

lebre *El sueño de la razón produce monstruos*, que abre el conjunto de láminas dedicadas a la brujería. El dibujo preparatorio se encuentra en el Museo del Prado. Lafuente explica así la imagen: «Tres mujeres viejas, arrugadas, de expresión maligna y bestial, hilan su hilo. La del primer término, sentada en una silla, tiene el huso bajo el brazo y entre sus manos extiende el hilo. Las otras dos, acurrucadas en el suelo junto a la madeja, devanando. Son brujas; nos lo asegura la escoba enhiesta, vehículo de sus viajes; el hato de niños muertos o fetos que penden del techo»¹⁷. Goya había abordado ya el tema de las mujeres hilando en un dibujo del *Album de Madrid—¡San Fernando, cómo bilan!*—, descripción de la actividad de las prostitutas recogidas en el Hospicio de San Fernando; por lo tanto, muy diferente y con sólo una leve conexión con el capricho¹⁸.

Si comparamos el dibujo preparatorio del capricho con el grabado final observaremos algunas diferencias. La más evidente es la desaparición en el grabado de un fondo concreto que en el dibujo se insinuaba. En el dibujo es posible ver la sugerencia de un cuadro, probablemente religioso, sobre la pared del fondo, además de otros motivos reconocibles que, junto con la ristra de niños o fetos, configuran un espacio concreto, un lugar. Además, Goya ha variado la situación e inclinación de la escoba; la proporción entre la mujer principal y la que está a su lado, especialmente el tamaño del rostro y el cuello, y ha perfilado más crudamente la fisonomía de las tres mujeres.

Al proceder de esta manera, el artista ha eliminado los aspectos más concretos y singulares, más anecdóticos, del dibujo, introduciendo una composición más concentrada y tensa, dentro de una imagen de carácter más universal y dramático. La desaparición de los detalles del segundo plano y su sustitución por una masa sombría en la que destacan nítidamente la escoba, la cabeza de la mujer principal y, en general, las tres figuras, tiene un efecto sorprendente: universaliza lo que de otra forma podía ser una escena narrativa adscrita más o menos al costumbrismo crítico ilustrado. Nuestra mirada no se detiene ya sobre éste o aquel aspecto, nada hay que distraiga la atención de la escena principal, y ahora única, y el fondo abstracto, puramente plástico, valora el carácter arquetípico de la escena que no pierde, sin embargo, su temporalidad.

¹⁷ Recientemente; Gustavo Gil Editor ha publicado dos ediciones de los *Caprichos* con el estudio introductorio y la clasificación de E. LAFUENTE FERRARI.

¹⁸ Aunque el asunto es plenamente verosímil y al parecer estrictamente descriptivo, creo que también puede dársele una cierta interpretación metafórica, que posiblemente Goya alentó, pues la mujer que esperaba novio se dedicaba a hilar. En la *Colección General de los trages (sic) que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*, dibujada por Rodríguez y grabada por Albuérne, Martí y Vázquez, un personaje de Asturias, el número 59 dice: «Por más que hilo no encuentro novio / Labradora». Actividad de campesinas o de mujeres de la ciudad, lo es en todo caso de doncellas recatadas que esperan. Aplicada esta interpretación al dibujo de Goya, su sentido paródico salta a la vista: ¡buenas doncellas son éstas que hilan en San Fernando!

También en el *Aquelarre* de la Alameda las figuras destacan sobre el fondo nítidamente y la mirada se concentra sobre la escena, pero el fondo es aquí un paisaje concreto, anecdótico, con una luz que podemos adjudicar a un momento del día, mientras que en el capricho el tratamiento de la luz no ofrece referencia empírica alguna. Este es un punto que considero importante en la trayectoria de Goya, que dibujos y grabados posteriores van a corroborar y que el *Aquelarre* de las *Pinturas Negras* ratifica de manera contundente.

El proceder del artista es similar en el capricho 47 respecto del dibujo, y muy interesantes y esclarecedoras las relaciones entre el capricho 60 y su dibujo preparatorio, que, al igual que los anteriores, se encuentra en el Prado. A diferencia de lo que va a suceder en el grabado, la fisonomía del gran Macho Cabrío que preside la escena ofrece en el dibujo una gesticulación muy acusada y descriptiva, casi caricaturesca, de tal forma que este Macho Cabrío puede entenderse como un eslabón intermedio entre el de la Alameda y el *Aquelarre* de las *Pinturas Negras*. No se trata de una diferencia de calidad entre unas figuras y otras; me siento incapaz de suscribir afirmaciones del tipo «el *Aquelarre* de las *Pinturas Negras* es superior a los *Caprichos* o al de la Alameda», pues ¿en función de qué criterios podríamos fijar ese incremento de calidad? No se trata de una calidad distinta, como si Goya continuara aprendiendo a pintar, como si en 1797 ó 1798 ó 1799 no lo hiciera bien; se trata aquí de un cambio de enfoque en la concepción misma de lo real a propósito de un tema cuyo interés para el pintor salta a la vista.

El camino iniciado por el *Aquelarre* de la Alameda culmina en el de las *Pinturas Negras*. Un conjunto de figuras de difícil identificación están ante un gran Macho Cabrío que, junto a su «secretario» y en presencia de una joven algo apartada sentada en una silla (¿Leocadia?; ¿va a ser iniciada?; ¿se limita a contemplar lo que sucede?), preside la escena. Ahora bien, ¿qué sucede en la escena? Si en las obras anteriores, pinturas o grabados, sucedía algo, las brujas y los diablos hacían cosas, hilaban, volaban, sacrificaban, adoraban..., en esta gran pintura no acontece nada. La oscuridad, que ni siquiera podemos certificar sea de la noche, perfila un momento en que las brujas confunden sus rostros y gestos alterados, su fisonomía desarticulada, privilegiando el conjunto, su muchedumbre, sobre los rasgos y figuras individuales—lo que no sucedía en los *Caprichos*, aunque sí en algunas de las láminas de los *Desastres de la Guerra* y en los cuadros sobre la Guerra de la Independencia, en clara disonancia con lo que en aquellos tiempos era habitual al tratar esos temas bélicos y heroicos—, limitándose a estar ante el gran Macho Cabrío, que, a su vez, se limita a estar ante las brujas, pues todo

lo que puedan hacer, si es que hacen algo, pierde importancia ante este juego de presencias.

Los rasgos que podían identificar el lugar como sitio concreto han desaparecido, de tal manera que el medio en el que la escena se desenvuelve es una pura creación pictórica, es decir, una creación del sujeto, que para nada se atiene ya a lo dado empírico, en nítida diferencia con lo que sucedía en pinturas anteriores. Ninguna referencia a lo que va a suceder antes o después, ni siquiera a la posible existencia de un antes o un después (de ahí el encarnizamiento de los historiadores para aclarar qué hace la joven sentada, única figura que puede proporcionar carácter narrativo a la escena, para que así cuente algo; encarnizamiento, hay que decirlo, hasta el momento inútil, y yo creo que desde el comienzo inútil, como lo son también las pretensiones de aclarar temáticamente esa pintura fascinante que es *El perro*), pues lo que Goya presenta es el momento mismo que se niega como momento, en el que se abre la única verdad del grupo: ser ante el gran Macho Cabrío; lo demás carece de importancia alguna.

Como un nuevo sujeto trascendental, a la manera kantiana, el pintor ha sustituido el tiempo empírico por el que la sensibilidad impone, sujeto a su percepción y, por ello mismo, a la construcción de la escena, que se concreta en sí misma, sin alusiones a nada que le sea ajeno. El viaje iniciado en la pintura para la Alameda de Osuna encuentra aquí su final invertido. Si en aquél se abordaba la brujería desde la seguridad que la posesión de la verdad permite, lo que hacía posible tanta tópica truculencia, tanta descripción sarcástica, ahora, desaparecida aquella verdad, sustituida por la que la escena aporta, la tranquilidad nos abandona y el dramatismo de la inversión se impone: porque no hay horizonte ni alternativa, tiempo histórico alguno desde el que ejercer la crítica, sino que lo criticado se levanta con todo el ímpetu que le ha hecho ser dueño del mundo en que el pintor se encuentra. Ahora bien, lo criticado no es sino la irracionalidad que la superstición alimenta... ¿Qué decir cuando esa realidad se impone como dominante, cuando el monstruo que la razón produce se revela como la verdad misma de esa razón?

La salida que el ilustrado—y amigo de ilustrados—pintor del *Aquelarre* de la Alameda de Osuna implícitamente ofrecía era bastante clara; de ahí que el cuadrado no apareciese más que como objeto de entretenimiento, fantasiosa imaginación sofisticada de aristócratas curiosos e ilustrados—y tal fue posiblemente el motivo del encargo—, pero el viaje entonces iniciado por Goya—¿y no es el viaje iniciado por el país todo?—llevaba paradójicamente a un peculiar mundo al revés donde sólo se obtenía una cosa: lejos de cualquier afirmación, el punto de par-

tida, la razón ilustrada y, con ella, la razón toda, era negada por estas brujas que imponían ya su presencia. De este modo la razón se afirmaba en su pura y simple negación y el motivo tomado a chacota como disparate y superstición plebeya, bufonada, daba la medida de lo real y la daba esperpénticamente.

VALERIANO BOZAL

Castelló, 9
MADRID-1

