

tica. El mismo Lázaro ha hablado de la «organización guiñolesca del libro» sin sacar todo el partido que esta observación permitía, y Mauricio Molho ha hecho a este respecto muy atinadas observaciones: «Un mundo en que la nobleza es antinobleza, en que los caballeros descenden a pícaros y en que los pícaros, renegando de su sangre, aspiran a nobleza, no parece reflejar sino el mundo al revés de la fiesta carnavalesca»¹². Y ha sido también este autor el que ha señalado un aspecto fundamental de la obra, el carácter cerrado, radicalmente cerrado, del mundo que presenta: *La vida del Buscón llamado Don Pablos* «se ha escrito para decir ese desierto, ese vacío de esperanza y rectitud, donde entre los caballeros arruinados y chirles y los judíos advenedizos no hay lugar sino para los pícaros que en su tendencia ascensional no se tropiezan con más adversarios que otros pícaros, que les precedieron en el camino del ennoblecimiento»¹³.

Dejando ahora a un lado la segunda parte del razonamiento de Molho—pues, ¿acaso no es la estructura cerrada y desesperanzada el mayor obstáculo, por encima de pícaro alguno (que, por otra parte, no serían sino la encarnación o concreción de semejante estructura), con que se encuentra «Pablos» en su carrera...?—, la primera configura el horizonte que da sentido al esperpento, al mundo al revés organizado según las reglas de un gigantesco guiñol. La conversión de la narración en una descoyuntada parodia donde la verdad salta a la luz precisamente a través de esos procedimientos, y donde, por tanto, salta como bufonada, no por ello menos cierta y reveladora, es el resultado de una configuración socialmente cerrada, tal como Maravall ha puesto recientemente de manifiesto¹⁴. En ese ámbito se pronuncia y cobra sentido aquel que podemos llamar *intelectual esperpéntico*, aquel que, consciente de la cerrazón del medio, de la inviabilidad de salida alguna, se abre a la desesperanza y, haciendo saltar por los aires de las palabras—único material con que el intelectual cuenta, su materia prima—la imagen del mundo en que se encuentra, dice ese salto, casi pataleta o bufonada, como único «mensaje»: la conciencia profunda de una situación imposible, radicalmente crítica. El intelectual esprepéntico, aunque personalmente pertenezca a uno u otro estamento, aunque biográficamente apoya a éstos o aquellos, está objetivamente desarraigado, refugiado en su propia lucidez. Su obra no es crítica, al menos no lo es en el sentido tradicional del término, pues nada ofrece a cambio de lo que hay, ninguna alternativa esgrime contra lo establecido, aunque contra lo establecido se pronuncia con sus muñecos.

¹² *Cinco lecciones sobre el «Buscón»*, edic. cit. nota 1, pág. 115.

¹³ *Ibid.*, pág. 114.

¹⁴ J. A. MARAVALL: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

El intelectual esperpéntico es un «intelectual no orgánico», para utilizar la conocida terminología gramsciana. No está ligado a clase, estamento o grupo social alguno; no impulsa ni defiende los intereses de colectivo alguno. El intelectual orgánico, tal como Gramsci lo entiende, contribuye a dirigir cultural, moral y políticamente el grupo en que objetivamente está enraizado. Su esperanza es la de esa alternativa histórica que gracias al colectivo puede cumplirse práctica y no sólo teóricamente, histórica y no idealmente. Este «intelectual no orgánico» se mueve en un campo bien distinto; su desarraigamiento corta desde el principio cualquier contacto con la práctica, aislándolo en el mundo de la lucidez, convirtiéndole en la conciencia radical de uno y otros, de todos; pero en la conciencia de una verdad que, para aparecer, se niega, y cuanto más se niega más presente y contundente es. Quizá el suyo sea un mundo de palabras, pero no es, desde luego, una obra estetizante.

2. Goya plantea muchos problemas que ya han sido abordados a propósito de Quevedo. Como en el caso del escritor, aunque con un énfasis diferente, el debate más interesante es el establecido a propósito del sentido de su pintura. Los estudios de E. Helman han contribuido de manera fundamental a dar una base rigurosa a cualquier trabajo sobre la cuestión, pero no la han dilucidado plenamente. Por el contrario, una lectura apresurada de sus textos pueden hacer de Goya un crítico y un moralista, heredero de la ilustración y la sátira del dieciocho ¹⁵.

Al igual que en el caso de Quevedo, esos son los elementos de que se sirve para construir su imagen, pero empleándolos como punto de partida que conduce a una meta bien diferente. Como es sabido, uno de los fenómenos que más llamó la atención del pensamiento ilustrado y reformador fue el de la brujería y la magia, la superstición, que revelaban la ignorancia de la población, el abandono de la razón y sus luces, lo que propiciaba la crítica y el sarcasmo. Goya y los ilustrados se ocuparon en bastantes ocasiones de esta cuestión. ¿Cómo lo hizo Goya?

2.1. El tema de los aquelarres aparece por primera vez en un cuadro de la serie de seis que en 1797-1798 pintó para el gabinete de la duquesa de Osuna en su Alameda, y que con el título de *Aquelarre* se encuentra actualmente en el Museo Lázaro Galdiano. Después, nunca iba a abandonar ya este asunto, que aparece repetidas veces en los *Caprichos* y, finalmente, en las *Pinturas Negras*. El *Aquelarre* de la Alameda de Osuna lo pinta en un momento de gran actividad, pues además de esos cuadritos realizó también en este tiempo los *Caprichos*, las pinturas

¹⁵ Cfr. las dos obras de E. HELMAN citadas en la nota 2, especialmente *Trasmundo de Goya*.

religiosas de la *Santa Cueva* de Cádiz, la serie de los *Padres de la Iglesia*, los frescos de *San Antonio de la Florida*, además de algunos dibujos del llamado *Album de Madrid* o *Album B*. El período no es solamente de importancia por el número, verdaderamente sobrehumano, de las obras realizadas, sino por los cambios que en estos años pueden apreciarse en su evolución, cambios a los que no resulta ajeno el *Aquelarre* citado.

La imagen goyesca abandona la preocupación anecdótica y casi costumbrista que había aflorado en pinturas y dibujos anteriores, e inicia su peregrinar por un mundo cada vez más universal, concentrado y expresivo. La comparación entre los dibujos de los dos primeros álbumes y los preparatorios de los *Caprichos*, o entre los *Caprichos* mismos, es sumamente ilustrativa, aunque no constituye el tema que aquí ha de ocuparnos. En estos dos años la imagen de Goya da un giro que puede considerarse ya definitivo.

En 1797, Leandro Fernández de Moratín, amigo de Goya, había anotado y preparado para la edición la célebre *Relación del auto de fe celebrado en Logroño en 1610*¹⁶. La coincidencia de fechas hace pensar a todos los historiadores que se han ocupado del tema que la *Relación*, seguramente comentada por Moratín con sus amigos, puede ser uno de los motivos inspiradores de la pintura de Goya, así como de algunas láminas de los *Caprichos*. Ello es tanto más probable a la vista del carácter descriptivo que estos cuadros, y en concreto el *Aquelarre*, ofrecen. La escena es bastante conocida: un gran macho cabrío, de largos cuernos, preside una reunión de brujas, alguna de las cuales parece ofrecerle niños, mientras que otras contemplan la escena o miran al espectador, sosteniendo un palo del que cuelgan una sarta de niños (¿o fetos?), todo ello a la vez que siniestros pájaros negros vuelan sobre un paisaje desolado y tenebroso. La imagen recoge todos los tópicos y los pone en primer plano, de tal forma que el espectador se siente impulsado a contemplarlos detalladamente e incluso a comentarlos con cierto tono jocoso, cosa que es muy posible desearan tanto Goya como sus amigos ilustrados.

Este es justamente el punto que ahora deseo destacar, el carácter narrativo o descriptivo de la imagen, que se sobrepone a cualquier otro. Si ésta nos impresiona es por lo que nos cuenta, y lo que nos cuenta puede ser perfectamente traducido o transcrito en palabras. Hasta cierto punto es posible pensar en el *Aquelarre* de la Alameda como en una ilustración—lo que es imposible a propósito de las *Pinturas Negras*—, aunque lo ilustrado no esté concretamente en parte alguna, pues la *Relación* anotada por Fernández de Moratín es sólo motivo

¹⁶ Puede leerse en las obra de FERNÁNDEZ DE MORATÍN editadas por la BAE.

de inspiración. A partir de aquí, cada vez que Goya se ocupa de esa imagen debilitará su carácter narrativo e ilustrativo.

En las pinturas que ha realizado hasta esta época, la concepción sobre la que se mueve es considerablemente tradicional: las cosas están ahí y el sujeto no tiene más que registrar su presencia; puede reflexionar sobre ellas, opinar y adjetivarlas, seleccionar entre todo lo que a su retina se ofrece, pero siempre a partir de lo que se ofrece a su retina, es decir, siempre considerando el mundo como un dato empírico y, por tanto, como lo dado exterior que el sujeto debe explorar. Ciertamente, en esta exploración los artistas neoclásicos se habían servido de unas pautas o cánones que les permitían abordar y reconstruir lo real según modelos previamente establecidos, que nada debían al mundo mismo y todo al orden cultural académico en que se inscribían. Estos cánones, propios del neoclasicismo, fueron paulatinamente abandonados por Goya, que lograba establecer así una relación más directa y espontánea con la realidad, ya en los mismos cartones para tapiz, razón por la que hoy nos parece un artista bien distinto a los costumbristas que están en sus orígenes. Ahora bien, esta evolución hacia una mayor libertad, una mayor espontaneidad, no invalidaba el asunto fundamental: la importancia del dato empírico y la necesidad de ajustarse a él; todo lo contrario, el progreso de Goya se hacía precisamente en aras de una mejor adaptación a ese dato, su más exacta captación.

A partir del *Aquelarre* de la Alameda, lo que en obras sucesivas empieza a ponerse en cuestión es esa misma perspectiva. En 1799 pone en venta una serie de estampas bajo el título general de *Caprichos*. Algunas de ellas tienen clara relación con el *Aquelarre* y muchas con los temas de brujería. No existe, sin embargo, ninguna que pueda considerarse reproducción o réplica de la pintura de la Alameda, pero sí hay tres que guardan contactos notables. En el capricho 44—*Hilari delgado*—encontramos algunas de las figuras de brujas que aparecen en el cuadro, así como un hato de niños o fetos que recuerda la ristra de aquél. El capricho 47—*Obsequio al maestro*—recoge una escena en la que una bruja, entre otras, ofrece lo que puede ser un niño a una figura gigantesca situada en el lado derecho. En el capricho 60—*Ensayos*—un gran macho cabrío observa y preside la actividad de dos brujas que se preparan para el aquelarre. Ninguno de los tres caprichos responde, punto por punto, a la pintura; pero en los tres hay elementos que estaban presentes en aquélla y la atmósfera creada es similar.

Lo importante no son, sin embargo, las variantes temáticas. Desde mi punto de vista, lo importante es apreciar que el mismo sentido de la imagen ha variado. Para poder analizarlo contamos además con los dibujos preparatorios. *Hilari delgado* es la primera estampa tras la cé-