficies neutras, todo pululante de muecas, de guiños, de significaciones. Las formas normales se sobrecargan de una expresividad irradiante y como explosiva. El hombre aparece entregado a tres interpretaciones distintas. Y esta triplicidad de miembros y fisonomías no debe entenderse como símbolo de hipocresía sino como estigma de destino horrible: el de tener que cumplir tres misiones, sufrir tres sentimientos y adorar a tres amos.

El grabado de esta lámina es muy barrido y simple. Sus rayas son opacas, sin matices perspectivos y en ellas Goya sólo se ha preocupado de resaltar los valores fisiognómicos.

Para Blamire Young este grabado puede entenderse como una escena de *divorcio,* y así lo titula. Y los incidentes y dificultades de un divorcio en la época de Goya, son los que motivan los diferentes tipos y actitudes de esta lámina.

En el primer estado el personaje de la derecha es de uniforme claridad. La figura del fondo aparece más clara.

El segundo estado, antes de número, lleva el fondo opaco y la plancha ya remordida.

Ese misterio alucinante del «Disparate triple» no se encuentra en el *dibujo,* aunque aquí tampoco está claro el asunto. Se concibe como una sucesión de figuras que parecen transmitirse algún mensaje. El protagonista parece ser el joven enlutado, con el cuello alzado y sombrero de media copa. Tiene aire de estudiante de novela de Dostoyewski. Y quizá el tema consista en la doble influencia que por un lado quiere ejercer sobre él el dómine con capa que le aconsejaba y por otro la mujer que le toca el brazo y quiere atraerle para sí e incorporarlo al grupo que hay tras ella y que a juzgar por la última figura pudiera significar los vicios. Esta mujer no tiene el espanto de la que aparece en el grabado. Sobre ella parece precipitarse un monstruo. Faltan, desde luego, todas las alusiones al triple rostro y miembros. El dibujo es vigoroso y con bellos trazos, pero se advierte que está hecho pensando sólo en que sirva de referencia al grabado.

Disparate quieto. Tampoco hay título de mano de Goya para este *sueño.* Se le llama en una prueba antigua «La lealtad» quizá porque lo único claro en esta composición es la fidelidad de un perrillo al monstruo central. Produce escalofrío esta cabezota que, como la de Medusa, paraliza de horror con su inmóvil concentración. Este personaje quieto ¿es mujer u hombre? Sólo es viejo, con vejez de raíces secas y de fósil. Con la inmovilidad como única justificación de su existencia. Cierra los ojos porque todo lo que no sea su quietud le es indiferente. Las piernas son tiesas como palos. Y su cabeza se halla modelada por esa ancha boca cerrada por el silencio. Se halla sentado sobre troncos tan resecos como sus piernas. El cráneo está aplastado por ese silencio y esa quietud mineral. El perro es aquí lo único leal y vivo con actitud defensora y protectora. Cerca, hay un cesto para ofrendas a este ídolo de la inmovilidad. Dos hombres se le acercan y su toque no le afecta. Estos hombres van vestidos con esos trajes sin época que parece no que se superponen sino que brotan del cuerpo. Entre los dos hay una jeringa y una cabeza humana. Al otro lado avanzan cuatro figuras que señalan y se regocijan de ese monstruo. Todos ellos muestran un gran aire de clowns. Parece el desarrollo de una pantomima. El rasgueado de sus líneas es muy idóneo a su calidad como ingrávida y deslizante. En sus rostros la risa no se cuaja. Los rasgos son difusos, como huellas débi-

les en barro. Todo se encuentra como rozado y flotante. Las líneas no se adhieren a volúmenes ni a calidades; son sinuosas, sin curva definida. Los mantos de amplios perfiles no vuelan ni cubren, sino que se extienden planos. En el fondo y con un rayado menos claro y desvanecido, hay un caballero, con una cabeza de carácter, como de guerrillero o de picador de Zuloaga. Y a todo este conjunto lo domina la quietud, obsesiva, sustancial, de la figura central, cuyo único tema psicológico es la inmovilidad.

El primer estado, antes de número y del remordido de la aguatinta del fondo. En la prueba de la Colección Pereire hay el título manuscrito «La lealtad». En el segundo estado lleva ya el fondo aguatintado.

Blamire Young ve en esta lámina una sátira contra la curandería. El protagonista es un pobre hombre enfermo y abandonado de todos menos de su perro. Es muy desgraciado y a socorrerle acuden varios curanderos con sus remedios. Por el fondo cruza la escena un médico, que ya no puede auxiliarle.

El dibujo núm. 199 del Prado es una idea primera pero de la misma intención que el «Disparate quieto». Una figura central, de pie, quizá femenina, de nobles proporciones, aparece inmóvil mientras a sus dos lados diferentes tipos grotescos la señalan con algazara. Aunque la inmovilidad del protagonista es el elemento esencial de esta composición su significación acaso sea opuesta a la del grabado. Quizá aquí esa rígida figura encarna al hombre justo, a la víctima, expuesta a las befas de la multitud idiotizada y cruel. Es ésta una aguada magnífica con las rayas todas definitorias, esbozando con los más leves toques actitudes y expresiones complejas, que casi sin modificación pasan al grabado. El mancheado es muy hábil, empastando el color allí donde conviene un contraste de luces, con un deslizamiento del pincel de los más concretos y seguros rasgos. A través de este dibujo se adivina ya la estructura del grabado, con sus masas de claridad y de sombras y con el cerco de muecas desvergonzadas que repite puntualmente el aguafuerte.

Disparate ridículo. Es ésta una de las láminas de un misterio más alucinante. El mundo todo, aparece sentado sobre una rama seca alargada sobre el abismo. Vuelto de espaldas hay un discurseador frente a sus heterogéneos oyentes: varias mujeres y dos hombres, uno de ellos con barbas orientales. En el puesto más avanzado y mirando al abismo hay una figura sequiza y obscura con rasgos negroides. El rayado de las líneas como goteante y paralelo deja en un gran misterio a los rostros. Parecen traslucirse sus rasgos a través de un cendal o de un sudario. Su quietud, de témpanos de hielo, es terrible. Se hallan asentados, con eterna firmeza geológica, sobre esta rama inerte. Sus caras se hallan

pasmadas, con los rasgos como fatalizados, con la conciencia del abismo sobre el que descansan. Una sola mujer lo contempla con congoja. Los demás están con inmóvil complacencia apiñados en sólido volumen. Cruzando de inquietud la lámina, como un ofidio, esa rama se aleja hasta el infinito. Es una rama terca y poderosa, con personalidad de protagonista central de esta composición. Y este grupo macizo da la impresión de estar en el vacío, como un astro en medio del espacio absoluto. Los vestidos con que se cubren son intemporales. Todos ellos sugieren un frío polar, una atmósfera congelada y muerta, más allá de la vegetación y del sol. Se envuelven en mantas aldeanas, en ropones, embuten las cabezas en capillas y tocas ceñidas, las manos en manguitos. Y las expresiones de estos rostros tienen también esa sonrisa de los muertos de frío, esos duros y amoratados relieves de los helados. Se hallan desgajados de la humanidad con esa lela felicidad de los que viven en órbitas diferentes.

El entintado de esta lámina es congruente con su expresividad. En las figuras abundan los blancos descarnados, desgajados de sombras móviles. Y en el fondo, el aguatinta es de un entintado menos compacto y permite una sequedad y fosforescencia de espacio astral.

El *dibujo preparatorio* de este grabado no puede ser más inexpresivo y parco de formas. Es una mancha confusa donde los trazos giran y se revuelven sobre sí mismos, modelando ritmos pero sin concretar expresiones ni figuras. Puede darnos este dibujo la clave del proceso imaginativo de Goya y de sus enigmáticas incongruencias en esta serie. Quizá la primera idea arrancara de un esquema decorativo, de unas siluetas fluyentes que poco a poco se fueran cuajando en formas estables y en peripecias humanas. Algo de lo que hacía Lucas al arrojar manchas de tinta sobre un papel y luego ordenar una composición sobre las alusiones formales de esas manchas. Y de lo que sabemos que Goya hacía en Burdeos, al trazar unos puntos casuales y luego armar sobre ellos una escena. Al pasar al grabado, la composición ha ganado en valores enigmáticos y en sagacidad expositiva. En la aguada se ve el grueso tronco de árbol del que arranca la rama que sostiene a las figuras. A su vez esa rama termina como un arco en el suelo. Y hasta se advierte la tierra y el esbozo de otro árbol en el fondo. Mientras que en el grabado gran parte de su misterio radica en la ilimitación de esa rama seca cuyo origen no vemos y cuyo final se pierde en el espacio, convirtiendo al mismo tiempo a ese espacio en abismo al suprimir la tierra y toda alusión vegetal y perspectiva.

¿Cómo encontrar explicación al título de «ridículo» que puso Goya a este *Disparate?* ¿Será ridícula la tarea adoctrinadora de uno de los personajes? ¿Será ridícula la con-

fianza y la seguridad con que estas figuras se asientan sobre una rama quebradiza? ¿Será ridículo el carácter de secta que tiene esta reunión? ¿Habrá querido Goya reírse de sí mismo — como hizo al rotular algunos dibujos — y llamar ridículo al esfuerzo de su buril en esta lámina? En todo caso Goya ha querido descalificar a este grupo de personas marginales, colocadas inconscientemente sobre el vacío, sumergidas en una irracional beatitud que las aísla y las ciega para el peligro. Una vez más, Goya maneja como elemento estético la contradicción, en este caso entre la pétrea confianza con que se asientan y lo liviano de su apoyo. Una atmósfera de absurdo paraliza a estos seres idiotizados y paraliza también todo intento de exégesis.

Esta lámina, con sus protagonistas desgajados de toda órbita solar, situados más allá de la muerte, ha merecido algunos comentarios banales como el de Lefort al suponer que pueda aludir a «Carlos IV y su corte, que no estaban separados del abismo más que por una rama de un árbol muerto».

Beruete la interpreta pensando que «Todos y todo en la vida se apoya en una rama seca que se puede truncar cuando menos se piense y dar al traste con aquello que creyó encontrar en su apoyo seguridad y abrigo».

Blamire Young ve en los personajes de esta lámina evocaciones gitanas. La relaciona con el «ocultismo». Frente al charlatanismo, la impotencia es *ridícula*.

La primera prueba (Museo Lázaro) lleva leyenda manuscrita. Un 9 en el ángulo superior izquierdo y un 18 en el derecho. Filigrana «Morató».

En el segundo estado, antes de número, el entintado es menos fuerte y la tinta más ocre.

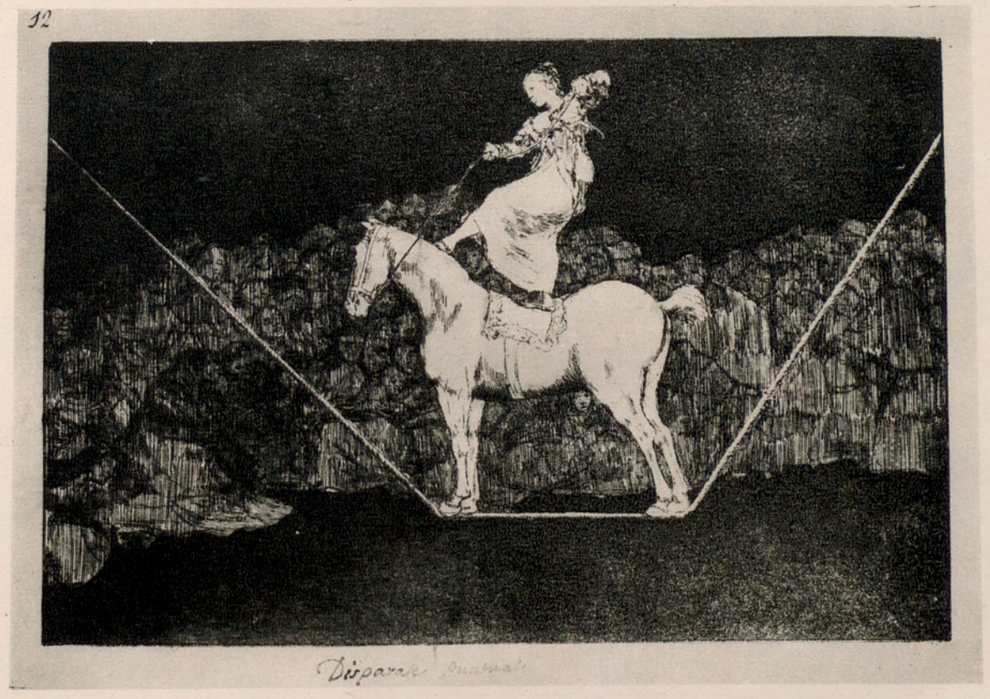
Según Giménez Placer esto es «un conclave de personajes nocherniegos, extraña y tranquilamente posados en la rama de un árbol. ¿Quiénes son? ¿De dónde vienen? Están ahí, advenidos tal vez por el aliento de un conjuro y seguramente escuchan una admonición memorable».

Disparate fúnebre. Es otro grabado sin título goyesco. Lámina sombría, de gran aliento dramático, donde parece que se mezclan ráfagas bíblicas, crímenes y castigos.

Su interpretación puede intentarse, sin concretar demasiado la significación de las diferentes figuras. La clave quizá se encuentre en ese cadáver, envuelto en una túnica y derribado en *posse* de víctima. De él arranca el cabo de un manto que cubre en parte a un anciano de calva venerable y rostro ceñudo y descompuesto. Este viejo es el alma del asesinado que, como en las tumbas medievales, brota del cuerpo del yacente. Pero aquí esta ánima tenebrosa no vuela hacia el cielo sino hacia las sombras inciertas de prima noche donde circulan espectros y monstruos sin concretar. Se acercan las arpías en vuelo de cuatro alas que









1. — Primer estado del *Disparate* número 20, «Disparate conocido». 2. — Primer estado del *Disparate* número 22, «Disparate de bestia». 3. — Primer estado del *Disparate* número 12, «Disparate puntual». 4. — Primer estado del *Disparate* número 21, «Disparate de toritos». Todos ellos ejemplares únicos con el título escrito por Goya. (Museo Lázaro Galdiano, Madrid.)

antropomorfizan a estos pájaros. En el ángulo izquierdo cuelga un ahorcado con rígida actitud. Otros seres, envueltos en mantos, de cabeza carcomida y pánicos que los angustian, se acercan a este errático anciano. En sombras ya más recargadas se adivinan las inevitables expresiones felinas y carniceras. En el grupo de la derecha los personajes parecen más normales. Figuras con gruesas túnicas, una con los brazos levantados, otra con gesto de asombro ante el cadáver y su astral emanación. Atraviesa esta lámina una misteriosa congoja. A pesar de la opresora angustia y del aire tétrico que circula por el mundo sublunar de esta plancha, hay en ella rasgos de clásica y tenebrosa belleza. Es una estampa de Nemesis, con los genios del crimen y de la venganza volando sobre la tierra.

Para Lefort esta nube de fantasmas pueden ser las víctimas del personaje que las aparta con su brazo derecho extendido. Para Beruete «tiene esto el aspecto de la persecución del criminal; las visiones del asesino después del crimen». Para Mayer esta interpretación es clarividente.

El aguatinta es muy denso y sus negruras facilitan la impresión sombría que el genio de Goya quiso producir. Este entintado debió de ser más opaco que el proyectado y luego hubo que raspar con el bruñidor los trozos claros.

El primer estado lleva el fondo más aclarado. Los personajes se perciben negros y hay algunas variaciones en el vestido del hombre caído.

El segundo estado lleva retoque y ya el actual aguatinta tan opaco.

Este *Disparate* será siempre enigmático, porque su hermetismo es esencial y toda interpretación será siempre mezquina. Encajar en un esquema historial estas figuras es falsearlas y desde luego rebajarlas. Según Giménez Placer «en este impresionante *Disparate,* amasado de duelo y tinieblas, sus sombras amenazadoras efluyen intenciones perentorias en la medida en que son inconcretas, imprecisas, irreductibles a cualquier sistema de integración naturalista».

Para Blamire Young, del cadáver extendido en tierra brota su espíritu. Este asciende a los cielos. Pero en ellos no encuentra arpas ni ángeles, sino a seres de risa sardónica, sus amigos, su mujer, que ríen de él. ¿En qué creer?

Disparate conocido. Este, con los dos siguientes fueron, como ya hemos dicho, publicados en *L'Art* en 1877, pues en 1864, la fecha de la edición de la Academia, las planchas pertenecían a Lucas. Se publicó con el título «¡Qué guerrero!». Y efectivamente hay en primer término dos espantapájaros vestidos de militares. En uno de ellos se ha atado a una rama, un sable. Y contemplando a estos simulacros hay un grupo de gente que se burla de su bélico

apresto. Los preside un personaje en el primer término, de saliente luminosidad que encarna el desprecio ante estos palos armados. Con una mano en la boca les silba, con la otra puesta en las partes traseras les hace la higa. Detrás se apiñan en apretado conjunto, con ese sentido tan masivo de la multitud en Goya, un conjunto de figuras de pergeño popular. Uno de los personajes de perfil, lleva mac-ferlan y sombrero de copa bajo, atuendo muy siglo XIX. Otra vez vuelve a plantearse el recuerdo de la guerra de la Independencia con el pueblo burlándose del militar, impotente y expulsado por su ira. El título goyesco indica que este desprecio de la gente hacia los napoleónicos continuaba vivo.

En esta lámina es soberbia la iluminación, con los fuertes contrastes de negros y blancos, con un entintado muy graduado, con los medios tonos sin fatigar. Ante esta lámina hay que deplorar con Beruete la inepcia de la Academia al entregar el retoque e impresión de estas planchas a un mal grabador que las embozó.

Del primer estado hay una prueba en el Museo Lázaro con la leyenda manuscrita «Disparate conocido» y el número 20. Filigrana «Morató».

Del segundo estado, antes de letra y número de la colección de 1850, hay una prueba en el Museo Lázaro.

El tercer estado (segundo de Delteil) antes de la letra. Al margen «¡Qué Guerrero!».

Disparate de toritos. Existe esta lámina así rotulada por el propio Goya. Se la denominó en su publicación «Lluvia de toros». Es una composición extraña, de una grandeza elemental con todo el fragor animal del toro exaltado en este vuelo por los espacios de los bravos cornúpetas. Recorren desafiantes las vastas noches y sus fieras cabezas requieren también embestidas y capotes. Puros y desmandados galopan frenéticos, guiados por la ley de sus impávidos testuces. Nosotros pensamos que más que toros reales estas figuras son las almas de los toros que flotan allí, en su cielo, felices en sus arremetidas y en sus volterías. Es maravillosa la manera con que ha sabido Goya cohonestar la impresión de ingravidez con la fiereza de sus instintos y el volumen carnal y acometedor de sus cuerpos. Braman soberbios, buscando pasto para sus cuernos y para su furor. Y, con gran acierto, los ha mezclado Goya en las diversas posiciones en que mejor pueden mostrar sus violentas arrancadas.

También puede hacerse en esta lámina una comparación muy instructiva con la *Tauromaquia.* Los toros de esta serie, aun presentando grandes analogías con los de esta estampa, están tratados con un tallado más cortado e indeciso, interrumpiendo las líneas allí donde el modelado impone nuevas sombras. Aquí, en cambio, las líneas son más seguidas y simples, con un paralelismo menos roto, man-

chando con tinta los obscuros del modelado sin interrumpir la ducción larga de las rayas.

Del primer estado hay una prueba en el Museo Lázaro, con la leyenda manuscrita «Disparate de toritos».

Otra prueba magnífica en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Publicado en *L'Art,* con el título «Lluvia de toros», en 1877.

Según Giménez Placer, estas bestias están literalmente suspendidas en el aire, mantenidas en levitación asombrosa, simplemente porque Goya las ha liberado de las leyes de la gravitación universal. Relaciona este recurso estético con los empleados por Poe «al restar a un fenómeno natural uno de sus elementos característicos». Estos «son toros corrientes, normales, ¡pero ingrávidos!».

Blamire Young muestra un especial entusiasmo por el soberbio dibujo de estos toros, singularmente de las cabezas. No lo interpreta con criterio humanista. Dice que con esta lámina llegamos al último límite del deseo desenfrenado, cuando la sensación ha cesado y queda sólo el apetito. La cabeza del toro central dice que es «uno de los dibujos más maravillosos que han salido de mano del maestro». Las tres cabezas expresan ferocidad y destrucción y todos los bajos instintos de la falta de autodominio. Relaciona este grabado con el «Modo de volar». La vida más alta va hacia el cielo, la más baja a la profundidad. Pero no hay que dar una explicación religiosa a estos grabados. Los hombres volantes encarnan «una espléndida fe en el destino de la raza humana».

Disparate de bestia. Es probable que esta lámina tenga algún alcance político, aunque de difícil clave. Desde luego absorbe de tal modo la atención el gran elefante, que es difícil conjugar una acción dentro de la soledad a que le obliga su imponencia. La imaginación de Goya tan propincua a todo lo colosal debió de sentirse herida por la vista de este animal. Su dibujo es uno de los más perfectos de Goya. Apretado, con la impresión de la piel rugosa y sólida, macizo y corpulento como un peñasco, destacándose enorme y paciente. Su rayado es muy ágil, interrumpiéndose las líneas con manchas de negrura transparente y pronto diluída en sombras inmóviles y matizadas. En la masa de la cabeza brota un ojo agudo que llena de vida y de espíritu al animal. El grupo de orientales que aquí aparece es de la más noble apostura. Barbados, con gestos y atuendos exóticos de fuerte carácter asiático, uno de ellos enseña al elefante una collera con campanilla y un libro abierto que parece el Decálogo. ¿Pudiera esto tener un carácter simbólico? El escenario es también de árida grandeza. Parece un circo natural, de rocas, sin vegetación, con luces y sombras cla-

ramente definidas. Ello permite el colosalismo de las paredes rocosas y la luz neta del suelo sobre la que se destaca la masa opaca del animal.

En esta soledad parecen encontrarse frente a frente dos seres de especie distinta. El gran animal paciente y poderoso y el hombre inteligente y tímido que sólo con su astucia puede defenderse y engañar a la bestia. «Disparate de bestia» lo llamó Goya, porque el elefante es el protagonista físicamente dominante. Ahí está armonizando su masa con las vastedades geológicas que lo dominan. Pero a un lado, marginales a su fuerza, se hallan estos orientales que con sus leyes, campanillas, atuendos deslumbradores y barbas respetables lo paralizan y dominan.

Goya había planteado primero el dibujo del elefante en otro lado, a la izquierda. Pero su silueta fué borrada en el actual grabado.

Para Blamire Young es este grabado el primero cronológicamente de esta serie por su sistema de simbolismo más cercano y comprensible que los otros. Analiza el elefante, sin dientes, sin masculinidad y casi fuera del círculo del circo. Todos los hombres muestran una gran ansiedad ante el elefante. Plantea un diálogo entre el Elefante que simboliza «El Demos» y los Viejos. Al *Demos* lo ven salir con pena del límite que le marcaron sus antepasados. Y le aconsejan que no avance más y permanezca allí. El elefante les pregunta por qué ellos se alejan. Y los viejos le contestan que ellos son de diferente especie. Que allí tienen las reglas por las cuales han de guiarse. Y en este tono tan pedagógico y de tan infantil progresismo, continúa el diálogo y la explicación de la lámina.

Como estudio preparatorio para este grabado podemos aducir el dibujo a pluma de unos elefantes con su domador. Dibujo magnífico, de un plumeado meticuloso, con las líneas modelando volúmenes sólidos. Este dibujo parece anterior a las aguadas sepia y china que como ya hemos dicho creemos posteriores a 1819.

En la prueba del primer estado del Museo Lázaro, hay la leyenda manuscrita «Disparate de bestia» y el núm. 22.

Del segundo estado hay también prueba en el Museo Lázaro.

El tercer estado con el letrero «Otras leyes por el pueblo» dando a la plancha una intención política que seguramente no estaba en la mente de Goya. Se publicó en *L'Art*, 1877, tomo II, página 40.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA DE *LOS DISPARATES*

ACCIARDI, P. d'. *Les dessins de D. Francisco de Goya y Lucientes au Musée du Prado a Madrid* (Roma, 1900).

ADHÉMAR, J. *Bibliothèque Nationale. GOYA. Exposition de l'oeuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du Musée du Prado* (París, 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*.

BARCIA, A. M. de. *Goya en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», abril-mayo de 1900).

BERALDI, H. *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes* (París, 1885-1892). Goya en el volumen VII (1887).

BERUETE, A. de. *Goya, grabador* (Madrid, 1918).

BERYES, I. de. *Dibujos y grabados de Goya*. Editorial Iberia (Barcelona, 1946).

BOIX, F. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Museo del Prado:* I. *GOYA, cien dibujos inéditos* (Madrid, 1928).

BRUNET, M. G. *Etude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux.* — Veuve Jules Renouard, «Revue Universelle des Arts» (París, 1865).

CARDERERA, Valentín. *François Goya: sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes* («Gazette des Beaux-Arts», 15 agosto 1860, págs. 222-6; 1863, págs. 239-42).

DELTEIL, Loys. *Le peintre graveur illustré* (París, 1922). Tomos XIV y XV: *Francisco Goya*.

DODGSON, Campbell. *Bemerungen den radierung und lithographien Goya's in Britischen Museum*, en «Beilage der Graphischen Künste» (Viena, 1907).

EXHIBITION of Paintings, Drawings and Prints by Francisco Goya... June 5 to July 4, 1937. California Palace (San Francisco, 1937).

EXPOSICIÓN Internacional de Calcografías de Madrid, París y Roma. Sociedad de Naciones. Oficio Internacional de Museos (París, 1927). Hay, además, edición francesa e italiana.

GELDER, J. G. van. *Francesco Goya. «Los Disparates»*. Reproduce ocho placas (en holandesa).

HOFMANN, J. *Francisco de Goya. Catalog seines graphischen Werkes* (Viena, 1907).

HUXLEY, Aldous. *The complete Etchings by Goya with a Foreword* (Nueva York, 1943; Crorn Publishers). — 16 págs. + 268 il.

IRIARTE, Ch. *Goya aquafortiste* («L'Art», t. IX; París, 1877).

— *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre* (París, 1867).

JIMÉNEZ-PLACER, Fernando. *El poema goyesco de «Los Disparates»* («Rev. Ideas Estéticas», Madrid, 1946, pág. 332).

LASZLO, A. *Los aguafuertes de Goya* (Editorial Tartessos; Barcelona, 1946).

LEFORT, Paul. *Catalogue de la collection de dessins anciens, principalement de l'École espagnole, eaux-fortes et lithographies de Goya* (París, 1869).

— *Francisco Goya* (París, 1877).

LOGA, V. von. *Francisco de Goya* («Meister der Graphik...», Bd. IV; Leipzig).

— *Francisco de Goya* (1903).

LÓPEZ REY. *Goya y su mundo alrededor* (Buenos Aires, 1947).

MARAINI, A. *Goya incisore* (Firenze, 1927).

MAYER, A. L. *Francisco de Goya*. Catálogo completo de grabados y dibujos (Editorial Labor; Madrid, 1925).

MÉLIDA, Enrique. *Los Proverbios* («El Arte en España», 1865, pág. 313).

PÁEZ, E. *Catálogo-guía de la Exposición de grabados y dibujos de Goya en la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1946).

PIOT, E. *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Goya*. Préface de Th. Gautier «Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire» (París, 1842).

SALA de dibujos de Goya del Museo del Prado.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. II. *GOYA. Ochenta y cuatro dibujos inéditos y no coleccionados. Museo del Prado* (Madrid, 1941).

— *Exposición de planchas de cobre grabadas por Goya y libros y folletos sobre su vida y sus obras*. Real Academia de San Fernando (Madrid, 1946).

SÁNCHEZ GERONA. *Un ejemplar prístino de Goya* («Arte Español», 1928).

SÁNCHEZ GERONA. *Catalogue des eaux-fortes et des lithographies originales...* por Goya. Composant la Collection de Monsieur P. G. (París, 1935).

SÁNCHEZ RIVERO, Ángel. *Grabados de Goya. Colección popular de Arte* (Editorial Calleja, págs. 21-34; Madrid, 1920).

VELASCO, M. *Grabados y litografías de Goya* (Espasa Calpe. Reproducción completa; Madrid, 1928).

VINDEL, Pedro. «*Los Caprichos*», «*La Tauromaquia*», «*Los Desastres de la Guerra*» y «*Los Proverbios*» (Madrid, 1928).

VIÑAZA, Conde de la. *Goya, su tiempo, su vida, sus obras* (Madrid, 1887).

YOUNG, Blamire. *The Proverbs of Goya* (Londres).

LAMINAS

DIBUJOS PARA "DISPARATES"
NO GRABADOS

COLOSO DORMIDO



COMICOS DE PUEBLO



LA PUERTA DEL INFIERNO



DISPARATE DE MUERTOS



LA DESESPERACION DE SATAN



SERIE GRABADA DE "LOS DISPARATES"

I

DISPARATE MATRIMONIAL

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 195 del Catálogo de dibujos de Goya.





2

DISPARATE FURIOSO

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 192 del Catálogo de dibujos de Goya.





3

EL CABALLO RAPTOR

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 189 del Catálogo de dibujos de Goya.





4

MODO DE VOLAR



5

DISPARATE VOLANTE



6

DISPARATE DE CARNAVAL



7

DISPARATE CLARO

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 203 del Catálogo de dibujos de Goya.





8

DISPARATE DE ENTALEGADOS



9

DISPARATE GENERAL

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 433 del Catálogo de dibujos de Goya.





10

DISPARATE FEMENINO

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 185 del Catálogo de dibujos de Goya.





II

DISPARATE BOBO

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado; número 188 del Catálogo de dibujos de Goya.





12

DISPARATE PUNTUAL



13

DISPARATE DE MIEDO

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 186 del Catálogo de dibujos de Goya.





14

DISPARATE POBRE

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 187 del Catálogo de dibujos de Goya.





15

DISPARATE BAILADOR

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 193 del Catálogo de dibujos de Goya.





16

DISPARATE TRIPLE

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 194 del Catálogo de dibujos de Goya.





17

DISPARATE QUIETO

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 199 del Catálogo de dibujos de Goya.





18

DISPARATE RIDICULO

Dibujo preparatorio en el Museo del Prado;
número 202 del Catálogo de dibujos de Goya.





19

DISPARATE FUNEBRE



20

DISPARATE CONOCIDO



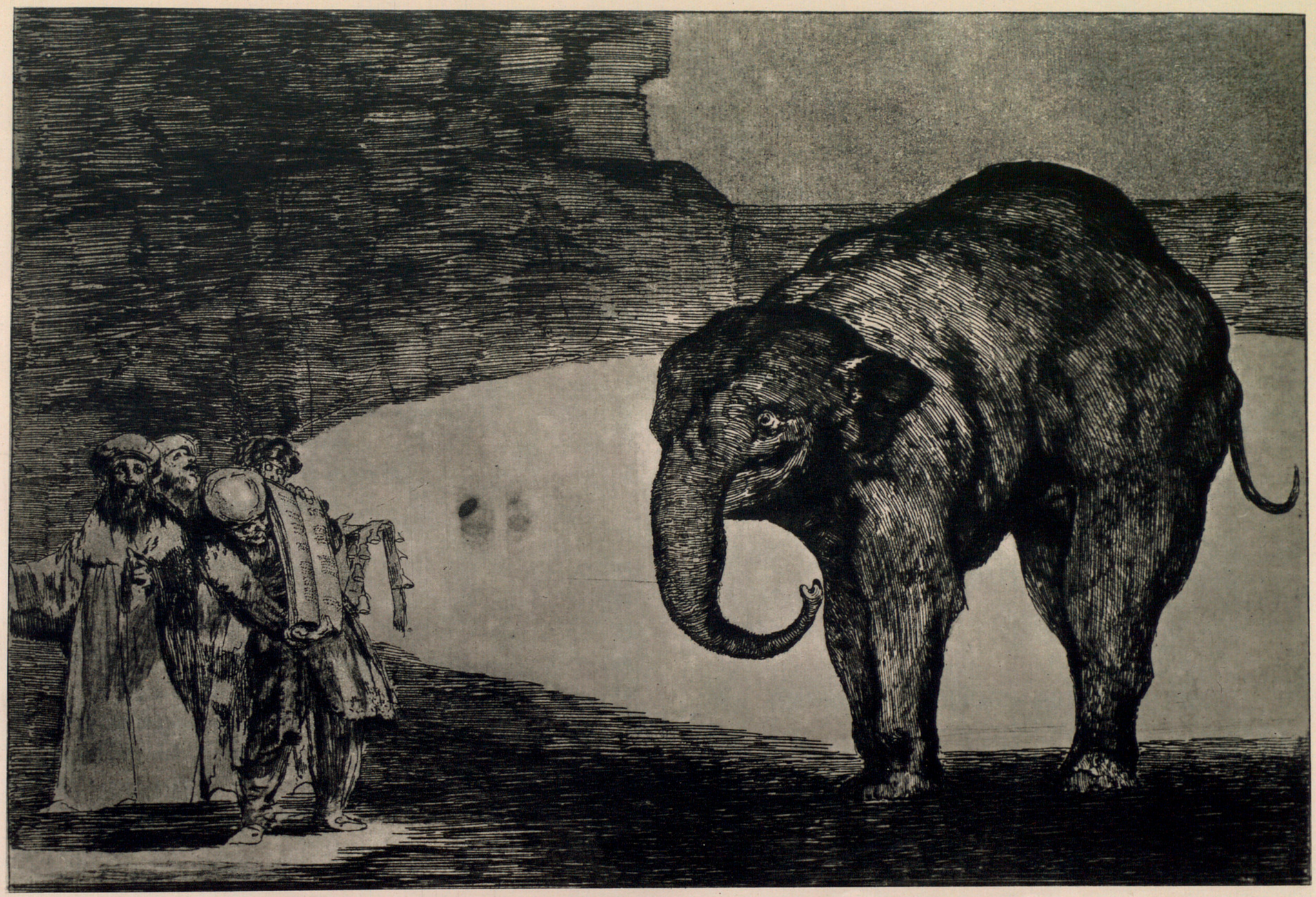
21

DISPARATE DE TORITOS



22

DISPARATE DE BESTIA



INDICE GENERAL

Págs.

Los Disparates en la obra de Goya 5
El monstruo en *Los Caprichos* 5
El monstruo en *Los Desastres de la Guerra* 7
El monstruo en *Los Disparates* 7
Trascendencia del misterio goyesco 8
Los sistemas de composición 9
El mal como inspirador 11
El expresionismo de esta serie 12
Nombre de esta serie 14
Su relación con *La Tauromaquia* 15
La desrealización de tipos y ambientes 16
La datación de esta serie. 19
Sentido disparatado de la doble faz 21
Las leyes del abismo 22
La inminencia 25
El Disparate en la literatura española 26

Págs.

Interpretación de *Los Disparates* 32
La técnica de *Los Disparates*. 37
Ediciones de *Los Disparates* 40
El número de sus planchas 43
Los Disparates y las Pinturas Negras 43
Ordenación de sus láminas 46

DIBUJOS

Dibujos de Disparates. 49

GRABADOS Y DIBUJOS PREPARATORIOS

Disparate matrimonial. 55
Disparate furioso 57
El caballo raptor. 60

Págs.

Modo de volar 61
Disparate volante 62
Disparate de Carnaval 63
Disparate claro 65
Disparate de entalegados 67
Disparate general 68
Disparate femenino 70
Disparate bobo 72
Disparate puntual 75
Disparate de miedo 76

Págs.

Disparate pobre 79
Disparate bailador 80
Disparate triple 82
Disparate ridículo 84
Disparate fúnebre 86
Disparate conocido 87
Disparate de toritos 88
Disparate de bestia 89
Bibliografía 91
Láminas 93

Terminóse la impresión de este libro en Barcelona
el 10 de mayo de 1951. Las láminas han
sido grabadas por HUECOCOLOR.
Tipografía de S. A. D. A. G.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO
N.º Registro: 3548
Signatura: Dibujos
ID BIB 19259
Sala
ID
Armario
Estante

GOYA CAPRICHOS DISPARATES

PIN(18)GOY.1951.Cam