

# El tío Paquete: el sentido goyesco del esperpento

Maité Metz



Fig. 1  
Francisco de Goya  
*El tío Paquete*, c. 1820  
Óleo sobre lienzo, 39 x 31 cm  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid  
[\[+ info\]](#)

Ante la realidad Velázquez quiere ver lo que ve;  
*el Greco* quiere ver lo que no ve. Goya quiere ver lo que nadie ve [...] Velázquez nos da una realidad humana; *el Greco*, una realidad celeste; Goya [...] una realidad demoníaca [...]. Si Velázquez nos da la *serenidad*, y *el Greco* da el *anhelo*, Goya advertimos que nos da el *estremecimiento*.<sup>1</sup>

Cuando visité por primera vez las extraordinarias colecciones del Museo Thyssen-Bornemisza, un extraño cuadro en el recorrido dedicado al siglo XIX me dejó muy impresionada. Rodeado de paisajes alemanes románticos y compartiendo la pared con los franceses Géricault y Delacroix, *El tío Paquete* de Goya me llamó la atención [fig. 1]. Mejor dicho, me fascinó. No tenía nada que ver con los otros retratos del maestro colgados a su lado (uno íntimo de su amigo Asensio Julià y otro oficial de Fernando VII). Este hombre ciego y jocosos que surge de un fondo oscuro para llenar todo el lienzo, pintado con amplias pinceladas de pigmento granuloso, nos ofrece una visión sin concesiones de los accidentes de la naturaleza.

El cuadro, pintado hacia la década de 1820, se puede considerar próximo a las *Pinturas negras* del Museo del Prado, características del último estilo del artista. Y lo mismo que este ciclo puede producir una sensación extraña, *El tío Paquete* perturba inevitablemente al espectador, le molesta a la vez que le fascina. Interpela, y según las circunstancias y las personas provoca atracción o repulsión, pero no deja indiferente.

Interpela, además, porque ya conocíamos a un Goya pintor de corte y autor de unos cartones para tapices cuyos asuntos no pueden ser más ligeros. Ortega y Gasset aborda este aspecto de un modo muy directo: “El hombre y el artista que pinta [...] *El Cacharrero*, en que se sueña el mejor de los mundos posibles, son el mismo hombre y el mismo artista que asesinó las paredes de su propia casa cubriéndolas con los pavorosos chafarrinones de sus ‘cuadros negros’. Todo lo que no sea esto no es *hablar de Goya*, sino precisamente eludir la conversación sobre él”<sup>2</sup>. Starobinski también se refiere a esta paradoja intrínseca al propio artista: “La independencia extrema de la expresión es aquí producto de un hombre que conoció la mayor dependencia”<sup>3</sup>. En este caso no parece que mediara encargo alguno. Goya se interesó personalmente por este personaje, lo pintó para sí mismo.

Conforme a la lectura —poco académica, por lo demás— de Malraux<sup>4</sup>, quien vincula el genio de Goya con su rechazo de la seducción, vemos que *El tío Paquete*, un inocente discapacitado, es una obra emblemática de la ruptura con los códigos estéticos clásicos que asume Goya en esos años.

También hay que recordar que en esta época Goya está ya completamente sordo (a raíz de su grave enfermedad de 1792), y que hay cierta ironía en el hecho de pintar a un ciego cantando. Ironía sí,



Fig. 2  
Francisco de Goya  
*Retrato del padre José de la Canal*, 1824-1826  
Óleo sobre lienzo, 59 x 50 cm  
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

pero desde luego no gratuita. Es una figura popular que aparece a menudo en su obra y revela la atracción que siente por las figuras de pobres disminuidos.

*El tío Paquete* es también, como otras obras suyas, un testimonio elocuente de su incesante búsqueda de una libertad artística cada vez más absoluta, una libertad que rompa definitivamente con las ataduras clásicas: “1792: la enfermedad va a acabar con todos esos sueños... Ha entrado en lo irremediable. Uno de los artistas encantadores del siglo XVIII acaba de morir»<sup>5</sup>. A partir de este momento, y gracias a Goya, sucedería algo decisivo, algo fundamentalmente nuevo: el arte moderno. “El arte moderno nació sin duda el día en que la idea de arte y la de belleza se separaron. Por obra de Goya, quizá...”<sup>6</sup>.

#### “El célebre ciego fijo”

Gracias a esta inscripción, descifrada en el reverso del cuadro antes de ser reentelado en 1887, se pudo identificar al personaje como el famoso tío Paquete (en el sentido de diminutivo de Paco), un ciego que solía estar en las escaleras de la iglesia de San Felipe el Real y tenía fama de buen cantante y guitarrista.

José Gudiol fechó el cuadro en 1823-1824: “Dos retratos también pueden datar de este periodo. Ambos son expresionistas, el primero moderadamente y el otro hasta ese extremo de caricatura y terrible deformación que era uno de los polos esenciales de la estética de Goya y contrarrestaba y equilibraba los refinamientos de la belleza”<sup>7</sup>. Frente al más mesurado del padre José de la Canal [fig. 2], “el retrato más deformado —el pintor llega a suprimir casi del todo los ojos cuando representa a su modelo estallando en una carcajada procaz— es el del tío Paquete. Su parecido con los personajes de la *Pinturas negras* es absoluto, pero con una intensidad mayor, por no decir incordiante, a causa del carácter aislado de este retrato y la falta de un significado alegórico o literario”.

En el comentario de Gudiol aparecen ya el carácter “expresionista”, la “caricatura y terrible deformación” y la “risa agitada”, aspectos de los que hablaremos más adelante. Y lo más chocante, según él, es que la figura esté totalmente aislada, sin referencias a ningún motivo iconográfico. Este ciego no es más que un disminuido al que Goya nos “obliga” a contemplar. No tiene nada que ver con ningún personaje literario, a diferencia de los que representaban un episodio del *Lazarillo de Tormes* en 1808-1812 [fig. 3], donde la ilustración literaria sublimaba la trivialidad de la escena.

Nuestro protagonista, representado en busto, con la cara abotargada echada hacia atrás, parece sacudido por una alegre carcajada. Destaca sobre un fondo oscuro, de factura libre y materia espesa. Rodean la gruesa cabeza unas pinceladas concéntricas que



Fig. 3  
Francisco de Goya  
*El Lazarillo de Tormes*, 1808-1812  
Óleo sobre lienzo  
Colección Maraño



Fig. 4  
Detalle de fig. 1

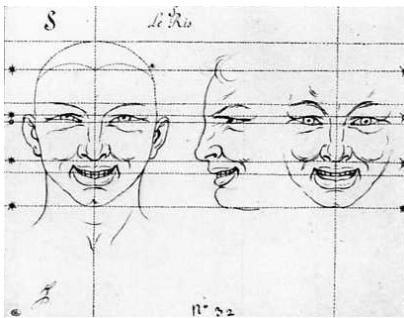


Fig. 5  
Charles Le Brun  
La risa, 1690  
Dibujo, 25,1 x 20,4 cm  
Musée du Louvre, Paris



Fig. 6  
Gérard Audran  
La risa, 1727  
Grabado de *Expresiones de las pasiones del alma* de Charles Le Brun

acentúan la viveza del busto. La factura rápida y los empastes de pigmento (sobre todo en la frente), típicos de la última y mucho más suelta manera de Goya, refuerzan la tosquedad de su fisonomía. La tara del personaje está representada con toda crudeza: los ojos de sellados párpados están hinchados; la nariz es chata y de grandes fosas, y la boca abierta, de labios gruesos y desdentada, le da una expresión que oscila entre la sonrisa y el rictus. Las anchas pinceladas que hay a la altura de la boca acentúan la obscenidad del gesto [fig. 4]. Estamos lejos de la sutil teoría de las pasiones de Charles Le Brun (véase en especial “La risa” en sus *Expresiones de las pasiones del alma* de 1727, en el grabado de Gérard Audran) [figs. 5-6]. Esta incertidumbre de la expresión es justamente lo que confiere al personaje ese carácter extraño, entre la bonhomía y la mueca, que posee: no sabemos si reír con él o apartarnos de un rostro tan repulsivo.

### El desdén por la seducción

Lo que más nos llama la atención de este retrato es que Goya renuncia a embellecer a su modelo. Al contrario, acentúa sus rasgos monstruosos con un tratamiento especialmente tosco de la anatomía (los ojos magullados, la nariz chata, la boca abierta). Y esta decisión le sitúa radicalmente al margen de toda una tradición clásica de la representación pictórica.

Pero es preciso tener en cuenta que Goya mantiene una relación ambigua con la tradición académica. El artista que ingresa en la Academia de San Fernando en 1780 y que es designado pintor de cámara de Carlos IV en 1788 inicia así una carrera institucional que tiene su recorrido y en la que ocupa los cargos más prestigiosos. Pero no tarda en sentirse incómodo con ese corsé oficial que puede frenar la imaginación o incluso el talento de los artistas en formación. Poco a poco va rompiendo con el *decorum* y el culto al ideal de belleza que domina todas las concepciones estéticas de la época. Para Malraux, fue “un decorador más [...] que descubre su genio el día en que se atreve a dejar de gustar”<sup>8</sup>.

Poco a poco se va fijando sus propias reglas, y “dice que solo tiene tres maestros: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt”<sup>9</sup>. Enseguida se inscribe en una corriente naturalista, y aspira a tener lo que ve como fuente de inspiración: “Mi pincel no debe ver mejor que yo”<sup>10</sup>.

Paso a paso va reivindicando más libertad artística, lo que pasa por la defensa del “capricho” y la “invención” [fig. 7]. Pinta cuadros de gabinete sin encargo, algunos de cuyos asuntos le obsesionan durante su enfermedad. En 1794 envía a la Academia una serie de lienzos de pequeño formato de los que dice: “he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches”<sup>11</sup>. A partir de



Fig. 7  
Francisco de Goya  
*Corral de locos*, 1794  
Óleo sobre hierro estañado, 43,5 x 32,4 cm  
Meadows Museum, Dallas

entonces el “capricho” y la “invención” serán dos ideas fundamentales en su trabajo. En 1797 deja el puesto de director de pintura de la Academia de San Fernando y se dedica cada vez más al grabado, que se convierte en el soporte de una visión más íntima (la declaración que precede a la publicación de los *Caprichos*, aparecida en el *Diario de Madrid* el miércoles 6 de febrero de 1799, es a este respecto una auténtica profesión de fe<sup>12</sup>). Veamos cómo analiza Malraux el cambio que suponen en Goya los *Caprichos*: el artista “metamorfosea la función de la pintura, que ya no consiste en seducir al aficionado ni en añadir, adornándolo, su mundo imaginario. Proclama un nuevo derecho del pintor”<sup>13</sup>. Y Malraux opta por presentar al segundo Goya (después de los cartones para tapices) como “el primer director de escena del absurdo y el más grande intérprete de la angustia que ha conocido Occidente». Esta evolución hacia una subjetividad asumida —que pasa por el negro de la tinta de estampación— parece culminar entonces con las *Pinturas negras* y se mantiene tras su exilio en Burdeos.

En suma, Goya sigue reivindicando en su obra, cada vez con más firmeza, el poder de la imaginación libre.

### La fascinación por lo feo

En su *Fascination de la laideur*, Murielle Gagnebin estudia la obra de Goya como precursora de un arte que pone en juego lo feo como categoría estética de pleno derecho<sup>14</sup>. Aunque el primer capítulo de su libro se titula “La aparición de lo feo en la obra de Goya”, cabe señalar que las manifestaciones de la fealdad en su producción no surgen de la nada, sino que forman parte de un proceso figurativo: primero, el cuerpo deformado y desproporcionado<sup>15</sup>, después la brujería, el satanismo, el sadismo y el gusto por la crueldad<sup>16</sup>. Y también los estados de ánimo (melancolía, locura, furor...)<sup>17</sup>. Y se inscribe además en la tradición artística de la pintura del norte del siglo XVI, del Bosco, Grünewald, Durero, Brueghel, Teniers, Callot (*Las miserias de la guerra*), Ribera y, por supuesto, Velázquez.

Pero lo feo, en Goya, no es feo en potencia, es feo en acto. Es un hecho manifiesto. En vez de ocultar lo feo que es omnipresente en la realidad, tan humano, Goya lo hace patente. ¿Cómo se representa Goya al pueblo? “Rostros carnosos y burlones del carnaval, enanos, jorobados, viejas decrepitas: todas las siluetas están quebradas, las manos y piernas están torcidas por el reuma y el duro trabajo, las sonrisas desdentadas. En las plazas públicas, borrachos y frailes barrigudos se codean con proxenetas y alcahuetas amarillentas y secas [...]. En general, el pueblo de Goya tiene muy poco de seductor. Agobiados por las luchas diarias, deformados por las vicisitudes de la vida, los cuerpos y los rostros son feos. Además parece que a Goya le atraen los contrastes: gusta de yuxtaponer en una misma escena jóvenes





Fig. 8  
José de Ribera  
*Demócrito*  
Óleo sobre lienzo  
Colección privada



Fig. 9  
José de Ribera  
*El tacto* (detalle), 1632  
Óleo sobre lienzo, 125 x 98 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 10  
Francisco de Goya  
según Velázquez  
*Esopo*, 1778  
Aguafuerte,  
301 x 219 mm  
Museo Nacional  
del Prado, Madrid

y jugosas majas y viejas enrocadas en sus miserias y fracasos. El conflicto entre belleza y fealdad alcanza en su pintura un grado de fascinación nunca antes logrado<sup>18</sup>.

En este sentido, más que el desdén por la seducción a que ya nos hemos referido y que hemos considerado específico de su nueva actitud artística, Goya “parece interesado sobre todo en la degradación de lo Bello como arquetipo”<sup>19</sup>.

La reflexión sobre lo feo tampoco era anacrónica en su época. Jovellanos, al ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en junio de 1780, pronunció un “Elogio de las Bellas Artes” en el que hacía un repaso de la historia de la pintura española. Se refería a las principales características de algunos pintores, como Ribera, del que destacaba la pincelada vigorosa, la fuerza de su claroscuro y su incomparable habilidad para expresar vivamente “los efectos de la humanidad alterada, ora estuviese marchita por los años, ora macerada con penitencias, ora destrozada, y moribunda en la agonía de los tormentos”<sup>20</sup> [figs. 8-9]. En Velázquez Jovellanos veía al pintor que había rechazado “el duende llamado *belleza ideal*”. Y recordemos que Moratín había fundado con sus amigos una sociedad burlesca de acalófilos o amantes de lo feo, a la que bien habría podido pertenecer Goya<sup>21</sup>. También pudo influir en él la publicación en 1789 de las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación*, obra de Arteaga en la que se señalaba cómo muchos objetos desagradables o incluso horribles de la naturaleza adquirirían “lustre” y belleza en el lienzo.

### El gusto por el “pueblo bajo”

Es conocida la admiración que sentía Goya por Velázquez, algunas de cuyas obras reprodujo en grabado, entre ellas varios bufones. También es posible que influyeran en él los cuadros del Bosco que había en las colecciones reales, que le sorprendieran sus figuras monstruosas y su denuncia de los vicios (está por estudiar con más detenimiento la relación entre ambos). Con su rechazo de las apariencias y su inmersión en la penumbra de las verdades existenciales, Goya pone en marcha el espectáculo social de las ilusiones. Invierte los códigos morales y su caracterización plástica tradicional (que asociaba la fealdad estética a la fealdad moral), y opera un cambio total de perspectiva.

Así como Velázquez rehabilitaba a los mendigos que son Esopo y Menipo, lo que no obsta para que siguieran siendo figuras ejemplares de la sabiduría, Goya (de las que además hace sendos grabados [fig. 10]) se interesa por los pordioseros hasta entonces desdeñados por la pintura, y les dota de una dignidad muy especial. De Esopo se decía: “El mayor defecto que tenía aparte de su fealdad era su imposibilidad



Fig. 11  
Francisco de Goya  
*El ciego de la guitarra*, 1778  
Óleo sobre lienzo, 260 x 311 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 12  
Francisco de Goya  
*El majo de la guitarra*, 1779  
Óleo sobre lienzo, 137 x 112 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 13  
Diego Velázquez  
*El bufón Calabacillas*, 1635-1639  
Óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 14  
Francisco de Goya  
*La romería de san Isidro*, 1820-1823  
Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 138,5 x 436 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 15  
Francisco de Goya  
*El cantor ciego*, 1824-1828  
Aguafuerte y aguainta, 186 x 120 mm  
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

de hablar; además era desdentado y no podía articular"<sup>22</sup>. Pero ¿acaso no es el mudo el mejor portador de la verdad? Y análoga y paradójicamente, el ciego es el más clarividente de todos.

Entre las muchas figuras populares que Goya pone en escena (como el majo, la maja y la alcahueta), el guitarrista-cantante aparece con frecuencia en su obra [figs. 11-12]. Inscribiéndose también en la tradición picaresca española, es un hazmerreír público, una especie de payaso moderno, como los enanos de Velázquez que divertían a los poderosos. En su denuncia de las apariencias, esta figura sirve de espejo, de revelador de verdades que están enmascaradas por la comedia social. ¿Acaso no es el bufón el único que puede permitírselo todo so pretexto de que la risa lo disculpa todo? [fig. 13] Parece que Goya aprendió en este aspecto la lección de Velázquez<sup>23</sup>.

La figura del guitarrista-cantante es un motivo que Goya desarrolla desde sus primeros cartones para tapices y mantiene hasta sus últimos *Caprichos*. Tanto si forma parte de la muchedumbre destacándose de ella (la "muchedumbre" o la "masa sin persona" es otro motivo habitual en su obra), como si aparece aislado, su tratamiento evoluciona de una manera significativa. Lo mismo que el conjunto de su producción se va haciendo cada vez más "negro", Goya va tratando al personaje de un modo cada vez más inquietante. El canto se convierte en queja. El rostro se transforma en una mueca creciente. ¿Qué decir de la cara completamente desfigurada que aparece en el primer plano de *La romería de san Isidro* [fig. 14], que abre desmesuradamente la boca y pone los ojos en blanco? Parece el guía de una muchedumbre de seres deformes que se apiñan unos con otros.

*El tío Paquete* se inscribe claramente en la visión cada vez más sombría que apreciamos a lo largo de su obra. Uno de sus últimos *Caprichos* presenta a un cantor ciego de fisionomía solo toscamente esbozada [fig. 15]. Al retomar un motivo ya utilizado por el artista del que ahora ofrece una versión extremada, *El tío Paquete* plantea la cuestión del "estilo de vejez" de Goya: "cómo (no mediante qué decisión) acaba un artista su obra [...], no es en modo alguno una decisión sobre cómo manejar más eficazmente lo real (la historia, la "vida misma"), es un empeño paradójico que consiste en volver a empezar. En convocar a los actores y asuntos del pasado para que vuelvan a representar la misma obra pero sin trajes"<sup>24</sup>. Para Goethe, envejecer era "retirarse poco a poco de las apariencias".

### De la boca abierta a la risa cruel

Uno de los mecanismos que utiliza Goya para la auténtica destrucción de lo ideal que es *El tío Paquete* es, más que la propia ceguera (y que esos ojos desesperadamente cerrados), la boca abierta de par en par. Es ese rictus exagerado lo que le convierte en un ser monstruoso. Porque



Fig. 16  
Agésandro,  
Polidoro y  
Atenodoro  
*Laocoonte y sus  
hijos (detalle)*,  
siglo I a.C.  
Mármol, alt. 2,42 m  
Museos Vaticanos,  
Roma



Fig. 17  
Caravaggio  
*Cabeza de Medusa*,  
1597-1598  
Óleo sobre lienzo  
pegado a tabla,  
Ø 58 cm  
Galleria degli Uffizi,  
Florencia



Fig. 18  
José de Ribera  
*Ticio (detalle)*, 1632  
Óleo sobre lienzo, 227 x 301 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 19  
Francisco de Goya  
*Bobalicón*, 1815-1819  
Aguafuerte, aguatinta, bruñidor y punta seca, 248 x 366 mm  
Museo Nacional del Prado, Madrid

conviene recordar que, en la tradición pictórica, la representación de una boca abierta es del todo impropio. Se prohíben los tormentos y desórdenes del alma que deforman el rostro, y la expresión de las pasiones ha de ser comedida.

En su *Fundamento del derecho natural* (1796), Fichte señala tres características que distinguen al hombre del animal, y una de ellas es la boca humana frente al hocico bestial. La boca, “que la naturaleza destinaba a la función más baja y egoísta, la alimentación, gracias a la cultura pasa a ser el instrumento de todos los sentimientos sociales en cuanto que es el órgano de la comunicación. Cuanto más bestial y egoísta es el individuo, o la raza puesto que tratamos de elementos estables, más tiene su boca el aspecto de un hocico prominente. En cambio, cuanto más crece moralmente el individuo, más se borra su boca bajo el arco de la frente reflexiva». A juzgar por los mentones salientes y grandes bocas abiertas que vemos en Goya, sus figuras están más cerca de lo animal que de lo humano y distan mucho de expresar la más mínima “grandeza moral”.

En realidad, más que bocas abiertas o prominentes, Goya representa deliberadamente bocas vociferantes. Para Winckelmann (*Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*), en la figuración clásica el hecho de gritar es incompatible con la grandeza espiritual, criterio del decoro y la verosimilitud. Y la boca abierta no debería representarse por la incompatibilidad que existe entre una expresión vehemente y la belleza del rostro. Afirma Lessing en *Laocoonte* que una boca abierta, un hueco, dan al rostro un aspecto repulsivo. Para él, el grito es uno de los motivos menos representables en el arte. Por eso, en el grupo del Laocoonte este se domina y no grita pese a su sufrimiento [fig. 16].

La pintura de Caravaggio responde a este canon de la representación clásica que prohíbe la boca abierta con una primera ruptura, asumiendo la representación de lo desagradable, de lo molesto [fig. 17]. Ribera se adentra decididamente en esa nueva senda y se convierte en el representante de una verdadera “estética del horror” por utilizar la expresión de Giambattista Marino<sup>25</sup> [fig. 18].

Goya se inscribe así pues en ese avance de la pintura iniciado por Caravaggio y Ribera, entre otros, que altera por completo las categorías de lo bello y lo feo. Introduce lo monstruoso, lo deforme, lo grotesco, mediante unos tipos que aparecen regularmente en su producción. Como ejemplos no exhaustivos cabe citar a los enanos y duendes, que proliferan sobre todo en los *Caprichos*; al loco, sea jovial o furioso, al bobo, etc. Todas las figuras de este “bestiario” imaginario exhiben un rostro deformado, sobre todo por rictus inquietantes.

Así es en el *Disparate nº 4, el Bobalicón* [fig. 19]: el gigante idiota “que bailaba licenciosamente al son de las castañuelas en los carnavales” es un personaje que sonríe de un modo que produce





Fig. 20  
Francisco de Goya  
*Fantasma con castañuelas*,  
1825-1828  
Lápiz negro y lápiz litográfico  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid

Fig. 21  
Francisco de Goya  
*La era, o El Verano*, 1786  
Óleo sobre lienzo, 277 x 642 cm  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid



Fig. 22  
Francisco de Goya  
*Porque esconderlos?*,  
1797-1799  
Aguafuerte, punta seca  
y aguainta bruñida,  
306 x 201 mm  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid

Fig. 23  
Francisco de Goya  
*Ya tienen asiento*,  
1797-1799  
Aguafuerte y aguainta,  
263 x 200 mm  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid



Fig. 24  
Francisco de Goya  
*Dos mujeres y un hombre*,  
1820-1823  
Técnica mixta sobre  
revestimiento mural trasladado  
a lienzo, 125 x 66 cm  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid



espanto; con su estatura gigantesca, rodeado de cabezas de espectros, se aparece a dos pequeñas figuras aterrorizadas. Goya retoma en esta estampa el dibujo titulado *Fantasma con castañuelas* [fig. 20], en el que una figura burlona, cuyo gesto oscila entre la sonrisa y la mueca y que baila al son de las castañuelas, tiene también esa cara de bobo, con la nariz aplastada, ojos pequeños y boca ancha y sonriente.

Gagnebin también saca esta misma conclusión de los hombres que pinta Goya: “tienen muy a menudo la boca abierta, ya sonriendo beatíficamente, lo que da a su rostro un aspecto untuoso y blando, ya gritando y gesticulando como títeres movidos por alguna fuerza invisible. Su cara nunca es atractiva”<sup>26</sup>.

Una gran violencia recorre toda la obra de Goya, incluso sus cartones para tapices, donde los rostros pueden expresar mucha crueldad bajo la apariencia de alegre diversión [fig. 21].

En los *Caprichos* pulula todo un mundo muy inquietante, y la risa de los personajes suele servir para subrayar la corrosiva crítica que la serie contiene [figs. 22-23].

¿Y esa risa burlona de la mujer que aparece en segundo plano en *Dos mujeres y un hombre* [fig. 24], una de sus *Pinturas negras*? La escena se describió por primera vez junto con el resto en la monografía de Charles Yriarte sobre el artista, de 1867, con el título *Dos mujeres riéndose a mandíbula batiente*. También es indefinible la expresión del hombre que está en primer plano: ¿abre la boca por placer o por sufrimiento? También llamado *El onanista*, su cara parece marcada por los espasmos del placer solitario.

¿Ligera o grave? Nunca se sabe de qué tipo es la risa de los personajes que pinta Goya. Porque el artista crea un mundo nuevo, un universo de hombres de rasgos animalizados y de animales antropomorfizados, una mezcla de géneros que convierte toda farsa en una sátira feroz. La carga goyesca golpea por su radicalidad, y fascina tanto como perturba al espectador.

Y es que Goya procede de una tradición para la que *caricare* (*cargar*) significa *exagerar* al servicio de un método didáctico [fig. 25]. Pero Goya va más allá de la caricatura que pretende corregir y que se mantiene dentro de los límites de la caracterización. En su caso, la carga está llevada al extremo. La parte cómica que aligera la caricatura más cruel se va ausentando poco a poco de su obra, hasta no ser más que la expresión misma de la violencia, de las perversiones humanas. Por eso dice Baudelaire que Goya es un “caricaturista artístico”: por la universalidad y atemporalidad de su crítica, que hacen que su caricatura no esté sujeta únicamente al contexto político-social.

Mientras que el caricaturista pretende provocar la risa, el expresionista trata en cambio de provocar espanto, rebeldía, horror. Goya es ambas cosas.





Fig. 25  
Francisco de Goya  
*Grupo de cabezas caricaturescas, 1797-1798*  
Colección privada, París



Fig. 26  
Francisco de Goya  
*Una función de máscaras (El entierro de la sardina), 1814-1816*  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 27  
Francisco de Goya  
*El entierro de la sardina (detalle), 1814-1816*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Fig. 28  
Francisco de Goya  
*El ciego de la guitarra, c. 1778*  
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Exorcismo regenerador, catarsis bienhechora, discernimiento supremo, en Gracián-Goya (el “descifrador”) la contemplación de lo feo empieza o acaba con la risa salvadora. Aunque la calma suele durar poco: después de la risa reaparece enseguida la angustia: “La renuncia a la seducción no es seguramente lo que le da a Goya su nuevo estilo, pero se lo permite. Y todo un pueblo de figuras nuevas, cuya escritura es una escritura en dos dimensiones, empieza a proliferar ante sus ojos: las caricaturas”<sup>27</sup>.

Por eso es especialmente interesante interpretar la obra de Goya a través del prisma del carnaval, como ha hecho Victor I. Stoichita<sup>28</sup>. Por ser un momento de libertad absoluta en el que todo está permitido, con sus desmanes y sus absurdos, el carnaval nos muestra el oscuro y nebuloso paisaje de la España o del mundo de su tiempo. En muchas de las obras de Goya se atribuye un valor especial al sistema de inversión generalizada: el mundo al revés. Una inversión que tiene un sentido sumamente revelador, porque, al convertir la representación en “la hipérbole de la mentira”, arroja luz sobre la realidad y le da un sentido nuevo.

Si comparamos el dibujo preparatorio de *El entierro de la sardina* con la pintura final, vemos que la risa siempre acaba prevaleciendo [figs. 26-27]. El dibujo ilustra la expresión de alegría de unos personajes que parecen monjas y frailes, y por lo tanto la vuelta a la norma cívica y religiosa que supone el Miércoles de Ceniza (la palabra *mortus* aparece en el estandarte). En la pintura se ha operado un cambio radical: la inscripción del estandarte se ha sustituido por un rostro que hace una mueca hilarante, la muchedumbre está alborozada y las máscaras y los disfraces han reemplazado a los hábitos religiosos.

### «El esperpentismo lo ha inventado Goya»

Así se expresa Valle-Inclán a través de su personaje Max Estrella en *Luces de Bohemia*<sup>29</sup>. A su juicio, solo una estética sistemáticamente deformada es capaz de expresar el sentido trágico de la vida española. Si Valle-Inclán formaliza los contornos conceptuales de esta categoría que mezcla lo grotesco, lo absurdo y lo tragicómico, Goya es sin duda su precursor.

Los personajes risueños o incluso hilarantes del pintor tienen un trasfondo de vicio y dolor que los hace inquietantes y patéticos. De la risa a las lágrimas, Goya propone una suerte de dialéctica de la tristeza y el escarnio. Esa dialéctica ya estaba ilustrada por las figuras de Heráclito y Demócrito. En Goya se diría que se resume en este rostro grotesco, digno de las máscaras tragicómicas griegas.

La risa sería a la vez el síntoma y el remedio de la melancolía. Es la manifestación de la estrecha y paradójica relación que hay entre la farsa y el horror (más tarde se hablará de astracanada y esperpento<sup>30</sup>),



Fig. 29  
Copia de Francisco de Goya  
*El guitarrista*  
Dibujo, gouache sobre papel blanco  
Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam

entre el sarcasmo y el patetismo. Es el modo de expresión por excelencia de lo grotesco en Goya. Por grotesco entendemos toda deformación que revele una condición íntima y más auténtica de las cosas, la expresión de lo híbrido y el lugar de confrontación de los contrarios. Es la ambigüedad de la expresión, entre la sonrisa y la mueca, entre el placer y el sufrimiento, lo que prefigura la intuición de que “no todo lo que hay en la creación es humanamente bello, pues en ella existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo agraciado, lo grotesco en el reverso de lo sublime” (Víctor Hugo en el prólogo de *Cromwell*).

Frente a la visión desencantada del mundo que representa Goya (es el “desengañado-desengañador”, el “desencantado-desencantador”) ¿hay alguna luz de esperanza? Al menos parece que el pintor sordo atribuye al canto —que le fascinaría por inaccesible— una virtud profiláctica. Una copia de su grabado *El ciego de la guitarra*, centrada únicamente en la figura del cantante, está acompañada de este refrán que se lee en el *Quijote* (I, 22): “El que canta sus males espanta” [figs. 28-29].

## Notas

- 1 Azorín: “Con Goya un momento”. *ABC*, 29 de marzo de 1945.
- 2 José Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, 1980, p. 283.
- 3 Jean Starobinski: *1789. Les emblèmes de la raison*. París, 1973, p. 144.
- 4 André Malraux: *Saturne. Le destin, l'art et Goya*. En *Oeuvres Complètes*, IV. París, 1989-1996.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Ibidem*, nota al prólogo. Ya en 1945, en el prólogo del catálogo de la exposición de los Otages de Fautrier en la Galerie Drouin de París.
- 7 José Gudiol: *Goya, 1746-1828. Biographie, analyse critique et catalogue des peintures*, París, 1970.
- 8 Malraux 1989-1996, *op. cit.* nota 4.
- 9 *Ibidem*.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Carta a B. Iriarte, 4 de enero de 1794: “Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me ocasionado, me dedique a pintar un juego de quadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches”.
- 12 “Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloquencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos [...] aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artifice. [...] Considerando que el autor, ni ha seguido el ejemplo de otro, ni ha podido copiar tan poco de la naturaleza. Y si imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra. [...] La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta conivación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artifice el título de inventor y no de copiante servil.»

## Notas

- 13 Malraux 1989-1996, *op. cit.* nota 4.
- 14 Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel, 1994.
- 15 Para la fenomenología del suplicio véanse Michel Foucault: *Surveiller et punir*. París, 1975; Elaine Scarry: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva-York y Oxford, 1985, y Edward Peters: *Torture*. Nueva York, 1985.
- 16 Véase Umberto Eco: *Histoire de la laideur*. París, 2007, cap. VIII: "Sorcellerie, satanisme, sadisme". Véase también Lucienne Domergue: *Goya: des délits et des peines*. París, 2000, según el cual Goya es pionero en España de la exploración sistemática de "toda forma de violencia legal" en un contexto de creciente contestación del sistema penitenciario (Cesare Beccaria: *Dei delitti e pene* en 1764; John Howard: *L'État des prisons, des hôpitaux et des maisons de force en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle en 1777*). Por último, véase Daniel Arasse y sus análisis de las escenas pictóricas de ejecución en *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. París, 1987.
- 17 Véase Nadeije Laneyrie-Dagen: *L'invention du corps*. París, 2006, en especial el capítulo titulado "Le corps, miroir des émotions".
- 18 Gagnebin 1994, *op. cit.* nota 14.
- 19 *Ibidem*, p. 37.
- 20 Edith Helman: *Trasmundo de Goya*. Madrid, 1963, p. 103.
- 21 Enrique Lafuente Ferrari citando a Helman 1963, *op. cit.* nota 20, p. VIII; *ibidem*, p. 186.
- 22 "Vida de Esopo", en *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid, 1978, p. 189.
- 23 Francisco Umbral: "Velázquez", *El Mundo*, 5 de julio de 2000: "Velázquez, con sus seis o siete monstruos, está brindando a reyes y cortesanos un espejo y una lección, pues que ellos van de mejor ropilla, pero son tan caedizos, monstruizables y feos como sus 'hombres de placer', o sea de ingenio, risa, diversión y vacación grotesca. Los nobles necesitan cerca a los bufones enanos y meninas, por mejor contrastar continuamente su propia altivez, perfección (relativa) y resplandores. Pero Velázquez pinta un enano con la misma solemnidad, majestad e intención que si pintase una infanta o un príncipe. Está degradando indirectamente su pintura 'noble'. (Goya se atrevería más, después, y pintaría monstruos reales directamente). El 'otro' Velázquez, en fin, se toma la revancha y venganza de su pintura de Corte entronizando bufones, y esto sí que es una bufonada o bufonería. En Las Meninas llega a mezclar lo uno y lo otro, he aquí otra razón más de que éste sea su mejor cuadro. En cuanto a modernidades, que todavía hay quien se las discute, Velázquez nos arroja a la cara la estética de lo feo, el feísmo, y de ahí vendrían luego Goya, Solana, Picasso, Nonell y tantos otros. [...] Pintando enanos y bufones escapa a encargos y desemboza innobles nobles, damas castañetas. Decadencia de España que empieza en su pintura».
- 24 Jean-Louis Schefer: *Goya. La dernière hypothèse*. Montrouge, 1998.
- 25 Véase el catálogo de la exposición *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, com. Miguel Falomir, Madrid, Museo del Prado, 21 de enero - 4 de mayo de 2014.
- 26 Gagnebin, *op. cit.* nota 14, p. 28.
- 27 Malraux 1989-1996, *op. cit.* nota 4, p. 39.
- 28 Victor. I. Stoichita y Anna María Coderch: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, 2000, para la versión española de A. M. Coderch.
- 29 Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia. Esperpento*. Barcelona, 2010, p. 168.
- 30 Véase Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica*. Madrid, 1969, y *Luces de bohemia* de Valle-Inclán.