



La Defense
Johanna Orduz

La representación grotesca de la nación española en los *Caprichos* de Goya

<https://doi.org/10.25058/20112742.n52.08>

CLARA MENGOLINI¹
Mercer University², USA
mengolini_c@mercer.edu

Cómo citar este artículo: Mengolini, C. (2024). La representación grotesca de la nación española en los *Caprichos* de Goya. *Tabula Rasa*, 52, 217-233. <https://doi.org/10.25058/20112742.n52.08>

Recibido: 27 de mayo de 2024

Aceptado: 07 de septiembre de 2024

Resumen:

La vida de Francisco de Goya abarcó el período entre la Ilustración y los cambios turbulentos en España durante los siglos XVIII y XIX. A partir de 1792, sus obras comenzaron a reflejar los aspectos más oscuros de la sociedad, especialmente en su serie los *Caprichos*. Este artículo examina tres grabados: *Todos caerán*, *¿Dónde va mamá?* e *Hilan delgado*, en los cuales Goya retrata mujeres con rasgos grotescos. Se sostiene que Goya veía a la nación española transformándose en una madrastra bestial y opresiva. El artículo subraya la ignorancia y el terror generalizado de la época, personificadas en monstruosas figuras maternas. Utilizando las teorías de la identidad nacional de Benedict Anderson, Jackie Hogan y Tamar Mayer, el artículo explora la relación entre la nacionalidad y la figura materna monstruosa en el arte de Goya.

Palabras clave: Goya; *Caprichos*; nación española; madrastra.

The Grotesque Representation of the Spanish Nation in Goya's *Los Caprichos*

Abstract:

The life of Francisco de Goya, a masterful artist whose life spanned the period between the Enlightenment and the turbulent changes in Spain during the 18th and 19th centuries. From 1792 onwards, his works took on a more introspective tone, particularly evident in his series *Los Caprichos* [The Caprices]. This essay delves into three prints: *Todos caerán* [All will fall], *¿Dónde va mamá?* [Where is Mother going?] and *Hilan delgado* [They spin finely], where Goya portrays women with grotesque features. It argues that Goya's art was a profound critique of the Spanish nation, which he saw as transforming into a bestial and oppressive stepmother. This essay brings to light the prevalent ignorance and ferocity

¹ Ph.D. Vanderbilt University.

² Associate Professor Department of Foreign Languages and Literatures College of Liberal Arts.

of that era, embodied by monstrous maternal figures. By drawing upon the theories of national identity by Benedict Anderson, Jackie Hogan, and Tamar Mayer, the article unravels the complex relationship between nationality and the monstrous maternal figure in Goya's art.

Keywords: Goya; Caprichos; Spanish nation; stepmother.

A representação grotesca da nação espanhola em *Los Caprichos* de Goya

Resumo:

A vida de Francisco de Goya abarcou o período entre a Ilustração e as mudanças turbulentas da Espanha dos séculos XVIII e XIX. A partir de 1792, suas obras começaram a refletir os aspectos mais obscuros da sociedade, especialmente em sua série *Los Caprichos*. Este artigo examina três gravuras: *Todos caerán, ¿Dónde va mamá?* e *Hilan delgado*, em que Goya retrata mulheres com traços grotescos. Argumenta-se que Goya via a nação espanhola se transformando em uma madrastra bestial e opressiva. O artigo destaca a ignorância e o terror generalizado da época, personificados em monstruosas figuras maternas. Utilizando as teorias da identidade nacional de Benedict Anderson, Jackie Hogan e Tamar Mayer, o artigo estuda a relação entre a nacionalidade e a figura materna monstruosa na arte de Goya.

Palavras-chave: Goya; Caprichos; nação espanhola; madrastra.

La vida de Francisco de Goya se sitúa entre el optimismo ilustrado de la Europa del siglo XVIII y las agitaciones que sacudieron a España en los siglos XVIII y XIX. A partir de 1792, Goya comienza a plasmar en sus obras los aspectos más sombríos de la nación española. Esta nueva perspectiva, cargada de amargura y pesimismo, encuentra su expresión más notable en la serie los *Caprichos* (Carr-Gomm, 2005, p.125). En el presente artículo, se abordarán tres grabados de dicha serie: *Todos caerán, ¿Dónde va mamá?* e *Hilan delgado*. En cada uno de ellos, el artista retrata a la mujer con facciones y formas grotescas. Se argumentará que, para Goya, la nación española empezaba a metamorfosearse en una madrastra opresiva y bestial. Asimismo, se resaltaré la angustia omnipresente en la España de aquel tiempo, temáticas que Goya personifica mediante la figura de una madre monstruosa en sus obras.

Entre los diferentes ensayos y libros que han abordado la representación de la mujer en los *Caprichos* de Goya, sobresalen los siguientes: Laura Hydak, en «Sobre máscaras y malvadas: la imagen de la mujer en los *Caprichos* de Goya» (2016), argumenta que Goya muestra a las mujeres como figuras complejas atrapadas en un mundo de engaños, destacando la ambigüedad moral en sus

obras. Irene Gómez Castellano, en «La mujer frente al espejo: escenas de tocador vistas por Goya y Meléndez Valdés» (2009), compara las representaciones de la mujer frente al espejo por Goya y Meléndez Valdés, explorando temas como la vanidad y el placer, y el uso del espejo como metáfora de la verdad y la crítica social. Finalmente, Francisco Calvo Serraller, en su libro *Goya, la imagen de la mujer* (2001), analiza las representaciones femeninas en diferentes contextos en la obra de Goya, desde retratos individuales hasta escenas mitológicas. Estos estudios en conjunto resaltan la riqueza y complejidad de las representaciones de la mujer en la obra de Goya. Además, exploran los múltiples significados y críticas sociales presentes en sus grabados. Hasta el momento, no se ha investigado a fondo la relación entre la nación española y la imagen de la madre monstruosa, que constituye la tesis central de este artículo.

Para explorar la relación entre el concepto de nación y la figura de la mujer se emplearon los estudios de Benedict Anderson, Jackie Hogan y Tamar Mayer. Igualmente, ha sido fundamental mencionar las pinturas de Tiepolo, Vicente Rodés Aries, Juan Antonio Ribera y fray Bartolomé de San Antonio, ya que estos artistas también representaron a España con el cuerpo de una mujer durante los siglos XVIII y XIX. La discrepancia entre las imágenes femeninas de estos pintores y las mujeres monstruosas de Goya es notable, por lo que se le ha dedicado un párrafo específico para analizar las posibles causas de estas diferencias estilísticas.

Para establecer una definición clara del concepto de nación, resulta propicio referirse a *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* de Benedict Anderson. Según Anderson, la nación es una comunidad política imaginada, soberana y limitada, que nació durante la Ilustración: “All that I can find to say is that a nation exists when a significant number of people in a community consider themselves to form a nation or behave as if they formed one” (1991, pp. 3-7). Jackie Hogan toma prestada la definición de Anderson y agrega que las «comunidades imaginarias» tienen inevitablemente raza y género. De acuerdo con Hogan los hombres son por lo general representados como los gobernantes de la nación, mientras que las mujeres aluden a ideas más abstractas como la tierra, el hogar y las tradiciones. Más importante aún, las mujeres son las que llevan en su vientre a los futuros ciudadanos: “Women’s bodies serve as markers of national boundaries” (2009, pp. 1-7). En esta dirección, Tamar Mayer piensa que las mujeres han sido centrales, fundamentalmente por su rol reproductor, el cual incluye la reproducción ideológica y biológica; la reproducción de fronteras étnicas y nacionales; la transmisión de la cultura y la participación en conflictos nacionales (2000, pp. 5-11). En el presente artículo, se estudiarán bajo la óptica de estas teorías, los grabados realizados por Goya, pero para eso antes es necesario revisar qué es lo que pasaba con la mujer española en la época en la que el pintor comenzó a pintar los *Caprichos*.

Por un lado, el siglo XVIII aparece como un período de importante mejoría para la posición social de las mujeres de clase alta, mientras que a lo largo del siglo XIX hubo una paulatina regresión hacia el modelo más tradicional. La costumbre del cortejo, impensable en épocas anteriores, no rompía con ninguna de las normas del contrato matrimonial, sin embargo, la mujer tenía la libertad de dejarse cortejar por otros hombres, para de este modo escapar del tedio y del abandono de sus maridos. La moda también cobró un papel primordial, los nuevos peinados, las faldas, los escotes y los zapatos eran mucho más sensuales, dejando atrás el estilo austero, sobrio y tradicional. Asimismo, las mujeres comenzaron a asistir con entusiasmo a los salones, a las tertulias y al teatro (Cruz, 1996, pp. 137-42). Estos cambios incluyeron alteraciones en los roles y comportamientos de género, lo que a veces llevó a una conducta más permisiva y abiertamente sensual entre las mujeres.

Tales transformaciones eran a menudo vistas como una amenaza al orden establecido por los elementos conservadores de la época. Goya, influenciado por el pensamiento ilustrado, utilizó su serie los *Caprichos* para criticar varios aspectos de España, incluyendo el comportamiento y los roles de las mujeres. Las estampas a menudo representan a las mujeres de manera negativa, reflejando las preocupaciones del artista sobre las implicaciones morales y sociales de estos cambios. El trabajo de Goya no era simplemente una crítica al comportamiento de las mujeres, sino un comentario más amplio sobre las locuras y vicios de la sociedad en general (Alcalá, 1984, p. 119).

Por otro lado, la imagen de España que tenían algunos artistas de la misma época sí que seguía el modelo de mujer bella y perfecta. Para hablar de Juan Bautista Tiepólo, es oportuno subrayar que la llegada del monarca borbón Felipe V y su educación francesa, tuvo una considerable repercusión en el mundo artístico de España. La nueva Corte rechazó la tradición hispánica en el arte del siglo anterior y el país se colmó de artistas extranjeros. Carlos III siguió esta moda y en el año 1761 le encargó a Tiepólo que decorara el Salón del Trono del Palacio Real. Tiepólo aceptó y entre los años 1762 y 1764 pintó los frescos del salón (Crivellato, 1962, pp. 79-80). El famosísimo fresco titulado *Apoteosis de la monarquía española* es una composición cargada de cuerpos desnudos, nubes voluminosas, columnas, escalinatas, ángeles y otros personajes extraordinarios. Las perspectivas novedosas crean la ilusión de un cielo que continua más allá de las paredes. Igualmente, la disposición de los colores y de la luz exalta a la Monarquía hispana que se encuentra sentada en un enorme trono, en el centro del fresco, a punto de ser coronada. La rodean dioses mitológicos, ángeles protectores, indios de América, animales exóticos y conquistadores. Es sin duda, una imagen pomposa del poder monárquico. La segunda pintura fue realizada por el pintor de cámara Juan Antonio de Ribera en un techo del palacio de El

Pardo, en el año 1825. La pintura se titula *Parnaso de los grandes hombres de España*. Según las investigaciones de Carlos Reyer, la figura de España ocupa el lado más importante del cuadrado que forma el techo. España es una matrona que está sentada en lo alto de un trono y lleva sobre su cabeza, una corona de rayos. Está protegida por dos leones a cada lado, cuatro ángeles a su alrededor, y también se pueden ver héroes históricos en los costados (2010, p. 62). La tercera es de Vicente Rodés Aries y se llama *España coloca en el trono a Fernando VII*. Este cuadro fue realizado durante los años 1814 y 1817 y se encuentra en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia. El rey es el centro visual y jerárquico de la composición. La mujer que alegoriza a España no tiene corona ni armaduras y con un gesto de entrega, deja en poder de Fernando, su destino (Reyer, 2010, p. 51). El cuarto cuadro fue pintado por fray Bartolomé de San Antonio en el año 1753 y se titula *España presenta América a la Iglesia*. La figura que evoca a España está dibujada como una resuelta matrona que anima a la dubitativa América a inclinarse ante el trono de la religión soberana.

La diferencia entre las pinturas de Tiépolo, Ribera y Bartolomé de San Antonio, y la obra de Vicente Rodés Aries es bastante evidente. Mientras que este último, pone en evidencia la subordinación de España ante la figura del monarca Fernando VII, los otros tres dibujan a una señora poderosa, que está sentada en un trono ostentoso desde donde gobierna y tiene a servidores, soldados y ángeles a su disposición. Ahora bien, hay algo fundamental que es necesario preguntarse: esta mujer gloriosa que aparece rodeada de leones, ¿es la nación o es la monarquía española? Álvarez Junco revela que al igual que ocurrió en Francia e Inglaterra, el proceso de formación de una identidad «española» giró alrededor de la monarquía. Los reyes a partir de finales del siglo XV, crearon un espacio importante y agregaron una dimensión política al significado geográfico y cultural de la palabra «España» (2010, p. 63). El autor le dedica un apartado especial al conflicto entre nación y monarquía y recuerda que al reinado de Carlos III siempre se lo ha asociado con el embellecimiento de Madrid. Se pregunta entonces si este proyecto se debió a que era la capital del Estado-nación o más bien a que se trataba de la residencia del monarca. Añade que todas estas representaciones de la nación en realidad estaban enaltecendo el poder y la gloria de la corona (Álvarez Junco, 2010, pp. 64-70). De este modo, la España que vemos en las pinturas de los artistas recién citados, alude más bien a la monarquía española.

Los *Caprichos* que he seleccionado para este trabajo exhiben matronas repulsivas que contrastan notablemente con las representaciones bellas y armónicas que vimos en las obras de Tiépolo, Ribera, Bartolomé de San Antonio y Rodés Aries. En el presente análisis, se sugiere que Goya pintaba una imagen aterradora de la nación, proponiendo así una denuncia de los aspectos más sombríos de la España

del reinado de Carlos IV. Se podría afirmar que mientras algunos artistas se dedicaron a ensalzar el poder de la corona, (como Tiépolo, Ribera o San Antonio), los *Caprichos*, por el contrario, realzan un mundo en crisis. Según Blas Benito, los *Caprichos* aparecen en una de las décadas más importantes de la trayectoria artística de Goya. De ahí que los artistas e intelectuales que le sucedieron vieron en Goya un símbolo del fin del Antiguo Régimen y del cambio de gusto entre las estéticas clasicista y romántica (2000, p. 19).

Es irrefutable notar el lugar significativo que ocupan las mujeres en la obra de Goya, de las ochenta estampas que integran los *Caprichos*, en cuarenta y ocho de ellas la mujer es protagonista (De Miguel, 1989). Me enfocaré en tres mujeres particulares que aparecen retratadas en *Todos caerán, ¿Dónde va mamá?* e *Hilan delgado*. Antes de abordar este análisis, es importante repasar las ideas previamente expuestas por Tamar Mayer y profundizar un poco más en la noción de la «madre patria». Mayer sostiene que la nación se personifica como femenina y requiere protección, siendo los hombres los encargados de defender el territorio (Mayer, 2000, pp. 5-11). Siguiendo esta línea de pensamiento, Carlos Reyero señala que «el patriota acude al socorro de la Patria, como cualquier hombre de bien se muestra solícito para ayudar a una mujer desvalida [...], pero la mujer también vela por el hombre, como madre, como musa, de manera que entre ambos se establece una relación indestructible de carácter espiritual» (2020, p. 168). En esta «relación indestructible» quisiera poner especial énfasis, porque no siempre el vínculo entre la madre y el hijo es «indestructible». Sara Ruddick en su libro *Maternal Thinking*, asevera que una madre no es madre por razones biológicas ni legales. Una madre se reconoce como tal, por la manera en la que se comporta con su hijo: “Mothers are people who see children as demanding protection, nurturance and training, they attempt to respond to children’s demands with care and respect rather than indifference or assault” (1995, p. XI). Nel Noddings por su parte, dice así: “Mother is a basic relation and not a mere role” (1989, p. 78). Las mujeres de Goya son madres feroces que destruyeron el vínculo maternal con su hijo y que han abandonado su lugar de madres cariñosas y protectoras para convertirse en «madrastras» terroríficas. Fernández Poncela en su estudio acerca de los estereotipos en el refranero popular, indica que, en la madrastra, «se encuentran todos los defectos y problemas que muchas veces no quieren verse y señalarse en las madres auténticas por una cuestión simbólico cultural y psicológico personal. Ante tanta bondad para con la madre, es obvio que la madrastra será considerada y representada como la mala por antonomasia» (2002, p. 96). La pregunta clave es entonces, ¿por qué la España de aquellos años se vuelve una madrastra para tantos españoles? El hijo ve en la madre un reflejo de sí mismo, ve su origen y se reconoce a sí mismo como «hijo de». Este reconocimiento entre la nación y los españoles era, para Álvarez Junco, un problema. Percibe el historiador que se ha dejado de lado el estudio

del nacionalismo español como si fuera un fenómeno carente de interés. Nota, además, que «no hablar de España, no utilizar ni siquiera la palabra, significa negar la existencia de una nación que responda a tal nombre» (2010, p. 19). Negar la existencia de la nación se asemeja entonces, al conflicto entre el hijo y la madrastra. En ambos casos, el problema radica en la identidad, en las raíces y en el origen. El hijastro niega a su madrastra, no la identifica como madre, no se ve reconocido en ella.

Todos caerán

En el Capricho *Todos caerán* (Figura 1), la figura representada como madrastra se asemeja a la celestina o alcahueta³. Estas estampas pertenecen al reinado de Carlos IV, período marcado por la presencia de la Inquisición y el conservadurismo religioso. Durante esta época, el resurgimiento de prácticas represivas, como los procesos de brujería y la superstición, caracterizó lo que se conoce como la «España negra» (Álvarez Junco, 2010, p. 126). *Todos caerán* tiene tonos oscuros, grisáceos y blancos; en un primer plano, en el centro del dibujo, hay dos mujeres jóvenes sacándole las tripas a una criatura mitad hombre-mitad ave. Una de ellas le sujeta las alas, mientras el hombre-ave vomita algo por la boca. En la izquierda del dibujo hay una vieja con una joroba y con una cara horrenda. La manta que lleva la vieja no pasa desapercibida, pues el color blanco se destaca entre los colores oscuros del resto de los personajes. En el cielo se ven diferentes hombres-ave que crean el efecto de lejanía, por ser algunos más pequeños que otros. La mujer está sujetando un gran palo que tiene en la punta a una mujer-ave sensual. Esta mujer también se distingue del resto de las aves por la luz que provoca el color blanco sobre sus pechos. Los pájaros se dirigen hacia esta mujer-ave que tiene la mirada perdida en el cielo.

³ Las viejas que solían estar cerca de las jóvenes bonitas eran las comúnmente llamadas «alcahuetas» o «celestinas». El manuscrito del Capricho número 15 titulado *Bellos consejos*, veremos que hace referencia a la perversión de algunas madres, que se vuelven celestinas de sus propias hijas: «Las madres suelen ser alcahuetas de sus mismas hijas llevándolas a ciertos paseos y concurrencias» (Schulz, 2005, p. 289).



Figura 1. «Todos caerán». Fuente: Academia Colecciones. (Estampas Francisco de Goya). <https://www.academiacolectaciones.com/busador.php?q=Todos+caer%C3%A1n&cat=estampas#&gid=1&pid=R-3445-1>

Es importante considerar que los *Caprichos* de Goya están acompañados de comentarios manuscritos que no pueden ser pasados por alto. El manuscrito que acompaña el Capricho *Todos caerán* es el siguiente: «Una puta se pone de señuelo en la ventana, y acuden militares, paisanos y hasta frailes y toda especie de avechuchos revolotean alrededor: la alcahueta pide a dios que caigan, y las otras putas los despluman, y hacen vomitar, y les arrancan hasta las tripas como los cazadores a las perdices» (Schulz, 2005, pp. 289-290). A primera vista, con la imagen de las mujeres seduciendo a los hombres-ave y el texto de las «putas», se podría afirmar que es un dibujo costumbrista que hace referencia a la prostitución del siglo XVIII en España. Asimismo, al estar la lámina atiborrada de criaturas irreales, también se podría decir que es de tipo mágico o fantástico. Para mirar arte y al mismo tiempo leer la poesía o las palabras que acompañan el arte, se sugiere cierta precaución, pues mientras la pintura pertenece al mundo de lo visible, a la poesía le corresponde el mundo invisible de las ideas y de los sentimientos (Mitchell, 1986, p. 48). De acuerdo con esto, mientras que el mundo visible de *Todos caerán* habla de pájaros-hombre que caen en la trampa de tres mujeres y una vieja, el mundo escrito, es decir los manuscritos del museo, evocan la prostitución, la brujería, el vicio, la maldad, la tentación y los placeres.

Mala madre o madrastra, la vieja con joroba de *Todos caerán* es un ser demoníaco que explota y prostituye a sus hijas. De esta vieja, sólo vemos el perfil de la cara y su enorme mano con el puño. El aspecto más destacado de las estampas de Goya es la crudeza de sus rostros. En efecto, lo que más llama la atención en esta mujer es la ansiedad que se percibe en su rostro inclinado hacia el cielo, esperando que el resto de los hombres-ave caigan a la tierra. El hombre-ave que las jóvenes están desplumando tiene el aspecto de un pollo o de una perdiz.

Probablemente, este pobre animal mitad humano mitad pollo, será alimento para la vieja hambrienta. Al estar la vieja cerca de tres bellas jóvenes muchachas se convierte en celestina y la celestina toma el rol de madre, pero por ser malvada y horrible, se vuelve madrastra. En relación con esto, Noddings en su libro *Women and Evil*, describe los arquetipos característicos de la mujer, entre los cuales se encuentra el de la «madre terrible»: “Is the hungry mother earth, which devours it’s own children and fattens on their corpses” (1989, p. 149). La representación de la «madre tierra» en este Capricho es un detalle crucial: la anciana está de pie sobre la tierra. El título *Todos caerán* a primera vista evoca la idea de los hombres pájaro que caerán en la tentación de los placeres sexuales, pero también sugiere la noción de la muerte: «todos morirán». En este contexto, «caer a la tierra» implica ser desplumado, descuartizado y devorado por la celestina. Por lo tanto, si consideramos que la anciana es la personificación de la «madre tierra», los hombres-ave podrían interpretarse como sus hijos.

Esta siniestra figura femenina encarna el arquetipo de la «madre terrible» que desea devorar a sus hijos. La celestina, claramente, no es un personaje puro ni casto; es impura y malvada. Su aura diabólica la acerca más al infierno que al mundo real que conocemos. Sin embargo, Goya no estaba pensando en otros mundos, sino en España. Como bien señala Blas Benito, «las criaturas de Goya no son seres de otro mundo, sino que pertenecen a la realidad» (2000, p. 30). Las brujas, la pobreza y las creencias populares eran realidades en la España del siglo XVIII, y Goya supo transmitir las de manera magistral.

¿Dónde va mamá?

Dónde va mamá es el Capricho número 65 (Figura 2), que Goya realizó durante los años 1797 y 1799. Los colores oscilan entre el negro, el gris y el blanco. En el centro de la imagen hay tres diablos que cargan en el aire a una enorme señora. En la derecha de la lámina, de fondo y a lo lejos, se ve una ciudad. Los trazos son muy simples, por lo que no se puede distinguir si se trata de una ciudad o de un humilde pueblito. En la izquierda de la imagen hay un gato sosteniendo un paraguas y entre las piernas de uno de los diablos se puede ver la cabeza de una lechuza. La mujer es posiblemente una bruja, por lo que se podría decir que el cuadro es de tipo mágico-religioso, pues alude al siglo XVIII en España, cuando la brujería y las supersticiones eran temas corrientes. A diferencia de la celestina del Capricho 19, aquí sí que se puede ver el cuerpo desnudo y grotesco de la bruja. Lo «grotesco» es un término que define muy bien el arte de Goya. Las figuras grotescas se caracterizan por su fealdad, deformidad y repulsión (Blas Benito, 2000, p. 157). Las rollizas piernas de esta bruja, su barriga voluminosa y su rostro extravagante son efectivamente repulsivos y horrendos. La brujería era uno de los peores males de la época, ya que manifestaba la escasa inteligencia del pueblo español. La creencia generalizada de las brujas y el reforzamiento de la Inquisición, atentaban contra el progreso y el avance de la nación española. En los «ojos estúpidos» de esta bruja es posible adivinar el oscurantismo de un pueblo entero que le temía a las profecías y a los maleficios. Asimismo, el título de esta imagen: *¿Dónde va mamá?* revela que la bruja está personificando la imagen de una madre.



Figura 2. «¿Dónde va mamá?». Fuente: Academia Colecciones. (Estampas. Francisco de Goya). <https://www.academiacolectaciones.com/buscador.php?q=D%C3%B3nde+va+mam%C3%A1&cat=estampas#&gid=1&pid=R-3491-1>

Esta es una de las explicaciones de la estampa que se encuentra en el Museo del Prado: «Madama es hidrópica y la mandan pasear. Dios quiera que se alivie» (Blas Benito, 2000, p. 295). La palabra «hidrópica» hace referencia a una mujer excesivamente «sedienta», lo cual nos recuerda al hambre voraz de la vieja celestina del grabado anterior. Esta mujer gorda también evoca la idea una madre

con sed insaciable. En palabras de Pedraza la madre bruja que Goya dibuja en muchas de sus estampas, «chupa los jugos vitales de los hombres» (2001, p. 14). Pedraza agrega que el cuerpo «monstruosamente hinchado del Capricho 65 representa la abominación materna más clara de la obra de Goya» (Pedraza, 2001, p. 9). Una vez más, *las palabras* —«gorda», «abominable» y «repulsiva»— transforman a la madre en una bruja madrastra. Algunas de las madres diabólicas que describe Bram Dijkstra son mujeres que se desentienden de su rol maternal y tienen “uselessly voluptuous breasts” (Dijkstra, 1986, p. 94). La figura de la vieja desnuda es «un objeto fóbico, típico de la abyección, la madre es vista con terror por el hijo, que la ve monstruosa e incongruente» (Dijkstra, 1986, p. 16). En este Capricho, los gigantesos pechos de la madrastra no parecen ser del todo inútiles, es evidente que esta bruja está amamantando al diablo que se encuentra a su derecha. Su leche materna no es para los hijos, es para los diablos que le están haciendo con sus brazos y sus piernas una suerte de trono aéreo. El gato y la lechuza tampoco pasan desapercibidos, esencialmente por las miradas maléficas que salen de sus ojos. En el imaginario popular, la lechuza es el ave por antonomasia de agüeros siniestros y suele emerger de escenarios en ruinas o en desolación (Charro, 1997, p. 3). A través de esta mujer rodeada de maldad y cargada de terror, Goya está delatando a la nación del Antiguo régimen. Los políticos acaso personificados en las figuras del diablo, torturan y maman la leche de la «madre España». La nación entonces manipulada por seres maléficos se convierte en una bruja madrastra. Esta bruja es la alegoría de una nación embrutecida y abandonada que se deja arrastrar por la locura. Este manejo sucio y desalmado bien podría estar aludiendo a Manuel Godoy, primer ministro del rey Carlos IV, que, con su insaciable sed de poder, llevó al país a la bancarrota. La España en ruinas la encarna esta tremenda mujer desnuda y arrastrada por los diablos.

Mientras algunos españoles veían a la nación como una brutal madrastra, otros por el contrario estaban empeñados en defenderla. Cuenta Álvarez Junco que, ante las valoraciones negativas de España publicadas por Montesquieu en el año 1783, La Real Academia Española convocó un concurso de réplica, con un premio para la mejor apología o defensa de la nación. El ganador fue Juan Pablo Forner con su obra titulada *Oración apologética por la España y su mérito literario*. En otra de sus obras titulada *Amor de la Patria*, Forner exclama: «Cada ciudadano será un hijo fiel que se interesará en la felicidad de su madre, por conocer que cuanto más prospere esta, tanto más se acrecentará su patrimonio» (1794). La diferencia abismal entre las dos Españas completamente opuestas que ven Forner y Goya causa cierto asombro. Pues, mientras uno retrata a la madre patria como una insaciable madrastra que devora y chupa el jugo de sus hijos, el otro ve en cambio prosperidad y felicidad mutua. En relación con esto, Álvarez Junco considera que el «verdadero patriotismo» debería encargarse de mostrar los vicios de la nación

como única manera de enmendarlos. Eso es precisamente lo que hace Goya cuando dibuja cuerpos pavorosos y un paisaje empobrecido y sombrío de fondo. Los colores del grabado y los trazos simples pero definidos, consiguen transmitir el retrato de un pueblo que estaba pasando por un período siniestro en la historia de España. En la misma dirección, Valle –Inclán expresa lo siguiente: «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea» (Halasz, 2008, p. 157). Las formas deformadas son para Goya, una manera de revelar la realidad de una España represiva. Por consiguiente, estas madrastras de Goya parecerían ser una parodia de aquellas mujeres castas, bellas y perfectas de Tiépolo, Ribera, Rodés Aries y Bartolomé de San Antonio. Goya se enfrenta a la imagen de la monarquía gloriosa rodeada de seres celestiales y muestra en cambio, con toda la furia a la verdadera madrastra española que vuela sobre un trono hecho por seres infernales.

Hilan delgado

Hilan delgado (Figura 3) es el Capricho número 44 y fue publicado en el año 1799. Al igual que los Caprichos anteriores, los colores de este dibujo también son el negro, el gris y el blanco. En el centro de la lámina, se destaca una vieja sentada en una silla. Con una mano sujeta una rueca y con la otra un ovillo de hilo. Tiene un cuerpo grande, pero no gordo. En la izquierda hay dos viejas más que la acompañan, estas dos alcahuetas son también feas. En el fondo del dibujo, en el ángulo derecho posterior, cuelgan los cuerpos de unos bebés. La única parte iluminada por el color blanco es la cara y el torso de la hilandera. La presencia de las alcahuetas y de la hilandera ilustra un grupo particular de mujeres de la sociedad española, por esa razón se podría calificar como costumbrista. Sin embargo, la deformación de los cuerpos y los extraños cuerpos de los bebés colgando es irrealista, existe en los Caprichos un «obsesivo irrealismo anclado en una posible realidad» (Lipschutz, 1976, p. 28). En los Caprichos anteriores —*Todos caerán y ¿Dónde va mamá?*— vimos que ocurría algo similar. El pintor combina criaturas fantásticas en un escenario fantasmagórico, pero en el fondo de estas postales del terror, se haya España. Es por esta razón que «estas viejas por parecidas a brujas que puedan ser, forman parte del retrato “real” de la vida de la Península» (Lipschutz, 1976, p. 18).



Figura 3. «Hilar delgado». Fuente: Academia Colecciones. (Estampas. Francisco de Goya). <https://www.academiacolectaciones.com/buscador.php?q=Hilar&cat=estampas#&gid=1&pid=R-3470-1>

En esta oportunidad pienso que la mujer que retrata a la España de Goya es la hilandera que sobresale por la incongruencia de su cuerpo. El cuello es demasiado grande, la cabeza es muy pequeña, los brazos son excesivamente largos y las manos tienen dedos enormes. Por el aspecto siniestro del rostro y el cuerpo, deduzco que esta hilandera posiblemente es una bruja. La presencia misteriosa de los bebés en el fondo es el elemento necesario que me permite afirmar que esta mujer además de ser bruja, es una sanguinaria madrastra que tiene a sus hijos colgando del techo. En relación con esto, el manuscrito dice así: «Hilan delgado, y la trama que urden, ni el diablo la podrá deshacer» (294). La frase «hilar delgado» significa proceder con cuidado y exactitud. Por lo tanto, el acto de tejer se vuelve una metáfora que propone la idea de tramar algo escrupuloso. De acuerdo con esto, los cuerpos que caen del techo hacen alusión a los ovillos hilados por la bruja madrastra. Es interesante que esta misma imagen de una mujer tejiendo un hilar, aparece también en el final de *Mater Dolorosa* (2010). Álvarez Junco no menciona el autor ni el año de la caricatura, pero la imagen muestra a una madre desesperada tratando de desatar una madeja enrollada. Según Álvarez Junco (2010), la madre desesperada es España tratando de resolver los conflictos políticos. Muy diferente es la madre escrupulosa de Goya, que tiene a sus hijos confinados y abandonados en un rincón lóbrego del taller. A esto debo sumarle que la madrastra es ciega, como resultado, este Capricho esboza una nación ciega que odia a sus hijos. Estas brujas, hilanderas y madrastras que dibuja Goya desprecian y torturan a sus hijos. La patria que Álvarez Junco describe como «madre amorosa que acoge y protege» para los españoles no existe más. Por lo menos no para el Goya que vivió en la *España de aquellos escabrosos años*.

En la primera parte de este artículo, se exploró el concepto de «nación» como una construcción imaginada que incorpora elementos de raza y género, siendo comúnmente asociada con la figura materna y el hogar. Sin embargo, se cuestionó esta idealización al observar las representaciones de madres en las obras de Goya, quienes rompen con el estereotipo de la madre patria amorosa y protectora para mostrar una faceta cruel y voraz. A través de sus grabados, Goya denuncia la corrupción y la decadencia, retratando la verdadera realidad de la nación en crisis, marcada por la miseria y la violencia. Contrastando con las representaciones gloriosas de la monarquía en obras encargadas por la realeza, los Caprichos de Goya ofrecen una visión cruda y desgarradora de España, situando a la mujer grotesca como símbolo de la sociedad. Esta imagen de la «madre monstruosa» se convierte en un poderoso símbolo de la verdadera esencia de la nación española, reflejando las tensiones y contradicciones internas que la aquejaban. En este contexto, Goya emerge como un crítico social audaz, que desafía las convenciones artísticas y políticas de su tiempo para revelar la verdad incómoda que yace detrás de las apariencias. Su obra trasciende el arte para convertirse en un testimonio vibrante de la complejidad y la angustia de la experiencia humana en tiempos turbulentos.

Referencias

- Alcalá Flecha, R. (1984). *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Universidad de Extremadura.
- Álvarez Junco, J. (2010). *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Blas Benito, J. (2000) La cuadratura del círculo. Goya ante la mirada ajena. *Goya, personajes y rostros*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Calvo Serraller, F. (2001). *Goya: la imagen de la mujer*. Museo Nacional del Prado
- Carr-Gomm, Sarah. (2005). *Francisco Goya*, Parkstone International.
- Charro Gorgojo, M. Á. (1997). Lechuzas y búhos, ¿aves de mal agüero? *Revista de Folklore*, 195(17), 75-82.
- Crivellato, V. (1962). *Tièpolo*. Istituto italiano d'arti grafiche.
- Cruz, J. (1996). De cortejadas a ángeles del hogar. Algunas reflexiones sobre la posición de la mujer en la elite madrileña, 1750-1850. En A. Saint-Saënz (ed.). *Historia silenciada de la mujer. La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea* (pp. 135-160). Editorial Complutense.
- De Miguel, A. A. (1989). Iconografía femenina en los Caprichos de Goya. *Cuadernos de arte e iconografía*, 2(4), 227-233.
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of perversity*. Oxford University Press.
- Fernández Poncela, A. (2002). *Estereotipos y roles de género en el refranero popular*. Anthropos.
- Forner, J. P. (1794). *Amor de la Patria*. Hijos de Hidalgo y González de la Bonilla. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amor-de-la-patria--0/html/ff16be8e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Gómez Castellano, I. (2009). La mujer frente al espejo: escenas de tocador vistas por Goya y Meléndez Valdés. *Hispanófila*, 157, 79-97.
- Halasz, C. (2008). *La parodia como motivo básico del Esperpento en «Luces de Bohemia» de Valle-Inclán*. Grin Verlag.
- Hogan, Jackie. (2009). *Gender, Race and National Identity*. Routledge.
- Hydak, L. (2016). Sobre máscaras y malvadas: la imagen de la mujer en los Caprichos de Goya. *Gaceta Hispánica de Madrid*, 10, 1-27.
- Lipschutz, I. H. (1976) Theophile Gautier. Su España legendaria y los Caprichos de Goya. *Revista de Occidente*, 14, 16-27.

- Mayer, T. (2000). *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation*. Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press.
- Noddings, N. (1989). *Women and Evil*. University of California Press.
- Pedraza, P. (2001). La vieja desnuda. Brujería y abyección. En A. Cancellier & R. Londero (coord.). *Atti del XIX Convegno, Roma, 16-18 settembre 1999: Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane* (pp. 5-18). Associazione ispanisti italiani / Unipress.
- Reyero, C. (2010). *Alegoría, nación e identidad*. Siglo XXI.
- Ruddick, S. (1995). *Maternal Thinking*. Beacon Press.
- Schulz, A. (2005). *Goyas caprichos*. Cambridge University Press.