



Notas sobre la recepción de los Caprichos en el quicio de dos siglos

René Andioc

-55-

El 27 de marzo de 1811 publicaba el *Semanario patriótico* de Cádiz una reseña entusiástica de Gregorio González Azaola relativa a unos «pocos ejemplares» recién llegados a la ciudad sitiada de las «famosas estampas satíricas que corren con el nombre de *caprichos de Goya*»¹; en ella recalca el valenciano la necesidad de rebasar un primer nivel de interpretación de dichas «poesías morales gravadas» para lograr, a diferencia del «vulgo de los curiosos» que no pasaba de tenerlas por rarezas de su autor, penetrar lo que él llama «su cierto misterio». «Su delicadeza es tal -agregaba- que los sujetos de más agudo entendimiento no suelen comprender la primera vez todo el sentido moral de algunas de ellas, y los poco perspicaces necesitan tiempo y auxilio para entenderlas».

El caso es que no debieron de escasear -así como tampoco escaseamos hoy por desgracia- los «poco perspicaces», ya que a varios cuadernos de la colección corrieron unidas en fecha temprana distintas explicaciones o comentarios, a veces totalmente divergentes, lo cual parece contradecir implícitamente la pretensión manifestada por Goya en 1797, en el dibujo preparatorio para el *Capricho 43*, de expresarse en un «ydioma universal», cualquiera que sea el significado de esta expresión: lenguaje gráfico -del artista (o de la «razón»)- al alcance de todos, o por el contrario, lenguaje de los «vicios» fustigados en la colección. Los tres textos o, por mejor decir, «estemas», fundamentales que conocemos por medio de copias y traducciones que en parte los alteran: el manuscrito de Carderera o del Prado (P), el de la Biblioteca Nacional (BN), el de López de Ayala (A), de paradero actualmente desconocido y que se inspira a menudo en los anteriores, a los que se puede añadir una «note manuscrite» en francés, presumiblemente traducida del castellano y publicada por Lefort a fines del siglo

pasado, fueron redactados durante el primer decenio -56- del XIX², es decir antes de que pudiera producirse un desfase importante entre los temas de los grabados y el contexto de la elaboración de estos; de manera que el principal obstáculo a la inteligencia inmediata del sentido de no pocos *Caprichos* se debió a que, como reza el prospecto del *Diario de Madrid* de 4 de febrero de 1799, «la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales», o sea -prosigue- que el grabador «ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana» de sus contemporáneos carentes de la suficiente ilustración; dicho de otra forma, ha tratado de sugerir o expresar, materializándolos gráficamente, unos determinados conceptos; González Azaola advierte en efecto que se «van adivinando los finos conceptos envueltos en cada sátira y hace cada cual a su modo y según la esfera de sus conocimientos, más o menos felices aplicaciones».

A estas dificultades se suman para nosotros -y tal vez para alguno de los comentadores, pues parece que el de BN tuvo acceso al taller de Goya- la disparidad que a veces se observa entre la leyenda del grabado y la del dibujo preliminar correspondiente, o entre las varias leyendas ideadas por el artista para un mismo dibujo, o incluso entre las distintas inscripciones de mano desconocida que en no pocas pruebas de estado preceden a las leyendas definitivas, las cuales, para colmo, no siempre desempeñan idéntica función. ¿Qué seguridad se puede tener por otra parte de que los llamados *Sueños*, antecedente inmediato de los grabados, sean un molde literario tradicional elegido por el Goya satirista, si se advierte que antes de estamparse, el *Capricho* 50 de «Los Chinchillas» llevaba la siguiente suscripción: «Pesadilla soñando que no me podía despertar ni desenredar de la nobleza...», y el más tarde *Capricho* 25 («Están calientes») fue primero un «Sueño / De unos hombres que se nos comían»?

Si me permito esta digresión acerca de *nuestras* dificultades cuando mi propósito es examinar sobre todo las interpretaciones que suscitaron los ochenta grabados hace casi dos siglos, es porque un estudio verdaderamente científico, es decir antes que nada objetivo, de dichas interpretaciones supone en nosotros una previa y satisfactoria aclaración del sentido que dio Goya a cada una de las escenas de aquella «comedia de la vida humana», según la califica Azaola; y debemos confesar que a pesar de los valiosos -57- trabajos realizados en los últimos decenios, no siempre lo hemos conseguido.

Como quiera que sea, y con los medios de que disponemos por ahora, tratemos de llevar adelante nuestro proyecto, siguiendo en cierto modo las pisadas de Glendinning, mejor dicho, de su reciente libro, *Goya y sus críticos*³.

Unos meses después de la publicación de los *Caprichos*, y más concretamente, de la adquisición prioritaria de cuatro cuadernos por los Osuna, el administrador de dicha casa, Manuel Ascargorta, en carta escrita a la condesa duquesa de Benavente aquel año de 1799, se refiere a ellos como a obra esencialmente cómica por lo caricaturesco de las figuras, lo cual puede considerarse como primer nivel, inmediatamente accesible, de interpretación: describiéndose a sí mismo en su nuevo uniforme de caballeros hijosdalgo de Madrid «para que S.E. se divierta -dice- con la consideración de [su] bella *figura*», piensa que lo variopinto del traje, «el pelo blanco, *laboca haciendo guiños* y la cara tan favorecida de las *viruelas*, podían aumentar la colección de los *Caprichos* de Goya...»⁴. Es decir que para él -y tal vez para la ilustre señora, en quien supone la carta idéntico parecer- los grabados del aragonés son, al menos en primer

lugar, una colección de *caricaturas* (o de «figuras», que es lo mismo), título que antes había dado el artista a varios dibujos del álbum de Madrid; años después, en 1821, el autor de un folleto anónimo que amenaza con retratar a B. J. Gallardo «cual judío de Pasión» gracias a lo que él llama «pincel de figurón» de Goya, aclara en una nota que la expresión alude a «los *Caprichos* de este excelente artista»⁵. En ambos casos, pues, y a veinte años de distancia, lo que evoca inmediatamente la serie de grabados es la comicidad fundada en lo grotesco y ridículo, y sabido es por cierto que Goya no se desdeñó por su parte de acudir a la comedia de figurón en busca de temas; en 1820, el traductor español del *Diccionario de las gentes del mundo [...] escrito en francés* había redactado unos cuantos artículos de propia cosecha, entre ellos uno sobre Jesuitas, en que se escribía:

A principios del siglo pasado apareció en Roma un pasquín con cinco jesuitas metidos en una prensa, y por abajo un carmelita descalzo -58- que sólo tenía bien formadas la cabeza con su capillita y las diez uñitas de las manos. ¡¡¡Qué caprichos!!! ni los de Goya⁶.

A raíz misma de la puesta en venta de la colección publicaba Mor de Fuentes en el *Semanario de Zaragoza* de 1 de marzo del 99 una oda que por sí sola distaba mucho de garantizarle la inmortalidad, pero que es buena muestra de la difusión de la obra del artista; el mismo título, *Hermandad de la Pintura y de la Poesía / A mi paysano y amigo Don Francisco Goya* (y el obligado epígrafe horaciano «ut pictura poesis erit»), parece hacerse eco del prospecto del *Diario de Madrid* (a González Azaola no le pudo publicar el *Semanario patriótico* de 1811 por falta de sitio -y tal vez sea de lamentar en este caso- un estudio comparativo sobre los «efectos morales de la poesía y la pintura» que iba mezclado con el artículo); el poeta de Monzón dedica, creo yo, unos versos alusivos a los *Caprichos* recién publicados, refiriéndose también, por supuesto, a su comicidad, pero sobre todo a su propósito satírico-moral; a «Los Chinchillas» apunta la evocación del «orgullo demente / Escarnecido en cómica figura», y el escritor prosigue afirmando que quisiera imitar con la pluma el pincel de su amigo,

[...] en estilo juguetón mofando
La liviandad menguada y caprichosa,
Y en grata variedad embelesando

Al corazón humano,
Del dominio tirano

De la ignorancia ciega y perniciosa
De tanto infame vicio libertarlo

Y a las glorias del ánimo elevarlo.

Años más tarde, en 1830, Gallardo recordaba que el primer título que Goya quiso dar a unos supuestos *Caprichos* fue *Visiones de Don Quijote*⁷: si tenemos presente que la novela de Cervantes se solía considerar en el XVIII como una obra esencialmente burlesca y satírica y que la voz «quixotismo» servía para afejar un comportamiento tenido por socialmente fuera de propósito, no extrañaremos que la figura que se ve grabada en la plancha apoyada contra el sillón del artista en el primer estudio para el *Capricho 43* (G. W. 536) parezca, al menos creo yo, no una Minerva, como se ha dicho -59- alguna vez, sino un D. Quijote a caballo, con yelmo (?) lanza y adarga, aunque no se puede llegar, naturalmente, a una seguridad absoluta⁸. Por otra parte, al calificar a Goya de «pintor filósofo», Gallardo expresaba un parecer análogo al de los últimos versos de Mor de Fuentes, es decir que en su opinión Goya no era mero técnico del grabado o de la pintura, sino que respondía perfectamente a la definición que de él había dado ya en 1811 González Azaola:

No basta tener un pincel tan fácil como Jordán, y unos conocimientos anatómicos como Ribera; es necesario nacer dotado de un ingenio peregrino, haber corrido mucho mundo y conocer muy a fondo el corazón humano para sobresalir en este género y componer 80 sátiras como éstas⁹.

De sátiras califica también los *Caprichos* el grabador González de Sepúlveda en su diario¹⁰, pero la frase que les dedica, aunque muy breve, resulta doblemente iluminativa: «Viéronse en casa de Arnal [*se trata del arquitecto Pedro Arnal*] el libro de las brujas y las sátiras de Goya; no me gustó, es muy libertino»; esto se escribía en el mismo mes de febrero de 1799, a los pocos días de ponerse a la venta la colección de estampas en la tienda de perfumes y licores de la calle del Desengaño, es decir que a Sepúlveda no le hizo gracia la desusada -y «pecaminosa»- libertad con que Goya se refiere el cuerpo humano (y a la fisiología) en una obra propuesta al público. Tal vez se deba a esta libertad, así como al indudable anticlericalismo, naturalmente, el silencio que, como se ha advertido ya, observaron los amigos de Goya acerca de los *Caprichos*, al menos en los años inmediatos a su aparición. El mismo artista escribe en 1803 que los que más aprecian su colección son los extranjeros. El propio Azaola -aunque seguramente tenía sobrados motivos- no pasa por su parte de afirmar que «la 49 [*esto es, «la sátira»*] de los duendecitos» es «verdadera», y en su lista de vicios criticados por Goya no menciona más que a los «hipócritas», término bastante ambiguo entonces usado para designar al clericalismo. Por otra parte, el llamado «libro de las brujas» no puede ser, por antonomasia, sino el famosísimo *Malleus maleficarum*, de Kramer (Institor) y Sprenger, verdadera suma en materia de brujería, que tuvo varias reediciones, aumentadas algunas, desde finales del XVI y del que adquirió Jovellanos un ejemplar unos años -60- antes, según apunta en sus *Diarios*, si bien no escaseaban en España los tratados relativos a esta forma de herejía. Lo interesante del caso es que se

consultasen juntamente el *Malleus* y los *Caprichos*, es decir que se estableciese una relación entre ambos, o al menos entre el tratado y las estampas brujescas de la recién aparecida colección. Es de suponer que, si no lo leyó Goya por estar redactado en latín (y porque tampoco estoy seguro de que sintiese particular inclinación a la lectura o porque no le sobraba tiempo -véanse sus cartas a Zapater- para dedicarse a ella con regularidad), al menos debió de conocer de alguna forma su contenido o parte de él, aunque tampoco le hacía falta una lectura detenida de aquel tipo de obras para estar al tanto de la vida y milagros del gremio luciferino, cuyas actividades se seguían castigando públicamente en su misma época. Lo cierto es que, al menos en el caso de Sepúlveda, no fue el *Auto de fe de Logroño*, reeditado más tarde por Moratín, el texto que se cotejó con las «estampas caprichosas», lo cual viene a reforzar -sin más- la duda que ya expresé de que lo poseyese D. Leandro en fecha tan temprana y se lo enseñase al pintor, como se ha venido suponiendo¹¹.

Veamos ahora, por medio de un número reducido de ejemplos elegidos casi al azar, las coincidencias o las discrepancias de las interpretaciones que se dieron hace poco menos de doscientos años, a raíz de la primera tirada de los *Caprichos*. Empecemos por el tercero («Que viene el coco»); la prueba de estado custodiada -61- en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional de París lleva una leyenda manuscrita que es: «Ay que viene el Coco yera su padre (*sic*)»; como ya advertí hace unos años, la letra -mejor dicho: las letras, pues las cuatro últimas palabras fueron añadidas por distinta mano- no es de Goya. El principal interés que tiene al parecer el añadido final «yera su padre» es que confirma la procedencia popular de la suscripción; se ha citado en efecto una canción infantil cuya letra es: «Duerme el niño en la cuna / y dice su madre: / Calla que viene el Coco, / y era su padre». De todo lo cual se infiere generalmente que, como también piensa el redactor del comentario del Prado, Goya quiso censurar en su grabado cierto tipo de educación represiva fundada en lo irracional: «Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al coco que a su padre y obligarle a temer lo que no existe»; Lafuente Ferrari, en su edición de los *Caprichos*¹², sólo retiene esta lección; en cambio, Helman comparte el enfoque del manuscrito BN, según el cual «las madres tontas hacen medrosos a los niños figurando el Coco; y otras peores se valen de este artificio para estar con sus amantes a solas cuando no pueden apartar de sí a sus hijos»¹³; el manuscrito Harris, variante del anterior¹⁴, es más rotundo aún: «Un amante descubierto [*léase: «encubierto»*] viene a ver a una Señora que para ahuyentar los hijos les mete miedo con el coco». El caso es que, si bien las dos muchachas están aterrorizadas (sus gestos y ademanes corresponden exactamente a los que Fermín Eduardo Zeglirscosac o el maestro de declamación Andrés Prieto, amigo de Máiquez¹⁵, consideran representación característica de dicha emoción), la madre, por el contrario (y es tan importante su actitud como la de los críos) tiene el busto inclinado hacia adelante y mira al seudococo con agrado, es decir que justifica la interpretación del segundo comentario. Pero creo que hay más aún: la expresión tradicional: «jugar a guarda el coco» se refería, con otras análogas como «jugar al escondite», a unos juegos nada inocentes que sugiere la poesía erótica, al menos la del Siglo de Oro; «Madrugastes vecina mía / a sacar pollos; / plega a Dios no os encuentre el duende / y os coma el coco», reza también el estribillo de una -62- letra o villancico¹⁶. Y sin querer propasarme, por falta de más elementos, al menos en este caso, recordaré que en la época de Goya, «duendes» era sinónimo de «monjes» en el habla vulgar, que el comentario BN califica de «eclesiástico que tiene un amor ilícito» a la figura del grabado núm. 8 («Que se la llevaron») que viste exactamente igual que el susodicho,ç y

por último, que los que son «duendes» según P en el *Capricho 74* («No grites, tonta»), son «frailes» en el otro comentario.

Pasemos al núm. 13 («Están calientes»); si nos fijamos en el dibujo tenido por más antiguo, el del álbum de Madrid, intitulado «caricatura alegre» por el propio Goya, éste quiso bromear acerca de dos vicios tradicionalmente atribuidos a los monjes: gula, lujuria; mejor dicho: los dos comensales (pues el tercero los está mirando) alternan una con otra, ya que se están «atracando» mientras la impresionante nariz fálica del de la izquierda está momentáneamente en reposo (la literatura erótica lo llama «caer» o «bajar»), sostenida no por lo que Lafuente compara a la muleta daliniana, sino por el entonces llamado «pie de amigo», utilizado para impedir, precisamente, que *bajasen* la cabeza los reos a quienes azotaban o sacaban a *vergüenza*, como se puede ver en el *Capricho 24*. ¿Por qué, en tales condiciones, al convertirse en un dibujo más fino de la serie de los *Sueños*, pasó a intitularse ya «Sueño de unos hombres que se nos comían»? A esta pregunta pienso que he contestado en parte más arriba. El manuscrito P, según ocurre varias veces, se deja influir más por la leyenda del grabado que por su contenido, y encarece: «Tal prisa tienen de engullir que se *las* tragan hirviendo» (no sé a qué se refiere el pronombre en femenino), y agrega una moraleja: «Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación». Como se ve, esta interpretación no va más allá del sentido literal de la leyenda, aunque la alusión a los «placeres» en general y a la «templanza» se hace eco en alguna medida de la ambigüedad de dicha suscripción; en efecto, a pesar de la desaparición del apéndice nasal simbólico (las dimensiones de la nariz solían considerarse reflejo de las del sexo en el varón), las dos cucharas aseguran con mayor reserva la permanencia de la connotación erótica y justifican tal ambigüedad; el comentario BN, por su parte, relaciona la comilona y la sensualidad, como si se tratara del refrán «sine Cerere et Baccho friget Venus»: «...se atracan bien en sus refectorios [...] ¿Qué han de hacer después sino estar calientes?». El caso es que «comer», «boca», «cuchara» y otras afines tenían también un sentido erótico.

-63-

Donde es más evidente la diferencia de enfoque entre los dos comentarios es ante los grabados que representan escenas en que interviene el clero, regular y secular; así en los *Caprichos 23* («Aquellos polvos») y *24* («No hubo remedio»): en estos se trata de penitenciados; el primero, cuya leyenda es también ambigua pues se refiere presumiblemente a un proveedor de polvos afrodisíacos sentenciado años antes (aunque las dos versiones de la estampa representan a una mujer), y procede por otra parte de un refrán truncado («Aquellos polvos trajeron estos lodos»), como ya advierte Puigblanch en 1811, suscita en P el comentario sarcástico siguiente: «¡Mal hecho! A una muger de honor, que por una friolera servía a todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla así; ¡mal hecho!». Diametralmente opuesto es el enfoque de BN: «El vulgo de curas y frailes es el que vive con las fiestas de autillos (Perico el Cojo)», y la variante Harris: «Autillo. El público se compone de frailes y curas necios de semblantes groseros; ésta es su comidilla y agostillo». Indudablemente tuvo Puigblanch a mano otra variante de este texto, pues escribe que «la explicación que anda manuscrita es en estos términos: *Los autillos son el agostillo y la diversión de cierta clase de gentes*. Por ello - prosigue- se ve que el lema debe aplicarse no al reo como a primera vista parece, sino al tribunal»¹⁷.

En cuanto al *Capricho 49* («Duendecitos», otro título ambivalente), el primer comentario, P, se lanza nuevamente a enumerar con humor las cualidades tópicas, podríamos decir (véanse Feijoo, Fuentelapeña y otros demonólogos españoles), de los «duendes y espíritus familiares»: «Alegres, juguetones, serviciales, y un poco golosos, amigos de pegar chascos, pero muy hombrecitos de bien». O se trata de un humor particularmente sutil a expensas del clero, o, de no ser así, resultaría difícil seguir sospechando, como hice después de otros más eruditos que yo, que una interpretación al parecer tan literal, es decir basada exclusivamente en la leyenda, sea de Moratín. Es cierto que se encuentran los «duendes» en un sótano o bodega, como se infiere por el tragaluz y la bóveda sugerida por una curva, pero salta a la vista que, como señala el manuscrito Harris, «Uno de los verdaderos duendes es el clero [*sic, por «clero secular»*] distinguido por el bonete, el zapato con evilla, la sotana, el diente agudo, ojo listo y su mano pesada y larga», y agrega que los otros dos son frailes, descalzo el uno y calzado el otro, como bien se puede observar. Como ya dije además, la confusión «duende» - «fraile» no era ninguna novedad (véase tan -64- sólo la jornada segunda de *La dama duende*, de Calderón), de manera que se trata para Goya de extender la sátira a todo el clero, pues -escribe el redactor de BN- «los verdaderos duendes de este mundo son los curas y frailes, que comen y beben a costa nuestra¹⁸. La iglesia o el clero tienen el diente afilado y la mano derecha monstruosa y larga para agarrar» («largo de uñas» equivale a «ladrón»)¹⁹. Sátira clásica, diríamos. Una vez más, el segundo comentario no se anda con rodeos. Y merece la pena añadir que, tal vez inducido a ello por la frecuencia con que Goya se vale de metáforas o signos icónicos que sugieren un sentido figurado, BN parece compartir el punto de vista de la «note» de Lefort, según la cual «en general todas las escenas bruñeriles [...] aluden a las astucias de los clérigos y a la ignorancia que se complacen en mantener en el vulgo».

Se habrá advertido que Puigblanch habla de «la» explicación, o sea que al parecer no conoce más que una en 1811, y en Cádiz, la de la familia de BN y Harris, o tal vez la de Ayala, que en parte se inspira en ella, para comentar los *Caprichos*, y que el artículo de Azaola, publicado en el mismo lugar y año, se refiere también a uno de estos textos: así lo da a entender su admiración por la «sátira [...] verdadera» del grabado 49 («Duendecitos») que sólo suscita una glosa intrascendente en P y en cambio una muy crítica en los otros textos; a idéntica conclusión nos lleva la evocación de los «viciosos» que «están viendo caer sobre ellos [...] la loza (*sic*) fría de la muerte» en el *Capricho 59* («Y aún no se van»), según BN y A, mientras que P no pasa de aludir vagamente a la inestabilidad de la fortuna.

Por otra parte, este último comentario, indudablemente redactado en Madrid y probablemente antes de la guerra, lo copió Goya dos veces, la segunda en 1812 para Wellington, intitulándolo *Explicación de los Caprichos de Dⁿ Fran^{co} de Goya*, es decir que parece no conocer más que éste, o al menos lo considera más conveniente, «presentable» como dicen los historiadores, y, digamos nosotros, semioficial. Por último, el mayor radicalismo y el anticlericalismo del comentario BN, la exclusiva utilización de éste por los liberales de Cádiz, y el que el inglés Douce poseyera una versión de él, quién -65- sabe si procedente de Cádiz, no son argumentos suficientes, a pesar de lo que pensé hace algún tiempo, para suponer que fuese redactado allí poco antes de 1811; también cabe la posibilidad de que se escribiese en fecha más inmediata a la de la publicación de los *Caprichos*, pero que no se le diese tanta publicidad como al del Prado, por obvias razones, hasta que se ofreciesen circunstancias más favorables. Lo que me induce a imaginarlo es que el autor de la «note manuscrite» de Lefort, que

Glendinning propone, creo que con razón, fechar entre 1802 y 1808, da la impresión de haberse inspirado varias veces en este comentario. Como quiera que fuese, con poca diferencia -unos pocos años a lo sumo-, los tres son prácticamente contemporáneos, y esto es lo que hace más interesantes sus parecidos o, las más veces, sus divergencias.

Por último, y a diferencia del comentario BN, se viene diciendo, acertadamente, que el del Prado, más que explicar e incluso a veces cuando parece que explica, lo que hace es tratar de «despistar», según escribe Lefort, al lector-espectador, atenuando en lo posible la virulencia de no pocos grabados por medio de distintos recursos retóricos y, cuando no, soslayando simplemente la dificultad por medio de una digresión más o menos relacionada con el tema y partiendo muchas veces, como he dicho, no del grabado sino de su leyenda, de tal forma que no siempre resulta fácil, ni siquiera posible, imaginar el contenido del grabado a partir de su comentario. Esta actitud es opuesta a la esencialmente descriptiva de BN, el cual se esfuerza por identificar las figuras, si bien observa frente a ellas algún distanciamiento. Pero estas características de P corresponden a cierto número de leyendas de los *Caprichos*, algunas de las cuales, como se ha observado, disfrazan bajo una aparente objetividad un sentido connotativo latente, o mantienen cierta ambigüedad, reduciendo incluso la polivalencia semántica del dibujo; y no carece de interés advertir que hace ya más de dos siglos se fijó Puigblanch en esta particularidad de la obra, esto es en «el velo -escribe- *con que lo cubrió su autor*, ya figurando los objetos *en caricatura*, ya aplicándoles *inscripciones indirectas o vagas...*».

Este «velo» es el que sigue interponiéndose en nuestros días entre los curiosos que somos y la compleja personalidad del grabador.

El manuscrito Harris comentaba en la forma siguiente el famoso *Capricho 43*, el del «sueño de la razón», en que aparece a la derecha un lince con las manos en la misma posición que los brazos del artista dormido: «El sueño de la razón produce monstruos; y es preciso ser lince para descifrar su significación»²⁰, y esta -66- idea es finalmente la que desarrolla Azaola en su anuncio de 1811. Pero si hemos adelantado de cincuenta años a esta parte en la comprensión de dichos grabados, y máxime durante los últimos decenios en que han aparecido varias obras fundamentales, debemos confesar, no sé si humilde o desconsoladamente, que el «velo» sólo se ha quitado en contados casos. Prueba de ello la lámina 59 («¡Y aún no se van!»), ese «epouvantable cauchemar» que había de exaltar más tarde la imaginación de Teófilo Gautier y de Charles Baudelaire, y que tal vez represente, como supone ya el manuscrito BN (e implícitamente el P), el aplastamiento por una losa funeraria, o por el contrario -¿quién sabe?- la «maldecida bruja» que «con roca voz canta / y de los sepulcros / los muertos levanta», como la del *Estudiante de Salamanca*, de Espronceda, o a lo mejor ni lo uno ni lo otro, pues con toda seguridad le falta un elemento imprescindible de identificación, que es la misma fosa...²¹

Ruego al «ilustre senado» disimule las veces en que esta ponencia peca de «légère et court vêtue», como cierta lechera que no fue la goyesca de Burdeos, sino otra, también francesa y no menos célebre, de La Fontaine.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

