

GOYA, *LOS CAPRICHOS* Y EL TEATRO DE SOMBRAS CHINESCAS*

JUAN MIGUEL SERRERA

El estudio de las fuentes del lenguaje icónico de Goya está dando grandes resultados. Siguiendo esa línea de investigación, en este trabajo se relacionarán sus *Caprichos* con el fascinante, mágico y variopinto mundo del teatro de sombras chinescas, en el que además de las representaciones que le daban nombre se ofrecían las más diversas actuaciones, ya que, de hecho, compendia la casi totalidad de las diversiones populares de la época.

Esas asociaciones vendrán a sumarse a las planteadas por quienes se han adentrado en el estudio de las tradiciones carnalescas como origen del lenguaje icónico de Goya y a las establecidas por quienes, al estudiar las relaciones entre el pintor de Fuendetodos y el teatro de su época, han insistido en las conexiones con el llamado «teatro de figurón»¹. Pero sobre todo, se sumarán a las que Priscilla E. Muller fijó entre las *Pinturas Negras* y las truculentas y espectaculares fantasmagorías de Robertson². Sin su estudio difícilmente se podrían haber escrito estas páginas, a través de las cua-

* Este trabajo se publicó por primera vez, con ligeras variantes, en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid, 1996, pp. 83-112.

¹ Sobre las relaciones entre Goya y el mundo carnalesco, cfr. GLENDINNING, Nigel: "Some versions of Carnival: Goya and Alas", *Studies in Modern Spanish Literature and Art presented to Helen F. Grant*, Londres, 1972, págs. 65-78. Asimismo, LORENZO DE MÁRQUEZ, Teresa: "Tradiciones carnalescas en el lenguaje icónico de Goya", *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, 1988, pp. 99-109.

² MULLER, Priscilla E.: *Goya's "Black" Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*, Nueva York, 1984.

les se intentará, no obstante, poner de relieve que las conexiones entre Goya y esos artilugios son anteriores a la llegada de Robertson a Madrid en 1821, teniendo su origen en el teatro de sombras chinescas, de gran raigambre en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII.

La pujanza de ese teatro se dio, sobre todo, en las ciudades, cuyos habitantes, en especial los de los sectores más privilegiados, buscaban por todos los medios divertirse, como atestigua Jovellanos al decir que «las clases pudientes, que viven de lo suyo, que huelgan todos los días, o que al menos destinan alguna parte a la recreación y al ocio, difícilmente podrán pasar sin espectáculos, singularmente en las grandes poblaciones»³. El teatro de sombras chinescas formaba parte de esos espectáculos, especialmente atacados por Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, encargada por el Consejo de Castilla en 1786 y leída en la Academia de la Historia en 1796. En ella arremete contra ese tipo de obras, cuya prohibición propone diciendo: «Para mejorar la educación del pueblo, otra reforma parece mas necesaria, y es la de aquella parte plebeya de nuestra escena que pertenece al cómico bajo o grosero, en la cual los errores y las licencias han entrado mas de tropel». Y continua diciendo: «Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo á la corrupción y á la bajeza, é incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos. Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matachines, los pallazos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis, y otras invenciones, que aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes». Pero por mucho que lo deseara, Jovellanos era consciente de que no sería fácil acabar con esas manifestaciones, admitiéndolo así al señalar que «si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense á lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle»⁴.

Con o sin esas purgas —más bien sin ellas—, ese tipo de teatro siguió vigente, contribuyendo al éxito que el montaje y coste fuera, como el mismo Jovellanos advierte, sencillo y barato; que no le afectara los reiterados decretos de supresión del teatro; que pudiera llevarse a cabo en Cuaresma, época en la que estaban prohibidas las convencionales representaciones teatrales, y, sobre todo, que estuviera fuertemente arraigado en los

³ DE JOVELLANOS, Gaspar Melchor, “Obras públicas e inéditas” BAE, vol. 46, Madrid, 1963, p. 16.

⁴ *Idem*, págs. 496-497.

gustos de todo tipo de público. De hecho, pese a los intentos reformistas de Jovellanos, la España de las Luces fue en buena medida la España de las sombras chinescas, contribuyendo esa aparente contradicción a configurar el verdadero panorama de la España de la Ilustración.

El llamado teatro de sombras chinescas estaba en manos de extranjeros, sobre todo de franceses y alemanes, cuya llegada se vio favorecida gracias a la política aperturista de Carlos III. Dada la idiosincrasia de ese tipo de espectáculos, el idioma nunca fue un problema, pues quienes los ponían en escena se comunicaban a través de canciones, danzas, pantomimas, juegos acrobáticos y de las propias representaciones de sombras chinescas. Como ejemplo se puede tomar la compañía del alemán Josef Brunn, estudiada por Varey y de la que aquí se aportan algunos datos, extraídos del proceso judicial que sufrió durante su estancia en Sevilla en 1779⁵.

Procedente de Francia e Inglaterra, entró en España por El Ferrol en agosto de 1778, actuando a continuación en La Coruña, en Santiago de Compostela, en Madrid, donde trabajó desde principios de 1779, en Sevilla, en la que actuó desde el 1 de septiembre hasta finales de diciembre de 1779, y en Valencia, ciudad en la que montó su farsa durante los meses de enero y febrero de 1780, documentándose de nuevo su presencia en Madrid en 1784 y 1787.

La compañía la formaban nueve personas, a las que en cada ciudad se sumaban un número no determinado de hombres, sobre los que posiblemente recaerían los trabajos no artísticos. Al director, Josef Brunn, se le cita en el auto procesal incoado en Sevilla en 1779 como «Maquinista de sombras chinescas para diversión del público y otras habilidades de alambre», mencionándosele en otras ciudades como «farsante» y «de ejercicio volatín». Su trabajo, además de dirigir la compañía, consistía en bailar sobre el alambre, siendo el italiano Pedro quien bailaba sobre la maroma, cantaba, tocaba el violín y hacía de payaso. Del inglés Bartolomé Mur se dice que cantaba en su idioma natal, en español y en francés, no indicándose los cometidos artísticos del alemán Simón Uber y de su mujer, del también alemán Juan Plasentini, del francés Josef Vatrín y de la gallega Josefa. Sí se sabe cuál era el de aquel que se cita como «El carbonero», ya que bajo ese nombre trabajaba uno de los más famosos acróbatas españoles del momento.

⁵ Acerca de la citada compañía y, en general, sobre el teatro de sombras chinescas en España, cfr. VAREY, J. E.: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid. 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, 1972. Del mismo autor, cfr. *Los títeres en Cataluña en el siglo XIX*, Barcelona, 1960.

En Sevilla instaló su teatro en el patio de una casa del céntrico barrio de El Salvador. Brunn la arrendó por cuatro meses, corriendo a su costa el montaje de las estructuras de madera sobre las que se sentaba el público —cuya trabazón no debía afectar a los muros y columnas— y comprometiéndose a reparar los daños que ocasionara la máquina⁶. En otras ciudades las representaciones tenían lugar en teatros, llegando a coexistir en el Madrid de Goya hasta tres dedicados a acoger esos espectáculos, localizados, respectivamente, en las calles de Preciados, las Veneras y del Duque de Alba⁷. El tamaño de la máquina que generaba el foco de luz —aproximadamente 3,89 m de alto por 3,33 de ancho y 1,94 fondo— se puede establecer gracias a las del cajón con ruedas en que se llevaba la del teatro de Teodoro Bianqui, que trabaja en Madrid en 1783. En el de Brunn, cuatro hombres sentados delante de la máquina manejaban las figuras que daban cuerpo a la historia, cuyas recortadas sombras se proyectaban sobre una pantalla de lienzo encerado, delante de la cual se situaba el público⁸.

En los intermedios los miembros de la compañía ejecutaban sus otras habilidades. Cantaban, bailaban, hacían pantomimas, ejecutaban números acrobáticos y danzaban sobre la escalera, el alambre, la maroma y la cuerda floja, acabando las representaciones con fuegos artificiales. De hecho, el teatro de sombras chinescas ofrecía las más variadas actuaciones, entre las que, en ocasiones, también se incluían las protagonizadas por la linterna mágica. En realidad compendiaba la casi totalidad de las denostadas

⁶ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, Sevilla. Archivo Audiencia Provincial de Sevilla. Sección Histórica. Legajo núm. 491, folios 25-44 v. La casa se localizaba en el número 18 de la calle de La Carpintería, figurando en el contrato de arrendamiento como fiador de Brunn el pintor Pedro Guillén. Pese a haberlo firmado el 1 de septiembre, el 20 de ese mismo mes los propietarios intentaron rescindirle, basándose en que, según ellos, el montaje del entarimado había dañado la estructura de la casa. El dictamen pericial lo emitieron Juan Romero, citado como Maestro del Cabildo de la Ciudad, y Bernardino Afanador, descrito como Maestro Alarife de Sevilla. Resuelto el sumario a favor de Brunn, a las motivaciones aducidas debieron sumarse otras de índole coyuntural, en concreto las referidas a la fuerte campaña contra el teatro dominante por entonces en Sevilla, en donde fue expresamente prohibido el 30 de marzo de 1779. Al respecto, cfr. Aguilar Piñal, Francisco: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974, págs. 161 y 231.

⁷ MUÑOZ ROCA-TALLADA, Carmen. Condesa de Yebes: *La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid, 1955, pág. 84.

⁸ Sobre el teatro de sombras chinescas existe una muy amplia bibliografía. De especial interés son los siguientes estudios: ALBERT: *Les théâtres d'ombres chinoises*, París, 1896; LEGARDE, Emile: *Ombres chinoises*, París, 1900; BORDAT, DENIS Y BOUCROT, François: *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, París, 1956; REMISE, J., REMISE, P. Y VAN DE WALLE, R.: *Magie lumineuse. Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Tours, 1979; *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, estudios dirigidos por Stathis Damianakos, París, 1986, y BADIOU, Maryse: *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*, Barcelona, 1988.

por Jovellanos. Sólo quedaban fuera de su ámbito los títeres, aunque hay que señalar que la temática de las obras no diferiría mucho y que también se acompañaban de cantos, bailes, pantomimas y juegos acrobáticos.

A pesar de que Jovellanos parece señalar que este tipo de teatro gustaba sólo al pueblo, la verdad es que interesaba a todo tipo de público, incluso a los miembros de la Familia Real. Así lo manifestaban las compañías en sus carteles, entre otros en el que distribuyó por Sevilla en 1777 la compañía de volatines de un tal Romano, que especificaba venía de Madrid, en donde había trabajado delante de las «Personas Reales». De igual suerte se anunció en 1778 en Sevilla la compañía del «maquinista» Juan Manuel Martínez, cuyos integrantes llevaban a cabo pantomimas, bailes de cuerda y juegos «físicos y matemáticos», estos últimos posiblemente ejecutados por medio de la llamada linterna mágica⁹. En su caso se decía que había actuado ante el Infante Don Luis de Borbón, por esas fechas en Arenas de San Pedro, a donde Goya iría en 1783 y 1784¹⁰. Del valor que las compañías daban a esas representaciones da fe el empeño que Brunn puso en 1779 para actuar delante de Carlos III. A tal fin dirigió un memorial al Conde de Floridablanca en el que, entre otros méritos, aducía haber puesto en escena sus obras delante del rey de Francia. Al memorial sumó una carta de recomendación de la Condesa-Duquesa de Benavente, a pesar de la cual Brunn no consiguió su propósito, ya que, según Floridablanca, el rey había «manifestado repugnancia a toda especie de espectáculo teatral», excepción hecha de los juegos de manos¹¹.

Aunque Brunn no consiguió por entonces actuar ante Carlos III, su intento pone de manifiesto que el tipo de teatro que hacía interesaba también a la Corte, como así lo evidencia que hubiera involucrado en su intento a la Condesa-Duquesa de Benavente, una de las grandes figuras del Madrid carolino y destacada representante de la Ilustración española. Su casa era centro de intelectuales y artistas y a sus tertulias asistían, entre otros, Iriarte, Moratín, Ramón de la Cruz y, posiblemente, Goya. En el teatrillo de su palacio se daban conciertos y se representaban comedias, en las que a veces trabajaban ella y sus amigos. Interesada como su marido, el IX Duque de Osuna, por las artes y las letras, protegió a numerosos artistas, entre otros Goya y Brunn, quien es más que posible que montara en el

⁹ Con relación a la historia de la Linterna Mágica, de la que existen tratados publicados ya a mediados del siglo XVII, cfr. BERGER, Jürgen: "Die Projektion. Anmerkungen zur Geschichte der Laterna Magica", *Laterna Magica. Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann*, Frankfurt, 1981, págs. 29-54.

¹⁰ AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el teatro*, *op. cit.*, págs. 132-134.

¹¹ VAREY, J. E.: *Los títeres*, *op. cit.*, págs. 30 y 46-47.

teatrillo palaciego su espectáculo de sombras chinescas¹². Teniendo en cuenta que a partir de 1785 Goya entra en contacto con los Duques de Osuna, es probable que asistiera a algunas de esas sesiones, sobre todo a las que Brunn pudo haber montado en 1787. No obstante, para vincular a Goya con el teatro de sombras chinescas no hay por qué forzar los acontecimientos ni relacionarlo de forma casi exclusiva con la compañía de Brunn, cuya trayectoria se ha seguido sólo a título de ejemplo. Atraído por todas las manifestaciones humanas, fueran o no de índole artística, no hay dudas de que tras llegar a Madrid a finales de 1774 asistiría a esos espectáculos, con los que posiblemente estaría familiarizado desde su más temprana infancia.

Inmerso a partir de entonces en un círculo de amigos interesados tanto por las artes y la letras como por el progreso científico y las innovaciones técnicas, es fácil entender que se sintiera seducido por los espectáculos en los que intervenían artilugios mecánicos. Dada su natural curiosidad, es más que posible que se adentrara en el estudio de las cámaras oscuras —muy populares en la época¹³—, las linternas mágicas, los tutilimundis, los úteres y el teatro de sombras chinescas. Igualmente, se sentiría fascinado por el arte y técnica de las siluetas, en su momento cargado de significado crítico —el que generaban las pipas y puños de bastones en forma de cabeza de grandes personajes—, y esotérico, ya que por entonces se creía que a partir del estudio del perfil de una persona se podía conocer su destino; argumento éste que quizás explique la forma cómo Goya presenta al hermano menor de Carlos III en *La familia del infante Don Luis* y el papel que en ese retrato juegan las cartas¹⁴.

De esos artilugios consta que manejó la cámara oscura y que se interesó por los tutilimundis. De lo primero da fe la carta que el 9 de junio de 1817 Leandro Fernández de Moratín le envía a su prima Mariquita, en la que, textualmente, le dice: «Si me pongo a explicarte el manejo de la cámara oscura, perderé el tiempo que gaste en ello, te quedarás en ayunas y la máquina perecerá en tus manos. Lo más breve sería que Dn. Fran-

¹² MUÑOZ ROCA-TALLADA, Carmen: *La Condesa-Duquesa de Benavente*, op. cit., págs. 97-106.

¹³ Da fe de esa popularidad una cédula emitida el 2 de agosto de 1781, por medio de la cual se pretendía perseguir y expulsar de España todo tipo de vagos, entre otros a los que “enseñaban cámaras oscuras, marmotas, osos, caballos, perros y otros animales hábiles”. Cfr. HERNÁNDEZ IGLESIAS, F.: *La beneficencia en España*, Madrid, 1876, vol. I, p. 344. Recoge y estudia esa cita ROMERO DE SOLÍS, Pedro: *La población española de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1973, pp.42-43.

¹⁴ Para una aproximación al mundo de la siluetas, cfr. HERDT, ANNE DE Y APGAR, Garry: *Silhouettes et Découpures genevoises des 18 et 19 siècles*, Ginebra, 1985.

cisco Goya se tomara la molestia en explicártelo»¹⁵. A tenor de esta carta queda claro que Goya manejó la cámara oscura. Por el contrario, no se sabe aún si la utilizó, como creo, para componer algunas de sus obras, como así recomendaba la *Encyclopédie* en la voz correspondiente a la cámara oscura¹⁶.

De lo segundo, de su interés por los tutilimundis, son buena prueba dos dibujos, uno del *Álbum C* y otro del *Álbum de Burdeos*. El primero, conservado en la Hispanic Society of America de Nueva York, lleva el expresivo título de *Tutili mundi* y el segundo, ahora en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, responde al epígrafe de *Mirar lo q^o no ben*¹⁷. En ambos casos la escena gira en torno a un tutilimundi, o mundonuevo, uno de esos elaborados teatros mecánicos en forma de cajón en cuyo interior había un cosmorama portátil, u otro artificio óptico, que daba vida a cuadros animados. Sin entrar en el tema del significado que Goya da a esos dos dibujos [cuestión ésa que intencionadamente se obviará en este trabajo¹⁸], de por sí sirven para poner en relación a Goya con ese tipo de artilugios, con los que lógicamente entraría en contacto en fechas mucho más tempranas.

De todas esas manifestaciones el teatro de sombras chinescas parece ser la que más le subyugó. Dada su genial capacidad para asumir y reelaborar todo lo que veía, se explica que encontrara en el variopinto mundo de los volatines y en el casi mágico de las sombras chinescas una fuente inagotable de inspiración, tanto en temas como en la forma de plantearlos

¹⁵ La cita del manejo por Goya de la cámara oscura lo recoge y comenta José Manuel CRUZ VALDOVINOS en *Goya*, Madrid, 1987, págs. 171 y 237.

¹⁶ *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, vol. III, París, 1753, pp. 62-63.

¹⁷ GASSIER, Pierre. y WILSON, Juliet.: *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974, núms. 1308 y 1712. (En adelante G-W).

¹⁸ Aunque sea contradiciendo en parte tal aserto, creo que para profundizar en el estudio del complejo y rico mundo de los significados goyescos convendría compararlos aún más con los de obras de similar temática y cronología ejecutadas en otros países europeos, tanto aquellas que responden a una misma intencionalidad como con aquellas otras que nada tienen que ver con su espíritu crítico. Un buen ejemplo de lo primero es el Catálogo de la Exposición *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall*, organizada por la Kunsthalle de Hamburgo en 1989 bajo la dirección de Werner Hofmann. Con respecto a la segunda orientación, resulta esclarecedor el estudio comparativo de los dos dibujos de Goya antes citados con los cuadros de N. L. A. de La Rive y de J. B. M. Pierre en los que el tema gira en torno a una linterna mágica. El primero carece de toda intencionalidad crítica y en el segundo la linterna mágica no tiene nada que ver con el juego de miradas amorosas que sostienen las figuras. Cfr. *Sotheby's*, Mónaco, 15 y 16 junio 1990, núm. 295 y *Three Eyes. The Old Master Painting from Different Viewpoints*, Galería Heim, Londres, 6 agosto 1990, núm. 23, págs. 72-73.

y resolverlos. De su interés por las representaciones de sombras chinescas no quedan testimonios directos, explicándose esa ausencia por la propia naturaleza de ese tipo de teatro. Sí se tienen, por el contrario, de su complacencia por los volatines y otros espectáculos de ese tipo, que como ya se ha comentado también formaban parte del teatro de sombras chinescas. El mejor testimonio que Goya dejó de esos espectáculos populares es un dibujo del Museo del Prado titulado *Títeres en un pueblo* (G-W 1435), en el que unas risueñas mujeres con niños en los brazos contemplan, en la puerta de una casa, las habilidades de un hombre que baila, con un monito apoyado sobre su cabeza, al son de la guitarra que toca otro. También se puede traer a colación el dibujo del Museo del Prado que Sánchez Cantón tituló *Disparate de charlatán* y Camón Aznar *Cómicos de pueblo* (G-W 1609). En él aparece un hombre subido a una mesa situada delante de un grupo de personas que le contemplan. El hombre podría estar vendiendo el producto de la botella que tiene a su lado, lo que justificaría el título dado por Sánchez Cantón, pero también podría estar, como parece, echando fuego por la boca, explicación acorde con la propuesta de Camón Aznar. Aunque no se puede decir que ese actor ambulante formara parte de una compañía de teatro de sombras chinescas, ya que está trabajando solo, en un espacio abierto y ante un público que permanece de pie, evidencia el interés de Goya por las diversiones populares de su época.

Los temas y formas del teatro de sombras chinescas se harán presentes en los *Caprichos*. Su proceso creativo fue complejo, pasando, sucesivamente, del mundo de las ideas al de los dibujos y al de las láminas de cobre estampadas sobre papel. En un principio los concibió como *Sueños*. En el dibujo que iba a servir de portada (G-W 537) Goya señala que «Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad», propósito en cierta medida acorde con los planteamientos ilustrados de Jovellanos. Pero para que su censura de los vicios y errores humanos fuera comprensible a todo tipo de público recurrió a temas y fórmulas extraídos de las mismas vulgaridades que quería desterrar, entre otras de las diversiones populares de la época, en palabras de Jovellanos «un genero expuesto de suyo á la corrupción y á la bajeza, é incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos».

De hecho, aunque en el anuncio de la puesta en venta de los *Caprichos*, publicado en el *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799, se dijera, al parecer por Moratín, que «la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales», pues «el autor, ni ha seguido ejemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza», la verdad es que son ya muchos los puntos de partida que se conocen. A ellos habrá que sumar los que tomó de los volatines y otras diversiones populares, en especial del teatro de sombras chinescas.

De todas formas hay que señalar que las conexiones entre Goya y el teatro son anteriores a los *Caprichos*¹⁹. Se ponen ya de relieve en la *Alegoría menandrea* —o *Los cómicos ambulantes*, como también se la conoce—, uno de los doce «caprichos» que pintó durante su convalecencia en 1793²⁰. En él los tradicionales personajes de la «commedia dell'arte» dan vida en un escenario a una de las comedias satíricas y moralizantes de Meneandro. Pero al contrario de lo que sucederá con los *Caprichos*, su vinculación con el mundo de la farándula es más que explícita, distanciándose también de ellos en cuanto a la forma de plantear la composición, cercana a la de los últimos bocetos y cartones para tapices y, como tal, opuesta a las complejas y dramáticas de los *Caprichos*.

También están claramente relacionados con el teatro, en su caso con el llamado «de figurón», dos de los «seis quadros de composición de asuntos de Brujas» que Goya pinta entre 1797 y 1798: *El convidado de piedra* y *La lámpara del diablo*. Los dos tienen como tema escenas de comedias de Antonio Zamora. El primero escenifica un pasaje del tercer acto de «El convidado de piedra» y el segundo uno de los momentos más cómicos del «Hechizado por fuerza». Pero al contrario de lo que sucede en la *Alegoría menandrea*, el tratamiento de las escenas ya no tiene nada que ver con el de los bocetos y cartones para tapices, sino con el de los *Caprichos*. Para éstos también se inspiró en el teatro de figurón, ya que el número 50, *Los Chinchillas*, parte de una idea sacada de *El domine Lucas*, una comedia de Cañizares, uno de los autores más estimados y representados en la época de Goya²¹. Mas el impacto del teatro de figurón no le hizo olvidar la «commedia dell'arte», cuyos personajes aparecían casi siempre en los bailes y pantomimas que se están comentando. Teniendo en cuenta ese hecho, se explica que se hagan repetidamente presentes en los *Caprichos*, entre otros en el número 57, *La filiación*, en el que aparecen los de Punch y Don Cristobalito.

Pero antes de entrar en el análisis pormenorizado de los préstamos que Goya tomó del teatro de sombras chinescas conviene hacer algunas precisiones. En Goya la identificación de las fuentes siempre resulta com-

¹⁹ Para todo lo relacionado con Goya y el teatro sigue siendo plenamente válido lo escrito por Edith Helman en el capítulo cuarto de su libro *Trasmundo de Goya*, en especial en el epígrafe titulado «Goya y el teatro». Cfr. HELMAN, Edith: *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963, págs. 199-206. Con relación a este tema, véase ALCALÁ FLECHA, Roberto: «Expresión y gesto en la obra de Goya», *Goya*, núm. 252, Madrid, 1996, pp. 341-352.

²⁰ GLENDINNING, Nigel: «Recuerdos y angustias en las pinturas de Goya, 1793-1794», en *Goya*, Pabellón de Aragón, Exposición Universal, Sevilla 1992, Zaragoza, 1992, págs. 134-157.

²¹ HELMAN, Edith: «Los «Chinchillas» de Goya», *Goya*, 9, 1955, págs. 162-167.

pleja. Aunque en ocasiones parta de determinados y concretos personajes, hechos, refranes, textos literarios, representaciones teatrales, esculturas, estampas y pinturas, las obras resultantes de esas apropiaciones casi nunca tienen que ver con las primeras. Esas diferencias se irán acentuando con el paso del tiempo, debiéndose tanto a su natural capacidad para hacer suyo todo lo que veía como a la libertad con que manejó las técnicas artísticas, en especial las referidas al grabado²². Por todo ello no debe sorprender que en algunos casos las conexiones entre los *Caprichos* y el teatro de sombras chinescas no resulten tan claras como sería de desear.

También convendría precisar que Goya no sólo hizo suyos los recursos del teatro de sombras chinescas a la hora de resolver los *Caprichos*, sino también al plantear obras de cronología anterior y posterior. Su temática y técnica propiciarán que sea en ellos donde más los aplique, pero no por ello se puede decir que constituyan un rasgo diferenciador de esa colección de estampas. Igualmente habría que advertir que las referencias cronológicas de las diversiones populares que se citan en este trabajo no deben tomarse en sentido estricto y mucho menos restrictivo. Teniendo en cuenta su naturaleza, no debían diferenciarse mucho de las celebradas décadas antes o después. En ese sentido resultará esclarecedor señalar que los espectáculos que todavía ofrecen por las calles de España pequeños grupos de gitanos en nada se diferencian de los que montaban en décadas pasadas. Al respecto se puede afirmar que, salvo el hecho de que ahora el sonido del tambor y la trompeta se hace todavía más estrepitoso gracias al uso de altavoces, las habilidades de la cabra, los juegos del mono y el baile de los perros vestidos de flamenca siguen siendo, en esencia, similares a los ejecutados hace décadas.

Los préstamos que Goya toma de las diversiones populares de su época alcanzan, incluso, a los títulos de algunos de los *Disparates*, grabados hacia 1816-17. En concreto afectan a tres de los que se conservan pruebas de estado que llevan en su parte inferior breves anotaciones de mano del artista. Uno de ellos, *Disparate de Carnaval*, remite bien a las claras al Carnaval, pero los otros dos, *Disparate Alegre* y, sobre todo, *Disparate Ridículo*, se relacionan con los títeres y el teatro de sombras chinescas. Sobre el primero se tratará más adelante. Por ahora sólo cabe señalar que en su caso Goya se inspiró en el teatro de títeres, o de marionetas, lo que quizás explique, pese a la crueldad de la escena, su título. El del segundo, *Disparate Ridículo*, parece estar tomado del léxico, o jerga, del teatro de sombras

²² Al respecto son interesantes las páginas que Bozal le dedica al estudio de las fuentes y planchas de los *Caprichos*. Cfr. BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994, págs. 104-112.

chinescas. Así lo pone de relieve que la compañía de Cristóbal Franco encargara, en 1782 y 1783, para sus actuaciones en el Coliseo del Príncipe de Valencia y en el Coliseo de la Cruz de Madrid «Una figura ridícula» y «Un fantasmón ridículo»²³. Aunque es evidente que ese epíteto no era exclusivo de ese teatro, sí se empleaba en él, describiéndose de esa forma los vestidos y otros accesorios en las cuentas de las compañías. Al respecto es posible que un estudio más pormenorizado del tema encuentre más puntos en común. En ese sentido parece oportuno reproducir lo que Eleanor A. Sayre comenta acerca de los *Caprichos*, para cuyo desciframiento es «imprescindible conocer la vida mundana de la España de su día y estar familiarizado con la iconografía, los ademanes teatrales, el habla del hampa y el «argot» en todas su variedades»²⁴.

Como ya se comentó, el teatro de sombras chinescas englobaba otros espectáculos, que se representaban al principio o en los intermedios. Entre ellos estaban los que montaban los arlequines, payasos y volatineros, estos últimos descritos por Jovellanos como «graciosos del baile de cuerda». Esas actuaciones estaban a cargo de los miembros de las respectivas compañías, como así se vio al describir la de Brunn, en la que todos hacían los más diversos cometidos. Como en ella, los que en las otras trabajaban de arlequines y payasos también cantaban y bailaban, además de tocar el violín, la pandereta y otros instrumentos musicales. También hacían juegos acrobáticos, que ejecutaban aislada y colectivamente, llegando en este último caso a formar números de carácter verdaderamente circense; mundo éste al que también pertenecían, sobre todo si se tiene en cuenta que ellos mismos solían ser los que bailaban sobre el alambre o la maroma.

Goya dejó constancia de esos juegos acrobáticos en un dibujo del Metropolitan Museum de Nueva York que lleva el explícito título de *Acróbatas* (G-W 1487), en el que dos hombres se contorsionan al son de la trompetilla que toca un tercero. De otro de esos números partió para resolver el dibujo del Museo del Prado titulado *Telégrafo* (G-W 1813), en el que un hombre está cabeza abajo sobre una mesa; posición en la que, además de otros muchos ejemplos, consta que en 1762 el hijo del romano Antonio Cortés hacía «muchas hauilidades de boltar en el tablaio con muchas suertes enzima de vna mesa que nunca se an visto». Pero como es frecuente en Goya, las habilidades del acróbata le sirvieron sólo como punto de partida, ya que en su dibujo el tema trasciende de lo puramen-

²³ Salvo que se exprese lo contrario, todas las referencias que a partir de ahora se hace sobre las diversiones populares están tomadas de los libros de VAREY citados en la nota 5.

²⁴ Eleanor A. SAYRE, «Caprichos», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, op. cit., pág. 115.

te anecdótico, como así lo pone de relieve el encapuchado que se apoya melancólicamente en un extremo de la mesa. Lo mismo cabe decir de los grupos de equilibristas que constituyen la base del capricho 56, *Subir y bajar*, y del 65, *Donde vá mamá?* A simple vista el primero muestra a un gran sátiro que levanta por los pies a un hombre, al tiempo que otros se precipitan, uno hacia atrás y otro hacia adelante. En el segundo, por su parte, un extraño porteador lleva sobre sus hombros a una mujer muy gruesa, quien sostiene en vilo entre sus brazos a otras dos, rematando la escena un gato con una sombrilla abierta. Sin entrar en el tema de los significados, el primero evoca un número de saltimbanquis, en concreto aquel en el que uno de ellos lanza por el aire a otro, quien tras dar una vuelta cae de pie. El segundo, a su vez, también remite a ese mundo, si bien en su caso a un número en el que —como solía ser frecuente en la época—, a los valores propiamente acrobáticos se sumaban otros de carácter cómico. Esos mismos rasgos debía tener el número que le inspiró uno de los dibujos del *Álbum H* (G-W 1816) y una de las estampas de la etapa bordelesa (G-W 1825). En esas dos obras el tema viene definido por un viejo risueño que se balancea en lo que hasta ahora se define como un columpio pero que, si se acepta el discurso de este trabajo, más bien sería un trapecio.

Más claras aún resultan las relaciones entre el *Disparate puntual*, la estampa número 77 de los *Desastres de la guerra*, titulada *Que se rompa la cuerda*, y los volatineros, presentes siempre en el teatro de sombras chinescas. En esta ocasión las conexiones son evidentes, ya que Goya apenas transformó la realidad. Incluso es posible que, como en la estampa citada en segundo lugar, los volatineros actuasen disfrazados, no debiéndose olvidar, al respecto, cómo los llamó Jovellanos. De hecho Goya hizo suya la disparatada, grotesca y a veces burda y cruel comicidad de esos espectáculos. En ese sentido el *Disparate puntual* compendia lo dicho, ya que en él no sólo captó las habilidades circenses de la mujer que monta un caballo —evidentes si se observa la posición de las piernas—, sino también el carácter jocoso, de trampa, de la escena, ya que la cuerda sobre la que aparentemente baila el caballo esta a ras del suelo. La intervención de caballos en esos números la evidencian, entre otros muchos ejemplos, los «dos bolteadores de los que saltan los cavallos» que en 1764 formaban parte de la compañía de Antonio Hergueta; los cuatro caballos que la compañía de Cristóbal Franco alquiló en 1782 para el salto del trampolín y los otros seis que la compañía de Francisco Baus requirió en 1784 para «el salto». Como ya se enunció, el tono jocoso, casi grotesco, de los espectáculos que se están comentado se veía enfatizado gracias al uso por parte de los actores de máscaras y disfraces. Los matachines se definían por ir vestidos ridículamente y llevar máscaras,

pero no se puede decir que ese vestuario fuera exclusivo de ellos. Lo empleaban también los otros actores, en especial cuando trabajaban en entremeses, sainetes y otras obras de esas características. Entre otros muchos lo usaron los miembros de la compañía de títeres y juegos acrobáticos de Félix Ortiz que durante los meses de marzo y abril de 1778 representaron en el madrileño Coliseo de la Cruz el entremés *El Muerto*. Para el personaje que daba título a la obra se compró una sábana, cintas y harina, requiriéndose para los otros intérpretes tres vestidos y tres carantamaulas. Esas últimas eran unas máscaras de cartón de aspecto feo y horrible, que no deben confundirse con las que se empleaban para ocultar el rostro en las fiestas del Carnaval, por lo general más sencillas y pequeñas y sin ánimo deformante. De estas últimas es un buen ejemplo la que lleva la joven del capricho número 6, *Nadie se conoce*, concebido como un juego en torno al uso de las máscaras.

Bien distintas eran las carantamaulas, registradas siempre en las cuentas de las compañías, a través de las cuales se acentuaba aún más la comicidad, casi cruel, de las escenas. Una de ellas pudo inspirarle la gigantesca nariz —tan grande que tenía que sostenerse por medio de una horquilla— que en uno de los dibujos (G-W 423) preliminares del capricho número 13, *Están calientes*, lleva uno de los comensales. Las otras figuras, en especial la situada al centro, también parecen llevarlas, razón por la cual pudo titular ese dibujo *Caricatura alegre*. De hecho, los rasgos del comensal que aparece en el centro concuerdan con los de la anciana del dibujo del *Álbum de Madrid* rotulado *Visión burlesca*, (G-W 1277) posiblemente ejecutado a partir de un actor —como parece evidenciar la fuerte musculatura de los brazos— vestido de mujer y con una carantamaula. Este dibujo forma parte de una serie que visualiza ocho sueños, o visiones, de Goya. Todos ellos parecen remitir al mundo del teatro, tanto por los vestidos —en especial los de la risueña mujer de la tercera visión (G-W 1279)— como por lo desproporcionado de algunas cabezas —en concreto las de las figuras de las visiones cuarta y quinta (G-W 1280 y 1281), en realidad carantamaulas—, como por la forma en que se presentan los protagonistas de las visiones séptima y octava (G-W 1283 y 1284), en pose característica de actor. A esos dibujos hay que sumar otro del Museo del Prado titulado *Viejas bailando* (G-W 1797), en el que más que viejas hay que ver a dos actores disfrazados de mujer y con máscaras de carácter jocoso. De todas formas, donde las carantamaulas se hacen presentes de forma más clara es en la estampa número 68 de los *Desastres de la guerra*, titulada *Que locura!*, en la que un grupo de esas máscaras —alguna similar a la del dibujo *Caricatura alegre*—, se contraponen intencionadamente a una serie de objetos religiosos. Igual sucede en el capricho número 57, *La filiación*. A tenor del título, lo que la joven tiene en su regazo no es, como se ha dicho, el viejo

al que engaña²⁵, sino una carantamaula, a través de la cual Goya alude, en clave de solfa, a las «*imagines maiorum*».

Con respecto al vestuario, lo normal es que cada compañía contara con el suyo, lo que no impedía que en ocasiones lo alquilaran. De las referencias documentales que se tienen sobre tema tan poco estudiado destacan la compra que en 1787 hizo la compañía de Brunn de «un vestido de estatua»; la que 1774 realizó la de Giminiano Barbieri de un vestido de esqueleto y la que en 1782 llevó a cabo la de Lorenzo Ferzi de un vestido de ahorcado. Esos disfraces hay que ponerlos en relación con la «orca que ha su tiempo se aparece un ombre colgado» que en 1797 empleó la compañía de Manuel Franco y con el «coche que se buelba en un cadalso de garrote y vna orca donde esta el Erlequino orcado y vn atau que esta el Alequino» que en 1782 utilizó la compañía de Lorenzo Ferzi, accesorios con los que se daba cuerpo a escenas de temática similar a la de algunas obras de Goya.

A esas compras cabe sumar la que en 1767 efectuó la compañía de Félix Ortiz con destino a la pantomima *El Conde*. Para su representación adquirió un vestido de mago, dos de viejo y otros dos de enanos, así como uno de marqués, otro de conde, dos de criados y otros dos de ministro. De lo detallado de esa relación parece desprenderse que por entonces el vestuario era uno de los factores gracias a los cuales el público distinguía las jerarquías sociales de los personajes de las comedias y pantomimas, seguramente caracterizados en concordancia con la realidad. Goya también tuvo en cuenta ese hecho, preocupándose en ocasiones, como en el capricho número 77, *Unos á otros*, o en la estampa número 61 de los *Desastres de la guerra*, titulada *Si son de otro linage*, de fijar a través de los trajes las diferencias sociales de los intérpretes de las escenas. En ese orden de cosas es posible que los cambios que introdujo en la vestimenta y peluca del sacamuelas del capricho número 33, *Al Conde Palatino*, distintas a las que luce en el dibujo preparatorio (G-W 428), tuvieran como finalidad definir mejor a esa figura, para algunos el conde de Floridablanca.

Dado el carácter cómico de las pantomimas, las compañías se veían en la necesidad de comprar o alquilar los disfraces más dispares, entre otros los que utilizaban los actores que hacían de animales, de los que Goya nos dejó un excelente ejemplo en el capricho número 63, *¡Miren que graves!* Ataviados así trabajaron los actores de la compañía de Cristóbal Franco que en 1782 se pusieron los cinco vestidos de perro que se compraron y el mozo de la compañía de Félix Ortiz que en 1785 se puso la cabeza de perro que se adquirió con tal fin. También actuaron de esa guisa los miem-

²⁵ LORENZO DE MÁRQUEZ, Teresa: "Tradiciones carnavalescas", *op. cit.*, pág. 104.

bros de la compañía de Brunn, quien en 1780 arrendó «un borrico natural para la pantomima», para la que asimismo compró «un toro de pasta» y requirió los servicios del «chico que hace el bicho», de los dos que hacían de toro y de los que hacían de pintor y de diablo. Como en otros muchos casos, se ignora el título y contenido de esa pantomima, por lo que es imposible saber cual era el cometido del chico que hacía de bicho, qué tipo de bicho era ése y si los que hacían de toro representaban realmente esos papeles o, como parece, se limitaban a dar vida al de pasta, como se ve en el capricho número 77, *Unos á otros*, en el que uno de los personajes lleva sobre los hombros un toro de mimbre. Igual se puede decir «de los dos que azen el caballo en la pantomima» que en 1783 puso en escena la compañía de Cristóbal Franco.

También resultan confusas las noticias que se tienen acerca de los actores que hacían de burro, si bien la compañía de Lorenzo Ferzi pagó en 1782 cinco reales por «El que hace el borrico, bestido y caveza». En su caso sí parece que hacía de tal, pudiéndose decir lo mismo de los que intervenían en la ya citada comedia *El hechizado por fuerza*, ya que, según el libreto, el protagonista al entrar en la habitación de la supuesta bruja dice: «Una danza aquí se alcanza / A ver, aunque no muy bien. De borricos, yo sé quien / Pudiera entrar en la danza». Aunque en el lienzo de Goya esos borricos parecen tales y no actores haciendo de ellos, es posible que lo fueran, lo que contribuiría a explicar el repetido uso que Goya hizo de ese tipo de recurso, del que nos dejó amplias muestras en los *Sueños* y en los *Caprichos*. Con respecto a este tema cabe hacer una última observación, por lo demás tardía y referida al campo del teatro de sombras chinescas. Una de las obras representadas con esa técnica en Barcelona en 1869 por la sociedad La Sencilla tenía por título *Transformació del burro en estudiant*, dato a partir del cual ese tema se podría poner en relación con las estampas antes citadas de Goya, posiblemente inspiradas en las mismas fuentes²⁶.

Con respecto a la presencia en los escenarios de actores que hacían el papel de animales hay que recordar que, al igual que sucede hoy en día, en los espectáculos populares de la época de Goya también actuaban animales. De ello dio testimonio en el dibujo del *Album G* titulado *Borrico q^e anda en dos pies* (G-W 1727), en el que un público sonriente contempla las habilidades que el animal ejecuta sobre un alto entarimado; imagen que reproduce un espectáculo visto en la feria de Burdeos. Más frecuentes eran los números protagonizados por perros amaestrados, que por su tamaño se adecuaban mejor a los espacios cerrados en que se ofrecían los

²⁶ PORRAS, Francisco: *Titelles: Teatro popular*, Madrid, 1981, pág. 160.

espectáculos que englobaba el teatro de sombras chinescas. Hasta un total de treinta y ocho sacaba a escena en 1760 en la compañía del italiano Andrea Mossini. Uno de esos perros le pudo sugerir *El perro volante* (G-W 1715), un dibujo del *Álbum G* en el que un mastín con alas y patas en forma de palmetas se precipita hacia abajo llevando un libro sujeto en la espalda. Dibujado entre 1824 y 1828, en una época en la que Goya estaba especialmente preocupado por captar su entorno, es más que posible que tan fantástico dibujo parta de una realidad no muy lejana. Al respecto se podría poner en relación con los perros amaestrados que en 1817 anunciaba en sus carteles la compañía de Giovanni Rambela. En ellos se ofrecía el «Divertimento de perros eruditos que harán lo que sigue: El perro carretonero hallando su camino cerrado con un monton de sillas, lo desembarazará de un modo extraordinariamente curioso». Por desgracia para saber cómo el perro conseguía desembarazarse de las sillas había que pagar, por lo que difícilmente se sabrá si *El perro volante* guarda o no alguna relación con él. De todas formas se puede poner en conexión con ese tipo de perros, cuyas habilidades todavía siguen sorprendiendo a un público callejero. Al de la época de Goya le sorprendía, sobre todo, la aparición en escena de magos, diablos y brujas. De los primeros consta la presencia sobre los escenarios de los teatros que se están comentando. Entre otros cabe citar el que trabajó en la ya citada pantomima *El Conde* y el que intervino en 1777 en una pantomima puesta en escena por la compañía de Cristóbal Franco, en cuyas cuentas se anotó el pago de cinco reales por el «Bestido de mago y el que le aze y vna capa que buela»; dato este último a partir del cual se deduce que al menos la capa volaba por los aires. A tenor de lo dicho ese mago se podría relacionar con el brujo que aparece en uno de los dibujos preparatorios del capricho número 64, *Buen viaje*, conservado en el Museo del Prado (G-W &), y, sobre todo, con uno de los duendes del capricho número 74, *No grites, tonta*, este último también volador.

Más numerosos son los testimonios que se tienen acerca de la presencia del diablo en esos escenarios. En la pantomima que Brunn representó en el Coliseo de la Cruz de Valencia en 1780 trabajó, como ya se ha dicho, un chico que hacía de diablo, habiendo requerido Brunn los servicios de otro para hacer ese mismo papel cuando se presentó en Madrid en 1787. También intervinieron diablos en la pantomima que la compañía de Cristóbal Franco representó en 1781 en el madrileño Coliseo del Príncipe, como así lo evidencia el que encargara tres máscaras de diablos para los «tres que hacen de diablos». Igual hicieron en una pantomima puesta en escena en 1786 por la compañía de Francisco Baus, para la que se compraron dos caretas de diablos para los actores que hacían de tales, y en otra representada en 1785 por la compañía de Félix Ortiz, para la que se adqui-

rieron vestidos de diablos para los mozos que los representaban, cuya actuación se veía enriquecida gracias a la caldera y a las llamas que también se compraron.

Especial interés tienen las anotaciones hechas en 1778 en las cuentas de la compañía de Cristóbal Franco, ya que además de registrar la compra de los vestidos de diablos para los nueve actores que hacían de tales, reseñan la adquisición de dos vestidos de «diablasas» y el pago de los actores que las interpretaban. Esas diablasas son, por ahora, las únicas de las que se tiene referencia, no pareciendo que deban identificarse como brujas, de las que no hay constancia hiciesen su aparición en esas obras. De todas formas hay que recordar que las noticias que se están manejando están sacadas de las cuentas de las compañías, en concreto de las referidas al «attrezzo», de por sí escuetas y parciales. Por ello no hay por qué descartar la idea de que las brujas, tan presentes en el teatro popular de la época²⁷, también saldrían a escena en esas pantomimas. Con respecto a las brujas hay que hacer otra observación. A tenor de las fuentes consultadas, hasta ahora sólo se está haciendo referencia a los personajes que intervenían en las pantomimas. Poco se sabe de las obras que se representaban por medio de las sombras chinescas, en las que, dada la técnica empleada, la aparición de brujas y de todo tipo de fantasmas era frecuente, como así lo pone de relieve que figurasen en obras representadas en Barcelona a mediados del siglo XIX, entre otras en las tituladas *El diablo de la cesta*, *Merlín el encantador* y *Las tentaciones de San Antonio*²⁸. Dejando, no obstante, para más tarde ese tema, lo que sí queda claro es que el diablo pisaba los escenarios de los teatros de sombras chinescas, lo que pudo contribuir a que Goya en más de un caso le confiriera un aspecto bastante humano, cercano al de actores haciendo ese papel.

La falta de testimonios sobre la presencia de brujas en esas pantomimas se ve compensada gracias a las numerosas referencias que se tienen sobre los gigantes, para Goya en íntima relación con las primeras. Así lo puso de relieve en una carta, sin fecha, que le envía a su amigo Zapater, escrita mientras estaba pintando los seis cuadros de brujas antes citados. En ella le dice que «ya, ya, ya, ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, balentones, Gigantes, follones, malandrines, etc. ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos...»

Pero antes de poner en contacto a los gigantes de Goya con los que aparecían en los bailes y pantomimas hay que hacer una breve referencia

²⁷ CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*, Madrid, 1974.

²⁸ PORRAS, Francisco: *Titelles*, *op. cit.*, págs. 153-155.

acerca de la intervención en esos espectáculos de los enanos, también presentes en la obra del pintor de Fuentetodos. Su participación en esas representaciones se constata gracias a la compra por las compañías de sus correspondientes vestuarios. Como ya se comentó, la compañía de Félix Ortiz adquirió en 1767 para la pantomima *El Conde* dos vestidos de enanos, de los que en 1778 alquiló otros dos, seguramente para la misma pantomima. También los compraron las compañías de Gimignano Barbieri, en 1774, y de Francisco Baus, en 1787. Atestiguada su presencia en esas obras, queda por resolver el problema de si esos vestidos eran para enanos o para actores que hacían de tales, como parece desprenderse del hecho de que en los casos citados se anotara la compra de vestidos de enanos, no para enanos. De todas formas da igual que fueran para unos u otros, ya que en esas pantomimas intervenían enanos y actores que hacían de tales.

De los primeros dejó constancia Goya en la ya citada *Alegoría menandrea* y en un dibujo del *Álbum E*, titulado *Despreciar los insultos* (G-W 1391), en el que aparece un caballero burlándose de dos enanos vestidos con uniformes napoleónicos. En el caso del primero su vinculación con el teatro es más que evidente. Con respecto a los otros dos no parece tan clara, lo que no quiere decir que no se diera. A simple vista esa escena no remite al mundo del teatro, ya que tiende a ensalzar la victoria del pueblo español sobre los ejércitos napoleónicos, a los que Goya ridiculiza presentándolos como enanos. Pero en este punto sí se puede decir que Goya recurrió a un lenguaje formal propio de las pantomimas y otras diversiones populares, ya que en ellas, y siguiendo una tradición clásica, en ocasiones el papel del militar enemigo lo representaba un enano.

Mucho más difícil resultará probar que Goya se inspiró en actores que hacían de enanos, a partir de los cuales, sin embargo, pudo concebir los extraños personajes que dan vida al capricho número 49, *Duendecitos*. Aunque la idea parece descabellada, la gigantesca mano que le dio al duendecillo del centro podría hacer pensar que se trata de un actor, al que para acentuar su pretendido enanismo se le dotó de una gigantesca mano, posiblemente hecha de pasta, con la que se daba forma a las narices, gorros y zapatos de los gigantes. En ese orden de cosas cabe señalar que en las cuentas de la compañía de Francisco Baus se anotó la compra de «2 bestidos de enanos completos», de los que pudieron formar parte accesorios como la cabeza y los dos brazos de pasta que en 1774 compró la compañía de Gimignano Barbieri y, sobre todo, la cabeza grande con manos que en 1783 adquirió la formada por Baus y Biancqui.

Gigantes y gigantillas intervinieron en las pantomimas representadas en 1778, 1780, 1781, 1782 y 1787 por las compañías de Félix Ortiz, Cristóbal Franco, Brunn y la que este último montó en unión de Lorenzo Ferbi.

La de Félix Ortiz para su actuación en la Cuaresma de 1778 en el madrileño Coliseo de la Cruz requirió un toro, un caballo y un gigante, los tres «corpóreos», como se especificó en las cuentas. Otro gigante mandó hacer la compañía de Brunn en 1780, contándose con datos suficientes para saber cómo eran gracias al gigante y la gigantilla encargados en 1782 por la compañía de Cristóbal Franco, con los que debutó en el Coliseo del Príncipe de Madrid. El armazón estaba resuelto a base de aros, probándolo así el pago de «un aro para armar el Gigante», y el cuerpo modelado a base de paja, ya que se emplearon arroba y media para rellenar las dos jorobas de la gigantilla y los brazos y manos del gigante. Como contenedor se empleó lienzo rosa, del que se compraron cinco varas y media para los hombros, brazos, manos y garganta del gigante. Sobre el lienzo se debieron pintar los rasgos faciales, ya que se pagó por «pintarlo». Para ese gigante se confeccionó un gorro grande de pasta, haciéndose para el que la compañía de Brunn sacó a escena en 1780, y en 1781 un par de zapatos y unas narices grandes de ese mismo material. También hay constancia de la compra de vestidos para esos gigantes, de los que en un sólo caso se especificó su tipología: la del gabán, es decir un capote con mangas.

La presencia de esos gigantes en los escenarios de los teatros populares, en especial de aquellos que daban sesiones de sombras chinescas, sería impactante. Goya también debió quedar subyugado, viendo en esas gigantescas figuras un medio idóneo para transmitir sus sueños. Pero no todos los gigantes que concibe parten de esas tragicómicas figuras. Nada tiene que ver con ellas la giganta que aparece en uno de los dibujos del *Álbum H*, el número 39, titulado *Feria de Bordeaux*. En su caso se limitó a captar una de las atracciones que se exhibían en esa feria, a través de la cual, no obstante, criticó la necedad y la lujuria humana. Tampoco parece que remita a ellas *El Coloso* que graba a la manera negra con aguatinta antes de 1818. Pese a su tamaño, su angustiosa e inquietante soledad le impiden entrar en esa categoría de figuras, ya que carece de referencias que pongan de manifiesto su gigantismo.

Donde mejor se pone de manifiesto el uso que Goya hizo de esos gigantes es en el dibujo número 16 de los *Sueños*, titulado *Sueño. Crecer después de morir* (G-W 627), y en la estampa número 4 de los *Disparates*, *Disparate de gigante*. En el dibujo, representantes de los distintos estamentos de la sociedad sostienen a un noble que ha crecido tanto que no puede mantenerse en pie. El noble parece sin vida, con el rostro cadavérico y los miembros laxos. De hecho evoca a un gigantesco pelele, al que un grupo de actores introduce en escena como si fuera uno de los gigantes antes citados; en particular el que en 1778 intervenía en una pantomima montada por la compañía de Cristóbal Franco, en cuyas cuentas se anotó el pago de dos reales al «que saca el jiganton». En la estampa Goya también da vida a uno de esos

gigantes de paja, presentándolo en su caso como un ser a la vez aterrador y cómico. Lo primero viene dado por lo colosal de la imagen, que Goya acen-túa aun más al captarla desde un punto de vista bajo, desde el espacio en el que idealmente estarían sentados los espectadores. Y lo segundo por el hecho de que aparezca sonriente y bailando al son de las castañuelas.

De ese gigante ha dicho Bialostocki al tratar de las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya que «no se mueve. Sus piernas se posan en el suelo, pero él gesticula como un bailarín». En él, sigue diciendo, la danza es «elemento espantoso que suscita pavor, es una danza-agresión»²⁹. Partiendo de esa idea no parece arriesgado señalar que Goya consiguió ese efecto gracias a que lo concibió como si fuera un gigantesco títere, o marioneta, lo que le diferencia del *Fantasma bailando con castañuelas* que figura en un dibujo el Museo del Prado (G-W 1818), en el que, pese a las concomitancias formales, están ausentes las referencias al teatro de títeres. De hecho Goya para sus figuras danzantes se inspiró tanto en los bailarines del teatro de sombras chinescas como en los muñecos del teatro de títeres, también conocido como teatro de marionetas.

Las figuras danzantes de Goya han sido estudiadas por Bialostocki, por lo que aquí sólo se plantearán las conexiones que algunas de ellas tienen con el teatro de títeres, en el que Goya vio otra fuente inagotable de inspiración. Esa idea, la de presentar la figura humana reducida a marioneta, era ya vieja, ofreciéndola, entre otras muchas obras, la estampa ejecutada en 1691 por el italiano Mitelli que responde al título de *Uno la fa all'altro, e il diavolo a tutti*. Según Bozal, esa estampa no parece que pueda considerarse como fuente de inspiración de Goya, pero sí debe, por el contrario, tenerse en cuenta al estudiarse su mundo, ya que forma parte de un horizonte cultural similar al de Goya, en el que, como se ve, los títeres también tuvieron cabida³⁰.

Con relación a este tema hay que señalar que las conexiones entre Goya y los títeres no han pasado desapercibidas para los historiadores. Pero también hay que decir que se han establecido a partir del análisis de las propias obras, en las que no se ha visto el reflejo del coetáneo teatro de títeres, que no ha sido estudiado como fuente de inspiración para Goya. Al respecto es elocuente lo dicho por Bialostocki acerca de los personajes del *Disparate alegre*, de los que destaca «el movimiento de marionetas, los gestos y posiciones repetidas a perpetuidad, las extrañas proporciones de las figuras —la mujer más alejada en el centro, es la más alta—, todo contri-

²⁹ BIALOSTOCKI, Jan: "Disparate alegre. Las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya", *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, pág. 98.

³⁰ BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno, op. cit.*, págs. 107-108.

buye a una impresión siniestra, inquietante, lúgubre». En términos parecidos se expresa al tratar del *Disparate de gigante*, cuyo baile describe como una «danza-agresión»³¹.

Como ya se comentó, esa agresión viene definida por el hecho de que en su caso Goya conjugó imágenes tomadas del teatro de sombras chinescas y del teatro de títeres. Para otras imágenes, sin embargo, sólo partió del segundo, siendo el ejemplo más elocuente las que dan cuerpo al *Disparate alegre*. En ellas esas conexiones se buscaron intencionadamente, ya que en el dibujo preparatorio, conservado en el Museo del Prado (G-W 1590), los danzantes no parecen títeres, sino unos vulgares bailarines. En esta estampa Goya recurrió a fórmulas tomadas del teatro de títeres para intensificar aún más lo burlesco de los personajes, ya que debía ser consciente de que el público al que estaba destinada era el que presenciaba ese tipo de espectáculos y que como tal estaba plenamente capacitado para captar su juego, sobre todo si se tiene en cuenta que a través de él ridiculizaba a la nobleza.

Pero Goya no sólo tuvo en cuenta los movimientos mecánicos de los títeres. También le subyugaron los rítmicos y acompasados de los bailarines. Como ya se comentó, los actores del teatro de sombras chinescas también bailaban, mostrando ese arte en los numerosos bailes que se intercaban en las pantomimas, en algunas de las cuales el tema parece ser que giraba en torno a uno de ellos. Entre otras cabe citar las tituladas *El maestro de danza*, *El baile del turco*, representada por la compañía de Brunn en Valencia en 1780, y *El baile de los indios*, igualmente puesta en escena por la compañía de Brunn, para la que en 1784 se compraron vestidos de soldados y de indios; estos últimos puede que cercanos a los que luce el *Salvaje menos qº otros* (G-W 1245) que Goya dibujó en el *Álbum C*.

Esos bailes también le sirvieron a Goya como fuente de inspiración, sobre todo si se tiene en cuenta que muchos de sus temas formaban parte del mismo acervo cultural que los del carnaval y otras manifestaciones festivas populares. Entre ellos destacan los que provocaban la risa a través de gigantescas jeringas, o lavativas, presentes siempre en los bailes o pantomimas cuyos temas giraban en torno a las figuras del boticario y del enfermo. Para el baile que tenía lugar en la pantomima *La Botica*, puesta en escena por la compañía de Félix Ortiz en el madrileño Coliseo de la Cruz en la Cuaresma de 1778, se pintó un «cuadro», posiblemente un decorado, ejecutándose un telón con dos puertas para la botica en que se desarrollaba el baile *Los boticarios*, ofrecido por la compañía de Cristóbal Franco en el Coliseo del Príncipe de Madrid durante la Cuaresma de 1781.

³¹ BIALOSTOCKI, Jan: "Disparate alegre", *op. cit.*, págs. 95-98.

Para la pantomima *La Botica* se compró un «recado entero de barbero y una bacía mas», requiriéndose para la pantomima que la compañía de Brunn representó en Madrid en 1784 un globo, un compás, una escuadra, dos libros y unos anteojos grandes —posiblemente para caracterizar al actor que hacía de boticario—, así como «una bata de enfermo», esta última destinada con toda seguridad al actor que hacía de tal. Para esa misma pantomima se compraron dos orinales de Talavera, un bacín y «un cañón de boc (sic) que se ha hechado en una geringa»³². También se compraron jeringas para las pantomimas puestas en escena en 1779, 1781 y 1784 por las compañías de Bologna, Cristóbal Franco y Francisco Baus, anotándose hasta seis en el caso de la primera compra.

Jeringas aparecen en los dibujos y estampas de Goya, sirviéndole en unos casos para acentuar el terror de las escenas y en otros su comicidad. Entre las primeras destaca la que empuña fieramente un fraile en el capricho número 58, *Trágala perro*, y entre las segundas la que da nombre a *La ayuda* (G-W 1803), un tardío dibujo del Museo del Prado en el que, al igual que en la pantomima representada en 1784 por la compañía de Brunn, también aparece un bacín. De una y otra no se puede decir que estén necesariamente inspiradas en las que aparecían en las citadas pantomimas, aunque tampoco se puede descartar esa posibilidad. Se ha escrito mucho acerca de los precedentes que Goya pudo tener en cuenta a la hora de incorporar a su repertorio de formas tan cómico y a la vez cruel instrumento. Por eso aquí sólo cabe señalar que, a los hasta ahora conocidos, habrá que sumar el teatro de sombras chinescas, en concreto sus bailes y pantomimas. Lo mismo se puede decir con respecto a los locos, presentes tanto en la obra de Goya como en el teatro de sombras chinescas. En este último asumían un papel mayoritariamente cómico, lo que no es obstáculo para que, al igual que en Goya, también inspiraran ternura y compasión. La compañía de Félix Ortiz puso en 1778 en escena en el Coliseo de la Cruz de Madrid una pantomima titulada *Los locos* y en 1781 la de Cristóbal Franco representó en el madrileño Coliseo del Príncipe otra de ese mismo nombre. Para los actores que intervinieron en la primera se compraron «doce vestidos para el baile de los locos» y «nueve jaulas de los locos» y para la segunda una serie de cortinas.

Tales pantomimas no parece que puedan relacionarse con obras de temática y cronología similares a la del pequeño óleo sobre hojalata titulado *Corral de locos*, pintado entre 1793 y 1794. Esas obras responden a lo visto en los manicomios, como declara el propio Goya. Sí cabe, por el contra-

³² Posiblemente sería bol, una arcilla rojiza que se usa en farmacia, en pintura y como aparejo en el arte de dorar.

rio, ponerlas en correlación con los trece dibujos que dedica en los tardíos álbumes de Burdeos a los locos y la locura. En ellos, esos temas adquieren un carácter más simbólico, lo que no impide señalar que Goya también partió de una realidad. En su caso es posible que al recuerdo de lo visto en los manicomios sumara lo contemplado en el teatro popular de su época, en especial en las pantomimas del teatro de sombras chinescas. Al respecto es más que posible que la idea del dibujo titulado *Locos* (G-W 1740), correspondiente al *Álbum G*, esté inspirada en una de esas pantomimas, ya que los locos parecen estar cantando alrededor de uno que toca el violín. Lo mismo puede suceder con el dibujo del *Álbum D* titulado *Locura* (G-W 1372), en el que figura un hombre vestido con una amplia túnica y tocado de un gorro puntiagudo con cascabeles. En su caso la relación puede venir dada por la estructura en la que está metido, que se ha visto como un púlpito pero que también podría ser una jaula, como las empleadas en 1778 en la pantomima *Los locos*³³.

El análisis de los préstamos que Goya tomó de las diversiones que se daban en el teatro de sombras chinescas se concluye haciendo referencia a otro dibujo del Museo del Prado, el que lleva por título *Con la música a otra parte* (G-W 1311). En él una bruja vuela llevando entre sus manos algo que parece ser una batea de cohetes recién encendidos. A tenor del título, esa batea formaría parte de los fuegos artificiales que ponían fin a las representaciones del teatro de sombras chinescas, tras cuya conclusión la compañía recogía sus bártulos y se marchaba, como todavía se sigue diciendo hoy en día, «con la música a otra parte».

Pero antes hay que adentrarse en el difícil tema de los préstamos que Goya tomó de las sombras chinescas. Como ya se comentó, sobre ellas no dejó testimonios directos. Pero si le interesaron los tutilimundis, mucho más le fascinaría el juego de las sombras chinescas, a través de las cuales se visualizaban obras de temática tan dispares como *El enfermo*, puesta en escena en Barcelona en 1800 por la compañía del italiano Francesc Frescara, o la *Alegoría alusiva a la Paz y a Barcelona* y la *Fiestas de toros*, representadas en esa misma ciudad en 1801 por la compañía del también italiano Jaume Chiarini. La *Fiesta de toros* se anunciaba como «una gran fiesta de Toros al modo mismo con que se hace en Madrid, habrá capeadores, banderilleros, y el célebre Romero matará el Toro; todo al natural imitado de la Corte»³⁴.

³³ Acerca de esa estructura, cfr. MENA MARQUÉS, Manuela: *Goya y el espíritu de la Ilustración*, op. cit., pág. 461.

³⁴ PORRAS, Francisco: *Titelles*, op. cit., págs. 142-144.

Pero las sombra chinescas no sólo le interesaron como repertorio de temas, sino también como medio para plantear inteligiblemente la visualización de los conceptos e imágenes que quería hacer llegar a todo tipo de público. Partiendo de esa base, se entiende que recurriera a las fórmulas más diversas, entre otras a las que le proporcionaban las sombras chinescas, cuyo lenguaje era de todos conocido. Al respecto es esclarecedor lo que dice Edith Helman acerca de los españoles de la época de Goya, que hasta tal punto veían la vida a través de la escena que «a fuerza de tanto «vivir» el teatro, el gran público había llegado a ver el teatro como mundo y el mundo como teatro»³⁵.

Partiendo de esa realidad [de la que el propio Goya era en buena medida partícipe], no debe extrañar que para hacer comprensible su crítica de los vicios y errores humanos recurriera una y otra vez a las estampas. Al respecto debió ser consciente de que su juego monocromo de luces y sombras remitiría de inmediato a sus destinatarios al teatro de sombras chinescas, cuya pantalla se presentaría ante ellos como una gran estampa. En ese orden de cosas algunas de las geniales habilidades que desarrolló en la técnica del grabado pudieron ser suscitadas por este tipo de representaciones. En concreto, la forma en que en ocasiones destaca las figuras del fondo. Al respecto se podría poner como ejemplo el capricho número 68, *Linda maestra*, en el que, al contrario de lo que sucede en el dibujo preparatorio (G-W 588), las brujas se recortan sobre un espacio fuertemente iluminado; espacio que tiene su origen en un foco lumínico que evoca al que daba vida a las sombras chinescas.

Que esas sombras tomaran con frecuencia forma de brujas, demonios y otras figuras maléficas debió contribuir a que las viera como un medio idóneo para transmitir sus ideas, lo que, de ser cierto, explicaría su presencia en tantas obras, en especial en los *Caprichos*. Asimismo, justificaría que les diera rasgos a la vez trágicos y cómicos, ya que de esa forma estaban caracterizadas las que aparecían en las pantallas. Igualmente, esclarece el hecho de que en sus obras surjan con frecuencia otras figuras volantes, para las que no sólo hay que buscar antecedentes en el arte religioso, sino también en el teatro de sombras. Al respecto puede resultar paradigmático el capricho número 61, *Volavérunt*. Las tres brujas que llevan en volandas a la petimetra están dispuestas de tal forma que evocan los angelitos de la peana de una imagen religiosa, con la que irónicamente se quiso asimilar a la dama, al parecer la duquesa de Alba. Pero si en esos detalles la estampa remite al arte religioso, al teatro de sombras chinescas la aproximan las figuras que conforman la peana, la manera en que la dama se apoya en ella, con un sólo pie, y la disposición que

³⁵ HELMAN, Edith: *Trasmundo de Goya*, op. cit., pág. 203.

adoptan sus miembros, similar a la que ofrecen las articuladas figuras que dan cuerpo a las sombras chinescas.

Pero Goya no sólo se dejó impresionar por las imágenes que aparecían en la pantalla. Sobre todo se quedaría maravillado ante el espectáculo que conformaban esas figuras y los espectadores, a los que vería formando parte una misma escena, en la que la fantasía y la realidad se fundían en una composición de orden superior. De esa forma están concebidas algunas estampas francesas, que por lo general tienen como tema la linterna mágica. En ellas el autor se suele situar idealmente en un extremo de la sala, desde el que contempla la máquina que proyecta las figuras, al público y la pantalla, en la que casi siempre aparecen brujas y otros seres fantásticos.

Aunque es posible que Goya conociera alguna de esas estampas, su interpretación fue muy distinta, ya que no se limitó a reproducir lo que veía, sino a reinterpretarlo, adecuándolo a sus propósitos. Teniendo en cuenta que en el teatro de sombras chinescas la máquina se situaba detrás del lienzo encerado, no delante, como en la linterna mágica, él se coloca idealmente al centro de la sala y subtrae a la máquina de su campo de visión. Sólo capta la pantalla, en la que recoge a las figuras proyectadas desde atrás y a los espectadores situados delante, a los que de esa forma integra en la escena. También se diferencia de esas estampas en cuanto a la libertad con que presenta las figuras del último plano, a las que, de acuerdo con la temática de cada escena, confiere una escala mayor o menor que las del primer término.

Ese método lo pone en práctica en los *Caprichos*, cuya técnica se adecuaba perfectamente a esos fines. Como ejemplo se puede poner al número 60, *Ensayos*. En él las brujas del primer plano remiten al mundo de los espectadores-actores y el gran macho cabrío del fondo al de las sombras chinescas, con el que se relaciona en cuanto a perfil y volumen. Con respecto a estos dos últimos rasgos la vinculación es aún más estrecha en el dibujo preparatorio (G-W 572), en el que el gran macho cabrío es realmente una silueta. Lo mismo sucede con el que aparece al fondo del dibujo *Sueño. Pregón de brujas* (G-W 625), resuelto con una técnica distinta a la del resto de las figuras. Pero en ese orden de cosas la cita más literal la ofrece en el *Disparate de Carnaval*, en el que la figura del encapuchado que aparece en el extremo superior derecho remite de inmediato a las recortadas siluetas del teatro de sombras chinescas.

Las experiencias visuales vividas en ese teatro también le permitieron resolver algunos problemas de composición, sólo evidentes si se analizan conjuntamente los dibujos preparatorios y las estampas. En el caso del capricho número 79, *Nadie nos ha visto*, le sirvieron para concretar la fantasmagórica figura del último plano, apenas esbozada en el dibujo (G-W

612) y resuelta en la estampa a modo de una sombra chinesca. En el ya comentado número 58, *Trágala perro*, los monstruos que en el dibujo (G-W 568) ocupan la zona superior, o infernal, —no muy diferenciada espacialmente de la inferior, o terrenal—, se retiran en la estampa a la cortina situada a la derecha, sobre la que se verían como si estuvieran proyectados en una pantalla de un teatro de sombras chinescas, lo que contribuiría a intensificar lo truculento de la escena.

En otros casos esas experiencias le sirvieron para enriquecer temática y espacialmente algunos caprichos. Así se pone de manifiesto en los números 46 y 52, titulados, respectivamente, *Corrección* y *Lo que puede un sastre*, en cuyos dibujos preparatorios no aparecen los seres maléficos que en las estampas ocupan el último plano. En ellas, esos seres parecen estar volando en un espacio distinto al de las figuras del primer término, con las que no se integran. De hecho, se podría decir que forman parte de la decoración de un telón de fondo; en realidad la pantalla del teatro de sombras chinescas, ante la cual Goya sitúa idealmente a las otras figuras. De acuerdo con esa misma fórmula plantea la presencia de los vampiros que vuelan por el último plano del capricho número 45, *Mucho hay que chupar*. De todas formas donde mejor se pone de relieve la asimilación de las fórmulas del teatro de sombras chinescas es en el proceso creativo del capricho número 43, *El sueño de la razón produce monstruos*. El conflicto entre la ilustración y el oscurantismo, entre las luces y las sombras que esa estampa parece compendiar pudo tener su correlato en otro conflicto. El que enfrentaba a soluciones técnicas y compositivas de tipo tradicional con otras tomadas de un medio artístico bien distinto: el teatro de sombras chinescas³⁶. Ese conflicto lo resuelve Goya haciendo suyas las soluciones de uno y otro campo, pero tras luchar intensamente, como así lo ponen de relieve los dos dibujos preparatorios, concebidos inicialmente como ideas para el frontispicio de los *Sueños*.

Sin entrar en el tema de la progresiva configuración del simbolismo de esa estampa, parece claro que en el primero de esos dos dibujos el mundo del pintor está planteado compositiva y espacialmente de forma correcta, de acuerdo al tradicional sistema representativo del mundo de la pintura y el dibujo. El de los sueños, sin embargo, no se atiene a esas reglas, no constituyendo, por ello, las distintas figuras que lo integran una unidad formal; lo que da lugar a que no se diferencie el espacio real del soñado. Sí se distinguen, por el contrario, en el segundo dibujo, en el que las figu-

³⁶ Sobre el significado que en esa estampa asume el conflicto entre la ilustración y el oscurantismo, cfr. ALCALÁ FLECHA, Roberto: *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, 1988, págs. 44 y siguientes.

ras soñadas están en un plano distinto al del pintor. En su caso Goya tuvo en cuenta lo visto en el teatro de sombras chinescas, ya que lo resolvió como los caprichos antes citados.

Pero esa fórmula no le valió para la estampa, compositiva y simbólicamente una de sus obras más complejas. En ella también tuvo presente el teatro de sombras chinescas, a partir del cual planteó igualmente la composición. Pero en su caso rompió intencionadamente la estructura espacial del segundo dibujo, ordenada por planos paralelos. Aquí algunos de los seres del mundo de los sueños se adentran en el del pintor, al que uno de ellos le ofrece un lapicero. Pero como sucede siempre con Goya las cosas no son tan claras ni tan definidas, ya que el lince que aparece en el extremo inferior izquierdo podría estar tanto en el espacio del pintor como en el de los seres soñados; ambivalencia que no invalida la hipótesis de que para esta estampa también tuvo en cuenta el lenguaje de las sombras chinescas, aunque fuera para superarlo.

Con el paso del tiempo Goya reinterpreta cada vez más las experiencias del teatro de sombras chinescas, cuyo lenguaje distorsiona y rompe a su gusto y manera. Así hizo, y de forma genial, en *Las resultas*, la estampa número 72 de los *Desastres de la guerra*, ejecutada, no hay que olvidar, después que los *Caprichos*, hacia 1815. Si en las estampas hasta ahora citadas Goya utilizó recursos compositivos tomados del teatro de sombras chinescas, en este caso se podría decir que se adelanta a su tiempo. Así lo evidencia el gran vampiro que distanciándose de sus compañeros, situados en el plano de fondo, se ha lanzado sobre el cadáver del primer término. En su caso ya no remite al teatro de sombras chinescas, sino al cine; pero al cine en relieve.

A ello le llevó su genio, pero también lo visto en los fantasmagóricos espectáculos que Robertson montó en 1821 en el teatro del Príncipe de Madrid, en los que las figuras se adentraban en el espacio del espectador. A partir de esas experiencias creará algunas de sus más fantásticas y a la vez personales obras, entre otras las *Pinturas Negras*. Pero ese es un tema que ha sido magistralmente estudiado por Priscilla E. Muller, por lo que no se abordará en este trabajo, en el cual sólo cabe señalar que esas experiencias visuales vinieron a sumarse a las recibidas del teatro de sombras chinescas, cuya influencia en la obra de Goya parece ser que fue más decisiva de lo que hasta ahora se había dicho.

