

VISIONES DE LO GROTESCO: REPRESENTACIÓN DE LA MARGINACIÓN EN EL ARTE A TRAVÉS DEL MONSTRUO



TESIS DOCTORAL
DEPARTAMENTO DE DIBUJO DE LA UPV
Autora: María Balibrea Melero
Director: Carlos Plasencia Climent
Enero de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

VISIONES DE LO GROTESCO:
REPRESENTACIÓN DE LA MARGINACIÓN EN EL ARTE
A TRAVÉS DEL MONSTRUO

TESIS DOCTORAL
DEPARTAMENTO DE DIBUJO DE LA UPV
Autora: María Balibrea Melero
Director: Carlos Plasencia Climent
Enero de 2015



UNIVERSITAT
POLITECNICA
DE VALÈNCIA

Agradecimientos

Desde estas líneas quiero expresar mi más sincero agradecimiento a aquellas personas que me han apoyado y ayudado en la culminación de la presente tesis.

- *A mi director de tesis, Carlos Plasencia, por su ánimo y confianza en mi y en mi trabajo durante todo el proceso.*
- *A mi familia, en especial a mis padres, por enseñarme a querer y cuidar aquello que hago y por fomentar mi curiosidad por el conocimiento y por el arte; y a mi hermana Kety, porque está conmigo a cada paso que doy.*
- *A aquellos amigos que han apoyado este trabajo, leyéndolo, opinando o simplemente siendo pacientes con mis tiempos y necesidades de investigación; en especial, a Hernan Echeverri, Alfonso Costanza, Domingo Ferrandis, Belén Lechuga, Arancha Santano, David Gómez, Daniel Benedito y Vicente Chambó.*



Visiones de lo grotesco: Representación de la marginación en el arte a través del monstruo (sinopsis)

El análisis de lo grotesco desde una metodología basada en el estudio de sus imágenes y en la recopilación y exámen de material bibliográfico sobre el tema, define la cuestión principal de la presente investigación.

En un primer momento, consideramos una serie de términos clave que vinculados a lo grotesco cambian a lo largo de la historia y al mismo tiempo varían sus matices y significados, adaptándose a las distintas sociedades: 'híbrido', 'prodigio', 'portento', 'fantasía', y 'maravilla'; y que concluimos, en la definición de dos vertientes del concepto principal, a saber, 'lo grotesco-fantástico' y lo 'grotesco-cómico', sobre los que fundamentamos el estudio del monstruo como expresión de marginación.

Cronológicamente hablando, la representación del monstruo ha dejado patente que la teoría de Gombrich sobre el 'simbolismo inconsciente' es más que probable. El monstruo se encuentra vinculado a la realidad marginal que lo circunda, y es por ahí por donde entra a formar parte del imaginario del ser humano a lo largo de su historia.

El estudio de obra seleccionada de cuatro autores, como Bosco (1450-1516), Callot (1592-1635), Hogarth (1697-1764) y Goya (1746-1828), concreta la biblioteca de imágenes de lo grotesco utilizada en esta investigación, junto con las clasificaciones internas que establecemos.

La investigación concluye en un acercamiento a las vanguardias artísticas y al arte contemporáneo desde los planteamientos que proponemos, considerando cómo se manifiesta lo grotesco en autores como Paula Rego o H.R. Giger, desde su particular forma de mirar la realidad con la intención de atraparla y comprenderla.

Visions d'allò grotesc: Representació de la marginació en l'art a través del monstre

(sinopsi)

L'anàlisi d'allò grotesc des d'una metodologia basada en l'estudi de les imatges i en la recopilació i examen de material bibliogràfic sobre el tema, defineix la qüestió principal de la investigació present.

En un primer moment, considerem una sèrie de termes claus que, vinculats a allò grotesc, canvien al llarg de la història i al mateix temps en varien els matisos i els significats, adaptant-se a les diferents societats: 'híbrid', 'monstre', 'prodigi', 'portent', 'fantasia' i 'meravella', i que concloem amb la definició de dos vessants del concepte principal, és a dir, allò 'grotesc-fantàstic' i allò 'grotesc-còmic', sobre els quals fonamentem l'estudi del monstre com a expressió de marginació.

Cronològicament parlant, la representació del monstre ha deixat patent que la teoria de Gombrich sobre el 'simbolisme inconscient' és més que probable. El monstre es troba vinculat a la realitat marginal que l'envolta, i és per aquest camí per on entra a formar part de l'imaginari de l'ésser humà al llarg de la seua història.

L'estudi de l'obra seleccionada de quatre autors, com Bosco (1450-1516), Callot (1592-1635), Hogarth (1697-1764) i Goya (1746-1828), concreta la biblioteca d'imatges d'allò grotesc utilitzada en aquesta investigació junt amb les classificacions internes que establim.

La investigació conclou en una aproximació a les avantguardes artístiques i a l'art contemporani des dels plantejaments que proposem, considerant com es manifesta allò grotesc en autors com Paula Rego o H. R. Giger, des de la seua particular forma de mirar la realitat amb la intenció d'atrapar-la i comprendre-la.

Visions of the grotesque: Representing alienation in the art through the monster

(synopsis)

The analysis of the grotesque from a methodology based on the study of its images and the compilation and examination of bibliographic material about the topic defines the main question of this research.

At first, we considered a series of key concepts which are related to the grotesque and have changed throughout their existence and, at the same time, have altered their own meanings and details in order to adapt to different societies: 'hybrid', 'prodigy', 'wonder', 'fantasy', 'marvel'. We concluded by defining two different trends within the main concept, namely, 'grotesque fantasy' and 'grotesque comedy', which support the study of the monster as an expression of alienation.

From a chronological point of view, the representation of the monster has made it clear that Gombrich's theory about 'unconscious symbolism' is more than likely. The monster is linked to the marginal reality that surrounds it, and this way it enters humankind's collective imagination throughout its history.

The selection and study of four authors: Bosco (1450-1516), Callot (1592-1635), Hogarth (1697-1764) and Goya (1746-1828), specifies the collection of images of the grotesque included in this research, as well as the internal classifications used in conjunction with it.

The research concludes by approaching artistic avant-garde and contemporary art from the suggested perspective, considering how the grotesque appears in the works of authors such as Paula Rego or H.R. Giger, from their peculiar way of looking at reality, aiming to capture and understand it.

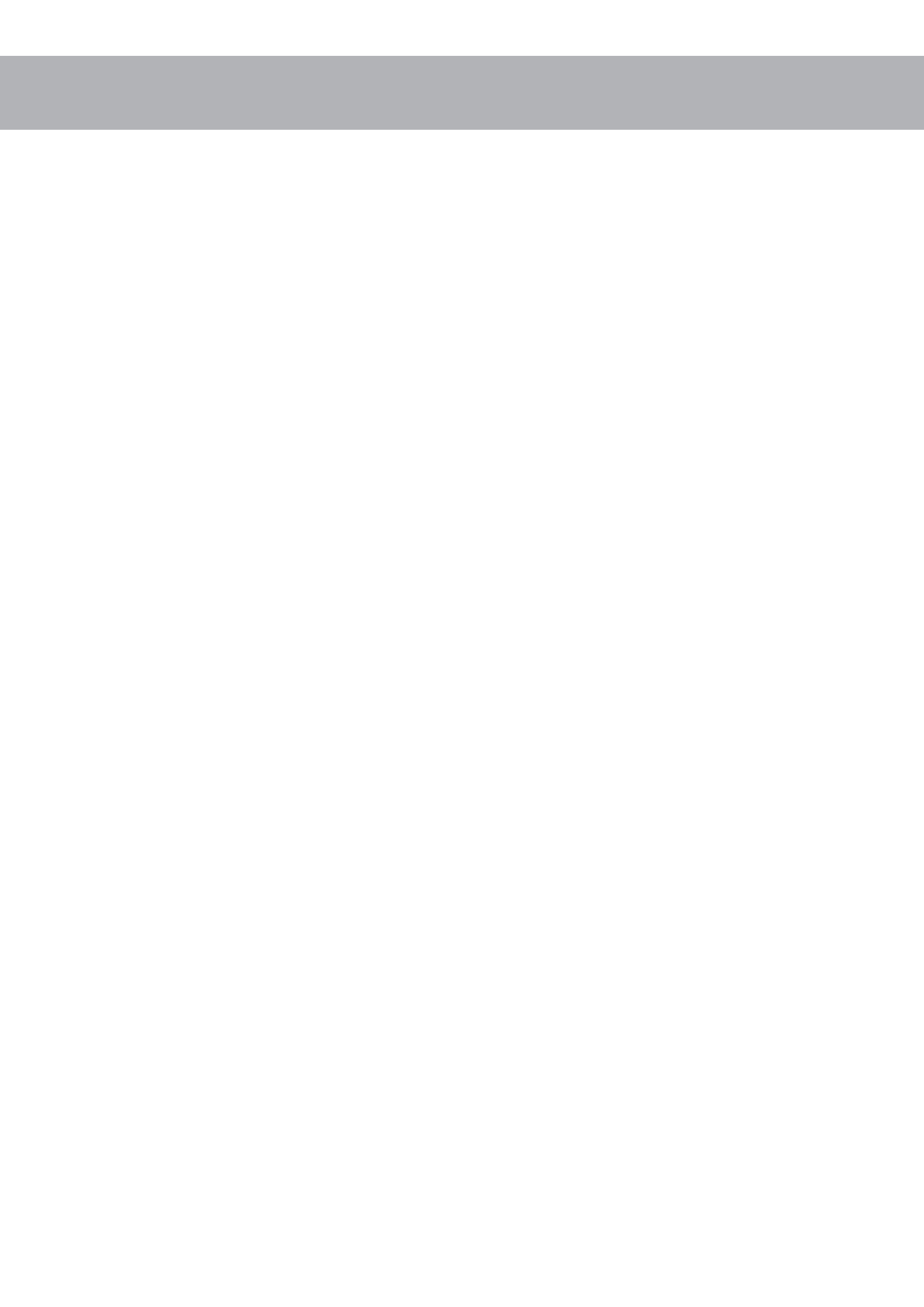


INDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
CAPÍTULO I.....	35
EL CONCEPTO DE MONSTRUO MODERNO	
I.1. TERMINOLOGÍA DEL MONSTRUO.....	36
I.1.1. TEORÍA DE LA BELLEZA VERSUS TEORÍA DE LA FEALDAD	
I.2. LÍNEA DE TIEMPO DEL MONSTRUO MODERNO.....	53
I.2.1. EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO EN LOS MÁRGENES	
I.2.2. LA UNIVERSALIDAD DEL MONSTRUO: SU HISTORIA	
I.3. EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO: MOMENTOS DE INFLEXIÓN.....	64
I.3.1. CRISIS DEL SIGLO XVI	
I.3.2. CRISIS DEL SIGLO XVIII	
I.3.2.1. El concepto de Individuo Moderno	
I.3.2.2. El Individuo Moderno en el arte: Romanticismo	
I.3.3. CRISIS DEL SIGLO XX	
I.4. DE LO GROTESCO-FANTÁSTICO A LO GROTESCO-CÓMICO.....	74
I.4.1. LO GROTESCO-CÓMICO: RELACIÓN ENTRE MONSTRUO Y MARGINACIÓN	
I.4.1.1. Características de lo grotesco-cómico	
I.4.1.2. Relación de lo grotesco-cómico con la caricatura	
I.4.2. OTROS AUTORES VINCULADOS A LO GROTESCO: PIETER BRUEGEL	
CAPÍTULO II.....	99
PRECURSORES DE LO GROTESCO-CÓMICO	
II.1. EL BOSCO: PARADIGMA DE LO GROTESCO-FANTÁSTICO Y PRECURSOR	
DE LO GROTESCO-CÓMICO.....	100
II.1.1. BIOGRAFÍA DEL BOSCO (1450-1516)	

II.1.2. CONEXIONES DE LO GROTESCO-FANTÁSTICO EN EL BOSCO: UNA VISIÓN GLOBAL	
II.1.2.1. Una obra fundamental para el análisis de lo grotesco-fantástico en el siglo XVI: El póstigo del infierno de <i>El Jardín de las Delicias</i>	
II. 1.2.2. Clasificación de lo grotesco-fantástico en el infierno de <i>El Jardín de las Delicias</i>	
II.1.2.3. Cronología de la obra bosquiana	
II.1.2.4. Relación de lo grotesco-fantástico del infierno de <i>El Jardín de las Delicias</i> con otras obras bosquianas	
II.1.2.5. Lo grotesco-fantástico en el póstigo derecho y en el panel central de el infierno de <i>El Jardín de las Delicias</i>	
I.1.2.6. Elementos de la realidad en lo grotesco-fantástico	
II.1.3. LOS DIBUJOS DEL BOSCO	
II.1.3.1. Lo grotesco-fantástico en los dibujos del Bosco	
II.1.3.2. Lo grotesco-cómico en los dibujos del Bosco	
II.1.4. LÍNEAS DE MARGINACIÓN COMPARADA	
II.2. CALLOT (1592-1635).....	173
II.2.1. ENTORNO SOCIAL E HISTÓRICO DE CALLOT	
II.2.2. VISIÓN GENERAL DE LA OBRA GRÁFICA DE CALLOT	
II.2.3. LO GROTESCO-CÓMICO EN CALLOT	
II.2.3.1. Análisis general de la obra desde el punto de vista de lo grotesco-cómico	
II.3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LO GROTESCO-CÓMICO EN CALLOT Y EN EL BOSCO.....	190
CAPÍTULO III.....	199
EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO EN EL SIGLO XVIII	
III.1. HOGARTH (1697-1764).....	202
III.1.1. BIOGRAFÍA DE HOGARTH	
III.1.2. RELACIÓN CON SU ÉPOCA Y OTROS AUTORES	
III.1.2.1. Entorno social de Hogarth	

III.1.3. VISIÓN GENERAL DE LA OBRA GRÁFICA DE HOGARTH	
III.1.4. LO GROTESCO-CÓMICO EN HOGARTH: LO MARGINAL NARRADO	
III.1.4.1. Análisis general de la obra desde lo grotesco-cómico	
III.1.4.2. Biblioteca de imágenes de marginación en Hogarth	
III.2. GOYA (1746-1828)	235
III.2.1. ENTORNO SOCIAL E HISTÓRICO DE GOYA	
III.2.2. LO GROTESCO-CÓMICO EN GOYA	
III.2.2.1. Recorrido por su obra gráfica	
III.2.2.2. Análisis general desde lo grotesco-cómico	
III.2.2.3. Biblioteca de imágenes de marginación en Goya	
III.3. DOS VISIONES DE LO GROTESCO: HOGARTH Y GOYA	262
CAPÍTULO IV	265
DESEMBOCADURA: LO GROTESCO EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO	
IV.1. TENDENCIAS ARTÍSTICAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX DESDE LA PERSPECTIVA DEL SIGLO XX	265
IV.1.1. ASPECTOS TEÓRICOS	
IV.1.2. BIBLIOTECA DE IMÁGENES DE LO GROTESCO EN EL SIGLO XX	
IV.1.3. ASPECTOS DE LO GROTESCO-COMICO EN EL SIGLO XX	
IV.1.3.1. Relación de lo grotesco en el siglo XX con Bosco, Callot, Hogarth y Goya	
IV.1.4. UNA VISIÓN DESDE LO GROTESCO-CÓMICO AL ARTE CONTEMPORÁNEO	
IV.1.4.1. Biblioteca de imágenes de lo grotesco en el arte contemporáneo	
IV.1.5. PROYECTO PICTÓRICO: EL MONSTRUO MARGINAL Y OTRAS REALIDADES	
CONCLUSIONES	335



INTRODUCCIÓN

“La fantasía redescubre el espectáculo de lo real por el lado de su esencial heterogeneidad, por la grotesca dimensión de su radical extrañeza y alteridad”.¹

Introducimos este estudio reflexionando sobre las raíces de sus cimientos. Se trata de una investigación que es producto de intereses tanto intelectuales como artísticos, si es que podemos considerarlos distintos. La génesis de este estudio, como casi todos los orígenes, se encuentra en un trabajo anterior. Un trabajo que surge principalmente de curiosidades estéticas de un autor con una trascendencia temporal inmanente en el tiempo, el Bosco, y de una obra *El Jardín de las Delicias*. Nos referimos al estudio que realizamos para la obtención del DEA. *El Híbrido en la Historia del Arte: Estudio del póstigo del Infierno de El Jardín de las Delicias del Bosco (1450-1516)*². Este primer escrito nos resultó apasionante porque al ahondar en los híbridos que recorrían la obra del Bosco topamos con un gran muro de realidad. Por todo ello, nos cuestionamos la naturaleza de esos híbridos que clasificamos y analizamos minuciosamente en nuestro primer estudio. Aunque este fue principalmente un trabajo estético, quedó inexorablemente vinculado a intereses de carácter teórico e intelectual, sobre todo al referirnos a las relaciones entre ‘híbrido’ y realidad.

“De ahí que sea propio del ‘estilo’ del arte grotesco el ‘realismo’ de las escenas, su fría, y punzante objetividad, siniestra por cuanto pone de manifiesto el puente secreto y aterrador entre lo fantástico y nuestro mundo. Y lo peor es que ante lo grotesco no recibimos explicación alguna”. ALHAMBRA PEÑALVER, op. cit., p.39.

Los híbridos bosquianos apuntan maneras humanas en su mayor parte. Nos damos cuenta que ya sea en su morfología como en su actitud, los híbridos contienen un interés por lo humano. No pareciera que tuvieran un carácter lúdico o decorativo sin más, sino que en

1 ALHAMBRA PEÑALVER, Luís. *Los monstruos del Bosco*. Castilla y León: Junta de Castilla y León., 1999. p.29.

2 BALIBREA MELERO, María. Tesina dirigida por Carlos Plasencia Climent. *El Híbrido en la Historia del Arte: Estudio del postigo del Infierno de El Jardín de las Delicias del Bosco (1450-1516)*. Valencia: UPV, 2009.

todo momento trataban de emociones, vicios, miedos o miserias humanas.

“Bosch parece casi anticipar el espíritu del *Theatrum Diabolorum*: nos proporciona no tanto visiones de diablos que habitan en los abismos de la tierra como imágenes de los vicios de la sociedad en que vivía”³

Empezamos a observar la relación directa entre estos híbridos con los bocetos realizados por este mismo autor del mundo marginal de la época, de los llamados bigards; de los tullidos o enfermos. La sorpresa fue mayúscula y también la pasión y el disfrute al confirmar cómo los híbridos procedían claramente de bocetos de la vida marginal que circundaba al Bosco. Esta tesis, fruto de la observación, viene corroborada por autores como Eco o Kappler, que previamente habían tratado este tema llegando a conclusiones similares. La obra bosquiana manifiesta un interés por la realidad que le circunda y en particular por el mundo marginal.

“(…) que las causas sociológicas, sobre todo aquellas referidas a los bigards, marginales bien conocidos en la edad media, sirvieron para alimentar la imaginación del Bosco por lo referente a sus monstruos”⁴

La senda a una nueva investigación quedaba abierta. Las posibilidades y enfoques de este camino nos parecieron al inicio de este trabajo y aún hoy, amplios y ricos por varios motivos. En primer lugar, lo ‘grotesco’ y su relación con el mundo marginal, es una temática vinculada a mi obra pictórica, de aquí surge un claro interés personal y artístico. En segundo lugar, sabemos que el monstruo existe en todas las épocas y nos parece muy interesante recopilar material que nos proporcione el camino a nuevas reflexiones a propósito de lo ‘grotesco’ en la actualidad. Veremos a lo largo del trabajo y especialmente en las conclusiones, que el hecho de volver nuestra mirada al monstruo en la actualidad nos ofrece nuevas vías y posibilidades de investigación. Los estudios de las relaciones entre el monstruo y la marginación pueden contemplarse desde muchas y diversas perspectivas.

3 ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Lumen, 2007. p.102.

4 KAPPLER, Claude. *Monstruos, Demonios y Maravillas a fines de la Edad Media*. Paris: Payot, 1980. p.256.

Tenemos por tanto el tema, pero este tema contiene numerosas posibilidades y ramificaciones y debemos acotar y delimitar el problema para poder ahondar en él de forma adecuada. Esta búsqueda se orquesta bajo un marco teórico que principalmente viene definido por material bibliográfico, aunque también por otras fuentes, como el visionado de imágenes o exposiciones a propósito del tema que nos ocupa. Los cimientos de esta investigación nacen por tanto de cuestiones y observaciones extraídas del estudio anterior. A continuación empezamos a construir los andamios. Ahora pensamos de qué están compuestos estos últimos y sabemos que necesitamos un marco teórico, que principalmente tiene una base bibliográfica.

El marco teórico debe ser sólido para que las cuestiones y pequeñas aportaciones que surjan de este estudio sean fundamentadas. Destacamos de la bibliografía específica, que se diferencia de la general en que la primera incluye citas textuales en el trabajo, a autores como Kayser⁵ (en el que se definen y diferencian dos tipos de 'grotesco'; lo 'grotesco-cómico' y lo 'grotesco-fantástico'; se avalan los autores que hemos seleccionado, y se establecen los puntos fundamentales de crisis social e histórica por los que el monstruo real se filtra de manera más clara), el libro de Coutine⁶ (capítulo VIII, que es muy interesante para establecer algunos medios principales de difusión de los monstruos en los tres momentos históricos que destaca Kayser. Explica Coutine la relación de la imagen monstruosa con su difusión mediante la imprenta y en especial a través de los llamados canards), Tatarkiewickz⁷ (que a través de la historia de la 'belleza' establece datos fundamentales para la comprensión de lo grotesco), y Umberto Eco; así como la tesis de Alonso Marín⁸, que desde un punto más teórico nos aporta también muchas pautas de cómo desarrollar la cuestión principal que nos ocupa. Respecto a la bibliografía general es amplia y variada y principalmente ofrece datos más concretos sobre los autores seleccionados o hace referencia a cuestiones que forman parte del anterior estudio realizado en el DEA (desde Alhambra Peñalver a Argan⁹, o Gombrich¹⁰). La selección de estos autores viene determinada por un lado por el

5 KAYSER. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1964.

6 CORBIN, COUTINE, VIGARELLO. *Historia del cuerpo. (Capítulo VIII, El cuerpo inhumano)*. Madrid: Taurus, 2005.

7 TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética* Madrid: Tecnos, 2002 ISBN: 84.309.3911.3.

8 ALONSO MARÍN, Gabriel. *Híbridos zoomorfos y antropomorfos: de la tradición grotesca al arte contemporáneo*. Valencia: UPV, 1997.

9 ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid: Ed. Akal, 1991.

10 GOMBRICH. "El borde del caos". *El sentido del orden*. Ed. Debate, 2004.

interés que encontramos en sus tesis para nuestro estudio, y por otro por su reconocimiento como investigadores, así como en que en todo momento son referencia de otros autores secundarios que con posterioridad han tratado el tema. Sobre lo grotesco, Kayser es un referente claro y viene mencionado por Alhambra Peñalver, Alonso Marin o Umberto Eco. De modo que los andamios son sólidos y nos permiten ir y venir sobre ellos tratando y visualizando el mismo tema desde diferentes puntos o con distintos matices.

Los andamios de un término, sin embargo tienen muchas ramificaciones, por lo que el símil del 'edificio- trabajo', entendido este como bloque, deja de responder a la idiosincrasia de este estudio. No por ello el marco teórico viene desechado sino que nos plantea la base para un edificio ramificado e imaginario que se transforma en múltiples y variadas enredaderas. La idea es muy visual; una base firme para un crecimiento múltiple, rico y en ocasiones un tanto complejo, pero no por ello menos interesante.

Esta búsqueda bibliográfica nos ofrece y nos muestra un camino o perspectiva diferente. Una perspectiva que vemos con más fuerza que las otras porque responde a nuestros intereses artísticos y estéticos.

Sin embargo, se nos plantean infinitos caminos de análisis de lo grotesco a través de la imagen, pero en base al marco teórico, decidimos seleccionar cuatro autores, que constituyen el hilo conductor de lo grotesco en distintos momentos y distintos puntos geográficos.

"La tendencia grotesca se inició por un lado, en las estampas de Agostino Veneziano y en los grabados ornamentales de los siglos XVI y XVII, y por otro lado en los dibujos de Bosch para llegar a través de Callot, Goya y el siglo XIX hasta nuestro presente inmediato".

KAYSER, op.cit., p.215. Unido a esto, una vez seleccionados comprobamos que estos autores son protagonistas de la exposición realizada en el Museo Picasso de Málaga recientemente, así como el catálogo de la misma, *El Factor Grotesco*¹¹, quedando avalado así el camino que hemos marcado en este trabajo.

11 BOZAL, Valeriano et al, *El Factor Grotesco*. Málaga: Fundación Museo Picasso, 2012.

A estos motivos, se une que nuestra mirada está situada en lo marginal y esto determina igualmente la elección de los autores. Bosco es la raíz de este trabajo y un elemento principal en la aparición de lo grotesco; Callot, aunque no es conocido es especialmente interesante por su relación con la cultura popular, especialmente con la Comedia del Arte, vinculada a la representación grotesca del mundo marginal de su época; Hogarth destaca por su relación con la historia marginal, con lo marginal como devenir y en consecuencia con el cómic, la caricatura y la prensa crítica; y Goya, es indiscutiblemente un artista donde lo grotesco adquiere un lugar central y se representa de diferentes formas y según distintas categorías.

Además, esta selección responde a la necesidad de crear un orden cronológico en la estructura interna del trabajo. Bosco (1450-1516), Callot (1592-1635), Hogarth (1697-1764) y Goya (1746-1828). Los cuatro autores son correlativos en el tiempo, se suceden desde el siglo XV hasta el XIX.

Una vez seleccionados los autores y sus imágenes, nos preguntamos de nuevo qué pretendemos con este acercamiento a lo grotesco a través de la imagen, cuál es el motivo que nos lleva a interesarnos por la obra de autores tan distintos y al mismo tiempo encontrar en todos ellos un nexo común: lo grotesco y su choque con la realidad marginal. Llegados a este punto surge la necesidad en cualquier investigación de preguntarnos por los objetivos de la misma, tanto generales como particulares.

Con respecto a los objetivos generales, diremos que son como moscas que dan vueltas alrededor de un término. Revolotean, se acercan, pretenden abarcarlo, pero no pueden posarse porque el término está vivo. Sin embargo, no por ello las moscas dejan de apuntar o indicar pautas o características a propósito del término.

Después de este símil, tratamos de definir de forma más clara y didáctica el gran objetivo general del trabajo.

- Acercarse al término 'grotesco' y su relación con la marginación en las artes plásticas.

Pretendemos aproximarnos y rodear un término que es lo grotesco, que está vivo, y que en su estar vivo contiene la propia sociedad que produce su definición, de ahí su interés. En palabras un poco más sencillas, podemos decir que de forma general intentamos entender un término, que reflexiona al mismo tiempo sobre la sociedad que lo ha producido. Esta sociedad que lo ha producido contiene su contra-norma, su razón de ser de la norma, la marginalidad. Dado que el objetivo general de este estudio viene acotado a un término, debemos realizar algunas aclaraciones previas. Un término con un significado concreto puede variar los vocablos que lo designan a lo largo de la historia. Un significado determinado asociado a un término puede introducir matices que lo diferencien a lo largo de su desarrollo histórico. Dicho de forma más sencilla, las palabras están vivas, y si además es una palabra asociada a la realidad, tal como hemos defendido al inicio de esta introducción, variará con esta continuamente. Por todo ello, presentamos un gráfico conceptual sobre el término grotesco, sus cambios de nomenclatura y la evolución de sus matices de significado.

MAPA CONCEPTUAL TERMINOLÓGICO
(CUADRO SINÓPTICO IN.1)

CAPÍTULO I EL CONCEPTO DE MONSTRUO MODERNO	CAPÍTULO II PRECURSORES DE LO GROTESCO-CÓMICO-	CAPÍTULO III EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO EN EL SIGLO XVIII	CAPÍTULO IV DESEMBOCADURA: LO GROTESCO EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO
<p>MONSTRUO</p> <p>SERES QUE SE ENCUENTRAN FUERA DE LA SOCIEDAD Y AL MISMO TIEMPO LA CONTIENEN Y PONEN EN CUESTIÓN</p>	<p>HÍBRIDO</p> <p>TIPO DE MONSTRUO FORMADO POR LA UNIÓN O VARIOS SERES O PARTES DE ELLOS</p>	<p>GROTESCO</p> <p>REPRESENTACIONES O SERES HÍBRIDAS O MONSTRUOSAS, SEAN ESTAS FANTÁSTICAS O REALES</p>	<p>MERCANTILIZACIÓN DE LO GROTESCO-CÓMICO</p> <p>CUANDO LO GROTESCO DESAPARECE O SE DILUYE PORQUE PASA DE SER CONTRA-NORMA (SU RAZÓN DE SER) A SER NORMA Y CONSTITUIR EL ORDEN ESTABLECIDO</p>
<p>PRODIGIO</p> <p>ACONTECIMIENTO SORPRENDEnte QUE SE DESARROLLA FUERA DEL ORDEN NATURAL DE LAS COSAS</p>	<p>MARGINACIÓN</p> <p>DENOTA AQUELLO QUE QUEDA OCULTO AL FUNCIONAMIENTO DE LA SOCIEDAD PERO QUE PROCEDE DE ELLA Y LA PONE EN EVIDENCIA</p>	<p>GROTESCO-CÓMICO</p> <p>CHOQUE DE LO EXTRAÑO CON LA REALIDAD O LA SOCIEDAD EN QUE SE DESARROLLA. CONTRA-NORMA</p>	
<p>PORTENTO</p> <p>ACONTECIMIENTO SORPRENDEnte PERO QUE EXISTE EN LA NATURALEZA</p>	<p>GROTESCO-FANTÁSTICO</p> <p>EXISTENCIA DE LO EXTRAÑO DE FORMA INDEPENDIENTE</p>		
<p>FANTASÍA</p> <p>INCLUSIÓN DE LO RARO Y EXTRAÑO EN LA REALIDAD</p>			
<p>MARAVILLA</p> <p>ESPACIO PROPIO DONDE HABITAN SERES EXTRAÑOS NO NATURALES</p>			

A propósito de la relación entre marginalidad y sociedad, Alhambra Peñalver nos explica como lo marginal es la otra cara de la sociedad que vemos y por tanto su reflejo. No es algo aparte que surge solo, sino que surge vinculado a las normas que rigen una sociedad.

“Pero no sólo son amenazas sociales contra las auctoritates las que representan los excluidos; expresan vacíos sociales, físicos y morales, pero sobre todo vacíos ontológicos”.

ALHAMBRA PEÑALVER, op.cit., p.67.

Remo Bodei¹² explica esta misma idea, pero en un terreno estético. Lo feo amenaza lo bello, pero este último no existe sin el primero.

“Mostraré a continuación las tipologías, las posiciones ejemplares y las lógicas mediante las cuales lo feo se ha articulado a lo largo de su historia. Partiendo de la idea de que bello y arte no siempre han coincidido y de que en la base de las diferentes lógicas de lo feo está el conflicto, latente y evidente, entre orden simbólico y amenaza al orden ...)”.

REMO BODEI, op.cit., p.137.

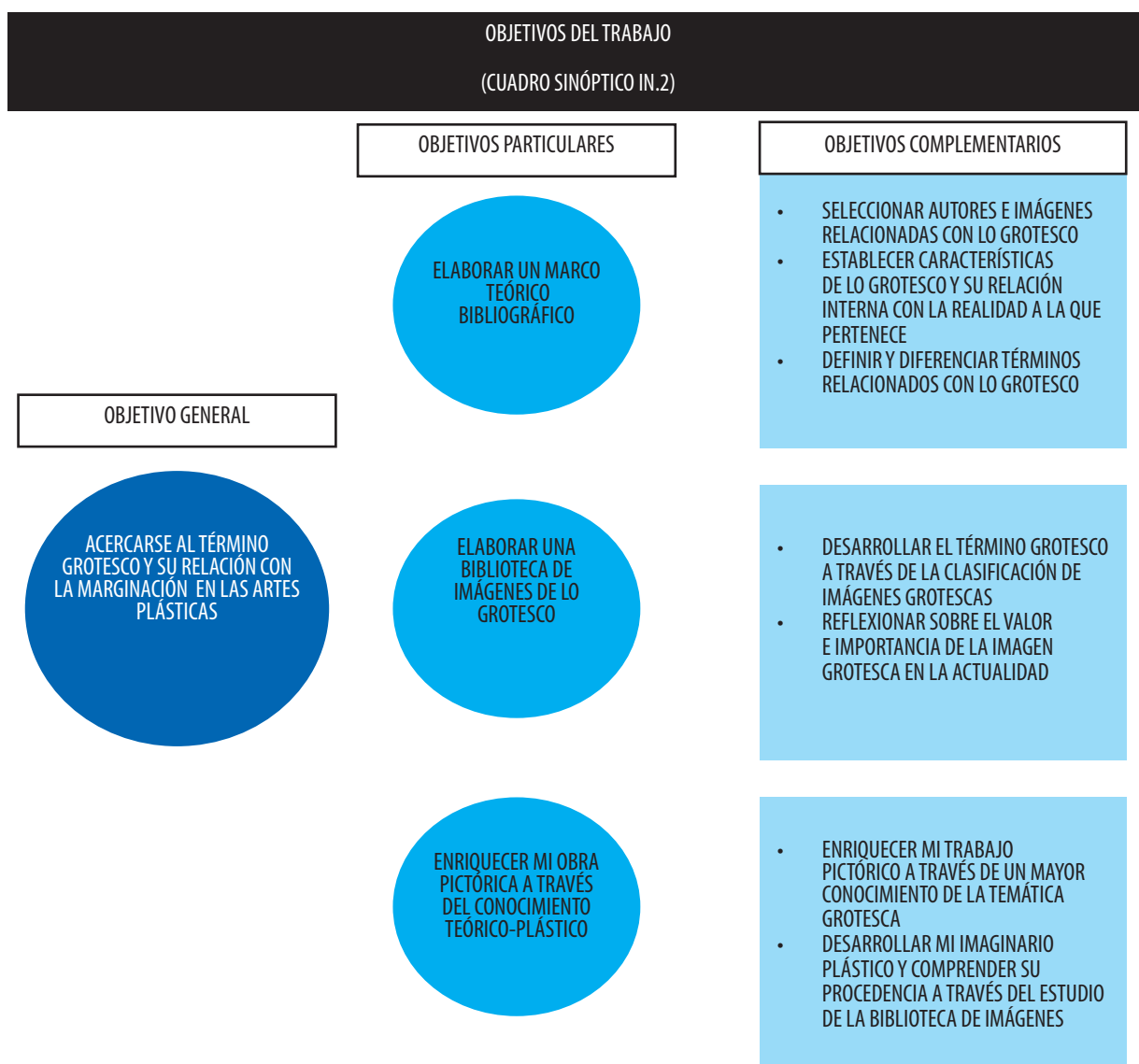
De este objetivo general, surgen y se ramifican los objetivos particulares que siguen:

- Construir una biblioteca de imágenes de lo grotesco, que nos ofrezca a su vez nuevas posibilidades de enriquecer el término con matices y curiosidades.
- Elaborar un marco teórico bibliográfico. Un marco sólido a propósito del término ‘grotesco’ y su relación con la sociedad marginal a la que pertenece. Esta búsqueda bibliográfica pretende ilustrarnos sobre el término e introducir matices y perspectivas distintas sobre el tema.
- Enriquecer mi obra pictórica a través del conocimiento teórico y plástico. Con ello quiero en esta ocasión desde una perspectiva particular como pintora, ampliar tanto mi conocimiento teórico o intelectual del tema, como desarrollar una biblioteca de imágenes relacionadas o vinculadas al centro de interés, con el fin de reflexionar sobre mi obra pictórica en base al estudio realizado y buscar nexos de unión y de ramificación temática y plástica.

12 BODEI, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: Ed. Visor, 1998. ISBN: 84.7774.591.9.

Con respecto a los objetivos complementarios, se trataría de objetivos que surgen de los generales y que están vinculados a los objetivos particulares. Son los que siguen:

- Seleccionar autores e imágenes relacionadas con lo grotesco.
- Establecer características de lo grotesco y su relación interna con la realidad a la que pertenece.
- Definir y diferenciar términos relacionados con lo grotesco: 'híbrido', 'monstruo', 'grotesco-cómico', 'grotesco-fantástico', 'portento', 'prodigio', 'maravilla', 'fantasía'.
- Desarrollar el término 'grotesco' a través de la clasificación de imágenes.
- Reflexionar sobre el valor e importancia de la imagen grotesca en la actualidad. Esto lo realizamos a través de la bibliografía o marco teórico descrito; del recorrido o repercusiones de la biblioteca de imágenes confeccionada, y además del visionado de exposiciones que están relacionadas total o parcialmente con nuestra temática, como la exposición *El Factor Grotesco*, que ha tenido lugar en el Museo Picasso de Málaga del 22 de Octubre de 2012 al 10 de Febrero de 2013 o la exposición *Arte y Maravilla en el Escorial*, presentada en el Palacio del Escorial de Madrid del 17 de Septiembre del 2013 al 12 de Enero del 2014.
- Desarrollar mi trabajo pictórico a través de un mayor conocimiento de la temática grotesca.
- Desarrollar mi imaginario plástico y comprender su procedencia a través del estudio de la biblioteca de imágenes.



En este trabajo como en todo trabajo hay un proceso que constituye la metodología y que definimos de forma clara y directa a continuación. La metodología de investigación es un camino que va y vuelve para autoabastecerse indefinidamente. Este autoabastecimiento metodológico es lo que nos da las pautas del interés de una investigación. Queremos decir con esto que la metodología va creciendo en espiral y ramificándose en nuevas investigaciones. Sin embargo, explicamos aquí el proceso rectilíneo con el fin de clarificar el trabajo.

Metodológicamente hablando, diferenciamos cuatro momentos.

Búsqueda

Un primer momento de búsqueda bibliográfica y de selección de autores e imágenes en base a esta. La base de dicha búsqueda la encontramos en el trabajo del DEA; autores como Alhambra Peñalver, Gombrich o Laveque¹³, nos dan pautas sobre cómo iniciar la nueva búsqueda, mostrándonos el camino hacia autores como Kayser, Tatarkiewickz, Eco o Coutine. Diferenciamos tres tipos de bibliografía que sirven a un proceso metodológico: una bibliografía base, es la que pertenece al DEA y muestra las pautas para un nuevo planteamiento investigativo; una bibliografía específica, que trata en particular sobre el tema que nos ocupa y que constituye el núcleo del marco teórico; y una bibliografía general, que versa sobre aspectos limítrofes del tema o puntos concretos y particulares y no aparece a modo de cita a lo largo del estudio.

Clasificación

Un segundo momento de análisis y clasificación de imágenes. Nos preguntamos aquí cómo clasificar las imágenes gráficas de cuatro autores tan increíbles y ricos como los que tratamos. La respuesta, como en la mayor parte de los casos, es más sencilla de lo que pensamos. Debemos centrarnos en el tema que nos ocupa sin intentar abarcar la obra completa, ni mucho menos la historia de los autores. Son parte del estudio en tanto en cuanto enriquecen el tema, no son el centro del mismo. Esto nos ayuda a plantear una metodología de clasificación en base a lo grotesco y su relación con la marginación. Lo hacemos de la siguiente manera. Para clasificar las imágenes diversificamos lo grotesco en distintos grupos: locura, miseria, ignorancia, crueldad y muerte, y fragilidad. Se trata de cinco grupos que tienen como finalidad facilitar el orden de las imágenes, su estudio y reflexión. Los grupos de imágenes responden a una nomenclatura sencilla basada en las siglas. Por ejemplo, el grupo de Locura de Goya serán fragmentos de imágenes que vendrán marcados como LG1, LG2.... (Locura-Goya-1, Locura-Goya-2,....). Además, llegado

13 LAVEQUE, Pierre. *Bestias, dioses y hombres: el imaginario de las primeras religiones*. Huelva: Universidad de Huelva, 1997.

este punto debemos justificar la elección de obra gráfica frente a la pictórica, en la mayoría de los casos más elaborada y definitiva. Lo grotesco, como hemos afirmado procede del mundo marginal y este es captado por los autores estudiados de forma directa, por lo que los dibujos y grabados tienen una relación más viva y dinámica con nuestra temática.

Análisis

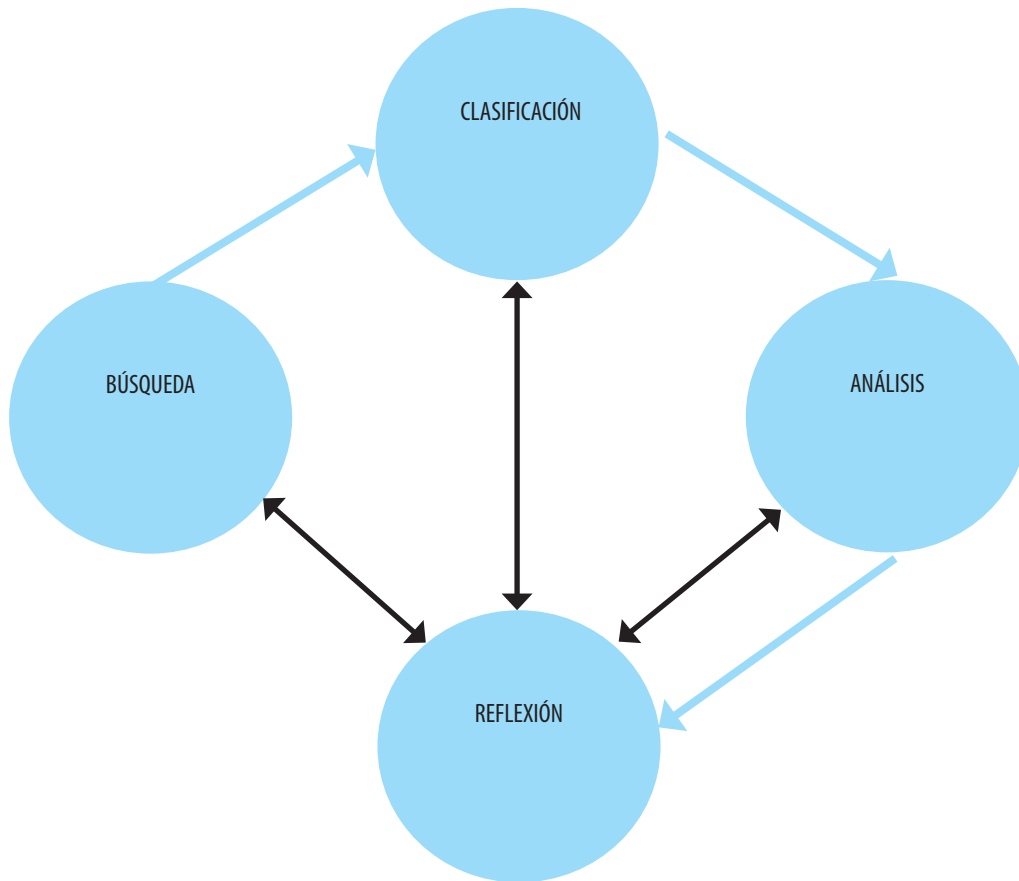
El tercer momento metodológico es un momento de análisis. Volcamos enteramente nuestra mirada sobre el trabajo. Primero, sobre las imágenes que hemos clasificado y al mismo tiempo y de forma analítica ahora, sobre el marco teórico. Intentamos analizar y extraer pautas y relaciones que nos resulten interesantes para nuestro estudio.

Reflexión

El último momento metodológico está incluido de alguna manera en el análisis, pero hemos preferido otorgarle un espacio propio, dada su importancia. Ahora pensamos, divagamos, nos tropezamos y volvemos a incorporarnos; rodeando el tema, saliendo para ver con distancia lo que hemos hecho. En este momento metodológico pensamos sobre lo que ocurre en la actualidad con lo grotesco, sobre su importancia, sobre el interés temático y la relación que este tiene con mi propia obra. Estas reflexiones se unen a las tesis de autores extraídos de la búsqueda, a la observación de las imágenes obtenidas en el proceso de clasificación, a las ideas procedentes del análisis de las imágenes de este trabajo y sus relaciones. Nuestra visión es ahora a vista de pájaro y al mismo tiempo se particulariza en todo el proceso metodológico descrito.

METODOLOGÍA DEL TRABAJO

(CUADRO SINÓPTICO IN.3)



El recorrido de la introducción nos conduce en este punto de la misma a explicar los contenidos del trabajo y los procesos por los cuales unos capítulos se siguen de otros. Para ello realizamos un recorrido sinóptico por los capítulos, con el fin de relacionar posteriormente unos con otros y justificar su secuenciación.

El capítulo I contiene dos bloques. El primero consta de tres partes fundamentales. Una parte que realiza un recorrido del término 'monstruo' y su relación con la marginación. Aquí vemos la diversidad terminológica del 'monstruo'. Un segundo momento, en el que centrándonos en cuestiones estéticas, abordamos la historia de la belleza para determinar tres momentos históricos importantes por los que se cuele el monstruo.

Para terminar, en la tercera parte realizamos una aproximación al recorrido del monstruo y sus características desde la Prehistoria hasta principios de la Edad Media, con el fin de reafirmarnos en la idea de la universalidad del monstruo propuesta por Gombrich, y de reflexionar sobre ella. Hemos acotado este recorrido hasta el Mundo Antiguo, debido a que en los próximos capítulos nos aproximamos a la cuestión principal desde el siglo XV hasta el siglo XX. Estos tres momentos son determinantes para el desarrollo posterior del trabajo y la selección de los autores que constituyen la aproximación a lo grotesco a través del estudio y clasificación de imágenes gráficas de los mismos.

El segundo bloque del capítulo I se centra por una parte en conocer el panorama histórico y de pensamiento de los dos momentos de crisis que ya hemos mencionado; a saber, el siglo XVI y el siglo XVIII. Destaca en el siglo XVI el surgimiento del luteranismo, de la mirada individual y del Renacimiento, vinculado a una visión más científica y menos fantástica de la realidad. En el siglo XVIII nos centramos en la ruptura de la Teoría Clásica de la Belleza y el surgimiento del Romanticismo en el arte. Ambos responden a momentos bélicos o post-bélicos, cargados de desilusión. En el caso del siglo XVI la Guerra de los Treinta Años y en el siglo XVIII, la Revolución Francesa y más tarde la Revolución Industrial en Inglaterra. El análisis de estos dos momentos concluye en el estudio de la evolución de lo grotesco- fantástico a lo grotesco-cómico o monstruo moderno, o sea el momento en que lo grotesco choca de bruces con la realidad marginal de su época.

El capítulo II constituye la génesis de esta investigación, y al mismo tiempo establece sus andamios. El Bosco es el inicio de las cuestiones planteadas a propósito de la relación entre monstruo y marginación, y a la vez nos ofrece las bases para el recorrido a través de la obra gráfica de los cuatro artistas principales con el fin de acercarnos a lo grotesco-cómico. Por tanto, tenemos en este capítulo dos autores: Bosco (1450-1516), que vive parte de la Guerra de los Cien años (1337-1475); y Callot (1592-1635), cuya vida transcurre en la Guerra de los Treinta años (1618-1648).

Establecemos una aproximación biográfica de ambos autores, y un recorrido por aquellos aspectos que más nos interesan de su obra. Finalmente, los vinculamos, y relacionamos algunos de sus seres marginales, extrayendo de este proceso de clasificación y observación una serie de características en común. Sin embargo, constituyen dos miradas muy distintas de lo grotesco-cómico y de la marginación. De esta manera se enriquece nuestra enredadera con nuevos matices.

En el capítulo III nos acercamos al segundo momento de crisis planteado: el siglo XVIII y XIX. En el capítulo II reflexionamos, desde una postura teórica, sobre el momento histórico y social y los hechos más destacables que se producen en relación a la importancia de lo grotesco-cómico en esta época. En el capítulo III, sin embargo, tratamos un acercamiento a lo grotesco-cómico a través de imágenes gráficas de dos autores fundamentales: Hogarth (1697-1764) y Goya (1746-1828). Seguimos en los dos autores caminos similares: aproximación biográfica y aproximación a la obra gráfica. Después realizamos una clasificación en base a los grupos de marginación propuestos en el capítulo anterior, confeccionando a continuación, una biblioteca de imágenes de lo grotesco-cómico en ambos autores. En el último apartado, nos centramos en reflexionar sobre las imágenes recopiladas, con el fin de descubrir dos nuevas formas de acercarse a lo grotesco-cómico, con sus similitudes y diferencias. Además de observar las imágenes por separado, presentamos algunas que pudieran vincular los trabajos de ambos autores en el tratamiento de lo grotesco-cómico y de la marginación.

El capítulo IV tiene dos partes fundamentales. La primera reflexiona sobre la situación de las artes plásticas en el siglo XIX y XX, desde el prisma que nos ocupa. En esta primera parte hay también un recorrido de imágenes del siglo XX por las características de lo grotesco. En la segunda parte del capítulo, relacionamos las imágenes clasificadas con los cuatro autores estudiados; y por último, a modo de reflexión personal, y de cierre del trabajo, miramos hacia mi pintura.

Además, destacamos la situación marginal de lo grotesco en el arte contemporáneo, así como la desaparición de las tensiones entre arte y poder, después de la mercantilización de la creación artística producida por la crisis moral de posguerra y por el creciente momento de desarrollo tecnológico en que nos encontramos inmersos.

Con respecto a la sucesión de capítulos, debemos tener en cuenta que responden a una necesidad vinculada a los objetivos planteados en el trabajo. Todos buscan el objetivo general, pero cada capítulo se adapta de una forma más concreta a la inmersión en los objetivos particulares y sus ramificaciones. El capítulo I responde al primer objetivo particular presentado, a saber, a la elaboración de un marco teórico bibliográfico. Este marco tiene una parte de definición terminológica y una parte importante de recorrido histórico del término. Del marco teórico, extraemos dos momentos de cambio donde la relación entre lo grotesco y la marginación adquiere mayor fuerza. Además del recorrido bibliográfico surge también la selección de los autores que determinarán el contenido de los dos capítulos siguientes.

El segundo capítulo contiene un recorrido por la obra del Bosco y de Callot desde la perspectiva grotesca. El tercer capítulo continúa el recorrido por los autores propuestos, centrándose en Hogarth y Goya. El segundo y tercer capítulo, por tanto, responden al objetivo particular de la elaboración de una biblioteca de imágenes de lo grotesco. El cuarto capítulo versa, como hemos dicho, sobre la repercusión de lo grotesco en el siglo XX y sobre mi obra pictórica. Responde por tanto al último objetivo particular propuesto en el gráfico; al acercamiento a mi obra pictórica a través del estudio. Como conclusión, diremos que los contenidos se suceden en base a los objetivos y responden al esquema organizativo que mostramos a continuación.

CONTENIDOS DEL TRABAJO EN RELACIÓN A LOS OBJETIVOS PARTICULARES PROPUESTOS

(CUADRO SINÓPTICO IN.4)

ELABORAR UN MARCO
TEÓRICO BIBLIOGRÁFICO

ELABORAR UNA
BIBLIOTECA DE
IMÁGENES DE LO
GROTESCO

ENRIQUECER MI OBRA
PICTÓRICA A TRAVÉS
DEL CONOCIMIENTO
TEÓRICO-PLÁSTICO

CAPÍTULO I
EL CONCEPTO DE MONSTRUO
MODERNO

CAPÍTULO II
PRECURSORES DE LO GROTESCO-
CÓMICO

CAPÍTULO IV
DESEMBOCADURA: LO GROTESCO
EN EL ARTE MODERNO Y
CONTEMPORÁNEO

- DEFINICIONES DE MONSTRUO
- RECORRIDO HISTÓRICO DEL MONSTRUO
- EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO

- LO GROTESCO EN EL BOSCO (1450-1516)
- LO GROTESCO EN CALLOT (1592-1635)

- LO GROTESCO EN EL SIGLO XIX Y EN EL S.XX
- LO GROTESCO EN MI OBRA PICTÓRICA

CAPÍTULO III
EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO
MODERNO EN EL SIGLO XVIII

- LO GROTESCO EN HOGARTH (1697-1764)
- LO GROTESCO EN GOYA (1746-1828)

Para acabar la introducción realizamos un recorrido por la bibliografía principal de este trabajo, destacando aquellos aspectos o capítulos más relacionados con la investigación.

<p>ALONSO MARÍN</p> <p><i>Híbridos zoomorfos y antropomorfos: de la tradición grotesca al arte contemporáneo</i></p>	<p>Son muy interesantes sus observaciones sobre la caricatura, en especial sobre las diferencias entre el proceso de bestialización y humanización. Sitúa los momentos importantes del surgimiento de lo grotesco a lo largo de la historia, destacando los siglos XVI y XVIII, así como algunas pautas terminológicas.</p>
<p>ECO, UMBERTO</p> <p><i>Historia de la fealdad</i></p>	<p>Nos interesa especialmente el capítulo V, titulado <i>Lo feo, lo cómico, lo obscuro</i>. Destaca la explicación de los carnavales en la Edad Media como un medio de desbordamiento de lo grotesco. Realiza un recorrido a lo largo de la historia de lo feo. Diferencia además términos como fealdad en sí misma/fealdad formal/portentos o monstruos.</p>
<p>TATARKIEWICZ, Wlasdilaw</p> <p><i>Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad mimesis y experiencia estética</i></p>	<p>Este libro es muy interesante en la comprensión y evolución de la Teoría Clásica de la Belleza, ya que esta evolución nos aporta ideas sobre la Teoría de la fealdad y por tanto de lo grotesco.</p>
<p>CORBIN, COUTINE, VIGARELLO</p> <p><i>Historia del cuerpo</i></p>	<p>El capítulo VIII, <i>El cuerpo inhumano</i>, tiene mucho interés para la historia del monstruo y su relación con la imagen. El monstruo no existe sin imagen, de ahí la diferenciación entre monstruo y ficción monstruosa. Explica el proceso en que un monstruo se transmite por medio de la imagen.</p>
<p>BODEI</p> <p><i>La forma de lo bello</i></p>	<p>En el capítulo IV de este libro, <i>La sombra de lo bello</i>; trata Bodei la transición entre lo bello como norma y la aparición y normalización de lo feo. Lo feo se introduce vinculado a las ideas de dolor del cristianismo y poco a poco pasa a no diferenciarse de lo bello.</p>

<p>KAYSER</p> <p><i>Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura</i></p>	<p>Un libro base. Muy interesante en cuanto que establece definiciones de lo grotesco, épocas fundamentales, clasificación de temas, características y autores principales. Es también muy curiosa la importancia que da al dibujo en el desarrollo de lo grotesco. Además destaca como autores fundamentales de lo grotesco a Bosco, Callot, Hogarth y Goya.</p>
<p>ALHAMBRA PEÑALVER</p> <p><i>Los monstruos del Bosco</i></p>	<p>Es muy rico tanto en la definición del monstruo, como en toda la descripción del universo bosquiano y su relación con la marginación. Es importante la relación que establece entre monstruo y norma, y cómo relaciona la anti-norma con un espacio donde la expresión adquiere un grado de libertad más alto.</p>
<p>BOZAL et al.</p> <p><i>El Factor Grotesco</i></p>	<p>Se trata de un catálogo fabuloso editado a propósito de una exposición que lleva el mismo título, por el Museo Picasso de Málaga. Está repleto de menciones al libro de Kayser del que ya hemos hablado. Además establece como fundamentales a los cuatro autores gráficos que componen el estudio de la imagen grotesca en la presente investigación.</p>

Para concluir la Introducción, destacamos la importancia que concedemos a este trabajo, sobre todo en cuanto a las reflexiones que surgen en base al análisis de lo ‘grotesco-cómico’. Es importante porque se trata de un concepto vivo que explica el recorrido de las imágenes artísticas a lo largo de la historia, debido a la vinculación directa que mantiene con la sociedad en que se produce.

CAPÍTULO I

EL CONCEPTO DE MONSTRUO MODERNO

En base a la recopilación bibliográfica, presentamos un esquema de evolución del término, teniendo en cuenta por una parte, su desarrollo cronológico, y de forma paralela, su desarrollo terminológico.

En cualquier caso la diferenciación entre 'grotesco-fantástico' y 'grotesco-cómico', relaciona de forma expresa ambos tipos de desarrollo del término 'grotesco'.

En la primera parte del capítulo tratamos términos como 'prodigio', 'portento', 'monstruo', 'híbrido', 'grotesco', 'fantasía' o 'maravilla'.

En la segunda parte partimos de la idea de universalidad del monstruo y realizamos una línea temporal del término, desde la Prehistoria hasta el arte contemporáneo. Para ello destacamos los tres momentos en los que el monstruo moderno surge con más fuerza: el siglo XVI (Guerra de los Cien Años, Reforma Luterana y Renacimiento), la época entre el *Sturm un Drung* y el Romanticismo, a finales del s.XVIII y el s.XX (Primera y Segunda Guerra Mundial) o época de las vanguardias artísticas. La tercera parte de este capítulo vincula el recorrido terminológico e histórico y se centra en describir lo grotesco y sus bifurcaciones: lo grotesco-fantástico y lo grotesco-cómico. Para terminar el capítulo, relacionado directamente con la representación de lo grotesco-cómico en la historia del arte, reflexionamos sobre el papel de la caricatura y su relación con el monstruo.

I.1. TERMINOLOGÍA DE MONSTRUO

A lo largo de la historia la terminología del monstruo va cambiando. Debemos tener en cuenta que los términos se intercalan y entrelazan continuamente. En cualquier caso, la clasificación que presentamos no es determinante, sino que responde a una cuestión formal. Lo interesante son las definiciones y cómo vienen condicionadas por la época y la corriente de pensamiento en que se ven ancladas y en la que se desarrollan. A continuación explicamos el cuadro sinóptico I.1, a propósito de la historia del término monstruo.

En la última etapa de la Edad Media, el término más utilizado para designar al monstruo es 'prodigio'. Con este término nos referimos a seres fantásticos que se crean y desarrollan en espacios inaccesibles a la realidad, habitualmente espacios literarios o plásticos, y por tanto forman parte del imaginario colectivo. Sobre las influencias sigue una cita de una tesis doctoral presentada recientemente en la Universidad de Sevilla.¹⁴

"Los artistas de la Edad Media Europea tienen dos influencias principales en esta tradición fantástica, una de ellas proviene de la literatura griega, el *Physiologus*, un manuscrito griego anónimo escrito entre los siglos II y IV que describe a diversos animales, criaturas fantásticas, rocas, vegetación, narrando anécdotas y añadiéndoles sentencias morales y cualidades simbólicas.. (...). Otra influencia importante será la ejercida por la literatura de viajes de los escritores clásicos, como el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, en el que se describen lugares remotos y exóticos donde aparecen criaturas fantásticas".

JIMÉNEZ TORAL, op.cit., p.98. Con respecto a las influencias literarias en la creación de prodigios a fines de la Edad Media introducimos algunos ejemplos curiosos a continuación. Se trata de obras literarias que versan sobre seres fantásticos y que influyeron en la representación de híbridos y monstruos de autores como el Bosco, como la de Ambroise Paré.¹⁵

"Prodigios son cosas que acontecen totalmente contra la Naturaleza, como una mujer que de a luz una serpiente o un perro". PARÉ, Ambroise, op.cit., p.21.

14 JIMÉNEZ TORAL, Raúl Manuel. "La aparición del grotesco", Análisis plástico de 'Bomarzo', de Manuel Mujica Lainez. Tesis doctoral Universidad de Sevilla, 2013.

15 PARÉ, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Ed. Siruela.

HISTORIA DEL TÉRMINO MONSTRUO (CUADRO SINÓPTICO I.1)

SIGLO	MOMENTO HISTÓRICO	MOMENTO ARTÍSTICO	TERMINOLOGÍA
SIGLO XX	Primera Guerra Mundial (1914-1917) Segunda Guerra Mundial (1939-1944)	Vanguardias	Desaparición de lo grotesco como algo ambiguo. Se mantiene en algunos movimientos y autores como la Nueva Objetividad
SIGLO XIX	Revolución Industrial (1830)	Segunda crisis de la Belleza. Lo importante es el impacto en el sujeto, no la obra en sí	Grotesco-cómico y fantástico
SIGLO XVIII	Revolución Francesa (1789)	Romanticismo. Ruptura de la Teoría clásica de la Belleza	Grotesco-cómico: Monstruo real. Lo grotesco-cómico procede del mundo marginal y se ríe de sí mismo. Se centra en aspectos morales o sociales
SIGLO XVII	Revolución científica. Galileo(1564-1642) Newton (1642-1727) Descartes (1596.1650)	Neoclasicismo Barroco	Grotesco-fantástico: Híbrido. Se conforma de distintos seres y se centra en aspectos formales
SIGLO XV-XVI	Reforma Luterana Imprenta de Guttemberg (1398-1468)	Renacimiento	Portento. Son monstruos justificados científicamente (partos anómalos...)

La Visión de Tundal

Esta obra fue impresa en s'Hertogenbosch en 1484. *El Sueño de Tondalo o Visión de Tundal* es un relato sobre un héroe irlandés que había vivido en el siglo XII y que mientras sueña, realiza un viaje por el más allá durante tres días.

La barca de los locos, de Sebastián Brant

La obra se imprimió en 1494 en Basilea, la traducción francesa aparecerá en 1497. Es un barco que se dirige al país de la locura, se encuentran navegantes que representan todas las clases sociales. Cada capítulo está dedicado a la caricatura de un vicio humano por medio del loco que la representa.

“Erramos en busca de puertos y de orillas
y jamás podemos tocar tierra;
nuestros viajes no tienen fin,
pues nadie sabe dónde abordar
y así el descanso huye de nosotros día y noche”
“Visitamos todos los puertos y orillas,
andamos dando vueltas con gran daño,
pero no podemos encontrar la orilla
a que se debe arribar.
Nuestro viaje no tiene final,
pues nadie sabe dónde debemos llegar;
y no tenemos descanso ni de día ni de noche (...).”

El Libro de las Maravillas, de Juan de Mandeville.

Es una de las obras más leídas de la Baja Edad Media, desde su publicación en el último tercio del siglo XIV.

- Cinocéfalos: hombres de cabeza de perro.

- **Cíclopes:** Hombres gigantes con un solo ojo en la frente y que comen carne y pescado.
- **Blemmyas:** Procede de Libia. Hombre acéfalo que tiene los ojos en el pecho. Aparece a mediados del siglo XII en la portada de la catedral de Ferrara, por obra del maestro Niccolo. El autor del libro dice desconocer el origen de estos seres.
- **Panocios:** Hombres con orejas gigantes.
- **Artabitas:** Hombres que caminan a cuatro pies, cubiertos de pelo y parecen simios cuando están subidos a los árboles.
- **Sátiros:** Nariz corva, un cuerno en la frente y piernas de macho cabrío. Mandeville los relaciona con el diablo.
- **Esciápodos:** Se tumban sobre la espalda y levantan su único pie para protegerse del sol.

Peregrinación de la vida humana, de Deguillevile (1486).

Deguillevile es un monje cisterciense francés del siglo XIV y en esta obra muestra al peregrino como espejo de la conciencia.

Biblia Pauperum, siglo XIII.

“Intenta hacer ver las relaciones espirituales de profecía y cumpliéndolo, mediante la contraposición de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento”¹⁶

Los monstruos de Oriente.

Hay diversos autores que plantean a Oriente como la raíz de los bestiarios medievales en Occidente. “Lo verdaderamente significativo consiste en la tendencia a ver lo monstruoso como lo excéntrico y marginal, emplazándolo fuera del orden de la identidad en el que la razón occidental se reconoce, en el lugar de la diferencia, que para el occidental, ha sido siempre Oriente”¹⁷

16 PÄCHT, Otto. *La miniatura medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

17 BALTRUISAITIS, Jurgis. *La Edad Media Fantástica*. Madrid: Ensayos Cátedra, 1994.

- **Los Physiologus**

Son moralizaciones religioso-simbólicas aplicadas a un dato de historia natural- no importa si real o fantástico. Toma como forma elemental el dogma cristiano y lo traslada al mundo místico y al mundo de la naturaleza, tal como expone Lugones.¹⁸

Consta en su mayoría de una cita bíblica, de un relato y de una moralización. Plantea este autor que su fecha de nacimiento es el siglo II, pero que mantienen su carácter popular, al no ser aceptados por la Iglesia, hasta el último cuarto del siglo IV. Estos *Physiologus* darán lugar, posteriormente, a los bestiarios.

Los bestiarios medievales

Tienen su base en Oriente. Son relatos sobre la vida animal con un uso moralizante.

Demetriu Gazdaru ha establecido tres fases en el estudio de las propiedades atribuidas a los seres contenidos en el *Physiologus* y en los bestiarios.

- El alegorismo místico y religioso.
- El simbolismo moral, utilizado por los predicadores.
- Los motivos de los bestiarios pasaron al dominio de los poetas cultos y populares.

Ars Moriendi. Obra difundida en la segunda mitad del siglo XV.

Planeterkinderbilder. Pictogramas astrológicos muy difundidos durante el siglo XV.

Estos pictogramas actúan como fuentes de inspiración de los hijos de Saturno.

Malleus Maleficarum o el Martillo de las Brujas.

Escrito por Jacob Sprenger y Heinrich.

18 LUGONES, Nestor Alberto. *Los bestiarios en la literatura medieval española*. The University of Texas at Austin, 1937.

Tras este recorrido por el término 'prodigio' y sus principales fuentes literarias, pasamos a estudiar un nuevo término, a saber, 'portento'.

En el siglo XV surge el término 'portento' como consecuencia de una nueva forma de pensar: el Renacimiento. Se trata de un término que tiene un carácter pseudocientífico y que procede de la intención de explicar el mundo de forma racional en esta corriente de pensamiento. El portento hace referencia a seres o acontecimientos anómalos que existen en la naturaleza y que se pueden explicar como deformaciones o partos extraños. Son seres reales pero con características monstruosas, que sin embargo se aceptan como naturales. Ese prodigio que constituía la maravilla y que tenía un espacio propio inalcanzable se diluye porque ya no se cree en él. El monstruo ahora tiene un carácter real, se vincula a la realidad popularizándose. Además, aparece en todas partes hasta el punto de quedar desposeído de sus cadenas de realidad. Ya no se cree en él, sino que se utiliza de forma ejemplarizante o política, como vemos en Lutero y la Reforma a finales del siglo XVI en su *Theatrum Diabolorum*.



Monstruo marino con cabeza de fraile (izquierda) y monstruo marino parecido a un obispo (izquierda). Referencia al *Libro Monstruos, Demonios y maravillas* a fines del siglo XV.

Se escinde la diferenciación entre portento y prodigio, debido a que el monstruo sin explicación natural, a saber, la maravilla ya no existe. La ciencia o la pseudociencia intenta explicar estos seres extraños en el terreno de lo natural. Pierden, por tanto, el espacio inaccesible que habían mantenido en la Alta Edad Media. Sin embargo, esta mirada hacia lo natural monstruoso no se da unilateralmente, sigue conviviendo con la maravilla, aunque esta última ya no existe de forma pura. El término portento sería equiparable a lo fantástico, proceso por el cual lo extraño se introduce en la realidad. Hemos de tener en cuenta además, que los términos coexisten en un mismo momento histórico.

Kappler al respecto de esta transición del pensamiento y como consecuencia de la terminología del monstruo, expone lo siguiente: "En la Antigüedad y en la Edad Media los monstruos auténticos eran, en cambio, individuos de raza no humana, nacidos por lo general de padres iguales a ellos y permitidos o queridos por Dios como signos de su lenguaje alegórico". KAPPLER, op.cit., p.241. Del monstruo en el Renacimiento, sin embargo afirma: "Se utiliza para designar individuos portentosos, ya sean productos de partos anómalos, ya sean animales insólitos hallados por exploradores y viajeros. La postura que se adopta ante estas criaturas ya no es de espanto ni de interpretación de su significado místico, sino de curiosidad científica o al menos pre científica (...)". KAPPLER, op.cit., p.241-242.

Es muy interesante la relación entre prodigio y portento. Nos resulta curiosa por dos motivos fundamentales. Primero, por su relación directa con conceptos como maravilla o fantasía. Y segundo, por su correspondencia con las corrientes de pensamiento en que se desarrollan. La maravilla, dirá Alonso Marín, es un término de origen medieval que se revela como novedoso; mientras que la fantasía hace referencia a una realidad de simbología ambivalente. El prodigio surge en una época oscura, repleta de miedos y supersticiones. Una época plagada de guerras y analfabetismo como es la Alta Edad Media. Esta época utiliza las imágenes para asustar y condicionar el comportamiento de sus fieles, sobre todo desde el ámbito católico. A una mentalidad de control no le interesa explicar este

tipo de seres. Es mucho más útil que campen a sus anchas en los Infiernos o que sean fruto de viajes y lugares a los que nunca se podrá acudir para ver si son reales. Esto responde un poco a la mentalidad infantil; al 'coco', a los miedos irracionales. "El símbolo termina por convertirse en realidad y encarcela al espíritu en la prisión de las imágenes".¹⁹

Sin embargo a finales del siglo XIV, las formas de pensamiento siguen otros derroteros. La razón se impone por encima del miedo y busca explicaciones científicas o pseudocientíficas a lo que le rodea, incluido el monstruo. El conocimiento como arma sitúa al prodigio en un ámbito real, lo transforma en portento, dando explicaciones a nacimientos de seres deformes, enfermos o extraños. Los portentos son parte de la realidad y se intentan explicar de este modo. Es curioso como luego a esta realidad pseudocientífica, pero no por ello extraña, se la transforma en el ámbito artístico en fantasía; en seres que son reales y hacen zozobrar el mundo por su extrañeza o deformidad. Al preguntarnos por qué surge la fantasía de la explicación científica de un hecho anómalo o dicho de otro modo, cuál es el motivo de que hechos considerados reales y explicables se transformen en fantasía en la cabeza de las personas; nos respondemos con un clamor que nos muestra que necesitamos al monstruo, que los seres humanos se sirven de los monstruos para justificar y entender su propia existencia. Tal vez porque la ambigüedad que nos ofrece nos permite justificar nuestros miedos, darles una forma y una textura determinada, es decir transformarlos en imagen.

A propósito de la necesidad de creación de monstruos y su relación con las emociones humanas afirma Alonso Marín que "son seres imaginarios en los que aparecen angustias bien reales". MARIN, Alonso, op.cit., p.21.

Esto hace que los monstruos constituyan uno de los temas favoritos de las hojas llamadas *canards*²⁰ o sucesos que se difundían en la época.

Así, en el siglo XVII, un portento se transforma en prodigio a través de la imaginación del que lo cuenta. "Eso es el monstruo: una presencia repentina, una exposición imprevista

¹⁹ MINOIS, George. *Historia de los Infiernos*. Paidós Ibérica, 2005.

²⁰ Se trata de una especie de literatura popular de la violencia que se da a partir del s.XVI en forma de panfletos o libritos, o de *forma oral por los pregoneros*

una alteración perceptiva intensa, una suspensión temblorosa de la mirada y del lenguaje, una cosa irrepresentable". COUTINE et al, op.cit., p.367.

A partir de esta definición de Coutine, tenemos dos términos diferentes: el 'monstruo' y lo 'monstruoso'. El monstruo es el vivo del valor negativo, mientras lo monstruoso es la ausencia, el propio valor negativo. Por tanto, lo monstruoso no es lo real sino lo imaginario, y acorde a la cuestión que nos ocupa lo monstruoso transforma al monstruo real en imaginario. Estamos de acuerdo con la tesis de Alonso Marín respecto a la coexistencia de la maravilla y la fantasía. Explica que en la Baja Edad Media y sobre todo en el siglo XV se da la dualidad maravilla-fantasía y algunas de las causas que avalan esta dualidad son la aparición de la imprenta y la xilografía; los viajes a Oriente y el desarrollo de monarquías unitarias, que provocan la llamada caza de brujas.

En el siglo XVI aparece el término 'grotesco'. La grottesca y grottesco son derivaciones de grotta (gruta). Este término surge para designar una determinada clase de ornamentos que en 1517 se hallaron en las Logias del Vaticano de Roma. Se trata de ornamentos formados por seres híbridos de carácter vegetal, animal o humano.

"Grutesco: Se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que se suelen criar en ellas, y savandijas y aves nocturnas. (...) Este género de pintura se haze con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Gerónimo Bosco".²¹

"Vasari considera que las primeras decoraciones grutescas fueron utilizadas por el pintor Marto da Feltre en las cámaras papales de Santanglo, decoradas por Pinturicchio (1492). Pero Pinturicchio utilizaba ya temas de la Domus Aurea, como las esfinges y los delfines en el palacio Bufolini (1483). Filippino Lippi en Santa María Sopra Minerva (1488-1493), Signorelli en la capilla de San Bricio en Orvieto (1500-1504), Perugino en la catedral de Cambio (1499-1500) y, ante todo, Rafael y Juan de Udine, son quienes consagran

21 COVARRUBIAS Sebastian. *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. Castalia, 1995.

definitivamente el uso del grotesco en las Logias papales del Vaticano”²²

I.1.1. TEORÍA DE LA BELLEZA VERSUS TEORÍA DE LA FEALDAD

Para continuar explicando el gráfico anterior, y en especial el cambio estético y terminológico que se da en el siglo XVIII, desarrollamos brevemente la evolución de la teoría de la belleza, basándonos en autores fundamentales como Tatarkiewickz, Bodei o Umberto Eco. No tratamos aquí la belleza como un tema central de estudio y por tanto no vamos a profundizar en las teorías de la belleza que se suceden a lo largo de la historia, sino que utilizamos este concepto para acercarnos al momento en el que la fealdad y en consecuencia el monstruo y la marginación se filtran en las representaciones artísticas.

Basándonos en Tatarkiewicz, destacamos dos grandes etapas en la historia de la belleza. Hemos de tener en cuenta que abarca largos períodos de tiempo y por tanto contiene subetapas en las que no vamos a entrar, porque por ellas mismas constituirían una nueva investigación.

La primera etapa comprende desde el s.V a.C. hasta el s. XVIII d. J. C.

Durante este periodo, la ‘belleza’ es considerada como cualidad de la Naturaleza, ya que las teorías estéticas todavía no se han establecido como tales. Está basado en la llamada *Gran Teoría*, según la cual “la belleza consiste en las proporciones y el ordenamiento de las partes y sus interrelaciones”. TATARKIEWICKZ, op.cit., p.157.

Aquí aparecen conceptos importantes como ‘simetría’, ‘armonía’ o ‘norma’. Queremos remarcar en este punto el lugar especial que ocupa para la definición del monstruo el concepto de ‘norma’, como indica Laveque: “El monstruo se define con relación a la norma, siendo ésta un postulado de sentido común; el pensamiento no atribuye al monstruo con facilidad una existencia en sí, mientras que la concede espontáneamente a la norma”.

LAVEQUE, op.cit.,p.235.

22 FERNÁNDEZ ARENAS, José. *La decoración grotesca: Análisis de la forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

La segunda etapa parte de la crisis del s.XVIII y llega hasta la actualidad.

Durante este periodo, la belleza pasa a ser considerada una cualidad del arte, y la definición de belleza debido a la presión de la filosofía empírica y las artes románticas, pasa de tener un carácter objetivo e incluso matemático (en las teorías pitagóricas), a sufrir un proceso de subjetivación, y relativización. Los románticos, a su vez, dividen sus teorías sobre la belleza en dos bloques. Uno que la considera puramente evasión y por tanto no tiene sentido teorizar sobre ella; y otro, que la considera impresión subjetiva.

De la primera etapa, hemos destacado la importancia de la norma. La norma se erige como orden. La fealdad es el desorden, es la contra-norma, es la desproporción. La fealdad es el monstruo. El monstruo por definición de este primer bloque es algo feo, objetivamente feo. Hay numerosos autores, como Alhambra Peñalver, que definen el monstruo como una contra-norma, como algo que pone en cuestión la legalidad vigente.

De la segunda etapa podemos en consecuencia deducir que la fealdad pasa a ser subjetiva. La belleza o fealdad ya no están en el objeto, sino que pasan a depender de la relación del mismo con el sujeto (en el s.XVIII) y más tarde (crisis del s.XIX) la importancia recae ya no tanto en la relación sujeto-objeto, sino en el mismo sujeto.

Tanto una visión romántica como la otra, contribuyen a desestabilizar la teoría de la belleza clásica y objetiva existente hasta el momento. Dentro de esta segunda etapa, destaca Tatarkiewicz, una segunda crisis en el siglo XIX, en la que la belleza ya no es importante. La obra ya no importa si es bella o fea, sino que lo fundamental es el efecto que produce en el sujeto, el choque o el impacto en el público. El objetivo de realizar este recorrido por la historia de la 'belleza' es acercarnos al concepto de 'fealdad'. La fealdad pasa de ser una cuestión objetiva a una cuestión subjetiva.

La teoría de la fealdad la podemos dividir en siete momentos, tal como explica Bodei.

“Mostraré a continuación las tipologías, las posiciones ejemplares y las lógicas mediante las cuales lo feo se ha articulado a lo largo de su historia. Partiendo de la idea de que bello y arte no siempre han coincidido y de que en la base de las diferentes lógicas de lo feo está el conflicto, latente y evidente, entre orden simbólico y amenaza al orden, propongo la división de la historia de lo feo en siete épocas”. BODEI, op.cit., p.118.

A continuación explicamos las etapas de la fealdad propuestas por Bodei.

Sus razonamientos son harto interesantes y nos muestran un camino claro para relacionar la historia de la ‘fealdad’ con la historia de la ‘belleza’. Mostramos dos líneas temporales paralelas, una de lo ‘bello’ y otra de lo ‘feo’, basándonos en Tatarkiewickz y Bodei respectivamente.

HISTORIA DE LA BELLEZA VERSUS HISTORIA DE LA FEALDAD (CUADRO SINÓPTICO 1.2)			
HISTORIA DE LA BELLEZA Tatarkiewickz			HISTORIA DE LA FEALDAD Bodei
1ª ETAPA TEORÍA CLÁSICA DE LA BELLEZA BELLEZA OBJETIVA		S.V.a.C	1ª ETAPA LO FEO COMO DESORDEN O NO-SER
		S.IV.a.C	
		S.III.a.C	2ª ETAPA LO FEO CRISTIANO ACEPTADO
		S.II.a.C	
		S.I.a.C	
		S.I	
		S.II	
		S.III	
		S.IV	
		S.V	
		S.VI	
		S.VII	
		S.VIII	
		S.IX	
2ª ETAPA		S.X	3ª ETAPA LO FEO COMO INGREDIENTE DE LO BELLO
		S.XI	
		S.XII	
		S.XIII	
		S.XIV	
		S.XV	
		S.XVI	
		S.XVII	
		S.XVIII	
		S.XIX	
BELLEZA SUBJETIVA. ROMANTICISMO		S.XX	4ª ETAPA FEO IGUAL BELLO
		S.XXI	5ª ETAPA TEMATICA FEA
CONFUSIÓN DE LA BELLEZA Y LA FEALDAD			6ª ETAPA LO FEO SUPERIOR A LO BELLO. VANGUARDIAS
			7ª ETAPA LO FEO COMO ARTE DE MASAS SIN OBJETIVO

Distingue Bodei siete etapas. En la primera etapa, que es la más extensa, lo feo es desorden que asume también la apariencia del error y del mal, representando la negación del ser. Va desde el s.V.a.C hasta el s.XVIII, desde Platón hasta Heidegger. La segunda etapa convive con la primera y responde a un proceso de aceptación de lo feo en la teoría, este iniciándose en el cristianismo. “El cristianismo occidental tras el segundo Concilio de Nicea de 787, defenderá el culto a todas las imágenes de la divinidad y de la santidad contra las tendencias iconoclastas, facilitando, así, el desarrollo de las artes figurativas en la Europa Occidental”. BODEI, op.cit., p.122.

La tercera etapa sitúa lo feo como ingrediente de lo bello. Está disuelto en lo bello que lo reabsorbe, por ejemplo el *Laoconte* de Lessing que aparece en 1767. Esta obra trata lo feo como categoría estética específica. Se inicia un proceso por el cual la idea de lo feo, que ya se permitía en la poesía, se traslada a la pintura. Es muy interesante la obra de Schlegel *Sobre el estudio de la poesía griega* (1795) donde “se considera a lo feo típico del arte moderno”. BODEI, op.cit., p.123.

Bodei con respecto a la pérdida de un punto de apoyo, cita a Arquímedes a propósito de las palancas. “Da ubi consistam, et terram caelumque movebo”. El arte moderno rechaza conscientemente el ‘ubi consistam’, buscando novedades pasajeras. En la cuarta etapa, lo feo ya no se distingue de lo bello. Macbeth afirma “lo bello es feo, lo feo es bello”. Esta transformación la observamos a través de autores como Víctor Hugo o Baudelaire en el tardío romanticismo social francés.

“ (...) el arte selecciona como privilegiado terreno propio los fenómenos anormales y ambiguos, los puntos cardinales de condensación de lo feo y del desorden: las deformidades de cuerpo y del alma, la miseria moral y material, el delito, los bajos fondos y las cloacas de la sociedad y de la conciencia, sobre todo metropolitana”. BODEI, op.cit., p.127.

Además la siguiente cita nos ilumina con respecto a uno de los problemas que se observan en el arte contemporáneo. “Cuando todo se convierte en digno de atención estética, se

produce una indiferenciación o adioforización de los objetos artísticos, en el sentido de que cualquier cosa, incluso la más humilde, puede llegar a ser digna de consideración minuciosa". BODEI, op.cit., p.133.

Y si la separación entre el gusto del gran público y el de la élite había sido considerada ya por Schlegel como un rasgo específico de la modernidad, tal fractura se ensancha demesuradamente a partir de la mitad del siglo XIX, fundamentalmente a causa del descubrimiento o crecimiento de la difusión, de los medios de comunicación de masas".

BODEI, op.cit., p.148.

La quinta etapa propuesta por Bodei está vinculada a la *La estética de lo Feo*²² de Rosenkranz (1853) o a las teorías de Hegel (1770-1831). Además, es una etapa que se encuentra directamente relacionada con nuestra tesis; a saber, con la temática que circunda y se relaciona con la representación del monstruo, la temática del conflicto y de la contra-sociedad de lo marginal y lo oculto. A propósito de este tema, Bodei define el conflicto humano como un *anfibio*, obligado a vivir en la tierra pero con deseos de absoluto, chocando continuamente contra sí mismo. Esta visión romántica se relaciona con la aceptación de temas cristianos, sobre todo en relación a la temática del dolor, que se sitúa en un primer plano. Observamos esta definición de arte como lucha interna en Hegel. "Para Hegel, el arte constituye una manifestación del espíritu (...), el testimonio intuitivo de su lucha interminable contra cualquier obstáculo que se interponga a la apropiación de la alteridad". BODEI, op.cit., p.135.

En la sexta etapa, "lo feo aparece como superior a lo oficialmente reconocido como bello".

BODEI, op.cit., p.141.

Un claro ejemplo es el *Guernica* (1937) de Picasso. Nos encontramos en la época de las vanguardias artísticas del s. XX. Ahora lo feo encarna la lucha por llegar a lo perdido y lo bello desproblematizado es algo falso e inmoral.

23 ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Julio Ollero Editor, 1992.

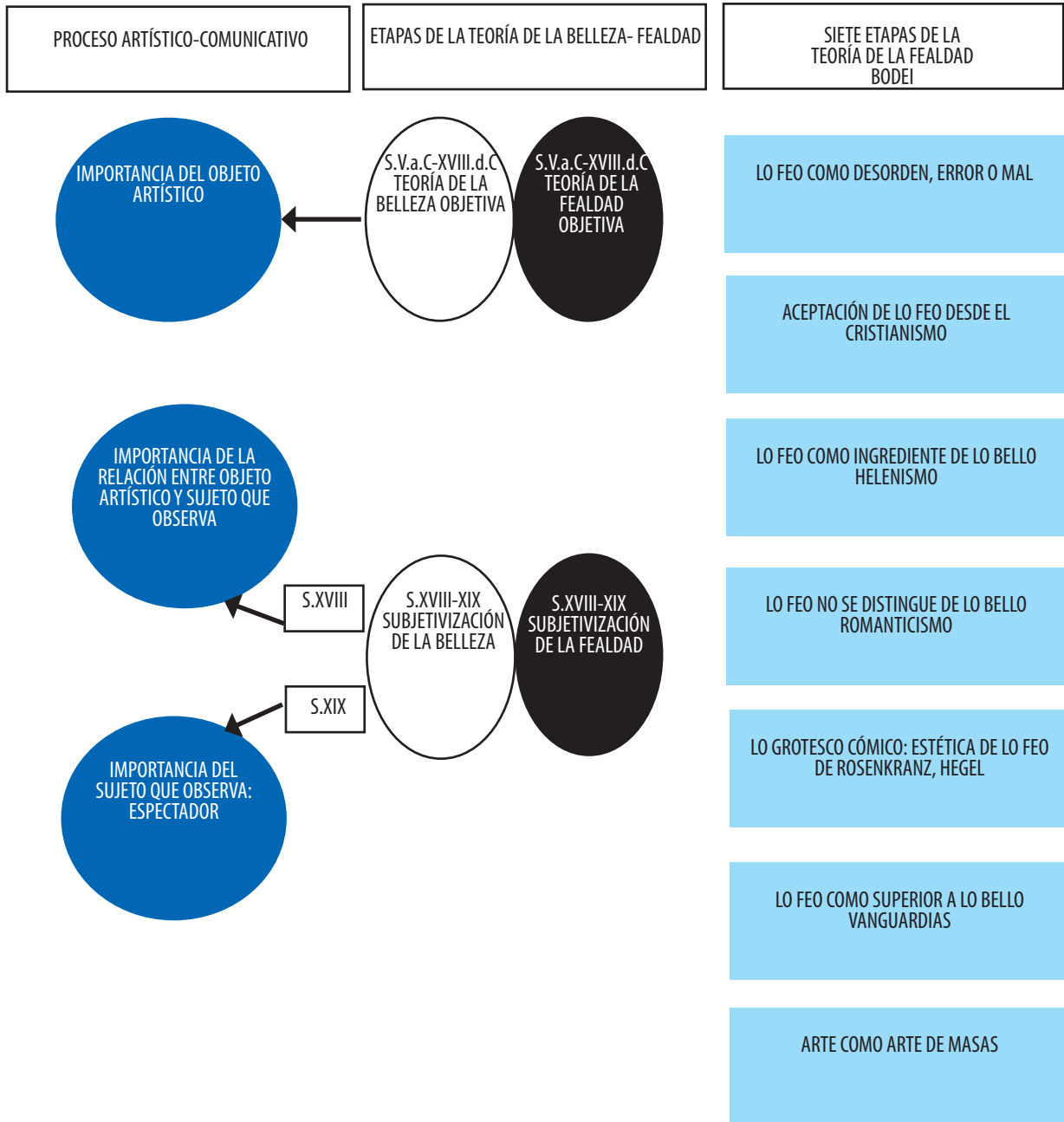
“El arte tiene el concreto deber de recurrir a lo amorfo, a lo disonante, a lo rechazado; el deber de profundizar en todas las manifestaciones de-formadas y desfiguradas de una verdad dolorosa, que-costreñida a esconderse y a camuflarse para escapar a la persecución de los poderes establecidos- ha terminado por asumir un rostro hirsuto, repugnante y terrible”. BODEI, op.cit., p.142.

Lo más interesante de este recorrido de la historia de la fealdad propuesto por Bodei es que mira con distancia.

Bodei ofrece una perspectiva histórica de lo feo del arte contemporáneo, desde el momento actual. Podríamos tildarla de historia reciente. Esto lo explica muy bien en la séptima etapa, caracterizada por concebir el arte como un arte de masas, debido al desarrollo tecnológico y de los medios de transporte. Sin embargo, el concepto de arte de masas ha existido en otras épocas, como en la Edad Media, pero difiere de este momento en que ahora no existe un objetivo concreto por parte del poder con respecto a las masas, sino que lo feo y lo bello campan a sus anchas y se han democratizado, tal vez perdiendo el criterio en el camino. Esta séptima etapa la retomamos en el capítulo V cuando nos preguntamos a propósito del arte contemporáneo.

Queremos por último explicar de forma más didáctica de qué manera la comunicación artística viene condicionada por la importancia que tiene uno u otro elemento del proceso comunicativo artístico. Para ello presentamos cuadro sinóptico I.3.

TEORÍA DE LA BELLEZA- TEORÍA DE LA FEALDAD (CUADRO SINÓPTICO I.3)



I.2. LÍNEA DE TIEMPO DEL MONSTRUO MODERNO

A continuación, desarrollamos de forma cronológica la evolución de las representaciones monstruosas a lo largo de la historia.

I.2.1. EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO EN LOS MÁRGENES

En este apartado abordamos las raíces del monstruo moderno. Estéticamente el monstruo responde a una evolución histórica más extensa, ya que lo grotesco-cómico, es en sus inicios el híbrido o grotesco-fantástico, y más tarde convive con este. Encontramos dos formas diferentes en el surgimiento de la representación estética del monstruo: las *drôlleries*²⁴ y los grutescos.

Drôlleries

En 1340, podemos ver las primeras *drôlleries* marginales del arte septentrional en la página del *Salterio de Lutrell*. Explica Gombrich “que tanto en su origen como en su función, la *drollerie* es un arte marginal; lo es en la tradición del manuscrito, y lo es en su función y forma en la escultura decorativa de edificios y mobiliario, en forma de gárgolas, ménsulas, crucerías, extremos de bancos y misericordias”. GOMBRICH, op.cit., p.346. La característica fundamental de las *drôlleries* es que no tienen en cuenta la simetría en la distribución de los motivos al margen. Son decoraciones que rodean los textos y que probablemente surgen del mismo modo que las capitulares, adquiriendo paulatinamente mayor espacio e importancia y pasando de motivos vegetales aislados a las representaciones de híbridos animales y seres monstruosos.

Grutescos

“(…) grottesque, alusión a las bóvedas subterráneas, o *grotte* (grutas), en las que se encontró la mayor parte de los vestigios de las antiguas decoraciones murales de Roma”.

GOMBRICH, op.cit., p.317.

²⁴ El término significa extravagancias góticas. Se trata de representaciones en los márgenes de seres deformes e híbridos. Pueden aparecer en arquitectura, en relieves o tallas del mobiliario.

Las drôlleries surgen en la zona Norte, en Francia principalmente y empiezan a aparecer de forma decorativa en manuscritos y esculturas y no tienen en cuenta el equilibrio compositivo. Son indecorosos pero de carácter más decorativo que mordaz.

Los grutescos surgen a partir del descubrimiento de las bóvedas de decoración en Roma en el siglo XV. Uno de sus principales representantes es el ayudante de Rafael, Giovanni da Udine, que crea numerosos híbridos. La importancia de estas representaciones es que plantea figuras semi-humanas que por el hecho de serlo, tienen mayor libertad de movimiento. Lo grotesco se introduce poco a poco en la composición, teniendo en cuenta la simetría y el equilibrio de la obra. Basándonos en Fernández Arenas, podemos clasificar las numerosas temáticas grotescas en elementos artificiales de fabricación humana (como petos, corazas, yelmos...), elementos naturales y vegetales, elementos animales, elementos muertos, elementos humanos, elementos de fantasía monstruosa (híbridos) y elementos alegóricos o poéticos (virtudes y vicios en forma de animales, temas mitológicos, escenas bíblicas, danzas, procesiones de músicos...).

DRÔLERIE VERSUS GRUTTESCO (CUADRO SINÓPTICO I.4)	
Drôlleries	Grutescos
Edad Media. Drôlleries románicas y góticas. Arte septentrional del norte	Renacimiento. Siglo XV. Descubrimiento de las grutas de decoración clásica de Roma
Manuscritos y escrituras. Maestros anónimos	Maestro del Renacimiento: Giovanni da Udine
No se somete al orden formal de la simetría y el equilibrio	Tiende a someterse a la simetría y el equilibrio
Indecoroso, más decorativo que mordaz	Indecoroso, pero con figuras semihumanas
Menor mordacidad en la ruptura de tabúes	Mayor mordacidad en la ruptura de tabúes

A continuación presentamos un ejemplo de drôlerie y otro de grutesco. Podemos observar que el grutesco presenta una entidad propia, y ha ido ganando espacio en la composición; mientras que la drôlerie forma parte de la decoración de los márgenes.



Drôlerie

Salterio Dagulf, s.XIV



Grutesco

Nicoletto da Modena, publicado por Antonio de Salamanca, 1500-1512

I.2.2. LA UNIVERSALIDAD DEL MONSTRUO: SU HISTORIA

A continuación presentamos el cuadro sinóptico I.5, que se divide en dos partes, en las cuales realizamos un recorrido desde la prehistoria hasta las vanguardias a través de las definiciones de lo grotesco, destacando distintos periodos y momentos históricos que afectan y fluctúan sobre el término que nos ocupa. Queremos remarcar además algunas palabras claves que enriquecen la comprensión del mismo en cada momento. Hacemos énfasis en la evolución de las definiciones en relación a las épocas. La necesidad de mostrar las diversas miradas sobre el término nos muestra la dificultad de definirlo y la amplitud y riqueza de esta investigación.

RECORRIDO HISTÓRICO DE LO GROTESCO (CUADRO SINÓPTICO 1.5)

	PERÍODO	CRONOLOGÍA	DEFINICIÓN GROTESCO	PALABRAS CLAVE
PREHISTORIA	Paleolítico Inferior	1000000-200000 a.C.		
	Paleolítico Medio	100000-40000 a.C.		
	Paleolítico Superior	35000- 10000 a.C.	Monstruos o bestias utilizados en los rituales para el control de la Naturaleza.	Ritual: de caza o fecundidad de un animal con la Gran Diosa (hyerogamia)
	Mesolítico	10000- 8000 a.C.		
	Neolítico	8000-5000 a.C.		
	MUNDO ANTIGUO	Egipto	Imperio Antiguo 3000-2000 a.C.	El monstruo como símbolo
Imperio Medio 2000-1500 a.C.				
Imperio Nuevo 1500-1000 a.C.				
Próximo Oriente		3000-330 a.C.	El nacimiento del híbrido monstruoso	
Grecia		Edad oscura 1100-750 a.C.		
		Época arcaica 750-480 a.C.		
		Período clásico 500-23 a.C.		
		Período helenístico 323-30 a.C.		
Roma, (30 a. C.-476 d.C.)				

	PERÍODO	CRONOLOGÍA	DEFINICIÓN GROTESCO	PALABRAS CLAVE
EDAD MEDIA (REFORMA)	Baja Edad Media	s.XIII- s.XVI	Seres que tienen su propio espacio y se consideran reales por tener un espacio inaccesible	Maravilla
RENACIMIENTO	Principios del Renacimiento	s.XV- s.XVI	Seres que se introducen en la vida real. Se utilizan como ejemplo	Fantasia El híbrido en el mundo real
ROMANTICISMO ROCOCÓ NEOCLÁSICO ROMÁNTICO	Desde la Revolución Francesa en Julio de 1789 hasta la Revolución Industrial de 1830 en Inglaterra	Segunda mitad del s.XVIII- Principios del s.XIX	Recuperación tradición grotesca: Horror y Sátira. Poética monstruosa	Subjetividad del gusto
DIFUSIÓN DEL ROMANTICISMO	Desde la Revolución de 1830, hasta el comienzo del Segundo Imperio 1848	Primera mitad del s.XIX	Dos vertientes vinculadas a dos burguesías: estética popular directa y estética sublime	Cultura de masas y difusión de las artes plásticas. Prensa ilustrada y teatro en ámbito urbano. Proletarización del artista. Caricatura
NATURALISMO	Consolidación del capitalismo financiero y de los dos grandes imperios coloniales	Desde 1848 hasta 1871 (Comuna de París)		Tecnolatría (método de observación y narración científica de Emile Zola) Impacto de la fotografía
PRE- VANGUARDIAS	Impresionismo, simbolismo y post- impresionismos	Desde 1871 hasta 1906	Desligado de lo real en su forma	Élite Técnicas fotomecánicas, cartel publicitario, comic
VANGUARDIAS	Expresionismo, funcionalismo, cubismo, futurismo	Primera mitad del s.XX	Desaparición de lo grotesco	

En este apartado realizamos una aproximación a la evolución estética del monstruo a lo largo de la historia, o sea desde una visión lineal en el tiempo.

Al pensar en el monstruo de forma cronológica, nos preguntamos por qué el ser humano tiene la necesidad de creación de monstruos en todos los momentos de su historia. Gombrich explica que la función apotropaica²⁵ que realizan los monstruos desde sus inicios es uno de los motivos por los cuales siempre han existido. Los demonios odian el caos y los seres monstruosos e híbridos son en sí mismos caóticos, por ello los monstruos crean una confusión que despista a los diablos y los aleja. Tal vez esa universalidad del monstruo se encuentre en su función, o quizás, sea universal debido a la convergencia de tendencias psicológicas. La convergencia de tendencias psicológicas o la idea de que todo ser humano o toda sociedad contiene la idea de monstruo en su ser como sociedad, tiene como inconveniente principal el hecho de que no es demostrable. De alguna manera compartimos la tesis de que hay algo inconsciente en la creación de los monstruos, denominado por Gombrich 'simbolismo inconsciente'.

Con respecto a este concepto, Gombrich expone: "(...) su única justificación (y su peligro principal) radica en la multiplicidad de fenómenos que reúne bajo el mismo tejado".

GOMBRICH, op.cit., p.338.

Se refiere aquí a que en lugares muy distintos y lejanos se crean imágenes similares, tal como vemos en las máscaras de los pomos de las puertas de China e Italia.

Al respecto, Alonso Marín defiende la teoría del funcionamiento simbólico del psiquismo, afirmando lo siguiente: "Si el monstruo aparece en todas las civilizaciones, en todas las épocas, y en individuos 'normales' tanto como en enfermos mentales, es que tiene en verdad una función natural". ALONSO MARÍN, op.cit, p.294.

Todas estas teorías no hacen más que afirmar un hecho incuestionable: el monstruo ha existido en todas las etapas de la humanidad. Por este motivo cabe recorrer el concepto

25 Dicho de un rito, de un sacrificio, de una fórmula, etc., que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien. (www.rae.es/recursos/diccionario).



Máscara de león del leago Nemi, Italia,
siglo I.d.C



Máscara de dragón en cerámica, China,
siglo VII-VIII.d.C.

de monstruo vinculado a una línea temporal lineal. Debemos, sin embargo, puntualizar que las clasificaciones se interrelacionan y que los términos conviven en no pocas ocasiones. El afán clasificatorio responde a una necesidad de comprender el término y abarcarlo en sus distintas dimensiones.

I.2.2.1. El nacimiento del monstruo: La Prehistoria

Desde el 250000 a.C. en que se encuentra en la Sima de los Huesos, Atapuerca, (Burgos), un primer entierro colectivo; es decir, desde el momento en que la muerte adquiere significación, podemos considerar que las estructuras imaginarias del ser humano comienzan a desarrollarse; ya que la importancia dada a la muerte es una diferencia fundamental con los animales no racionales. Aunque será a partir del Paleolítico Superior, donde empezamos a hablar de representaciones híbridas propiamente dichas.

El motivo de destacar el Paleolítico Superior en la época de la Prehistoria es que está vinculado a la actividad fundamental que desarrollaba. El Hombre de Cromagnon es principalmente nómada y se dedica a actividades de caza y pesca. Por ello, afirma Laveque, que en el Neolítico (5000- 2000 a.C.), debido a su carácter sedentario y a la introducción de la agricultura y la ganadería, se produce un cierto alejamiento de la representación

teriomorfa, ya que el dominio de la naturaleza y por tanto de los animales es creciente.

Laveque establece dos formas predominantes en el surgimiento del monstruo.

- La primera relacionada directamente con la actividad principal en el Paleolítico Medio, a saber, la caza y su relación con bestias que no podían dominar. Esta primera forma de hibridación proviene de las representaciones accidentales de híbridos en los rituales en los que aparecía el chamán o mago disfrazado.
- La segunda está relacionada con la fecundidad híbrida (hyerogamia), que consistía fundamentalmente en el coito entre la Gran Diosa y diversos animales. La hyerogamia está basada en la percepción de fuerzas naturales a las que la naturaleza sensible sirve de soporte y que mantienen diversas relaciones (concatenación universal; relaciones sexuales entre fuerzas animadas, inanimadas, humanas, animales...). Estos dos procesos de hibridación que destaca Laveque, podrían, según nuestro parecer, englobarse en uno predominante: el rito o ritual. El ritual es una de las causas fundamentales del surgimiento del monstruo en el Paleolítico Medio y sobre todo, y más especialmente en el Superior (35000-15000 a.C.), donde los rituales comienzan a unirse al mito. Esta vinculación de los rituales al mito se denomina 'mitopoyética' y constituye el inicio de la tradición oral narrativa.

I.2.2.2. El Mundo Antiguo

Dentro de la clasificación que realizamos sobre el Mundo Antiguo, la cuestión que se nos plantea se refiere a cuáles son aquellos aspectos que destacaríamos para la comprensión del monstruo en esta época y en qué momentos cobra mayor importancia.

El monstruo como evocación: arte precolombino

No queremos dejar de mencionar los postes tothémicos, característicos del arte precolombino que adquieren en numerosas ocasiones formas híbridas, y son definidos como tallas de madera donde se representan imágenes superpuestas de seres humanos, aves y otros animales del mar o la tierra. Según esta definición, estaríamos hablando de híbridos por superposición. "(...) no se trata de ídolos, ni de asociaciones mágicas con los animales: las efigies representan la vinculación familiar o segmento de parentesco con un tótem (forma de significar mediante la figura de un animal la unidad de un grupo)".

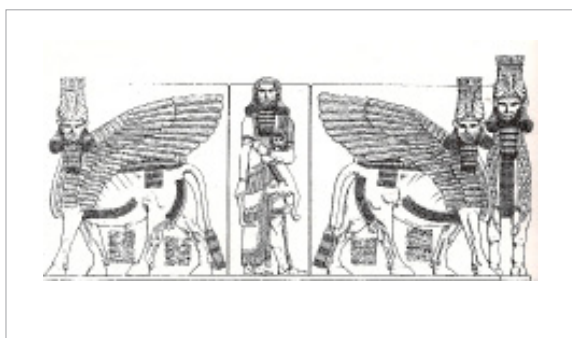
LAVEQUE, op.cit., p.21. Una de las funciones, por tanto en el arte precolombino es la identificación de un grupo a partir de la representación de un animal.

La función simbólica del monstruo en Egipto

Destacamos el período desde el 3000 a.C. al 1000 a.C., ya que posteriormente (1080-332 a.C.), se trata de dinastías libias, aunque están egipcizadas; y más tarde la época grecorromana tras la conquista de Egipto por Roma en el 332 a.C. Observamos que el monstruo es una manera de identificar a los dioses, formando parte de su cosmogonía. En casos de analfabetismo facilitaba la comunicación, y el reconocimiento de los dioses. Esto otorga al monstruo un carácter simbólico, principalmente se trata de representaciones de cuerpo humano y cabeza de animal. Sin embargo, y a pesar de que el híbrido no tiene todavía un carácter plenamente monstruoso, la mitología egipcia es rica y llena de matices. Además estos seres están vinculados a una concepción de la 'duat' muy diferente a la cristiana. La 'duat' es el inframundo de la mitología egipcia, que encontramos en el *Libro de los Muertos* y en ella habitan seres malignos, habitualmente híbridos.

El surgimiento del 'híbrido monstruoso': Mesopotamia

Mesopotamia, cuya ciudad más importante era Babilonia, entendía el más allá como un espacio de sufrimiento. En consecuencia los híbridos mesopotámicos adquieren en ocasiones forma de monstruos. Surge por tanto, junto a una concepción tenebrosa del más allá, concebida por influencia hebrea, el híbrido monstruoso. Entre las funciones del híbrido en Oriente Próximo, destacamos la función de asustar al enemigo, de infundir grandeza, como vemos en el uso de los 'lamasus' (toros alados androcéfalos) que protegen las fortalezas. Es decir, la 'función apotropaica' que destaca Gombrich, tal como hemos explicado al principio de este apartado.



Decoración escultórica del acceso al Salón del trono de la ciudadela de Dur (Jorsabad) con los gigantes lamasus (toro alado androcéfalo) y las figuras enormes del héroe del león (721-705 a.C.).

Museo del Louvre, París

Por tanto, Mesopotamia y en particular Babilonia marcan un espacio de transición del híbrido; pasamos por una parte del híbrido al híbrido monstruoso; y por otra, de una especial importancia de los rituales a un mayor desarrollo del mito.

El híbrido y el mito: Grecia y Roma

Sobre Grecia sólo destacar la importancia del mito en la creación artística y en la representación del monstruo. También es importante el proceso de antropomorfismo que se da, donde el ser humano adquiere cada vez más importancia.

En el s.IV, con la crisis de la polis clásica, provocada por el fracaso del Peloponeso y la invasión Macedónica, primero por Filipo II y después por Alejandro Magno (353-323 a.C.), recluye los ideales y la visión colectiva, y “refugia al hombre en el ámbito individual”.

LAVEQUE, op.cit., p.282.

Es el comienzo del Helenismo²⁶ (323 a.C.-31 a.C.). Este refugiarse en lo individual y cotidiano nos aleja del monstruo, y por tanto este período y los posteriores con Roma, carecen de un interés especial para nuestro trabajo, dado que el híbrido ha sido superado por el ser humano en su relación con la naturaleza. Sin embargo, permanece y se nutre en un ámbito de representación diferente, a saber, el mito; un ámbito que se transmite por el lenguaje oral o escrito, pero fundamentalmente oral mediante los rapsodas o poetas.

I. 2.2.3. La Edad Media

El término grotesco en la Edad Media lo hemos explicado como el proceso de transición entre prodigio y portento, paralelo al surgimiento del pensamiento renacentista.

En el estudio realizado en el proceso de obtención del DEA sobre el Bosco (1450-1516), nos aproximamos al análisis de los siglos XV y XVI como un momento de ruptura de valores y concepciones colectivas, y en consecuencia como una época que desarrolla una visión individual del mundo. Todo esto constituía la causa de una mayor proliferación de monstruos y sobre todo del comienzo de un proceso de cambio en el desarrollo de la vinculación progresiva entre el monstruo y el mundo real.

26 Período de tres siglos, desde la muerte de Alejandro Magno hasta el sometimiento de Grecia a Roma.

I.3. EL MONSTRUO MODERNO: MOMENTOS DE INFLEXIÓN

Hay tres momentos de crisis que determinan el estallido del monstruo y su acercamiento progresivo al monstruo moderno. Kayser destaca estos tres momentos, al igual que Tatarkiewickz.

“Destácanse tres épocas en que- así podemos concluir- se sintió con especial insistencia el poder del id: son ellas, el siglo XVI, la época comprendida entre el *Sturm und Drang* y el Romanticismo y la Edad Moderna. Estas son tres épocas incapaces ya de creer en una imagen del mundo cerrada y en un orden acogedor como los habían aceptado los tiempos precedentes”. KAYSER, op.cit., p.229.

Analizamos a continuación los factores sociales e históricos que se constituyen como causa del desbordamiento del monstruo y su relación con la marginación en estos tres puntos de inflexión.

I.3.1. CRISIS DEL SIGLO XVI

Nos encontramos con una sociedad recién salida de la Guerra de los Cien años (1337-1475), en la que a causa de la miseria y la muerte se tambalean visiones comunes del mundo basadas principalmente en la religión. La Reforma Luterana y la expansión de ideas renacentistas y pseudocientíficas, marcan el siglo XVI como una época de cambio y de cuestionamiento social. Esto ofrece un panorama que promueve la visión individual y crítica del mundo por la que se cuela el monstruo. En un primer momento, realizamos un cuadro organizativo de los mismos, paralelamente a los personajes culturales de la época. Salimos de la Guerra de los Cien años (1337-1475); una guerra caracterizada por un gran descenso demográfico debido a las pestes y a la miseria. La ignorancia y el analfabetismo alcanzaban a un 90% de la población y la esperanza de vida se sitúa en unos 40 años.

MOMENTOS DE INFLEXIÓN EN EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO (CUADRO SINÓPTICO i.6)			
	HISTORIA	CULTURA	INFLUENCIAS
SIGLO XIV	<p>Guerra de los Cien años (1337-1475) Terribles pestes: descenso demográfico (1350-1400) Período crítico (interrupción de la guerra (1376-1415))</p>	<p>Hubert Van Eyck (1364-1426) Maestro Flemalle (1378-1444) Jan Van Eyck (1390-1441) Rogert Van der Weyden (1399-1464)</p>	<p><i>Biblia Pauperum</i>-siglo XIII <i>Libro de las Maravillas</i>, Juan de Mandeville</p>
SIGLO XV	<p>1435 Tratado de Arrás. Expulsión de los ingleses 1475 Tratado de Picquigny: Paz definitiva 1478 Creación de la Inquisición. Tribunal del Santo Oficio Carlos el Temerario (1433-1477), vencido por Luis XI Desacuerdo y revueltas a la muerte de María de Borgoña. Apoyo de Francia a las ciudades rebeldes (Gante y Brujas). Felipe I el Hermoso (hijo de Maximiliano y María de Borgoña) 1492 Descubrimiento de América</p>	<p>Dierycck Bouts (1410-1475) Hans Memling (1433-1494) Hieronimus Bosch (1450-1516) Leonardo Da Vinci (1452-1519) Gerard David (1460-1523) Quentin Massys (1465-1530) Erasmus de Rotterdam (1466-1536) Durerro (1471-1528) Joaquim Patimer (1480-1524) Lutero (1483-1516)</p>	<p>1484 <i>Vision de Tundal</i> 1486 <i>Peregrinación de la Vida Humana</i> (Deguillleville) 1494 <i>La Barca de los locos</i> (Sebastian Brandt Narrenschiff) 1498 <i>La Nave de las locas.</i> (J. Bade) <i>Ars Morendi</i> <i>Planetakinderbilder</i> (pictogramas astrológicos) <i>Martillo de las Brujas</i> <i>Romance de la Rosa</i> (Reescrito por Ain Van Alen en Holanda, en 1450) <i>Imitación a Cristo</i> (Thomas de Kempis, 1380-1471) Bases de la <i>Devotio Moderna</i></p>
SIGLO XVI	<p>Carlos I de España y Carlos V de Alemania (1500-1558). (Hijo de Felipe I el Hermoso y Juana de Castilla) Felipe II (1527-1557). Fue un gran admirador del Bosco.</p>	<p>Brueghel el Viejo (1525-1569)</p>	

Es muy importante la Reforma Protestante Luterana; que concibe al ser humano como un ser que elige, que es capaz de interpretar su camino, de pensar en aquello que quiere realizar; esta nueva visión del Individuo Moderno tiene como consecuencia la traducción de la *Biblia* al alemán por Lutero, haciéndola accesible a todo el mundo. Se ha perdido el horizonte común colectivo. Este Individuo Moderno, es el individuo del Renacimiento. No es casualidad que se vuelva una mirada a la realidad para la creación de sus híbridos. La apertura a nuevas visiones del mundo nos hace aceptar el monstruo que existe en la realidad sin norma o que va en contra de ella, a saber, lo marginal. Sin embargo, en el siglo XVIII lo grotesco-cómico tendrá su propio lugar en la historia de las representaciones, adquiriendo una mayor relevancia y protagonismo.

La historia no se da en el mismo momento en los diferentes lugares.

Así, será Yarza Luaces²⁷ quien mantenga la tesis, compartida con Panofsky²⁸, que la mirada del Bosco no se trata propiamente de una mirada hacia atrás en el tiempo, sino que las ideas renacentistas no llegaron al mismo tiempo a todas partes; al norte llegan lentamente y por tanto su desarrollo e influencia es también más tardío. Esta tesis viene a su vez respaldada por Alhambra Peñalver que afirma que el Renacimiento no llega al ámbito franco-borgoñón y flamenco hasta Erasmo.

Panofsky nos explica la diferencia entre el surgimiento del Renacimiento en Italia y en los Países del Norte (Países Bajos, Francia...). El Quattrocento italiano, dice, se puede considerar como Renacimiento de la antigüedad. A través de las teorías neoplatónicas de Marsilio Ficino en el terreno teórico y estético con la escisión de equivalencia entre lo bueno y lo bello, nos encontramos con una expansión y exaltación de lo clásico. En los Países del Norte, sin embargo, existe en el siglo XV, un rechazo o una omisión de la Antigüedad. En los Países del Norte, se observa cómo el hecho de que la Antigüedad Clásica se haya utilizado para exaltar a líderes contemporáneos de la época, va en contra de la propia

27 YARZA LUACES, Joaquín. *Guía de la sala del Bosco y pintura flamenca del siglo XV*. Madrid: Editado por BBVA y Fundación de amigos de Museo del Prado.

28 PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, 1972.

expansión de las ideas. El intento de promover lo clásico se llevó, incluso, a extremos de utilizarse para exaltar determinadas dinastías monárquicas, por ejemplo a Felipe el Bueno (1396-1467), padre de Carlos el Temerario, se le comparaba con Alejandro Magno. Todo esto consiguió el efecto contrario: produjo el rechazo del Norte hacia lo clásico, que sin embargo mantuvo unos nexos marcados con el Medievo. Cualquier propaganda implica una sobrecarga y repetición de un mismo tema, hasta el punto de dar lugar a rechazo. Igualmente, la prohibición provoca la atracción hacia su desarrollo. Como conclusión, podemos afirmar que los Países del Norte en los siglos XV y XVI volvieron su mirada hacia el Medievo, teniéndolo como punto de referencia, debido al rechazo que existía hacia la nueva visión que ofrecía el arte del Renacimiento.

I.3.2. CRISIS DEL SIGLO XVIII

Otro punto de inflexión es el siglo XVIII, que como veremos está vinculado a los sucesos históricos de la crisis del siglo XVI. Abordamos este momento principalmente de la mano de la *Historia de la Belleza* de Tatarkiewicz. La Teoría de la Belleza se derrumba y pasamos de una idea de 'belleza objetiva' basada en la armonía y en la simetría a la 'subjetividad de la belleza'. Este cambio en el concepto de 'belleza' no es gratuito, sino que está vinculado directamente a un cambio filosófico, artístico y social.

En la primera parte de este apartado definimos el momento histórico y artístico, basándonos en autores como Alonso Marín, Argan, Hauser Arnold²⁹, Antal³⁰ y en el texto *Tierra y Mar* de Carl Schmitt³¹. En la segunda parte desarrollamos las características fundamentales de lo grotesco-fantástico a través del Bosco, y en profundidad de lo grotesco-cómico.

I.3.2.1 El concepto de Individuo moderno

El concepto de Individuo moderno está vinculado a una forma individual de mirar el mundo, que procede de épocas de crisis o guerras, donde los seres humanos nos cuestionamos los

29 HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Ed. Labor, 1978.

30 ANTAL, Frederick. *Clasicismo y Romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.

31 SCHMITT, Carl. *Tierra y mar*. Trotta, 2007.

pilares religiosos o filosóficos establecidos. Se trata de una nueva concepción del mundo que implica a su vez una mirada diferente, a saber, lo grotesco-cómico y una temática asociada, la marginación. En un primer momento estructuramos los conceptos fundamentales que aparecen en *Tierra y Mar*. Consideramos importante esta primera aportación porque nos da una visión a vista de pájaro del nacimiento del Estado moderno, basándose en la relación del ser humano con el espacio y sobre todo en la construcción mental consecuente de nuevos y revolucionarios conceptos espaciales.

La primera clasificación que realiza Schmitt está basada en la relación geográfica del ser humano con su entorno a lo largo de la historia. Sitúa al *Leviathan* en el centro de su estudio, como símbolo de poder, primero en forma de ballena y más tarde, tras la Revolución Industrial del s.XIX, transformado en una máquina. El poder y las características del *Leviathan* determinan las estructuras en las que se mueven las sociedades de cada época. Otro punto que nos ha parecido especialmente interesante es el concepto y desarrollo de 'revolución espacial' a lo largo de la historia. La importancia no radica en hechos, conquistas o descubrimientos concretos, sino en cómo estos hechos son capaces de transformar los conceptos espaciales de la mente humana. La revolución espacial más importante se da en los siglos XVI y XVII con la concepción de la Tierra como una esfera. Más tarde Newton establece la Ley de la Gravedad, y el concepto de 'vacío'. El mundo está situado en un inmenso vacío. Esta idea trasladada a las artes nos acerca al abismo del monstruo. De alguna manera el proceso histórico parte del hecho para transformarlo en concepto, es decir nombrarlo y definirlo, apareciendo así el monstruo y la marginación como conceptos inherentes a una época de crisis como es el siglo XVIII. Esta nueva concepción del ser humano en el vacío provoca que la sustancia segura como tal empiece a resquebrajarse. Es una metáfora pero de alguna manera define el miedo de un mundo que ha perdido los horizontes colectivos y se mueve inseguro entre infinitas opciones.

Esto provoca que pueda resquebrajarse surgiendo así la inestabilidad propia del monstruo, pero ya no se trata de un monstruo aislado de la realidad que tiene su propio mundo, sino del mismo monstruo real; de esa fragilidad e inseguridad que acompaña las creaciones artísticas no avaladas por una concepción objetiva de la belleza, ni por unas temáticas establecidas por el poder.



Esta idea de la pérdida de base bajo los pies la representa muy bien el Bosco en su hombre-árbol, cuyo peso apoya en dos barcas que sucumben en un lago de hielo que se resquebraja.

El nacimiento del Individuo moderno surge del conflicto religioso, de la puesta en cuestión de la religión católica y su doctrina como el manual de la vida. La Reforma Luterana, que apuesta por una reflexión individual de la *Biblia*, y por tanto doctrina eclesiástica católica es fundamental para entender el nacimiento del Individuo moderno. Quizás sea este el punto de vinculación entre los dos momentos de crisis que destacamos.

Lutero (1483-1546), en 1520 es un fraile agustino de la Iglesia de Wittenberg, desde donde comienza a cuestionarse al propio papado y la institución eclesiástica misma. Si yo estoy solo al responder al absoluto sobre mi propia vida, debo estar solo en la interpretación y en el recorrido de la misma. Soy consciente de mi finitud. Lutero traduce la *Biblia* al alemán, de forma que esta pasa a formar parte de la cultura popular durante el siglo XVI. Se hace accesible al pueblo. Con Lutero estamos hablando de un protestantismo religioso, pero existe a finales del S.XVI un protestantismo político liderado por Inglaterra, que como explica Carl Schmitt domina las vías marítimas. El enfrentamiento del protestantismo político, encarnado por Inglaterra y la Contrarreforma católica, por Carlos V de España,

que quiere una Europa cristiana y unida, dará lugar a la Guerra de los Treinte años, a finales del S.XVI. Acaba esta con la Paz de Westfalia en 1648. Este ciclo de enfrentamientos queda resuelto en el Tratado de Utrecht a favor de Inglaterra, desde finales del S.XVI y a lo largo del S.XVII. El protestantismo político está vinculado a Calvino, de Holanda a Inglaterra, que supone la radicalización política de la idea de libertad religiosa luterana, a saber: soy yo quien decide, porque sólo yo debo responder ante el incondicionado, y por tanto, sólo yo configuro mi existencia, ya que nadie me sustituye en mi muerte.

De esta radicalización de la idea de libertad religiosa luterana y de su traslado a la política, surge la nueva idea de configuración individual de la existencia. Este poder de las instituciones sacras pasa al individuo como institución. El poder político tiene que entenderse con el individuo, que se descubre como insustituible y no a través de la institución sacra como antes. Lo más importante para el Individuo moderno, no está ya en la esfera de lo sacro, ni en lo político, sino en la finalidad que la vida tiene para cada uno. Tengo la verdad porque soy yo. Todo se puede poner en duda menos yo. De esta radicalización de la idea de libertad religiosa luterana y de su traslado a la política, surge la nueva idea de configuración individual de la existencia. Este poder de las instituciones sacras pasa al individuo como institución.

I.3.2.2. El Individuo moderno en el arte: Romanticismo

En el siglo XVIII y como consecuencia de la Revolución Francesa (1789), se produce una desmitificación del mundo concebido en términos religiosos. A nivel de mercado, la iconografía religiosa se mercantiliza y con ella el arte literario y más tarde el plástico. Además, la diferencia entre oficios manuales e intelectuales está muy marcada; los artistas plásticos han ascendido de consideración social, dejando de ser anónimos. Se crean academias que sirven para formar maestros que desarrollarán géneros religiosos, mitológicos o retratos cortesanos.

A mitad del siglo XVIII la Revolución Industrial en Inglaterra y la influencia que esta tuvo en la difusión de la literatura como objeto de mercado libre, son fundamentales para la propagación de esta nueva idea del mundo procedente de la Reforma luterana del siglo XVI, surgiendo la prensa crítica al poder y con ella la caricatura.

David Hume (1711- 1778) es uno de los teóricos del Romanticismo, y resume la subjetividad del gusto de la siguiente forma: “La obra de arte apela a los sentimientos del ser humano a través de los sentidos, pero el juicio que se emite es variable según la circunstancia, época, lugar o condición social del individuo”. ANTAL, op.cit., p.41.

Así es como la búsqueda de la belleza, dirá Alonso Marín, se convierte en algo subjetivo. Además, hemos explicado que el siglo XVIII es visto por Tatarkiewickz como punto de inflexión en la “gran teoría de la Belleza”. Todo esto da lugar a una visión del arte subjetivo, que tendrá como consecuencia numerosas tendencias que conviven al mismo tiempo, como el Rococó, el Neoclasicismo o el Romanticismo.

Antal explica el nacimiento del Neoclasicismo como un bucle que surge en diferentes momentos a partir de la Edad Media, vinculado al surgimiento de mejoras económicas, sociales y políticas de la clase media. Por ello, durante la segunda mitad del siglo XVIII, las ideas revolucionarias de la burguesía, encaminan a los artistas hacia el clasicismo y el naturalismo. Con respecto al Romanticismo, Antal realiza un seguimiento de la historia explicando los cambios en el ámbito artístico.

- **Periodo Prerrevolucionario.** Se trata del culto a la emoción y los sentimientos, mezclado con un interés por lo extraordinario, que estaban conectadas con el subjetivismo de la clase media y vinculadas en más o menos medida a un pensamiento progresista.
- **Período Napoleónico.** En 1808, con Napoleón, el sentimentalismo y el gusto por lo extraño se fusionan con la religión. En este periodo, lo romántico viene vinculado a lo borbónico, hasta que los intelectuales se dieron cuenta que las ideas borbónicas eran más retrogradadas todavía que las ideas napoleónicas.

- **Período de la Restauración Borbónica.** Para entender este período, es muy interesante la apreciación que realiza Argan al respecto de Géricault (1791-1824).

“(...) ha de resolverse con una síntesis que no se establece entre Clasicismo y Romanticismo sino entre Clasicismo y Realismo. (...) la antítesis justa, radical se da entre lo ideal y lo real; (...)” ARGAN, op.cit., p.25.

La cuestión que se plantea es cuál debe ser la postura del artista ante la rápida transformación de la sociedad. Alonso Marín diferencia entre dos grupos vinculados a dos burguesías claramente diferenciadas. “Frente al romanticismo, progresista, racionalista y laico, existe otro de tendencia cristiana, mística y nobiliaria. En la estética, esta confrontación se traduce en existencia de una estética popular directa, de intención didáctica y otra sublime que utiliza simbologías crípticas”. ALONSO MARÍN, op.cit., p.128.

Alonso Marín sitúa en el primer grupo como representante a William Hogarth (1697-1764), y en el segundo a William Blake (1757-1827). De estos dos autores, dado el tema que estudiamos, descartamos al segundo por considerar que el misticismo que envuelve su obra lo sitúa lejos de la realidad, y por tanto de la marginación y de lo grotesco-cómico. Además, es interesante destacar, que la indefinición entre el campo científico y estético en la percepción del mundo, consecuencia del Romanticismo, da lugar al desarrollo de la *pseudociencia fisiognómica*, herramienta de creación de monstruos en esta época. Este tipo de práctica vincula los rasgos físicos de una persona a los rasgos morales. El monstruo adquiere por tanto un carácter moral o social.

I.3.3. CRISIS DEL SIGLO XX

El siglo XX se caracteriza por el estallido de las dos grandes guerras mundiales. La Segunda Guerra Mundial y en especial el conocimiento de la existencia de los campos de exterminio nazis como Auschwitz, acaban con toda esperanza de encontrar un horizonte común. Las

vanguardias del siglo XX, como veremos con más profundidad en el capítulo IV de este estudio, suponen un estallido ante la incapacidad de percibir el monstruo humano. Esta idea de que el horror supera a la capacidad de percepción del ser humano, entendido este como parte de la naturaleza, la explica Günter Anders.

“Regla: Si aquello a lo que habría que reaccionar se torna desmesurado, también nuestra capacidad de sentir desfallece. Ya afecte esta desmesura a proyectos, logros productivos o acciones realizadas, *el demasiado grande* nos deja fríos o mejor dicho, ni siquiera fríos, pues la frialdad sería una forma de sentir, sino completamente indiferentes. nos convertimos en *analfabetos emocionales*, que enfrentados a *textos demasiado grandes*, son incapaces de reconocer que lo que tienen ante sí son textos (...). Pues nos hallamos verdaderamente ante las raíces de *lo monstruoso*”. ANDERS, op.cit., p.91. Este interesante fragmento filosófico explica muy bien cuáles son las repercusiones emocionales en un colectivo social que ya no es capaz de percibir tanto horror, porque el monstruo ha salido a la superficie, perdiendo su carácter ambiguo. Por todo ello, el siglo XX se constituye como el tercer punto de inflexión del nacimiento del monstruo moderno.

I.4. DE LO GROTESCO-FANTÁSTICO A LO GROTESCO-CÓMICO

Este apartado supone la vinculación o interrelación entre el recorrido terminológico del monstruo y su recorrido histórico. Dentro del recorrido histórico apunta Kayser tres momentos en que el salto de lo grotesco-fantástico a lo grotesco-cómico es más evidente. A saber, el siglo XVI, el siglo XVIII y el siglo XX. Estos tres momentos los hemos abordado con una mayor profundidad a nivel histórico y social con el fin de encontrar las causas por las cuales el monstruo adquiere una mayor relevancia en estas épocas. Las tres épocas tienen en común que se trata de épocas de crisis y de cambio y que como tales, exaltan

una mirada más individual y más libre.

Esta mirada que despunta en los momentos de crisis histórica y social es la que nos permite ver el monstruo vinculado al mismo mundo que lo provoca. Nos obliga a mirar la contra-sociedad, la contra-norma y por tanto los elementos marginales. Es como si nos pusiéramos unas gafas en 3-D y viéramos algo que en la calma de una época de ideas y valores claros, delimitados y colectivos, no somos capaces de alcanzar.

Lo grotesco-cómico nace de ese momento en el que nos ponemos las gafas y miramos bajo un prisma individual. Es cuando vemos la relación entre monstruo y marginación. Es cuando comprendemos que el monstruo no es un 'capricho' en los márgenes de un libro, sino una necesidad del ser humano de comprender su mundo.

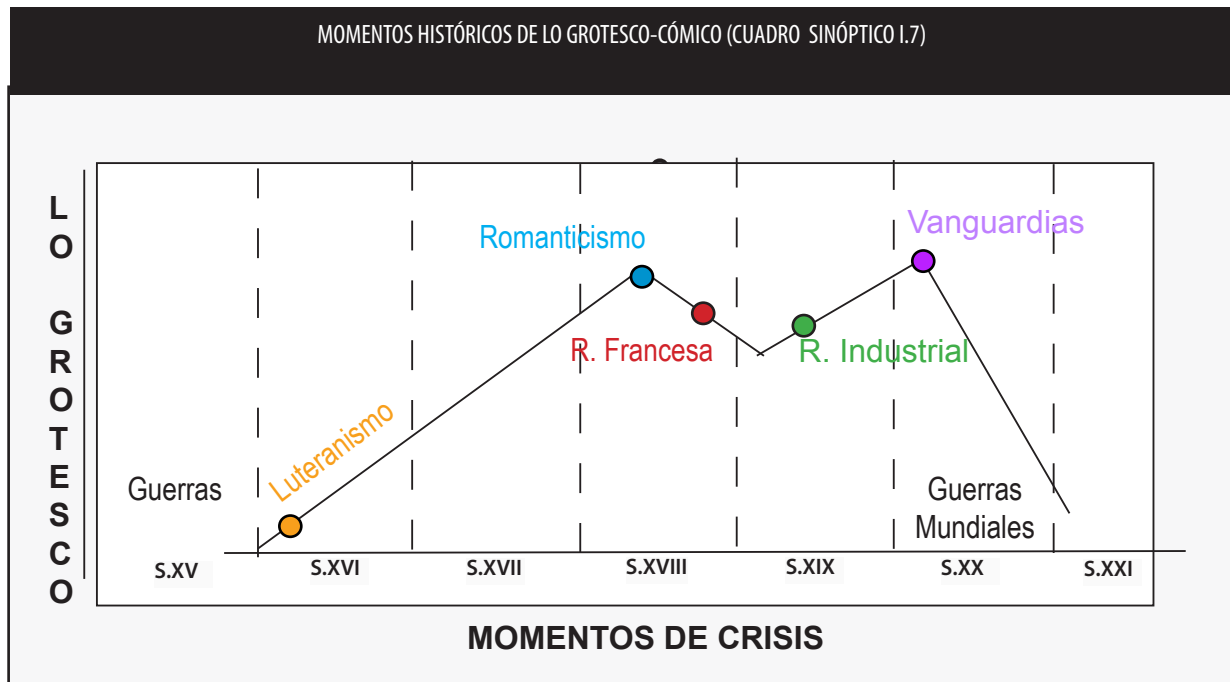
Nos adentramos en la búsqueda de cómo en esos momentos de crisis, lo grotesco-fantástico pasa a ser grotesco-cómico. Cuál es el proceso por el cuál un híbrido o grotesco-fantástico adquiere un carácter moral y social y se transforma en un monstruo, en lo grotesco-cómico.

Tal vez para acercarnos a ese momento sea interesante poner en línea nuestros tres momentos cumbres del monstruo moderno y reflexionar sobre ellos.

La primera crisis se da en el siglo XVI. Las características sociales, políticas y estéticas de este momento ya las hemos analizado. Volvamos la mirada hacia nuestro autor paradigmático: el Bosco (1450-1516). Reflexionando sobre su obra desde la perspectiva de lo grotesco, podríamos afirmar que su obra engloba ese cambio. Lo grotesco-fantástico campa a sus anchas por la obra del Bosco, pero hay algo diferente, nos muestra una mirada renacentista de representaciones que forman parte del imaginario colectivo, como es el infierno. Muestra una mirada social y sus seres fantásticos proceden de escenas de marginación que le inquietan y circundan.

En el siglo XVIII situamos como paradigma a Hogarth y nos damos cuenta que lo grotesco-cómico adquiere un carácter muy humano. De hecho, en la obra de Hogarth el

monstruo es la historia de un hecho social o de una degradación moral. No es un híbrido en un sentido físico, sino en un aspecto moral. Vemos entonces rostros deformados, perdidos, devenires completamente obtusos desde el punto de vista ético. El monstruo en el siglo XVIII, con Hogarth como paradigma en nuestro estudio alcanza su punto más alto, queremos decir con esto que representa un monstruo moral y no estético, de un monstruo eminentemente humano. Lo grotesco-cómico encarna aquí la propia historia del ser humano. El movimiento está implícito en la historia, sin necesitar, como en el caso bosquiano seres que lo pongan de manifiesto. En el siglo XX, el estallido de las dos grandes guerras mundiales y en especial la inhumanidad 'monstrada' por los nazis en los campos de exterminio hace brotar nuevos monstruos. Sin embargo, ese mismo brote supondrá su declive, como veremos. El monstruo ya no narra historias. La representación es ahora monstruosa. Es una clara opción de nada. Una opción de manifestar a través de la misma negación del monstruo lo peor de él. El monstruo se encarna en las vanguardias artísticas, en la trasgresión de todas las normas, así como en la pérdida de horizontes comunes en el mundo del arte. Todo es monstruo. Todo es arte. Lo grotesco-cómico se diluye en su clara intención de ser grotesco, esta última afirmación la analizamos en el capítulo IV.

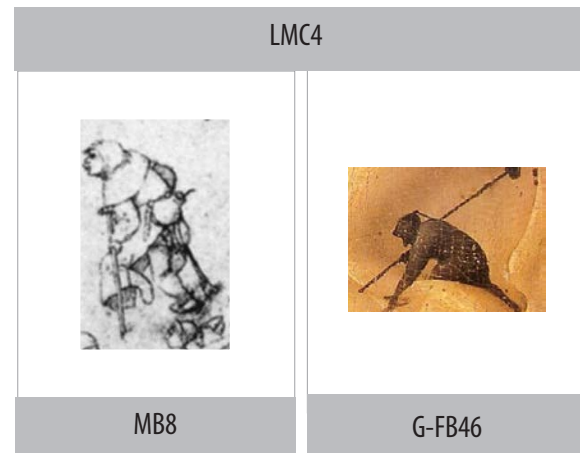
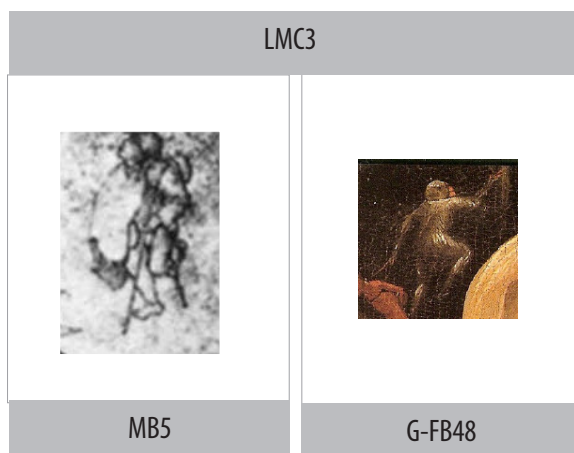
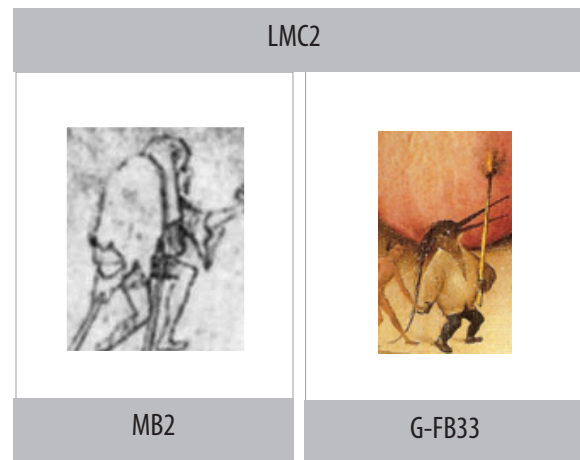
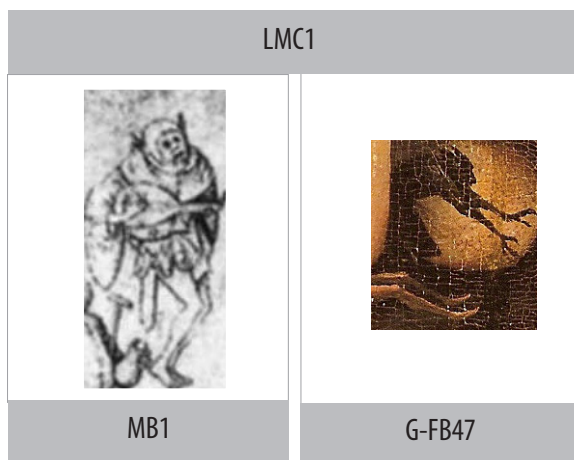


Presentamos un gráfico de cómo en el siglo XVI lo grotesco-cómico tiene una importancia relativa, pero se encuentra en proceso ascendente, con autores como el Bosco o Brueghel. En la segunda mitad del siglo XVIII adquiere su punto álgido, donde lo grotesco-cómico es representación de un proceso moral y lo feo estético producto de un proceso subjetivo con el Romanticismo. En el siglo XIX la relación entre monstruo y marginación en las representaciones artísticas se encuentra en un proceso descendente. Ahora lo importante es el público, no la obra. La representación de lo grotesco-cómico se ha popularizado por medio de un proceso de democratización de masas, perdiendo su sentido de contra-norma, ya que todo es contra-norma. Punto que alcanzará en el siglo XX, donde manifiesta con las vanguardias artísticas un último estallido, un último intento por representar la sociedad en la que vive, pero cae en picado, abatido por el sin sentido de la libertad absoluta de las representaciones y la valoración de imágenes ridículas y sórdidas. El siglo XXI supone en la representación de lo grotesco-cómico el momento en que se ha convertido en aquello

que criticaba. El monstruo moderno es ahora la sociedad reglada en la que se encarna, pero se esconde en algún lugar oculto, como todos los monstruos, esperando despertar. Algunas reflexiones que podemos realizar al respecto del gráfico serían las siguientes. Cuánto más elevado es el grado de monstruo moderno o grotesco-cómico, más obvia es la relación con el tema de marginación o con la realidad. Son ejemplos de ello Hogarth o Goya, en cuyas representaciones, el tema marginal y la deformación humana se mantiene en la mayor parte de los casos dentro del ámbito real. Con ello queremos decir que se trata de representaciones del mundo marginal o de lo deforme moral sin necesitar para ello hacer uso de seres fantásticos o irreales. Lo vemos con más claridad en Hogarth, ya que Goya sí utiliza algunos de estos seres, aunque son una herramienta para la representación de lo grotesco-cómico y no un fin en si mismo, como vemos en el Bosco.



Como ejemplos de grotesco-fantástico, presentamos algunas líneas de marginación comparada (LMC), que hemos realizado en el capítulo II. Lo grotesco-fantástico bosquiano se caracteriza por utilizar lo marginal como un medio para la creación de híbridos. Este ejemplo se contrapone a las dos imágenes anteriores donde el monstruo es eminentemente real, en artistas como Hogarth o Goya.



Con estos ejemplos acabamos el presente apartado, en el que explicamos de qué manera lo grotesco-fantástico se va transformando en grotesco-cómico, por una necesidad de acercamiento a la realidad de crisis en la que nace.

I.4.1. LO GROTESCO-CÓMICO: RELACIÓN ENTRE MONSTRUO Y MARGINACIÓN

La vinculación de lo grotesco a lo cómico la explica Kayser a través de Victor Hugo como la unión de dos aspectos ligados por la tradición de lo grotesco: lo cómico y lo monstruoso. Según este autor, para que se dé lo grotesco deben existir ambos aspectos. Lo grotesco cómico o burlesco contiene al monstruo que se ríe de si mismo en la distancia, “es la experiencia de un mundo distanciado”. KAYSER, op.cit., p.225.

Una característica esencial de lo grotesco, que señala este investigador, es el no poder dar una explicación de la sensación amenazante ligada al concepto. Esto quiere decir que el concepto contiene algo desconocido que amenaza de alguna manera al mismo concepto, ya que lo sitúa en un plano de inexactitud. Lo grotesco nace en épocas que tienen en común su incapacidad de creer en una imagen cerrada del mundo; a saber, el siglo XVI, el periodo comprendido entre el *Sturm und Drang* y el Romanticismo, y la época de las vanguardias del siglo XX.

Realizamos un repaso de las circunstancias principales que definen lo grotesco-cómico en el siglo XVIII, momento en que se constituye como categoría estética.

“El que grotesco apunte a los tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de esta, tiene su buen sentido, corresponde al caso y hace vislumbrar que el concepto se presta para concepto estético fundamental”. KAYSER, op.cit., p.219.

En el siglo XVIII surge el Individuo moderno como consecuencia de un proceso de desmitificación de la religión. Esa individualidad, dirá Kant²⁰ hace posible lo cómico.

“Lo cómico, al igual que lo sublime, está siempre en el sujeto, nunca en el objeto”

KAYSER, op.cit., p.123.

La religión ya no es el único prisma con el que se mira al mundo. Esto tiene muchas consecuencias. Una de las principales es la mercantilización del arte literario en un primer momento, y más tarde del arte plástico. Este hecho está directamente relacionado con la teoría de Hume sobre el gusto. La Teoría Clásica de la Belleza carece ya de sentido. El

gusto es individual y subjetivo porque depende de las circunstancias sociales y del momento histórico en que se da, además del individuo que lo mira. La diferencia de lo grotesco-fantástico con lo grotesco-cómico es que en este último es la misma realidad la que contiene el desequilibrio. Lo grotesco-cómico es también monstruo real. Esa realidad desestabilizadora es fundamentalmente aquello marginal que la misma realidad contiene. Lo marginal va en contra de la norma establecida y la define al mismo tiempo, ya que la norma ha sido creada para contenerlo y ocultarlo, la contra-sociedad.

1.4.1.1. Características de lo grotesco-cómico

Lo grotesco-cómico tiene su raíz en monstruos reales o seres deformes

El hecho de que lo grotesco-cómico proceda de la realidad circundante nos acerca a la posibilidad de extraer la marginación de esa misma realidad. Estamos de acuerdo con el trabajo de Nuria Valverde³²; *Discurso, evidencia y desagrado*, porque destaca el paso de monstruo formal, que corresponde a lo grotesco-fantástico, al monstruo moral, lo grotesco-cómico. Es interesante también el apunte que realiza sobre la aparición de lo que llama 'monstruos reales' o 'seres deformes', los cuales son extraídos directamente de la realidad. Mantenemos que este es uno de los motivos por los que lo grotesco-cómico se acerca a la marginación de una forma diferente, no desde la fantasía, sino desde la realidad que le circunda. Esta característica supone un vínculo fundamental entre lo grotesco-cómico y la realidad marginal, ya que los seres deformes pertenecen, la mayor parte de las veces, a la categoría de lo marginal. De hecho, en la clasificación de temas marginales en base a los cuales hemos organizado las imágenes, incluimos locura, miseria, ignorancia, crueldad, y fragilidad. Todos estos temas de representación marginal contienen monstruos reales o seres deformes de una u otra forma. En el grupo de la locura presentamos imágenes donde los seres se afean y deforman y pierden el sentido de la realidad, son de alguna forma monstruos. Aparecen en ocasiones símbolos de locura como es el caso de la

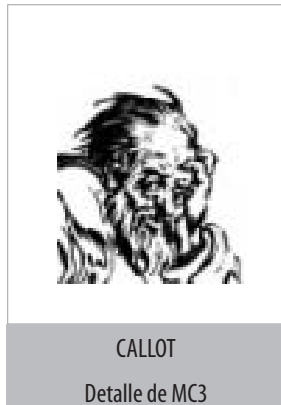
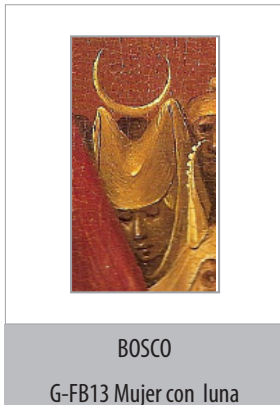
³² VALVERDE, Nuria et al. CATÁLOGO: *Monstruos y seres imaginarios (en la Biblioteca Nacional)*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2000 ISBN: 84.88699.46.8.

media luna del ejemplo del Bosco. En el caso de Goya, los monstruos circundan la razón y la persiguen.

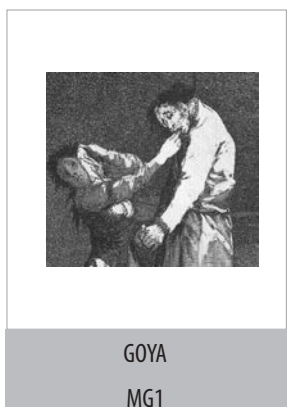
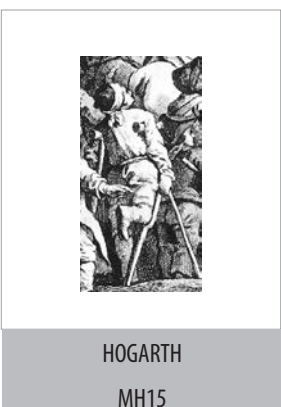
Acabamos con una reflexión de Alhambra Peñalver sobre la identidad de Saturno con el Kronos griego, patrono de los tristes y desdichados, de los mendigos y tullidos.

“Estos hijos contrahechos y desheredados de Saturno, no podían pasar inadvertidos a la mirada del Bosco. Con frecuencia sus criaturas grotescas aparecen horriblemente mutiladas o deformadas. No hay por cierto, un rasgo que predomine en sus figuraciones más que este: su gusto por todas las taras humanas, físicas y morales”.

ALHAMBRA PEÑALVER, op.cit., p.66.



El grupo de la miseria engloba la pobreza y la enfermedad y en consecuencia la deformación o mutilación de los seres. En los ejemplos que siguen vemos mendigos, tullidos y en el caso de Goya pobreza, reflejada en el acto de arrancarle los dientes a un muerto para venderlos (MG1).

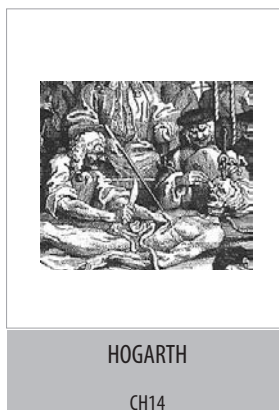
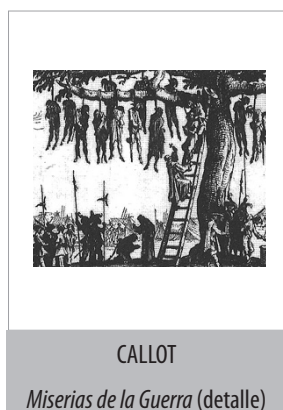
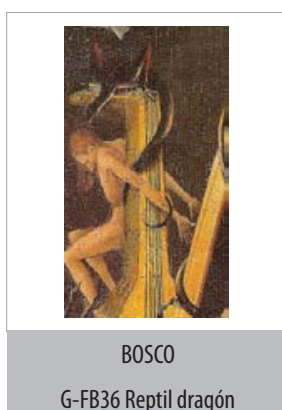




BOSCO
G-FB36 Reptil dragón

El tema de la crueldad engloba también imágenes de muerte y lucha de unos seres humanos contra otros. En la guerra el otro es un monstruo que nos ataca, a diferencia de los otros grupos donde el monstruo es algo que tememos porque podemos llegar a convertirnos en él. Tememos por ejemplo que el devenir nos convierta en mendigos, locos o ignorantes, pero de alguna forma estos seres no nos atacan y torturan hasta la muerte; tan sólo nos rodean y nos recuerdan que la norma tiene una parte oculta. Este matiz es interesante porque en un estallido de crueldad, como es una guerra, donde la norma ya no tiene cabida, el monstruo deja de ser un temor para convertirse en una amenaza real,

como vemos en los ejemplos que siguen. En el caso del Bosco, esta crueldad la producen seres fantásticos en un espacio no-real, aunque sí posible en el imaginario de sus coetáneos, como es el Infierno. Sin embargo tanto Callot, como Hogarth, como Goya, representan guerras y situaciones de crueldad totalmente reales.



Tal vez el grupo de la ignorancia sea el menos violento pero no por ello el menos monstruoso porque la ignorancia de los demás puede incluso acabar con nuestra propia vida, como vemos en la alusión de Goya a la ignorancia del médico (IG5) o en el caso de Hogarth, los jueces (IH3). En el caso de Callot (Detalle de *Rarsa de Boio* de los *Bailes de Estefania*), se trata de una representación teatral de la ignorancia. En el caso del detalle de *La Extracción de la piedra de la locura* del Bosco, vemos la lectura que realiza Yarza Luaces del letrado que acompaña a la obra.

“Un letrado en letras góticas dice, traducido: ‘Saca fuera la piedra, mi nombre es Lubbert Das’. Parece que el supuesto nombre se puede traducir por bajito castrado, pero al mismo tiempo se utiliza en Flandes para referirse a una persona simple”. YARZA LUACES, op.cit., p.54.

En cualquier caso, ambas imágenes hacen alusión a la simpleza o ignorancia de los personajes, que se dejan engañar sin tener conciencia de ello.



BOSCO. *La extracción de la piedra de la locura* (detalle)



CALLOT
Bailes de Estefania (detalle)



HOGARTH
IH3



GOYA
IG5

El último grupo no contiene imágenes marginales en sí mismas, sino representaciones simbólicas de la fragilidad del ser humano. En el capítulo siguiente analizamos el significado de las jarras que vierten su agua o se quiebran como símbolos de fragilidad o desequilibrio. Además de las esferas de vidrio que igualmente denotan que contienen en su ser la cualidad de quebrarse con facilidad.



BOSCO
Detalle de jarra



CALLOT. *La Guerra de la Belleza. La flota del sol* (detalle). Grabado, 25,22'7 cm.



HOGARTH
FH1



GOYA
FG1

Trata temas sociales o la deformidad del otro (concepto de otredad).

En el Mundo Antiguo, plantea Eco, el demonio es el otro, el extranjero al que no entendemos y cuya estética es diferente a la nuestra. O bien el leproso, el enfermo, el mutilado. Destaca el autor el uso de lo monstruoso y de la caricatura para resaltar aquellos rasgos de nuestro enemigo. La temática social está directamente relacionada con la idea de lo grotesco-cómico y tiene como punto central los monstruos reales, es decir, los marginados. Lo grotesco-cómico en ocasiones utiliza la caricatura para convertir en monstruo real aquello que percibe.

“La criatura semihumana, el salvaje monstruoso, el loco, el tullido, el enfermo, el criminal, con las consiguientes estigmatizaciones fisiognómicas, son todos feos en el sentido más profundo, pues en ellos nos miramos”. ALHAMBRA PEÑALVER, op.cit., p.37.

El otro es aquello que tememos porque sabemos que podemos convertirnos en él.

“El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas. Considera bello todo aquello que le devuelve su imagen(...). Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración (...). Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de disolución, de descomposición (...), todo esto provoca una reacción idéntica: el juicio de valor ‘feo’. ¿A quién odia aquí el hombre?. No hay duda: odia la decadencia de su tipo”.

ECO, op.cit., p.15.

.La cita anterior de Eco pertenece al *Crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche. Una vez más vemos que tememos nuestra propia decadencia, tememos al otro porque nosotros somos ese otro antes de producirse la deformación social que lo sitúa al otro lado de la norma convirtiéndolo en monstruo, en ser marginal.

Para explicar la relación de lo grotesco con la deformidad vamos a dedicar un espacio a reflexionar sobre *Las Pinturas Negras* de Goya. Tal vez muestran mejor que nada el miedo del ser humano hacia sus semejantes. El monstruo es aquí el propio ser humano.

Estas pinturas de la Quinta del sordo están formadas por catorce óleos pintados directamente sobre las paredes de dos salas, cada una de las cuales medía 900.451 cm., Goya despoja al ser humano de humanidad y lo transforma en miseria y temor hacia sus semejantes que le rodean. Vemos algunos ejemplos.



GOYA

Dos viejos (detalle), 1819-1823
Óleo sobre pared, 142.65 cm.
Museo del Prado, España



GOYA

Dos viejos comiendo (detalle), 1819-1823
Óleo sobre pared, 49.83 cm.
Museo del Prado, España



GOYA

Dos mujeres y un hombre (detalle), 1819-1823
Óleo sobre pared, 125.66 cm.
Museo del Prado, España

Lo cotidiano, como *Dos viejos comiendo*, aparece ahora como parte de una situación extraña y peligrosa. La negrura con que Goya los representa, los transforma en seres peligrosos y sin sentido, ajenos al mundo y así mismos. Alhambra Peñalver, citando a Kayser define lo grotesco como “el mundo distanciado, en el cual se revelan de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares”. ALHAMBRA PEÑALVER, op.cit., p.32.

Podemos ver en este ‘mundo distanciado’ la explicación más clara, al concepto de otredad que define lo grotesco. Es ese mundo que antes era propio y ahora lo veo ajeno a mí, ha perdido su estructura y su seguridad y por tanto le temo, temo al otro que antes era yo mismo.

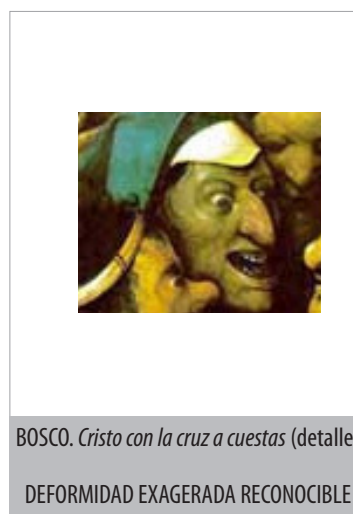
Utiliza la caricatura.

La mercantilización del arte provoca la aparición de la prensa crítica en el siglo XVIII y con ella el desarrollo de la caricatura. Basándonos en Baudelaire , a propósito de lo grotesco, diferencia entre lo ‘grotesco-cómico absoluto’ y lo ‘cómico ordinario’, en un intento de diferenciar lo grotesco-cómico de la caricatura. Para este autor por tanto, lo ‘grotesco-cómico absoluto’ responde al concepto que hemos definido únicamente como grotesco-cómico, y lo ‘grotesco ordinario’ hace referencia a la caricatura. Nosotros compartimos esta tesis, ya que lo grotesco-cómico absoluto, contiene la fragilidad humana y su carácter efímero, cosa que la caricatura no contiene necesariamente.

En 1775, Wieland publica *Conversaciones con el cura párroco de X*.

Wieland³⁴ distingue tres tipos de caricaturas: “Las genuinas, donde el pintor reproduce la naturaleza deforme tal como la encuentra; las exageradas, que deforman el objeto, pero sigue siendo reconocible; y las fantásticas o grotescos, en las que se entrega a la imaginación”. FERNÁNDEZ RUIZ, op.cit., p.104.

A modo de ilustración, mostramos a continuación tres ejemplos de las tipologías del proceso caricaturesco.



33 FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: UV, 2004.

34 WIELAND. *Conversaciones con el cura párroco de X*, 1775.

Sin embargo, no compartimos la última tipología caricaturesca de Wieland en la que relaciona lo grotesco con una caricatura fantástica, que se balancea en un mundo imaginario. El motivo por el que no estamos de acuerdo es que lo grotesco contiene a su vez muchos matices y relacionarlo directamente con lo grotesco-fantástico supone anular otros tipos de grotescos que se encuentran en el mundo real. Al igual que Alonso Marín, discernimos de esta idea, y consideramos que este concepto difiere de la interpretación de lo grotesco imperante en el siglo XX. Si lo grotesco es fantasía no puede contener la idea romántica de la que procede y se relaciona necesariamente con la realidad.

“La distancia que separa la interpretación de Wieland de la interpretación de lo grotesco en el siglo XX radica en que a partir de los románticos alemanes se considera que lo grotesco existe efectivamente en la realidad, y la revela, más allá de la normalidad social”.

FERNÁNDEZ RUÍZ, op.cit., p.105.

Con este matiz terminamos de acercarnos a la caricatura, introduciéndonos en el siguiente apartado en la relación entre lo grotesco-cómico y la caricatura o lo que es igual, la relación entre la representación marginal de la realidad y la caricatura.

1.4.1.2. Relación de lo grotesco-cómico con la caricatura

Tras acercarnos a tres de las características principales que determinan lo grotesco-cómico, pensamos que la caricatura merece además de reflexiones teóricas, un acercamiento desde imágenes caricaturescas de los autores centrales del estudio.

“La buena caricatura introduce la exageración como un factor dinámico que implica a su totalidad, y hace que el elemento de desorganización formal se vuelva ‘orgánico’”. ALONSO

MARÍN, op.cit., p.152.

Explica Alonso Marín, que Rosenkranz, en su *Estética de lo feo*, incide una y otra vez en la existencia de un algo ‘orgánico’ que dota a la caricatura de algo más que de exageración

y desproporción. Este algo 'orgánico' hace referencia a una nueva armonía con las partes que la componen, una especie de belleza interna de lo feo. "Lo grotesco está cerca de lo cómico, pero es otra cosa, su efecto es más destructivo e intenso. Lo cómico anula la grandeza y la dignidad sobre todo cuando son forzadas". KAYSER, op.cit., p.130.

En esta cita de Kayser observamos la diferencia entre cómico y grotesco. En no pocas ocasiones, se ha relacionado la caricatura con algo gracioso, realizado con el fin de burlarse, sin embargo, pensamos que hay un tipo de caricatura grotesca, que se constituye más allá de una chanza, creando una obra en si misma, un 'todo orgánico' como diría Rosenkranz. Se trata de una nueva construcción que parte de la realidad o que la contiene de alguna manera y que se puede constituir, basándonos en las categorías de Wieland, en diferentes niveles de representación: como representación genuina de la deformidad real, como exageración reconocible, permitiéndose la licencia de deformar lo que ve pero conservando su nexo con la imagen real o por último, y este es el caso que hemos matizado llamándole 'fantasía de raíz real'. Lo que tienen en común los tres tipos de caricaturas es que forman parte de un proceso de deformación o exageración o introducción de elementos fantásticos, que en los tres casos mantiene un nexo con la realidad y con la sociedad del artista.

"Lo feo se convierte en parte necesaria del arte como elemento de la realidad que debe representar". ROSENKRANZ, op.cit., p.24.

Además, la sociedad engloba lo marginal y la atracción por lo feo y deforme se relaciona directamente con el proceso caricaturesco situándolo en un primer plano. Aquí llegamos al punto en el que la marginación y la caricatura convergen en la representación de lo grotesco. La caricatura y la marginación en muchas ocasiones están vinculadas. La marginación suele representarse en sus diversas formas humanas con seres deformes, enfermos, crueles, moralmente reprobables o simplemente feos.

La caricatura representa igualmente las deformidades de los seres humanos enfatizando

aquellas características que más destacan. Tal vez la marginación podría caracterizarse poéticamente como *caricatura de la norma*. Esto quiere decir que es la cara fea de aquello que se muestra como sociedad, o sea la contra-sociedad. A continuación mostramos algunos ejemplos de rostros caricaturescos de los cuatro artistas principales de este estudio con el fin de destacar sobre la imagen los nexos entre caricatura y marginación. Cada autor utiliza la caricatura de forma distinta, pero todas tienen en común la individualidad de aquello que representan, la fealdad entendida como alejamiento de los cánones de la teoría clásica de la belleza, así como el interés por lo humano en todas sus dimensiones, especialmente en aquellas más ridículas y vergonzosas.

ROSTROS CARICATURESCOS DEL BOSCO (CB1,CB2...)



CB1



CB2



CB3



CB4



CB5

ROSTROS CARICATURESCOS DE CALLOT (CC1,CC2,CC3...)



CC1



CC2



CC3



CC4



CC5

ROSTROS CARICATURESCOS DE HOGARTH (CH1, CH2, CH3...)



CH1



CH2



CH3



CH4



CH5



Tras la observación de los ejemplos de caricaturas propuestos de los cuatro autores, realizamos el cuadro sinóptico I.8, que explicamos a continuación.

Relacionamos las características principales de lo grotesco-cómico, con las dos partes que conforman cualquier representación plástica: forma y contenido.

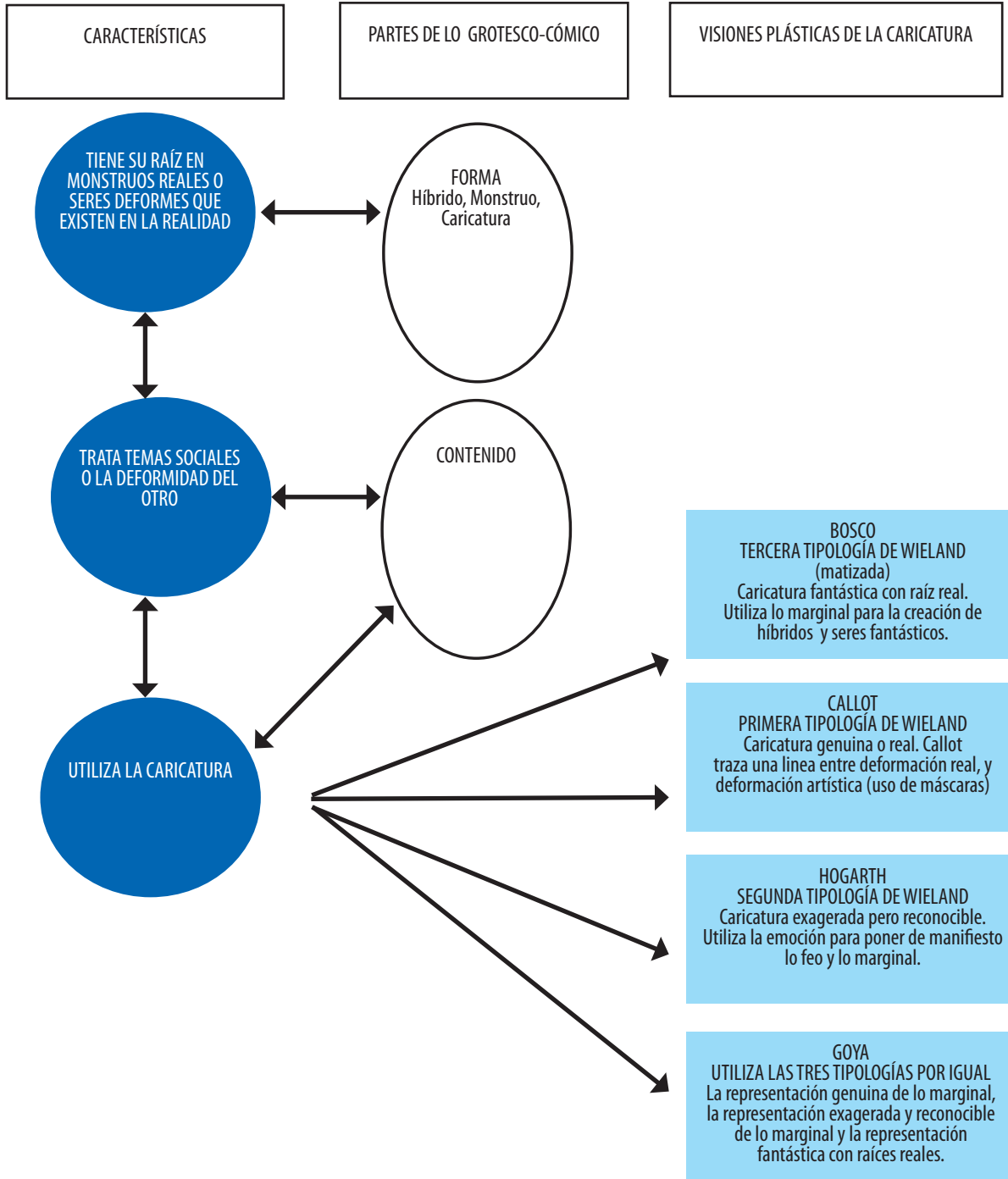
La forma de lo grotesco-cómico tendría que ver con las raíces de las que procede, a saber, tiene su razón de ser en monstruos reales o seres deformes que existen en la realidad. Con respecto al contenido de lo grotesco-cómico hacemos alusión a las temáticas marginales, al concepto de otredad, y al tratamiento de temas sociales que lo vinculan a su sociedad y que ponen de manifiesto la importancia de su representación. La última característica, el uso de la caricatura, está relacionada, como hemos visto con el hecho de que trate temas sociales que le acerquen a seres y minorías deformes, se vincula directamente al contenido pero es una de las formas en las que encontramos las representaciones de lo grotesco-cómico. Dentro de la caricatura relacionamos a los cuatro artistas con las tipologías de la caricatura propuestas por Wieland, compartiendo con Alonso Marín y Fernández Ruíz, como ya hemos explicado, la matización de que la caricatura fantástica hunde sus raíces en la realidad y en particular en la realidad marginal, como vemos en las otras dos tipologías propuestas. Las caricaturas del Bosco, cuya nomenclatura responde a la lógica que sigue: (CB1, Caricatura-Bosco-1; CB2, Caricatura-Bosco-2,...). Estas obras hacen referencia a rostros donde una parte del mismo se ha deformado y exagerado hasta el extremo, pareciendo incluso animales, acercándose más a la tercera tipología propuesta.

Esta observación apoya nuestra tesis de que hay una relación directa entre la creación de híbridos bosquiana y sus caricaturas. En el caso de Callot (CC1 Caricatura-Callot-1; CC2 Caricatura-Callot-2,...), los rostros pertenecen a seres marginales. Extrae sus dibujos caricaturescos de seres reales como los *Enanos* (Ej. CC1). Cuando deforma más los rostros, de manera no humana, como en los *Bailes de Estefanía*, utiliza máscaras. Existe en su obra por tanto una brecha entre la deformación real y la deformación artística, poniendo de manifiesto los límites de la deformación. No parece tener un interés en utilizar a los seres marginales o deformes para crear monstruos, como es el caso del Bosco; sino que copia los seres que ve a su alrededor y los presenta como son, por tanto estaría más relacionado con la primera tipología de la caricatura.

Con respecto a Hogarth (CH1 Caricatura-Hogarth-1, CH2 Caricatura-Hogarth-2,...), las caricaturas están relacionadas directamente con el estudio expresivo de los músculos faciales. No deforma un rasgo hasta el exceso, sino que estudia la forma en que las emociones transforman a los personajes en caricaturas reales, incluyéndose en consecuencia en la segunda tipología.

En el caso de Goya (CG1 Caricatura-Goya-1, CG2 Caricatura-Goya-2,...) utiliza los tres tipos de caricatura de Wieland. Quizás destaca la caricatura genuina, como vemos en CG1. Muchas veces las primeras dos categorías, genuina y exagerada, se entrelazan porque no está claro si el rostro era así o se han destacado aquellos aspectos caricaturescos del mismo, produciéndose una deformación a partir de la realidad. Como caricatura fantástica vemos el ejemplo CG5.

RELACIÓN ENTRE LO GROTESCO Y LA CARICATURA (CUADRO SINÓPTICO 1.8)



Para concluir este apartado afirmamos que lo grotesco y la realidad no pueden existir el uno sin el otro , y de igual modo la caricatura sin la realidad tampoco podría darse. La caricatura representa lo marginal de distintas formas o siguiendo distintos procesos, pero en su representación necesita de la realidad como base para su desarrollo, lleve este proceso de creación artística a la observación genuina, a la exageración reconocible o a la fantasía con raíces reales. Este punto, tal como explicamos en las conclusiones, podría constituirse como una nueva rama de investigación, en la que estudiaríamos la relación entre la caricatura y la representación de la marginación.

I.4.2. OTROS AUTORES VINCULADOS A LO GROTESCO Y A LA CARICATURA: BRUEGHEL

A lo largo del recorrido de lo grotesco tomamos conciencia de su complejidad. En la selección de artistas que conforman el estudio, hay muchos que no contemplamos por una necesidad de acotar el trabajo para facilitar la profundización en el tema que nos ocupa. Sin embargo, queremos dedicar un breve apartado a un artista que por su relación con lo grotesco y con la caricatura aporta nuevos matices al término, a saber, Pieter Brueghel(1525-1569).

A propósito de la importancia de Brueghel en relación a lo grotesco, destacamos la cita de Kayser al respecto: "Nos parece lógico que el siglo XVIII haya considerado como grotesco a Brueghel y no a Bosch, definiendo el concepto de acuerdo con las pinturas del primero. En Brueghel está anulada esa última oportunidad que el orden cristiano ofrece aún al mundo abismal. No pinta el Infierno cristiano, cuyos monstruos, en su carácter de amonestadores, tentadores o castigadores, están incluidos definitivamente en el orden divino. En cambio, conjura un mundo sui generis de lo nocturno e ilógico que no permite al contemplador ninguna interpretación racional ni emocional" . KAYSER, op.cit., p.39-40.

Aunque compartimos con Kayser la idea de que Brueghel supone un paso más hacia la

independencia de lo grotesco con respecto al Bosco, pensamos que este último es su fuente de inspiración y que su vinculación a temas religiosos no le impidió transformar a la sociedad marginal que le rodeaba en monstruos y seres grotescos. Estos últimos constituyen la raíz e inspiración de lo grotesco en Brueghel.



BOSCO
G-FB21



BRUEGHEL
El combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma (detalle). Óleo sobre tabla, 118.164 cm. Museo histórico-artístico de Viena.



BOSCO
MB25



BRUEGHEL
Patinadores ante la puerta de San Jorge (detalle). Pluma y tinta marrón sobre papel, 21'3.29'8 cm. Colección Privada, Estados Unidos.

Destaca además Kayser un dato que nos interesa especialmente. Este investigador escribe citando a su vez a Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und kritiker*, la siguiente aclaración: “Él (Brueghel) se distinguió en especial por sus grotescos y puede decirse que legó a Callot todas esas acepciones cómicas y placenteras de las cuales rebosaba el genio de este gran hombre. Asimismo, puede señalarse con bastante acierto que, suponiendo que Pieter Brueghel fue el Callot de su época, Callot fue el Peter Brueghel de la suya”. KAYSER, op.cit., p.40.

Esta cita es muy acertada porque relaciona uno de los autores fundamentales de este estudio, a saber, a Callot, con Brueghel. Vemos a continuación algunas imágenes caricaturescas de Brueghel, con el fin de matizar el concepto que nos ocupa.

La obra *El asno en la escuela*, que tuve la suerte de ver en la Pinacoteca de Berlín, es una obra que bebe de la idea bosquiana de convertir en animales a seres humanos para definir sus características y además vemos una gran repercusión en autores posteriores como Goya, tal como muestran los ejemplos que siguen.



BOSCO

G-FB1 de *El Jardín de las Delicias*



BRUEGHEL

El asno en la escuela (detalle), 1576. Pluma y tinta sobre papel, 23'2. 30'2 cm. Museo estatal. Gabinete de dibujos y grabados, Berlín.



GOYA

IG4 de los *Caprichos*



BRUEGHEL

El combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma (detalle).
Óleo sobre tabla, 118.164 cm.
Museo histórico-artístico de Viena



CALLOT

Bailes de Estefania (detalle)



BRUEGHEL

Juegos de niños (detalle), 1560. Óleo sobre madera, 118.161 cm. Museo histórico-artístico, Viena.



ENSOR

Nosotros somos quienes somos (detalle)

Claramente el uso caricaturesco de la máscara que utiliza Bruegel lo encontramos más tarde en Callot. En este caso la máscara está todavía vinculada a un rostro. Sin embargo en los detalles de abajo vemos como la máscara se independiza, pasando a existir sin el ser humano del que procede. Un claro ejemplo de esta idea es James Ensor.

Finalizamos este breve apartado mostrando algunos seres marginales pertenecientes a la obra de Bruegel, *El vino de la fiesta de San Martín*. Lo que está claro es que la caricatura está directamente relacionada con el mundo marginal que nos rodea. Los rostros de los seres marginales son de por sí caricaturescos y sirven de fuente para la creación de nuevas caricaturas, sea por medio de la deformación, usando las máscaras o mediante un proceso de animalidad.



BRUEGHEL

El vino de la fiesta de San Martín, 1565. Temple sobre tela de lino, 148.270 cm.

Museo del Prado, España

SERES MARGINALES DE BRUEGHEL (MBR1, MBR2, MBR3...)



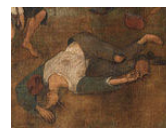
MBR1



MBR2



MBR3



MBR4



MBR5

CAPÍTULO II

PRECURSORES DE LO GROTESCO-CÓMICO

Un capítulo como este realiza una función de apertura. Cuando hablamos de precursores nos referimos a autores que se han adelantado a su propio tiempo en algún sentido y así lo han reflejado en sus obras. Lo grotesco-cómico engloba el tratamiento de temas sociales o marginales, la consideración de la otredad y en consecuencia de la propia individualidad, además de en ocasiones el uso de la caricatura o de la exageración.

El motivo de adentrarnos en el maravilloso mundo de lo grotesco-cómico a través de las imágenes surge de los mismos rasgos con los cuales hemos caracterizado el concepto en las artes plásticas. Con esto queremos decir, que como pintores y teóricos de lo grotesco-cómico, necesitamos adentrarnos en las temáticas plásticas, en las ideas que rodeaban a estos autores y en la consideración o relación entre la caricatura y lo grotesco-cómico. Estos matices que circundan el término sólo los logramos a través de imágenes maravillosas como las de Hyeronimus Bosch (1450-1516), y Jacques Callot (1592-1635). Ambos artistas constituyen dos ventanas por las que asomarnos a lo grotesco-cómico, pero centrando nuestra mirada en distintos puntos del paisaje o incluso del horizonte. El símil del paisaje justifica nuestra elección, ya que ambos artistas ofrecen esa diferencia de perspectiva sobre lo grotesco-cómico.

Podemos considerarlos precursores de lo grotesco-cómico y cronológicamente su trabajo se desarrolla desde mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XVII.

En el capítulo I hemos tratado el siglo XVI y nos hemos acercado a él como un punto de inflexión fundamental y los sucesos históricos expuestos les acompañan en mayor o menor medida. En este capítulo, analizamos por un lado el Bosco, considerándolo tanto punto de partida de lo grotesco-cómico como paradigma de lo grotesco-fantástico.

Por otro lado, los grabados y dibujos de Callot muestran una realidad diferente. Una visión personal de lo marginal y lo deforme a través de elementos que le rodean, mostrando un especial interés por el teatro y las manifestaciones culturales de su entorno, en particular aquellas vinculadas a la *Comedia dell'Arte*. Sobre Callot, no se han realizado muchos estudios específicos y por ello pensamos que aproximarnos a su obra desde la perspectiva de lo grotesco-cómico aporta nuevos matices al término. Además, es tratado por todos los investigadores de lo grotesco que constituyen el marco teórico fundamental de este estudio y ha formado parte de la exposición *El Factor Grotesco* que tuvo lugar en el Museo Picasso de Málaga en el transcurso de esta investigación.

II.1. EL BOSCO (1450-1516). PARADIGMA DE LO GROTESCO-FANTÁSTICO Y PRECURSOR DE LO GROTESCO-CÓMICO

El inicio de este apartado es la explicación del título que lo encabeza. En la investigación anterior, observamos de qué manera los monstruos bosquianos miran hacia la realidad y hacia el ser humano, surgiendo en ocasiones de esta. Concretamente muchos seres híbridos bosquianos tienen su base visual en bosquejos realizados de tullidos y mendigos de la época, los llamados bigards. Así, podemos afirmar que contiene las raíces de lo grotesco-cómico y que se constituye como paradigma de lo grotesco-fantástico. Lo grotesco-fantástico se refiere a la formación de seres híbridos, pero carentes de una perspectiva social o moral. El Bosco va más allá. Al tomar los seres marginales como modelos a la hora de crear híbridos introduce un carácter moral en estos, constituyéndose así en un importante exponente del nacimiento de lo grotesco-cómico o monstruo moderno.

"(...) las causas sociológicas, sobre todo aquellas referidas a los 'bigardos', marginales bien conocidos en la Edad Media, sirvieron para alimentar la imaginación del Bosco por lo referente a sus monstruos". KAPPLER. op.cit., p. 256.

II.1.1. BIOGRAFÍA DEL BOSCO (1450-1516)

Existen muy pocos documentos que nos informen sobre la vida del Jeroen Van Aken. Se piensa que nació sobre 1450 en Hertogenbosch o Bois-le-Duc. Bois-le-Duc equivale al 'Bosque del Duque', ya que perteneció en origen al Duque de Brabante, aunque más tarde pasó a los duques de Borgoña. Bango³⁵ afirma que el nacimiento fue el 2 Octubre de 1453, pero no explica en qué documentos basa esta afirmación.

Jeroen van Aken nace en una familia de pintores y talladores procedentes de Aquisgrán, de ahí Van Aken que significa 'de Aquisgrán'. Esta familia, según Yarza Luaces, residía desde la segunda mitad del siglo XIV en la ciudad. Respecto a la condición gremial de la familia, existen datos de que su abuelo Jan, fallecido en 1454 ya era pintor. El abuelo del Bosco tuvo cinco hijos, de los cuales cuatro fueron a su vez pintores, entre los que se encontraba el padre del Bosco, Anthonius.

Con respecto a la formación artística del Bosco, desconocemos el lugar en el que se produjo, si fue en el taller de su padre o en cualquier otro taller. Según Yarza, era común en la época, que algunos hijos de pintores, sobre todo aquellos que no fueran primogénitos, como era el caso del Bosco, se formaran en otros talleres; enlaza esta idea con la posibilidad de que el Bosco se formara en Utrecht. En este punto, coincide Yarza Luaces con Gibson³⁶, quien plantea que el pintor pudiera haber viajado a Utrecht y al sur de Holanda.

El 5 de Abril de 1474 será la primera vez que se nombra al Bosco, en referencia a un documento arrendatario con su padre y sus tres hermanos.

Artísticamente, Jeroen está cercano a la Cofradía de Nuestra Señora, a la que luego pertenecerá. Aparecen, según los diversos autores, algunos pequeños encargos al pintor. Sin embargo, el primer acercamiento lo realiza en 1480 cuando le encargan a él y a su hermano Goossen la continuación del retablo de la Cofradía de Nuestra Señora, que había empezado en 1474 Adrián van Wesel.

35 BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Victoria: Editorial Silex, 1982.

36 GIBSON, Walter. *El Bosco*. Ed. Destino, 1993. ISBN 9788423323067.

Entre 1486 y 1487, Bosch consta entre el listado de personas que pasan a formar parte de la Cofradía de Nuestra Señora, existente desde 1318. Tenemos datos que nos hacen pensar que esta cofradía era un punto de intercambio cultural importante, ya que asistían también personas de los Países Bajos del norte. En 1475, Brans³⁷ mantiene la tesis de que el pintor realizó un viaje a Bergen op Zoom, Amberes, Bruselas, Lovaina, Gante y Brujas. Aunque no existen pruebas de que tal viaje se realizara; esta tesis, según Brans, adquiere un alto grado de probabilidad cuando se observa la obra del Bosco. Además, otros autores postulan el conocimiento de las exageraciones fisiognómicas del realismo pre-eyckyano del suroeste de los Países Bajos, como Isidro Bango Torviso y Fernando Marías. En 1478 se casa con Aleyt Goya es van der Meervenne. Se tienen noticias de que la posición económica de la misma era aventajada y por tanto, Jeroen van Aken disfrutó de una situación económica positiva. Este hecho, sin embargo, se contradice con la aceptación de pequeños encargos de carácter decorativo, como los modelos de cartones para una vidriera. Se explica la citada contradicción por su pertenencia y compromiso con la Cofradía. En 1504, Felipe el Hermoso, le encarga un tríptico del *Juicio Final*, con el Paraíso y el Infierno; trabajo que se piensa perdido. Por primera vez se nombra a Jeroen van Aken como pintor y no como hijo de pintor, dato que nos explica la importancia y la fama de la que gozaba. Esta es también la primera vez que se le nombra como Bosch, nombre que a su vez correspondía a su ciudad y por ello, supone Yarza Luaces, que por él sería conocido fuera de la misma. Esta tesis encierra su lógica en que no tendría sentido que por el nombre de la ciudad le conocieran en la propia ciudad, donde todos los demás se designaban igual. En 1504, por tanto, sabemos que era conocido como Bosch en los Países Bajos, sin embargo será en 1510 cuando aparezca el primer documento que respalda esta tesis. Muere en 1516. Según Bango y Marías, exactamente pocos días antes del 9 de Agosto, porque en estas fechas se celebraron las exequias en la capilla de la colegiata de s- Hertogenbosch por el “difunto Jerónimo de Aquisgrán, alias Bosch, pintor insigne”.

37 BRANS, J.V. *Hieronimus Bosch*. Barcelona: Ediciones Omega, 1948.

II.1.2. CONEXIONES DE LO GROTESCO-FANTÁSTICO BOSQUIANO: UNA VISIÓN GLOBAL

Lo grotesco-fantástico supone el nacimiento de lo grotesco. Surge de una forma desinteresada y casi decorativa en los márgenes y paulatinamente adquiere una gran importancia. En el Bosco la creación de seres híbridos tiene especial relevancia como vemos en este apartado. En la primera parte del mismo nos centramos en el Infierno del *Jardín de las Delicias* del Bosco, debido a que consideramos este póstigo un valuarte fundamental de lo grotesco-fantástico en el siglo XVI. En la segunda parte, realizamos un recorrido cronológico por la obra bosquiana desde la mirada del híbrido del Infierno de *El Jardín de las Delicias*. En otras palabras, a través de la clasificación de híbridos del Infierno, volvemos la mirada hacia el resto de las obras, relacionando unos seres grotescos con otros, con el fin de extraer una visión global de lo grotesco-fantástico en el Bosco.

II.1.2.1. Una obra fundamental para el análisis de lo grotesco-fantástico en el siglo XVI: El postigo del Infierno de *El Jardín de las Delicias*

Cronología

El Jardín de las Delicias, responde a la tercera etapa de las clasificaciones cronológicas, que realizan tanto Gibson (1500-1516), como Brans (1505-1516). Se trata por tanto de una obra de madurez del Bosco.

CRONOLOGÍA DE *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* DE EL BOSCO (CUADRO SINÓPTICO II.1)

1517 Antonio de Beatis (perteneciente al séquito del cardenal de Aragón) describe la obra en el Palacio de Enrique de Nassau, un noble de Bravante (Bruselas).

1538 Muere Enrique de Nassau. Hereda la obra su hijo René de Chalou.

1544 Desaparece René de Chalou. Hereda la obra su sobrino: Guillermo el Taciturno.

1567-68 Los bienes de Guillermo el Taciturno son confiscados. Pasan a Fernando de Toledo, hijo bastardo del Duque de Alba y Prior de la Orden de San Juan.

1593 Felipe II adquiere la obra y la cede al Monasterio del Escorial.

1593 Julio, aparece la obra en el inventario del Monasterio del Escorial, con el nombre de *Una pintura de la variedad del mundo*.

Historia de la Orden Jerónima. Descripciones del Padre Jerónimo de Sigüenza, destinada a hablar del Nuevo Monasterio; hace mención especial al Bosco.

1857 Catálogo del Monasterio del Escorial, realizado por Poleró Vicente. Llama al cuadro *Los deleites terrenales*.

1931-39 Guerra Civil Española. Se traslada la obra al Museo del Prado.

1937- 1960 Muchos textos críticos sobre la obra:

Tolnay, Hieronymus Bosch, Basilea, 1937 (reeditada, aumentada y puesta al día, 1967. Traducción francesa, París, 1989)

Baldass. Hieronymus Bosch. Viena, 1943 (reeditada, Viena, 1959)

Combe. Jérôme Bosch. París, 1946 (nueva edición en París, 1957)

Fraenger, Hieronymus Bosch. (Coburgo, 1947)

Recorrido temático y etimológico

Tras este primer recorrido, que nos facilita la comprensión de la difusión y fama de la obra que nos ocupa, pasaremos a realizar una visión temática y etimológica.

Basándonos en los inestimables estudios de Yarza Luaces, sabemos que el título de la obra es posterior a su realización. Se desconoce, por tanto, el título original, aunque conocemos algunos de los que ha tenido, como *Una pintura de la variedad del Mundo* (1593), *Los deleites terrenales* (1857) y finalmente *El Jardín de las Delicias*.

“El Paraíso es un lugar situado en las zonas orientales, cuya denominación vertida del griego al latín es ‘jardín’ (hortus); en hebreo se llama Edén, que es nuestra lengua quiere decir ‘delicias’. Lo que unido a lo otro resulta *El Jardín de las Delicias*” DE SEVILLA, Isidoro. *Etimologías*, ed.cit.,lib XIV,3,3, p.167. Esta es la primera definición del nombre en la que se basa Yarza Luaces³⁸. Resulta cuanto menos curioso, observar que el desconocimiento del título original ha dado pie a un mayor abanico de interpretaciones, y tal vez ha despertado, junto con el valor estético e iconográfico inherente en la obra, un mayor interés.

Recorrido iconográfico

Para finalizar este apartado, realizaremos una breve reseña iconográfica de la obra, a modo global primero, y después, deteniéndonos especialmente en el Infierno de *El Jardín de las Delicias*, dando paso así al siguiente apartado. Se trata de un tríptico pintado sobre tabla, que mide 220. 389 cm. El reverso se constituye de una grisalla donde vemos la esfera del mundo y dos inscripciones: “Ipse dixit et facta sunt” (a la izquierda) y “Ipse mandavit et creata sunt” (a la derecha). “Él lo dijo y todo fue hecho. Él lo ordenó y todo fue creado”. Respecto a la tabla de la izquierda (220.97 cm.), es definida como el Paraíso Terrenal; donde aparecen elementos claves descritos por Yarza Luaces, como son la ‘fuente de la vida’, ‘el árbol de la vida (drago)’ o ‘el árbol del bien y del mal’. De la tabla central, (220.195 cm.), tenemos algunas descripciones históricas, como las realizadas por Jerónimo de Sigüenza (1544-1606): “Tiene por sugeto y fundamento una florecilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como unos madroñuelos, que en algunas partes llaman maiotas, cosa que apenas se gusta cuando es acabada”. “De la gloria vana y breve gusto de la fresa o madroño, y su olorcillo, que apenas se siente, quando ya es pasado, es la cosa más ingeniosa y de mayor artificio que se pueda imaginar”. *La Historia de La Orden Jerónima*, II, Tercera parte. Lib. IV, cap. XVII. Madrid, 1909. p. 637.

38 YARZA LUACES, *El Jardín de las Delicias*. Madrid: TF Editores, 1998.

Antes que él, y aludiendo al primer documento que trata de esta obra, que aunque tiene un carácter genérico, probablemente se refiera a ese panel central, podemos leer a Antonio de Beatis, en 1517, un año después de la muerte del Bosco: “Hay varias tablas con diversas fantasías que representan mares, cielos, bosques y campos con muchas otras cosas; unos que salen de una concha, otros que defecan grullas, hombres y mujeres, blancos y negros, en varias acciones y posiciones, pájaros y animales de todas clases realizados con mucho naturalismo, cosas tan placenteras y fantásticas, que en modo alguno se podrían describir a aquellos que no las hayan visto”. YARZA LUACES, op.cit., p.31.

Ahora pasaremos a centrarnos en el espacio de lo grotesco-fantástico por excelencia: el Infierno. Cabría preguntarse cuál es la relación entre lo grotesco-fantástico y el Infierno. A nuestro parecer el espacio del Infierno, con todo lo que ello connota, se refiere a un espacio libre, donde los miedos morales campan a sus anchas, lo grotesco-fantástico representa a través de híbridos y seres grotescos y deformes ese mundo infernal que tememos, y que al fin y al cabo es lo que somos nosotros mismos, es nuestro gran monstruo. Tal vez la representación infernal bosquiana tiene el especial interés de relacionar el Infierno, un espacio desconocido y temible, con la realidad, a través de seres naturales u objetos. Dada la importancia del Infierno en la concepción y desarrollo de lo grotesco, realizamos a continuación una breve síntesis de la evolución de las concepciones del Infierno en la Edad Media, y su transición en el Renacimiento, para ello nos basaremos en la obra de Minois, *Historia de los Infiernos*. Diferencia Minois entre el ‘Infierno popular’, que define como el que se recrea en el encarnizamiento, y el ‘Infierno teológico’, que mantiene un carácter espiritual y una mayor cercanía a las escrituras. Tal vez el valor del Infierno bosquiano sea que podemos considerarlo claramente un ‘Infierno popular’, donde los dichos populares y miedos se manifiestan a través de formas grotescas que nos amenazan.

A partir de los siglos XI y XII, el ‘Infierno popular’ se integra en la cultura. El Infierno se populariza a través de las ‘Visiones’³⁹, como la *Visión de Tundal* (1150). Esta visión trata de

³⁹ “La ‘visión’ o ‘visio’, en latín, es un género literario común en la Edad Media, por lo general con fin moral, religioso o escatológico. Textos que pretendían dar a conocer la suerte de las almas en la otra vida”. (http://es.wikipedia.org/wiki/Vision_de_Tundal).

un monje irlandés que entra en coma durante tres días y cuando vuelve cuenta todo lo que ha visto, incluyendo su paso por los infiernos.

En los siglos XIII y XIV lo horrible prolifera, se encuentra en la cultura y en la mente, tanto de las clases más bajas como de las más altas. Hay diferentes concepciones. Destacamos la concepción racional de Santo Tomás de Aquino, que nos acerca a un 'Infierno simbólico', que todo pecador puede evitar mediante el arrepentimiento. Es muy importante también la *Divina Comedia* de Dante, que a finales del s.XIII organiza todas las ideas e imágenes que se han creado sobre el Infierno, dándoles una estructura alrededor de personajes conocidos, los cuales representan cada uno un paradigma de pecado.

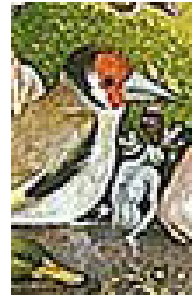
Del siglo XIV al XVI afirma el autor, que se produce un desbordamiento del Infierno sobre la Tierra. Sabemos que históricamente, desde la segunda mitad del s.XIV hasta la segunda mitad del s.XV por toda Europa, debido a la Guerra de los Cien Años, se extiende la muerte y la peste negra acaba con más de la mitad de la población. El Infierno ha bajado a la Tierra. Esto hace que se desarrolle una especie de psicosis, que ve este siglo como un castigo. En 1326, Juan XXII relaciona la herejía con la brujería dando lugar a una caza de brujas que durará tres siglos, pero que tiene bastante apogeo en la época que tratamos como podemos ver en la publicación de 34 ediciones del *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las Brujas*, desde la primera que será en 1486. Todo esto, acompañado de la crisis de la Iglesia, que no atiende a la renovación y al surgimiento de la *Devotio moderna*, a finales del siglo XIV, da lugar a una escisión de la fé y la razón con un claro desprecio de esta última.

Nos encontramos en una época de transición, en la que tiene su mayor auge el 'Infierno pagano', un Infierno del que nos reímos como podemos ver en Rabelais, (capítulo XXX de *Pantagruel*) o en Erasmo de Rotterdam (*Manual del caballero cristiano*, 1504, donde niega la existencia real del Infierno, de cuya afirmación le obligarán a retractarse).

Después de esta breve síntesis de las diferentes concepciones del Infierno; resulta interesante relacionarlas con el concepto de grotesco-fantástico en la crisis de finales del siglo XV y siglo XVI. Lo grotesco-fantástico en el siglo XVI se populariza, se vuelve común y además adquiere papeles paganos, a saber, políticos y sociales. También podría decirse que el híbrido del siglo XVI es un híbrido terrenal; proviene de los vicios y virtudes del ser humano; es un híbrido simbólico, pero a la vez enormemente realista e incluso costumbrista. Supone el análisis del ser humano y de sus más bajas pasiones, pero tiene al mismo tiempo un carácter un tanto cómico: se ríe de sí mismo. Bien, el Infierno del siglo XV y XVI tiene, según Minois, características muy similares. La más destacable, a nuestro parecer, es la humanización del Infierno. Ya no es un espacio ajeno al que puedes llegar en un futuro, es un espacio real en el que se desarrollan escenas conocidas o cotidianas bajo un prisma medieval. Probablemente por todo esto, el Infierno es el espacio por excelencia de lo grotesco. Es el espacio en el que no encuentra trabas a sus más absurdas manifestaciones. Parece ser una especie de desahogo en una época en que la Inquisición y la represión eclesiástica es enorme contrastando de este modo con la nueva sociedad naciente: el Renacimiento.

Para acercarnos al postigo del Infierno (220.97 cm.), partiremos de un análisis comparativo, con la tabla central del mismo, intentando identificar aquellos elementos que se encuentran en una y no en otra. El motivo por el que el póstigo izquierdo, referido al Paraíso Terrenal, tiene un menor interés para nosotros es debido a que consideramos que contiene un mayor grado de fidelidad narrativa literaria con respecto al *Génesis*, alejándose de este modo de la libertad propia de lo grotesco. En la tabla central de esta obra, los animales y plantas aunque a una escala diferente conservan las características de su especie y las personas siguen pareciendo personas y se comunican entre ellas.

Parece existir el lenguaje humano. Sin embargo, esas personas necesitan cáscaras u otros elementos que les cubran (esferas, elementos vegetales,...); la relación directa entre los seres humanos no llega a producirse. La fragilidad de los seres impide la comunicación, aunque hay un amago de ella. Los animales y plantas conviven pacíficamente con los seres humanos. Estos últimos no tienen un papel predominante en el panel. Son parte de la naturaleza, en ocasiones incluso adoptan actitudes animales, como por ejemplo el hombre al que un pájaro está alimentando.



Panel central (detalle)



Panel central (detalle)



Panel central (detalle)

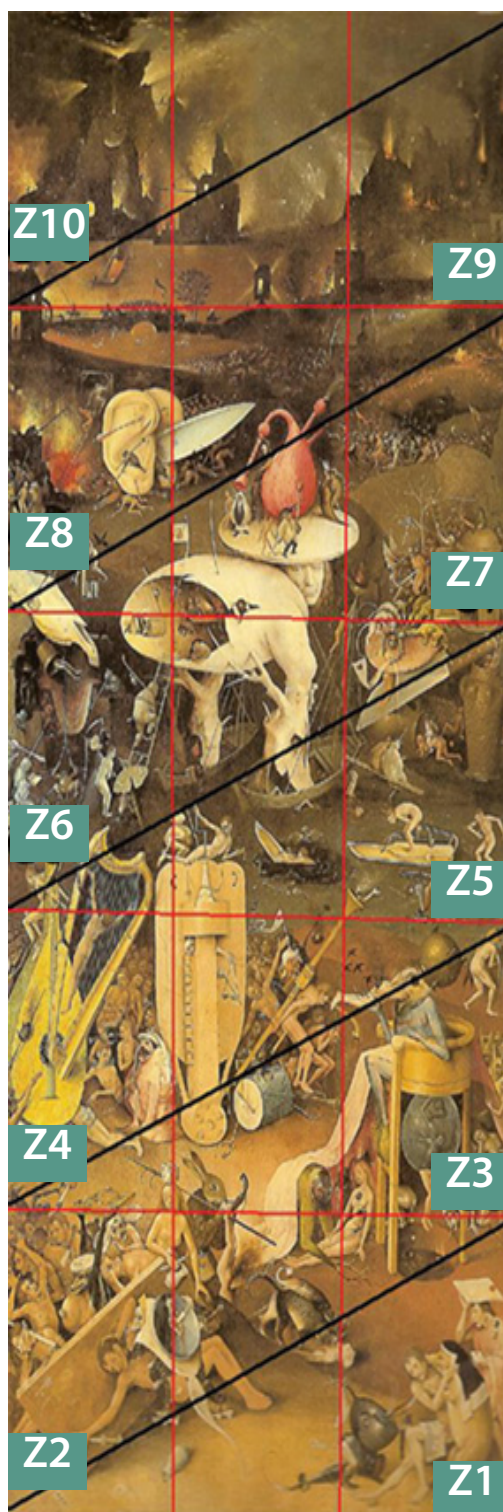
Será el ser humano y el estallido de las capas que lo cubren (esferas de cristal, cáscaras, vegetales u otros elementos protectores) lo que dará lugar al nacimiento de lo grotesco-fantástico. Nos referimos al Infierno entendido como un espacio del que lo grotesco-fantástico es su elemento intrínseco, carente de comunicación, carente de esferas que envuelven, protegen y ocultan la esencia humana. Todo queda al descubierto. Los elementos naturales pierden su independencia pasando a formar parte de otros seres. En cualquier caso en el Infierno priman los elementos artificiales, apareciendo numerosos objetos que rodean y determinan lo grotesco-fantástico.

II.1.2.2. Clasificación de lo grotesco-fantástico en el Infierno de *El Jardín de las Deicias*

El objetivo de este punto es encontrar un orden en el que basarnos para clasificar los híbridos según la composición de la obra. Empezamos separando los grupos de personajes, y clasificando los híbridos en esos grupos. Nos damos cuenta de que existen líneas compositivas, que coinciden con la disposición de los grupos en el postigo. El lado vertical está dividido en cinco partes iguales y el horizontal en tres. Los grupos compositivos de personajes son triangulares, como se ve en la imagen que sigue (estructura compositiva). Se trata de diez grupos, el último de ellos fundamentalmente paisajístico.

Vamos a numerar cada triángulo compositivo (Ej. G1- G2...) y en cada grupo clasificaremos los seres grotescos-fantásticos como G-FB1- Grotesco Fantástico Bosco 1, G-FB2- Grotesco Fantástico Bosco 2...). En los gráficos que siguen situamos cada ser grotesco-fantástico en el triángulo de la composición del postigo donde se encuentra (Z1- Zona1, Z2-Zona2.... Z10). La leyenda que sigue vincula los colores al tipo de híbrido clasificado.

	HÍBRIDOS ANIMAL- HUMANO: antropomorfo
	HÍBRIDOS ANIMAL- ANIMAL: zoomorfo
	HÍBRIDOS CON OBJETOS: objetual
	ELEMENTOS SIMBÓLICOS



Z10

Z9

Z8

Z7

Z6

Z5

Z4

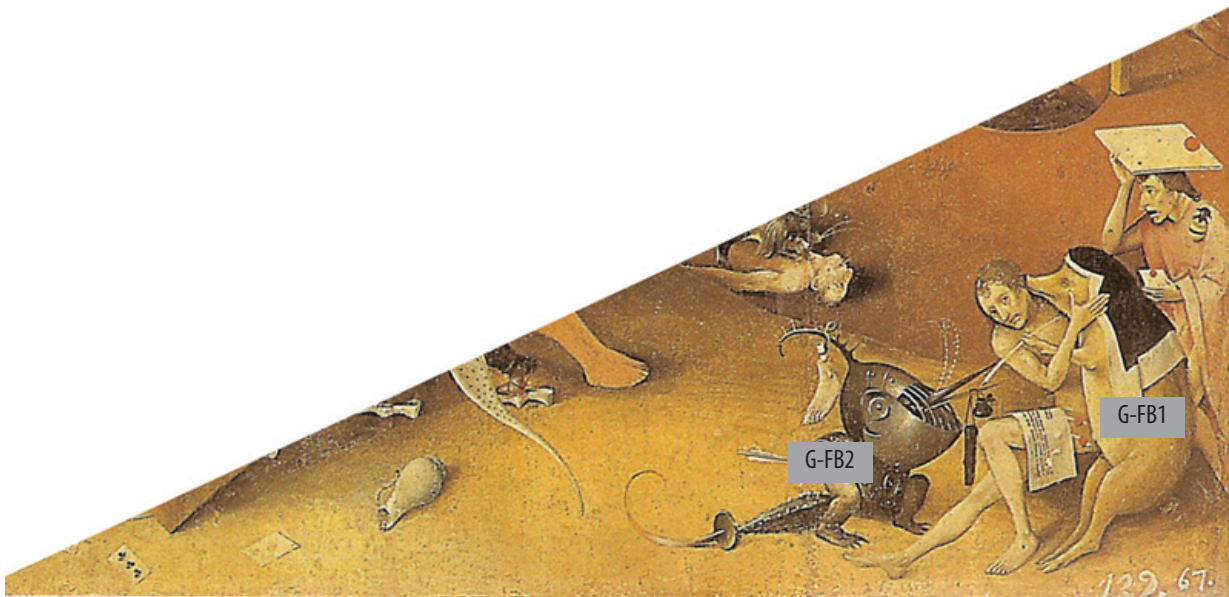
Z3

Z2

Z1

ESTRUCTURA COMPOSITIVA DEL POSTIGO DEL
INFIERNO DE *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS*

GROTESCO-FANTÁSTICO Z1



Z1



G-FB1 Monja cerdo



G-FB2 Armadura animal

GROTESCO-FANTÁSTICO Z2- Z3

Z3



Z2

GROTESCO-FANTÁSTICO Z2



G-FB3 Rata raya



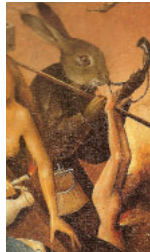
G-FB4 Pecho serpiente



G-FB5 Rata pez

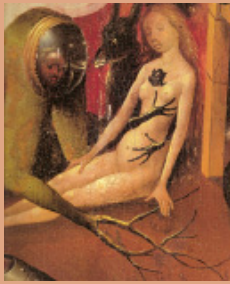


G-FB6 Anfibio humano



G-FB7 Conejo humano

GROTESCO-FANTÁSTICO Z3



G-FB8 Árbol esfera humana



G-FB9 Lobo anfibio



G-FB10 Sapo punteado



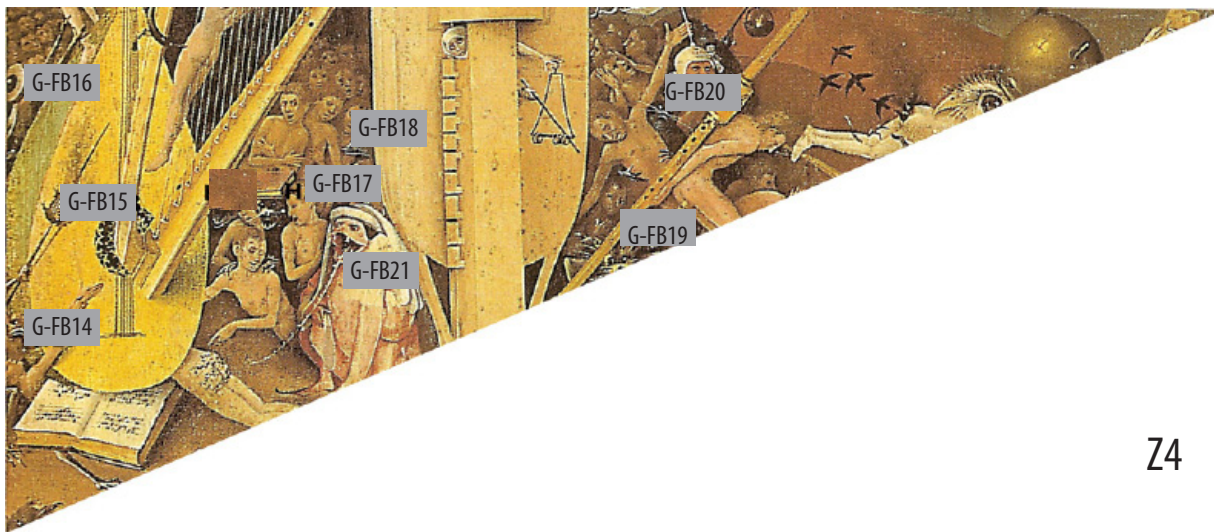
G-FB11 Ave humana jarras



G-FB12 Pájaros



G-FB13 Mujer con luna

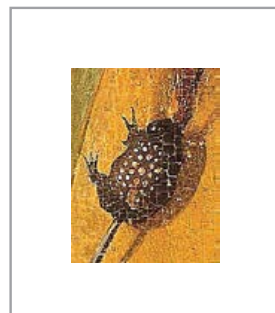


Z4

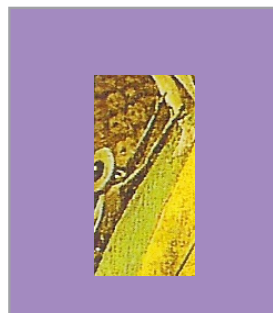
GROTESCO-FANTÁSTICO Z4



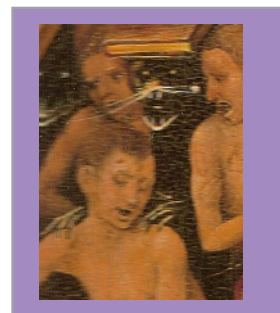
G-FB14 Pez humano pájaro



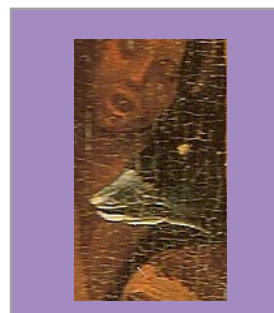
G-FB15 Sapo punteado



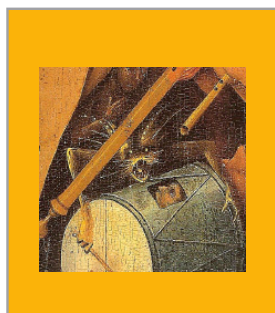
G-FB16 Anfibio



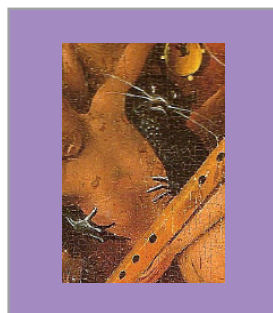
G-FB17 Rata pez



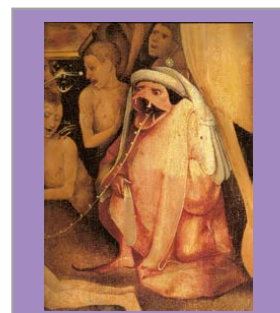
G-FB18 Pato peludo



G-FB19 Pez felino anfibio



G-FB20 Rata anfibio

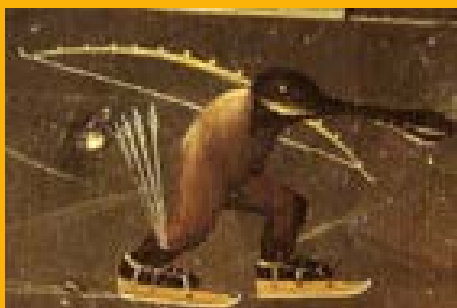


G-FB21

GROTESCO-FANTÁSTICO Z5

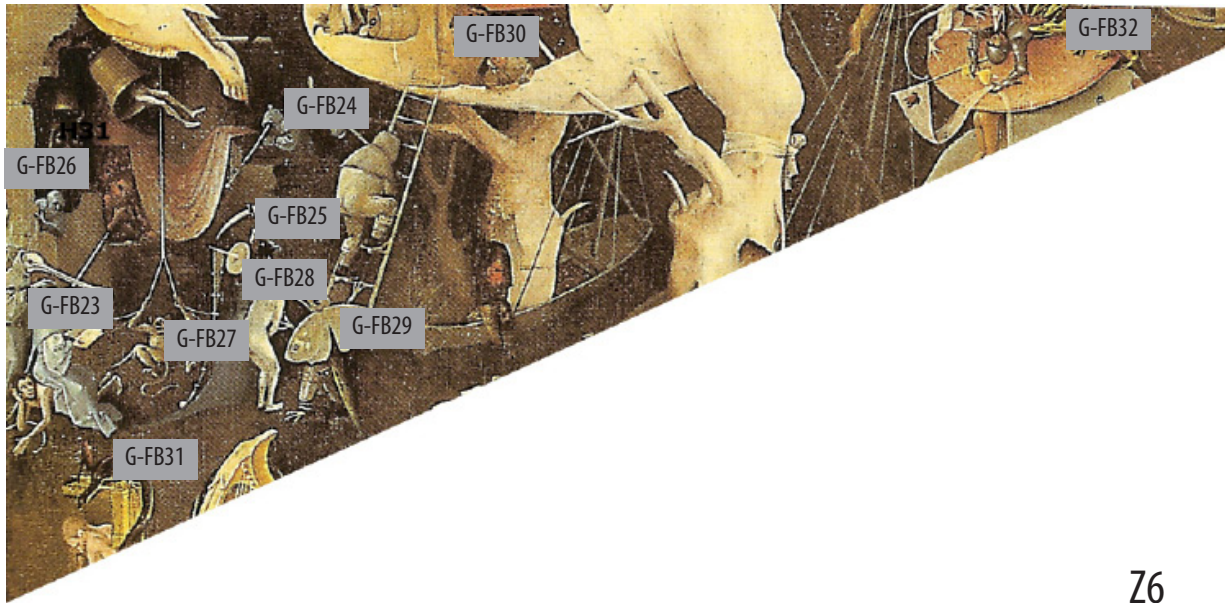


Z5



G-FB22 Ave esquiadora

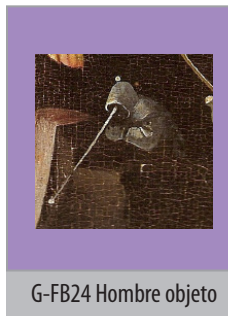
GROTESCO-FANTÁSTICO Z6



Z6



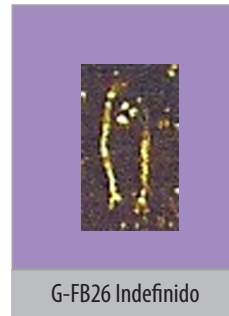
G-FB23 Pico espátula



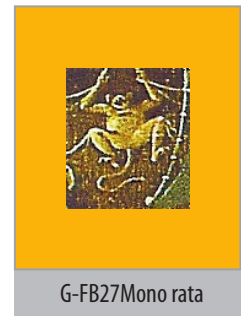
G-FB24 Hombre objeto



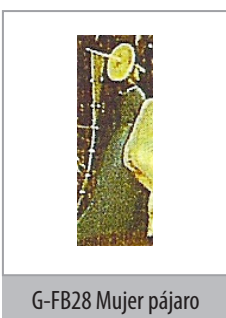
G-FB25 Pato humano



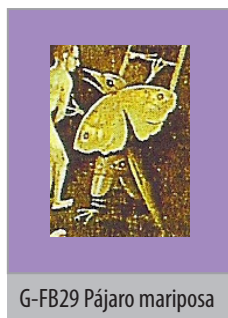
G-FB26 Indefinido



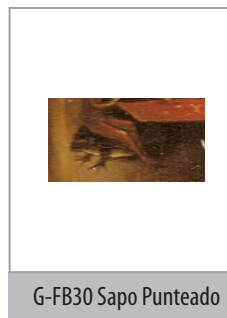
G-FB27 Mono rata



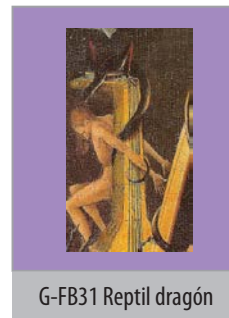
G-FB28 Mujer pájaro



G-FB29 Pájaro mariposa



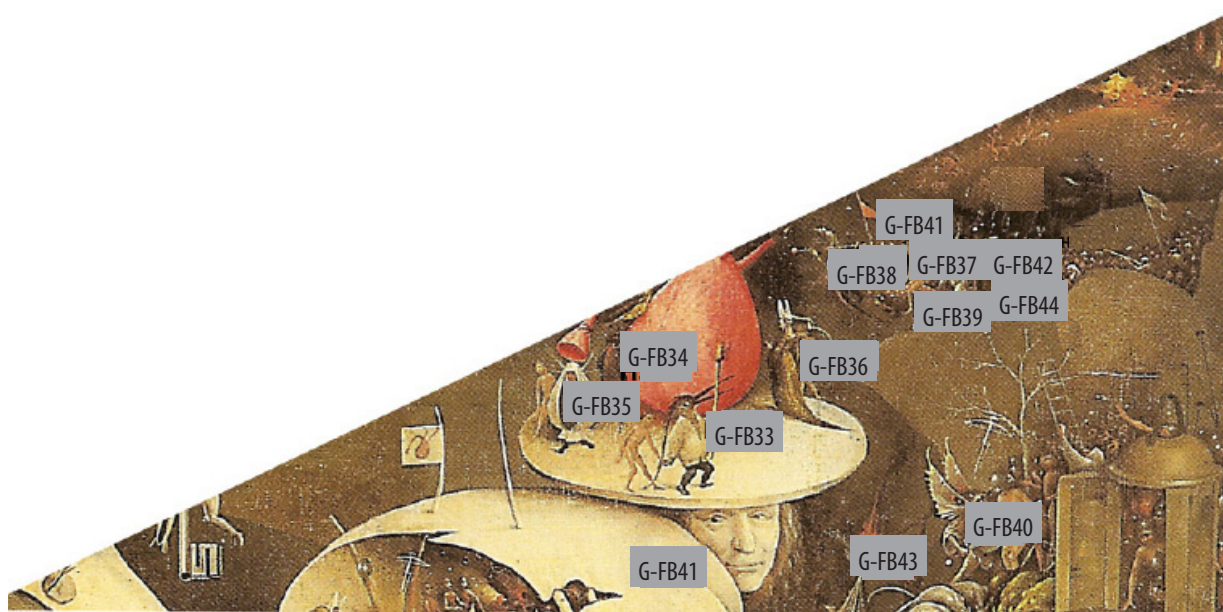
G-FB30 Sapo Punteado



G-FB31 Reptil dragón



G-FB32 Perros Ratas



Z7



Detalle Z7 (arriba a la derecha)

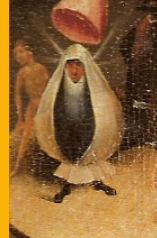
GROTESCO-FANTÁSTICO Z7



G-FB33 Pájaro humano



G-FB34 Pájaro humano



G-FB35 Mujer bola



G-FB36 Mujer babosa



G-FB37 Réptil



G-FB38 Pez mariquita



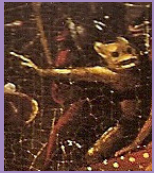
G-FB39 Pato humano



G-FB40 Pez mariposa



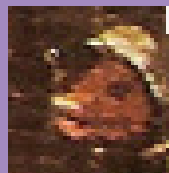
G-FB41 Hombre árbol



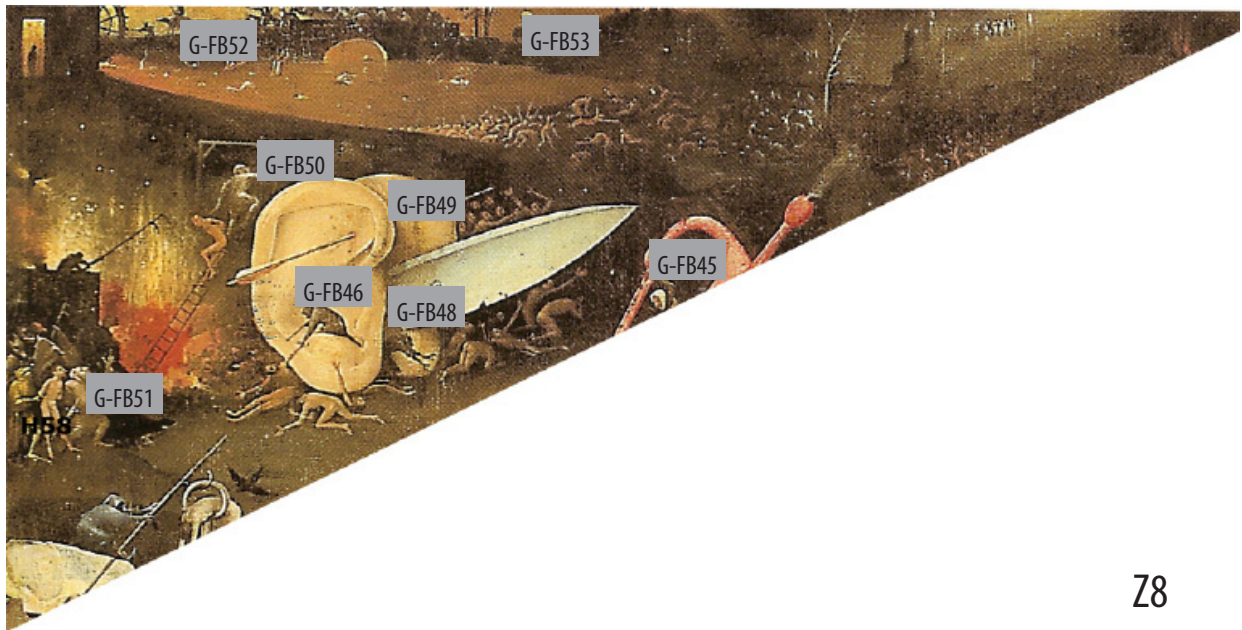
G-FB42 Gato anfibio



G-FB43

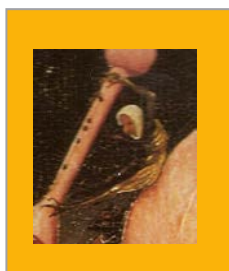


G-FB44 Zorro pez

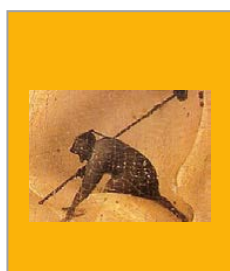


Z8

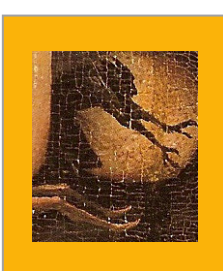
GROTESCO-FANTÁSTICO Z8



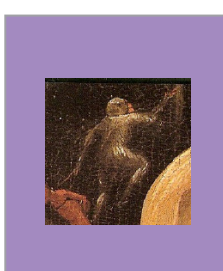
G-FB45 Mujer anfibio



G-FB46 Indefinido



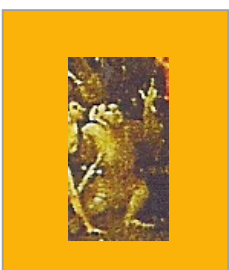
G-FB47 Indefinido



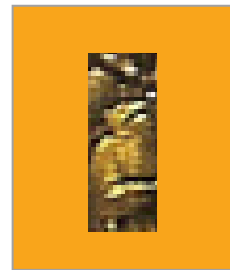
G-FB48 Lobo Humano



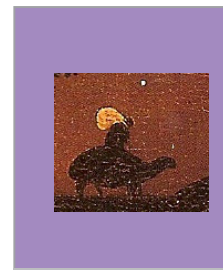
G-FB49 Oreas con cuchillo



G-FB50 Hombre oveja



G-FB51 Anfibio humano



G-FB52 Tortuga caballo

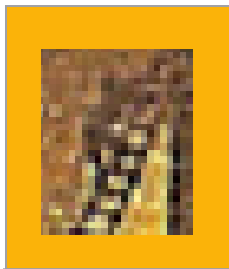


G-FB53 Indefinido

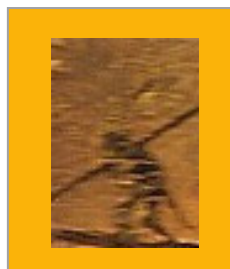


Z9-Z10

GROTESCO-FANTÁSTICO Z9-Z10



G-FB54 Hombre con cola en escalera






G-FB55 Hombre con cola




Respondiendo a la leyenda presentada anteriormente clasificamos en híbridos de diferentes tipos. Cuando estos seres sean animales y humanos, los calificaremos de antropomorfos; cuando los elementos físicos que aparezcan sean únicamente animales, lo consideraremos zoomorfos (aunque su acción o actitud sea humana); y cuando la hibridación la determinen objetos, la llamaremos objetual. Además los híbridos simbólicos que responden a un afán comunicativo los hemos incluido porque ofrecen datos impor-

tantesobre la obra. En cualquier caso, no pensamos que esta clasificación sea determinante para una mejor comprensión del híbrido bosquiano, sino que responde a una necesidad organizativa.

A continuación mostramos un ejemplo de análisis de grotesco-fantástico antropomorfo, otro del tipo zoomorfo y otro objetual.

EJEMPLO ANTROPOMORFO G-FB8 Mujer coneja	
	<p>Descripción</p> <p>Parece una coneja que toca una corneta que sostiene con su mano izquierda, en la mano derecha lleva un palo de trinchar, del que cuelga boca abajo un hombre pequeño que no responde a la perspectiva del grupo y del que sale fuego del estómago. Lleva colgado un monedero.</p>
	<p>Relaciones con otras obras del Bosco</p> <div style="display: flex; align-items: flex-start;"> <div style="flex: 1;">  </div> <div style="flex: 2; padding-left: 10px;"> <p>Infierno de <i>El Carro de Heno</i> del Prado (1515). Aparece un personaje con los mismos elementos y en la misma posición; lleva la misma corneta, el mismo palo y un hombre colgando boca abajo del que sale fuego.</p> <p>El mismo palo de trinchar aparece muchas veces en su obra.</p> </div> </div>
	<p>Alude al mundo al revés, al topos inverso. Una imagen inversa a la imagen real, donde el hombre asaría al conejo.</p>
<p>Aspectos generales</p> <p>La vestimenta se compone por una especie de vestido, bolso colgando del cinturón del vestido. Lleva una corneta en la pata izquierda y un palo con dos pinchos en la pata derecha.</p> <p>El conejo parece tocar la corneta, mientras colgado del palo hay un hombre boca abajo, que expulsa fuego del estómago.</p> <p>Mirada perdida y gesto sin expresión.</p>	

EJEMPLO ZOOMORFO G-FB38 Perros ratas	
	<p>Descripción</p> <p>G-FB38 Son similares a las ratas y a los réptiles. Son siete. Los tres de la derecha verdosos y los otros cuatro grisáceos. Debajo del caballero devorado está la bandera con el sapo. Este símbolo está relacionado con el sexo. Lleva en su mano izquierda una copa que recuerda al santo grial.</p>
	<p>Relaciones con otras obras del Bosco</p> <div style="text-align: center;">  </div> <ul style="list-style-type: none"> • <i>El Carro de Heno</i>, Museo del Prado • Aparece en <i>El Carro de Heno del Prado</i> (1515), abajo a la derecha. • 'El gorro plato' es un elemento que se repite mucho. Aparece en el <i>Infierno del Carro de Heno</i> (lo lleva la Rata Pez G-FB5). • 'El gorro plato' aparece también en <i>Las Tentaciones de San Antonio</i> (1500- 1510). Se trata de gorros similares pero que conforman parte integral del híbrido.

EJEMPLO OBJETUAL	
G-FB2. Armadura animal	
	<p>Descripción</p> <p>Ser con patas humanas en posición de rana y pies de anfibio. Parece tener una cabeza de pájaro, de cuyo pico cuelga una especie de candelabro y un tintero con una araña. Tiene una flecha clavada en la pierna derecha. La armadura de la cabeza acaba en una especie de cuerno vegetal lleno de espinas, del que cuelga un pie cortado, que guarda dentro de sí un manuscrito.</p> <p>Podría relacionarse con el manuscrito que la monja quiere que firme, convirtiéndose así en prisionero y quedando sin pie y encerrado en una armadura que parece una prisión. Destacar las formas vegetales que salen a modo de cuernos de la armadura y que se repiten en numerosas manifestaciones bosquianas.</p>
	G-FB8 Hombre esfera humano
	<p>Descripción</p> <p>Culo espejo con piernas humanas y pies de ramas de árbol; su cuerpo y su cabeza se encuentran ocultos bajo una tela que viene de la grulla. Parece salir de la tela la pata izquierda del anfibio. En sus obras hay muchos personajes con ramas de árbol.</p>
	<p>Relaciones con otras obras del Bosco</p> <ul style="list-style-type: none"> Reflejo: Imagen parecida en <i>La Mesa de los Pecados Capitales</i> del Prado, donde también aparece el reflejo, como el pecado de la vanidad.
	<p>Relaciones con otras imágenes de la época:</p>
	<div style="display: flex; align-items: flex-start;"> <div style="margin-right: 20px;">  </div> <div> <p>Fragmento de la Ilustración de la <i>Biblia de Nuremberg</i>, de 1483 que representa a Noé, su familia y los animales en el arca que los salvó del diluvio. Este relato se ha vinculado a la situación de Babilonia entre dos poderosos ríos, el Tigris y el Éufrates, ambos sometidos a inundaciones catastróficas que anegaban una extensa región.</p> </div> </div> <div style="display: flex; align-items: flex-start; margin-top: 20px;"> <div style="margin-right: 20px;">  </div> <div> <p>Imagen de la <i>Nave de los Locos</i>, de Sebastian Brandt. En esta imagen, no sólo aparece la mujer con el espejo, sino que al igual que en la imagen del Bosco, aparece una híbrido que la observa.</p> </div> </div>

II.1.2.3. Cronología de la obra bosquiana

La clasificación cronológica de las obras de El Bosco que realiza Gibson la contrastamos aquí con otras realizadas por investigadores como Brans o Bango y Marías , así como por referencias fechadas de las obras, con el objetivo de analizar el posible consenso al respecto de la clasificación cronológica de las mismas. Es pertinente decir antes de desarrollar esta idea que las obras del Bosco no están fechadas y que por ello Gibson apuesta por un estudio temático de las mismas, aunque propone la siguiente clasificación cronológica.

Clasificación cronológica de Gibson

- **Primera etapa: 1470-1485**

Epifanía. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art.

Ecce Homo. Francfort. Städelches Kunstinstitut mit Städtischer Galerie.

Cristo con la Cruz a cuestas. Viena. Kunsthistorisches Museum.

El Prestidigitador. Saint- Germain- en Laye, Musée Municipal.

Bodas de Canaán. Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen.

Crucifixión de Santa Julia. Venecia. Palazzo Ducale.

Cristo entre los doctores.

Cristo con la mujer adúltera.

- **Segunda etapa: 1485-1500**

Mesa de los pecados capitales. Madrid. Museo del Prado.

La extracción de la piedra de la locura. Madrid. Museo del Prado.

La nave de los locos. París. Musée National du Louvre.

La muerte del avaro. Washington, National Gallery of Art.

El Juicio Final. Viena. Akademie der bildenden Künste.

El Carro de Heno. (Dos versiones: una en el Escorial y otra en el Prado. Madrid).

- **Tercera etapa: 1500- 1516**

El Jardín de las Delicias. Madrid. Museo del Prado.

Las Tentaciones de San Antonio. Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga.

Epifanía. Madrid. Museo del Prado.

Clasificación cronológica de Brans

Brans, aunque no realiza una clasificación sistemática de las obras, sí plantea unos períodos similares a los de Gibson.

- **Primera etapa: 1450-1480**
- **Segunda etapa: 1480-1505**

Bodas de Canaán. Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen.

Carro de Heno (1490). Madrid. Museo del Prado.

- **Tercera etapa: 1505-1516**

Tentaciones de San Antonio. Tres versiones diferentes: K. Friedric Museum. Berlín. Museo del Prado.

El Tríptico de los Eremitas. Venecia. Palacio de la Señoría.

La Adoración de los Reyes Magos. Bruselas. Iglesia de San Pedro. Anderlecht.

El Juicio Final. Munich. Pinacoteca.

La Cruz a cuestas. Viena. Museo de Viena.

Las Tentaciones de San Antonio. Lisboa. Museo de Lisboa.

La Adoración de los Magos. Madrid. Museo del Prado.

El Jardín de las Delicias. Madrid. Museo del Prado.

Clasificación cronológica de Bango y Marías

Bango establece otro tipo de clasificación, basándose únicamente en aquello que se puede documentar: Primera obra documentada del Bosco. Hoy está perdida, pero se conoce a través de copias. Se tratan de las tablas laterales del tríptico de la capilla de la Cofradía de Nuestra Señora, decorados con el episodio bíblico de Abigail y David.

1493/1494. Dibujo para una vidriera de la catedral de su hermandad.

1503/1504. Enseñas para caballeros.

1504. *Juicio Final* de Viena o de Munich.

1508-1509. La cofradía le pidió consejo sobre como dorar y policromar un retablo.

1513. *Virgen y el Niño. San Juan Evangelista.*

1475-1480. *Las Bodas de Canaan* de Rotterdam.

1480-1485. *La Crucifixión* de Bruselas.

1500- 1504. *Santa Julia.*

Después de 1504. *El Juicio Final* de Viena.

1510. *Epifanía* de Madrid.

Comentario a propósito de las divergencias y convergencias cronológicas

Observando las clasificaciones, nos damos cuenta de diferencias cronológicas en la situación de distintas obras: *Las Bodas de Canaan*, Brans las sitúa en el segundo período (1480-1505). No está claro que diverjan las posiciones, debido a que el primer período de Gibson, donde sitúa *Las Bodas de Canaan* va de 1470 a 1485, por lo que hay cinco años de margen en los que convergen. A su vez, Bango y Marías fechan esta obra entre 1475 y 1480. Otra diferencia en la clasificación cronológica se da en el *Cristo con la Cruz a cuestas*, de Viena, ya que Brans la sitúa en el tercer período y Gibson en el primero. El *Juicio Final* de Munich, Gibson lo sitúa en el segundo período y Brans en el tercero. No está claro el acuerdo o desacuerdo de Bango con respecto a esta obra, ya que no se pronuncian de un

modo claro. Sí que afirman que hay un documento sobre un *Juicio Final* de Hieronimus Bosch en el año 1504, pero no se posicionan al respecto de si se trata del *Juicio Final* de Viena o por el contrario, versara sobre la obra de Munich. Mientras Bango sitúa la clasificación de *Santa Julia* en 1500-1504, Gibson la fecha en el primer período (1470-1485). Bango explica esta fecha en relación con los viajes del Bosco a Italia, ya que *Santa Julia* es la patrona de Venecia. Aunque la clasificación cronológica presenta divergencias importantes sí hay un punto en el que se ponen de acuerdo que estaría en relación con los períodos establecidos. La clasificación cronológica de las obras del Bosco, viene reflejada por etapas en las tablas que se muestran a continuación, y responde principalmente al criterio de Gibson, aunque hemos situado algunas obras introducidas por Brans, que no aparecen en Gibson y en las que en consecuencia realizamos la puntualización pertinente.

II.1.2.4. Relación de lo grotesco- fantástico del Infierno de *El Jardín de las Delicias* con otras obras bosquianas

En este apartado no se trata de hacer un recorrido exhaustivo por los híbridos y elementos simbólicos que aparecen en las distintas obras del Bosco, sino más bien de destacar aquellos aspectos que contribuyen a la evolución del pintor en la creación de lo grotesco-fantástico y en la introducción paulatina de elementos simbólicos que caracterizan su obra. Queremos matizar que en los gráficos que presentamos a continuación, las obras que carecen de elementos grotescos a analizar de las distintas etapas no las hemos incluido, ya que se encuentran en el gráfico global de la obra bosquiana por etapas.

Primera etapa (1470-1485)

Se observa en esta primera etapa la ausencia de híbridos como tales. Los seres humanos conservan todavía su identidad, aunque en ocasiones con un alto grado de deformación. Sin embargo, los animales comienzan a acercarse al ser humano como podemos observar en el perro vestido, que aparece en *El prestidigitador*, y que volverá a aparecer más tarde en la parte izquierda del panel central de *Las Tentaciones de San Antonio* de Lisboa.

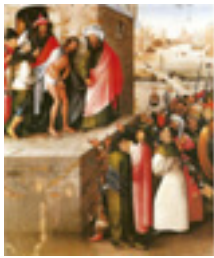
Segunda etapa (1485-1500)

En esta segunda etapa, la aparición del híbrido como tal es ya muy clara. Destacamos la *Mesa de los Pecados Capitales*, donde encontramos numerosos grotescos-fantásticos que aparecen en el Infierno de *El Jardín de las Delicias*. Sí podemos destacar la aparición de elementos simbólicos y objetos, que encontramos más tarde en la obra citada, como la bandera con la luna del *Ecce Homo* de Frankfurt o el sapo del escudo del *Cristo con la cruz a cuestas* de Viena, así como la representación de esferas en *El prestidigitador*.

Tercera etapa (1500-1516)

En la tercera etapa hemos separado el análisis del postigo derecho y central de *El Jardín de las Delicias*.

PRIMERA ETAPA BOSQUIANA (1470-1485)



Ecce Homo. Óleo sobre tabla, 75.61 cm. Museo Städel, Francfort



Cristo con la cruz auestas. Óleo sobre tabla, 72.32 cm. Museo de Historia del Arte, Viena



El prestidigitador. Óleo sobre tabla, 73.65 cm. Museo de Saint Germain-en-Laye, París



Bodas de Canaan. Óleo sobre tabla, 93.72 cm. Museo Boymans van Beuningen, Rotterdam



Crucifixión de Santa Julia. Óleo sobre madera, 104.119 cm. Palazzo Ducale, Venecia

Cristo entre los doctores

Cristo don mujer adúltera

Epifanía. Philadelphia

SEGUNDA ETAPA BOSQUIANA (1485-1500)



La mesa de los pecados capitales. Óleo sobre tabla, 120.150 cm. Museo del Prado, Madrid



La extracción de la piedra de la locura. Óleo sobre tabla, 48.35cm. Museo del Prado, Madrid



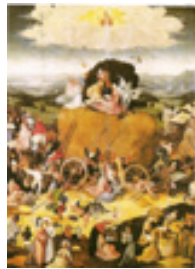
La nave de los locos. Óleo sobre tabla, 58.33 cm. Museo del Louvre, París



La muerte del avaro. Óleo sobre tabla, 92'6.30'8 cm. Galería Nacional de Arte de Washington



Juicio final. Óleo sobre tabla, 163'7.242 cm. Academia de Bellas Artes, Viena



El carro de Heno. Óleo sobre tabla, 135.190 cm. Museo del Prado, Madrid



El carro de Heno. Óleo sobre tabla, 135.190 cm. Palacio del Escorial, Madrid

SEGUNDA ETAPA BOSQUIANA (1485-1500)



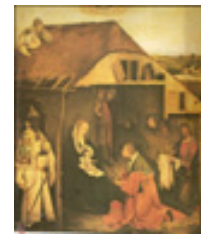
Las tentaciones de San Antonio.
Óleo sobre tabla, 131.238 cm.
Museo de Arte Antiguo, Lisboa



Las tentaciones de San Antonio.
Óleo sobre tabla, 70.51 cm.
Museo del Prado, Madrid



El tríptico de los eremitas. Óleo
sobre tabla, 86´5.29 cm. Palazzo
Ducale, Venecia (según Brans)



La adoración de los magos.
Bruselas (según Brans)



La epifanía. Óleo sobre tabla,
138.72 cm. Museo del Prado,
Madrid



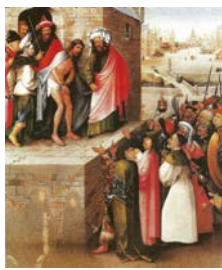
El Jardín de las Delicias. Óleo sobre tabla, 220.389 cm.
Museo del Prado, Madrid

A continuación presentamos un cuadro sinóptico donde relacionamos los seres grotescos que hemos clasificado con seres que encontramos en otras obras bosquianas. A la izda. del cuadro aparece la obra a la que nos referimos en cada caso, y a la derecha los paralelismos encontrados con los seres de *El Jardín de las Delicias*. Se trata de cuadros dobles, dentro de los cuales a la izquierda situamos el ser grotesco del Infierno y a la derecha el personaje o elemento sobre el que queremos reflexionar.

Nos damos cuenta que muchos se repiten o se asemejan, además de utilizar símbolos casi fijos, como el sapo, símbolo de lujuria; o la luna, símbolo de desequilibrio. Destacamos también la repetición de rostros similares al hombre-árbol, que Yarza Luaces identifica con un autorretrato del Bosco.

RELACIÓN ENTRE LA OBRA BOSQUIANA CON LOS HÍBRIDOS DEL INFIERNO DE *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* (CUADRO SINIÓPTICO II.2)

PRIMERA ETAPA BOSQUIANA (1485-1500)



Ecce Homo. Óleo sobre tabla, 75.61 cm. Museo Städel, Francfort



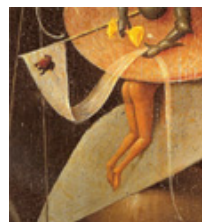
Las banderas de la luna (zona Z4) del Infierno. Yarza Luaces relaciona la luna con el desequilibrio



Mirada ajena a la obra del hombre-árbol, posible autorretrato del Bosco.



Cristo con la cruz a cuestas. Óleo sobre tabla, 72.32 cm. Museo de Historia del Arte, Viena



La imagen del sapo como escudo de esta obra, al igual que en la bandera situada en Z6 del Infierno, simboliza de lujuria.



La mesa de los pecados capitales. Óleo sobre tabla, 120.150 cm. Museo del Prado, Madrid



G-FB6 es similar a este personaje, que aparece en el círculo inferior izquierdo



G-FB7 y este personaje del círculo superior izquierdo llevan el mismo palo con dos astas



G-FB10 aparece sobre el pubis en la imagen de lujuria del círculo inferior izquierdo



Grupo fantástico Z2 del Infierno, aparecen perros similares a los del círculo inferior izquierdo

GRÁFICO DE LA SEGUNDA ETAPA (1485-1500)



La muerte del avaro. Óleo sobre tabla, 92'6.30'8 cm. Galería Nacional de Arte de Washington



Aparece un híbrido alado abajo a la izquierda con vestimenta de monja, como el G-FB1 del *Jardín de las Delicias*.



G-FB 49 es muy similar al híbrido que sale de detrás de la cortina con un saco de monedas que le ofrece al avaro .



En Z5 aparece una rata humana similar a la que vemos dentro del baúl que hay delante de la cama del avaro.



G-FB33 es similar a una especie de mono rata alado que levanta en su mano izquierda una carta con un punto rojo.



Juicio final. Óleo sobre tabla, 163'7.242 cm. Academia de Bellas Artes, Viena



G-FB6 es similar al híbrido vestido de mujer que se encuentra en la parte izquierda de la tabla central de esta obra.



El ser grotesco de Z2 es similar a la especie de lobo indefinido que aparece encima del puente, en el medio de la tabla central



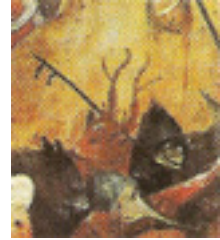
G-FB29 es el mismo ser grotesco que vemos en la tabla central cargando a un hombre herido por una flecha, atado a un palo.



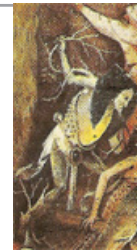
G-FB48, el hombre-árbol, tiene la cabeza una mesa similar a la mesa que hay en el centro del panel central.



El carro de Heno. Óleo sobre tabla,
135.190 cm. Museo del Prado y
Escorial, Madrid



G-FB6 aparece encapuchado en la parte derecha de la tabla central. Lleva un palo con dos astas



Hombre-árbol en la parte derecha de la tabla central.

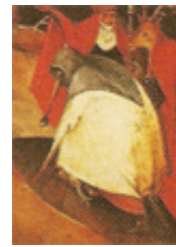
GRÁFICO DE LA TERCERA ETAPA (1500-1516)



Las tentaciones de San Antonio.
Óleo sobre tabla, 131.238 cm.
Museo de Arte Antigo, Lisboa



Las tentaciones de San Antonio
(paneles dcho.e izdo.),Lisboa



G-FB30 es parecido al personaje que vemos en la parte izquierda del postigo izquierdo. Ambos tienen una especie de palo que sale de una cara indefinida.



G-FB48 es el hombre-árbol, al igual que los que vemos en la parte izquierda y en la derecha del postigo central, respectivamente

II.1.2.5. Lo grotesco-fantástico en el postigo derecho y en el panel central de *El Jardín de las Delicias del Bosco*

Tras realizar el análisis del postigo del Infierno, que es fundamental para el análisis de lo grotesco en el siglo XVI, introducimos en este capítulo una recopilación de seres grotescos pertenecientes al panel derecho y central de *El Jardín de las Delicias*.

GROTESCO FANTÁSTICO EN EL BOSCO



G-FBD1



G-FBD2



G-FBD3



G-FBD4



G-FBD5



G-FBD6



G-FBD7



G-FBD8



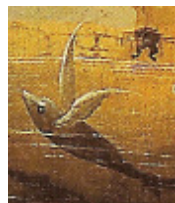
G-FBD9



G-FBD10



G-FBD11



G-FBD12



G-FBD13



G-FBD14



G-FBD15



G-FBD16



G-FBD17



G-FBD18

Los grotescos-fantásticos del postigo derecho están nombrados como G-FBD (Grotesco-Fantástico-Bosco-Derecho) y después un número que los identifica (Ejemplo G-FBD1, G-FBD2...). Los grotescos de este postigo están formados por distintos animales. Además, la mayoría carecen de actitudes humanas, como tienen casi todos los híbridos del postigo del Infierno, sean estos zoomorfos, antropomorfos u objetuales. Sólo hemos encontrado uno, G-FBD20, que mantiene una actitud humana, ya que sumergido en el agua, está leyendo con un libro abierto entre sus manos. De todos modos, no representa vicios o pecados humanos, sino más bien transmite calma y virtud. En el caso del postigo central, el procedimiento es similar. Las siglas son G-FBC (Grotesco-Fantástico- Bosco-Central) y luego el número (Ej. G-FBC1, G-FBC...)



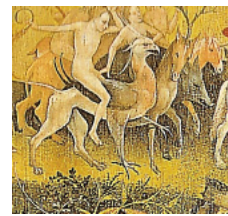
G-FBC1



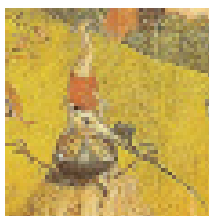
G-FBC2



G-FBC3



G-FBC4



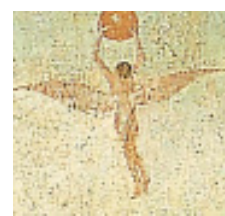
G-FBC5



G-FBC6



G-FBC7



G-FBC8

II.1.2.6. Elementos de la realidad en lo grotesco-fantástico

Lo grotesco-fantástico se conforma de un mundo de maravillas. La maravilla la hemos descrito como algo alejado de la realidad, que tiene su espacio propio y por tanto la imaginación campa a sus anchas en esos mundos narrados y viajes perdidos en el tiempo. Cuando la maravilla se relaciona con la realidad se transforma en fantasía. La realidad, en el caso del Bosco, se constituye a partir de un exhaustivo estudio de plantas, animales, objetos o seres humanos. Lo que sucede es que esta recopilación de elementos naturales o artificiales se desordenan y se mezclan jugando a formar nuevos seres, a deformar la realidad deformada. El Bosco conoce hasta tal punto la realidad que no teme cambiarla a su gusto.

Hemos tratado el postigo del Infierno como un importante valuarte del estudio de lo grotesco-fantástico. Hemos analizado sus híbridos y relacionado estos híbridos con otras obras bosquianas, y ahora buscamos elementos reales-artificiales dentro de ese mismo Infierno. Definimos como tales aquellos que existen de forma natural en la cotidianeidad, en este caso, del Bosco, como pudieran ser relojes, cartas, sillas, mesas, instrumentos musicales, armas o utensilios de cocina.

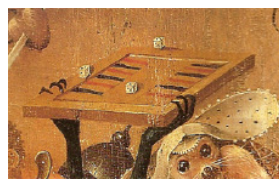
Se trata de objetos que vemos casi cada día y rara vez observamos en ellos un interés que vaya más allá del meramente utilitario. Sin embargo, cuando se relacionan entre sí de una forma no habitual o cuando forman parte de híbridos adquieren una fuerza que se acerca claramente a lo grotesco, provocando extrañeza en muchos casos e incluso desasosiego. Clasificamos los elementos que encontramos en el Infierno bosquiano en los grupos que siguen.

Juegos de azar

Los juegos como los dados, las cartas o los cuchillos rodeados de seres grotescos o en una atmósfera confusa, provocan una sensación de azar e inseguridad ante el destino. El mismo concepto de juego deja abierta la puerta a múltiples posibilidades. La fantasía se arma de elementos reales para crear inquietud y tensiones; por ejemplo situando un dado en la cabeza de una mujer. Se crean relaciones entre los dos elementos. Además el azar es el comienzo del miedo a un destino incierto, mediante la representación simbólica a través del juego o el desequilibrio en numerosos artistas, desde el Bosco hasta el arte contemporáneo.



Dado



Backgammon

Instrumentos musicales

La descompensación en las escalas entre seres humanos e instrumentos musicales contribuye a crear un ambiente fantástico. Los instrumentos musicales; por un lado introducen significados muy concretos, como la cornamusa, vinculada históricamente con la homosexualidad; y por otro lado, su tamaño desproporcionado con respecto a las personas nos provoca una sensación de extrañeza y convierte a los seres humanos en una especie de decoración de un gran bodegón musical.



Tambor y trompetilla



Cornamusa

Objetos cotidianos

El Bosco utiliza objetos de la vida diaria para representar el Infierno. Probablemente es una forma de humanizarlo o de establecer un paralelismo entre el Infierno y la realidad social en la que vive nuestro autor.

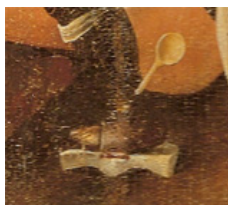
La relación de los objetos con el Infierno y su incursión en un espacio bíblico como es este, la expone muy bien Baltrusaitis, tal como vemos a continuación.



Llave



Bolso



Cuchara



Jarras

Explica el autor, que los objetos animados son objetos dotados de acción. Esta idea se produce debido al acondicionamiento extremo del objeto al movimiento. Baltrusaitis sitúa el nacimiento de esta representación en el s.XIV en Japón mediante Tosa Mitsuaki. Nos encontramos en el período Kamakura (1185-1333), seguido de un período de confusión (1336-1392), que dará lugar al período Muramachi (1392-1573). El período Kamakura es el momento en que sitúa Baltrusaitis el nacimiento de los objetos como representaciones. Observamos en obras de esta época, una tendencia al realismo. Un realismo que introduce elementos procedentes de la naturaleza que son utilizados para representar la cosmología budista y los seis mundos jerarquizados, por medio de los cuales se accede al nirvana. Esto provoca una lucha contra el mundo y las tentaciones externas e internas de donde surgen las escenas dantescas, infiernos, bestias y seres antropomorfos. Será también en esta lucha de San Antonio en las *Tentaciones del Bosco*, donde aparecen esos objetos animados que pretenden acabar con la compostura y el recto proceder cristiano.

Si analizamos este paralelismo, nos damos cuenta que es en la línea de lucha, en la línea de acción entre el mundo y dios o entre uno mismo y la res extensa; entre la mortalidad y la inmortalidad de donde surge el monstruo. Es el lugar en el que la imaginación adquiere toda su grandeza. En consecuencia, vemos que los objetos animados, proceden de la lucha interna contra el mundo. Se sitúan en la línea divisoria de lo moral y lo inmoral.

Los seres humanos pasan a un segundo plano.



Las tentaciones de San Antonio. Óleo sobre tabla, 70.51 cm. Museo del Prado, Madrid



Detalle 1
Ánfora



Detalle 2
Casa con martillo

La obra del Bosco mantiene un claro paralelismo con el arte oriental en su visión sobre la relación de la naturaleza con el hombre. La naturaleza es determinante en el mundo, todo aquello que se encuentra entre el cielo y la tierra. Naturaleza como creación de Dios no dotada de razón, pero sí de ritmo y armonía. La naturaleza mantiene una relación jerárquica de poder con respecto al hombre; tanto en el arte oriental como medieval, donde observamos la inmensidad del paisaje y la pequeñez del ser humano, como en la obra del Bosco. La jerarquía de tamaños que aparece en *El Jardín de las Delicias*, podría explicarse por alusión directa a la concepción de la relación entre la naturaleza y el hombre en el arte oriental. Los objetos son parte de la naturaleza. Son naturaleza artificial. El ser humano los considera sus aliados porque han sido creados por él, pero en momentos de tensión se unen a la naturaleza, adquiriendo la vida que ella les da y luchando contra él. Los objetos animados representan la lucha del ser humano contra sí mismo. Representan la expulsión del paraíso, el momento en que nació el pecado de la desobediencia; representan el pecado que persigue incesantemente al ser humano en su condición intrínseca de ser humano, y del cual tan sólo los santos pueden escapar. El Bosco no perdona a ningún ser en *El Jardín de las Delicias*. Todos esos seres insignificantes que constituyen la especie humana lo inundan todo. El Bosco inserta los objetos en seres vivos, la mayoría de ellos seres marginales; los seres vivos han creado objetos y estos vuelven a sus creadores. Los objetos adquieren vida en el Bosco. Los objetos- bestia son en la obra del Bosco un instrumento de castigo o de amenaza hacia el pecador. Existen numerosas obras del Bosco donde queda patente la utilización de estos seres. Aparecen en *Las Tentaciones de San Antonio*, en el *Último Juicio* y en *El Carro de Heno*. El Bosco ofrece una visión moderna de su tiempo. Mira al mundo y utiliza el monstruo real, basado en la realidad marginal de su entorno, para la creación de seres fantásticos.

EL FUEGO Y ALGUNAS HERRAMIENTAS Y UTENSILIOS DE USO COMÚN: QUINQUÉS, LLAVES, BOLSOS, PATINES

		<p>Ambos elementos son similares, y parecen antiguas lámparas o quinqués.</p>
 		<p>Otros objetos aparecen en el postigo, que parecen responder a un carácter aleatorio. La forma por la forma, jugando con los tamaños y las relaciones de estos con los seres humanos y seres grotescos que conforman la obra.</p>
		<p>El fuego es un elemento común y organizativo en el postigo, tanto en forma de antorchas, de recipientes o saliendo de un estómago. Tenemos noticias que en la época del Bosco fueron muy comunes los incendios por la zona de Bravante.</p>
		<p>Patinadores: Juego de palabras que se hace de patinar. Alude al hecho de deslizarse y a los juegos lúbricos.</p>
		<p>Las barcas en los pies del hombre sobre un estanque de hielo son un claro símbolo de inestabilidad.</p>

HERRAMIENTAS Y UTENSILIOS DE USO COMÚN: JARRAS, DADOS, COPAS, ESCALERAS, ASTAS

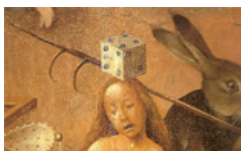
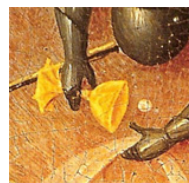


Aparecen numerosas jarras y recipientes de todo tipo. En ocasiones son jarras colgadas o tienen una utilidad común o forman parte del propio híbrido, como en la segunda imagen de la izquierda, que conforman los pies del monstruo devorador de hombres. Las jarras son signo de fragilidad y desequilibrio.

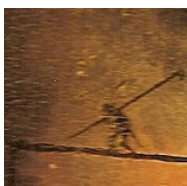
Jarra derramando agua: Símbolo tradicional de Acuario, que con Capricornio, son los dos signos zodiacales del Saturno. Significa la acción temporal.



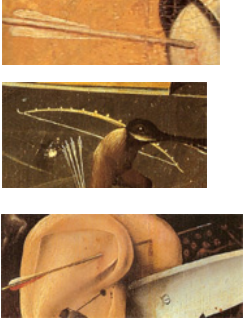





Objetos animados. Cambrai, manuscrito 124, siglo XVI



Esta herramienta de labranza, se repite en otras obras bosquianas, como *El Carro de Heno*.



Las escaleras son un elemento común del Infierno bosquiano. En ocasiones sirven para huir o salir de recipientes torturadores y en otras para esconderse o llevar a la horca a sus prisioneros.

ARMAS	
	<p>La muerte armada con una flecha, en lugar de una guadaña, procede de la iconografía de la antigüedad, donde Apolo, dios de la muerte en la <i>Iliada</i>, atraviesa con flechas a los hijos de Níobe.</p> <p>Dante en el Canto 17, (vv.25-27) del Paraíso, se refiere a ella de la siguiente manera: "Mi querer quedaría contento con saber qué fortuna se me acerca, qué flecha prevista más lenta viene". ALHAMBRA PEÑALVER, op.cit., p.95.</p> <p>Dentro de la Iglesia, hay representaciones de Dios como arquero expulsando a flechazos a Adán y Eva del Paraíso. En la obra del Bosco el arquero es el diablo.</p>
	<p>Las espadas son constantes, y suelen tener un carácter amenazante o violento.</p>
BANDERAS	
	<p>El estandarte con la media luna aparece en numerosas ocasiones. Podríamos relacionarlo con las tesis de Yarza Luaces, que sitúa la luna como símbolo de desequilibrio. También se relaciona con un estandarte árabe.</p>
	<p>El estandarte con el sapo, igualmente puede estar relacionado con el simbolismo del mismo, vinculado a la sexualidad.</p>
	<p>Estandarte en el que no se aprecia el símbolo que tiene dibujado.</p>
	<p>La bandera de la cornamusa, que se ancla sobre el cuerpo del hombre-árbol, es probablemente símbolo de homosexualidad.</p>

II.1.3. LOS DIBUJOS DEL BOSCO

Nuestro trabajo se centra principalmente en los dibujos ya que al ser estos una primera toma de contacto con lo que serán los seres grotescos posteriormente, conservan la impronta del mundo marginal del que proceden. Realizamos una clasificación de los dibujos del Bosco con el fin de ofrecer una visión global de su obra gráfica.



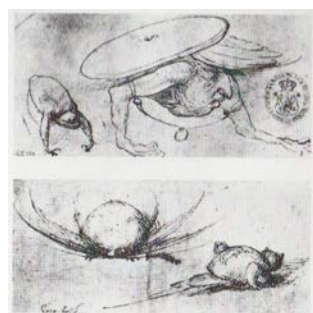
Escenas del Infierno

Pluma y bistre, 16'3. 17 cm. Staatliche Mussen SPK
Kapferstichkabinett, Berlín



Dos hechiceras

Pluma y bistre, 12'5.8'5 cm. Museum Boymans van Beuningen,
Rotterdam



Estudios para unos monstruos

Pluma y bistre, 8'6.18'2 cm. Staatliche Mussen SPK
Kapferstichkabinett, Berlín



Estudios para unos monstruos

Pluma y bistre, 31'8.21 cm. Ashmolean Museum, Oxford



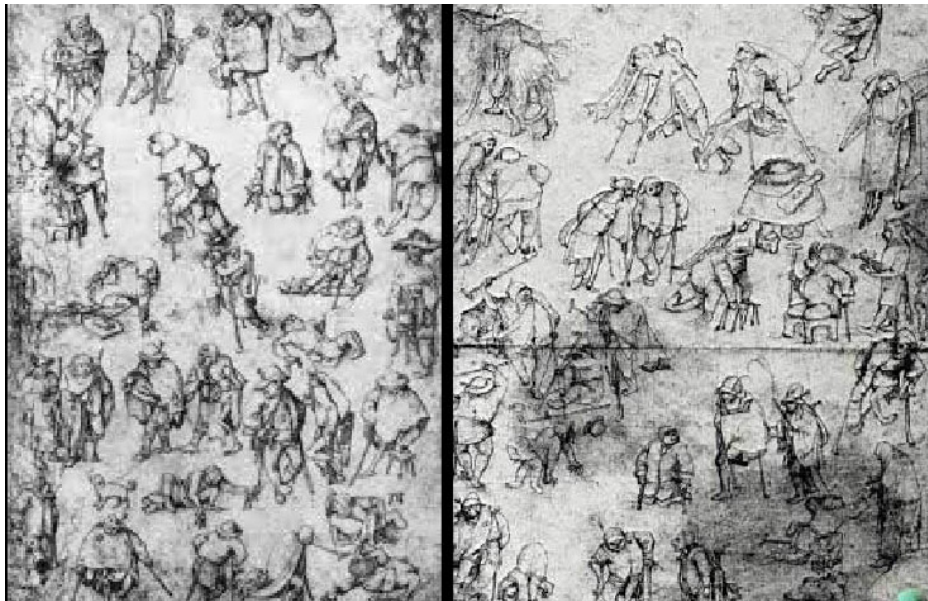
Dos cabezas (caricaturas)

Pluma y bistre, 13'3.10 cm. Lehman Collection, Nueva York



Brujas

Pluma y bistre, 20'3.26'4 cm. Louvre Cabinet des Dessins, París



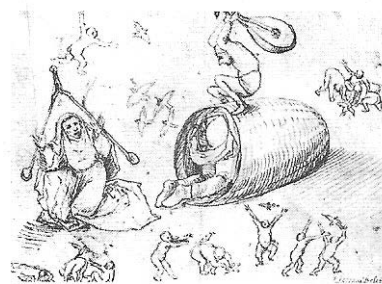
Mendigos e inválidos

Pluma y bistre, 26´4.19´8 cm. Bibliothèque Royale Albert I, Cabinet des Estampes (atribuido tb a Peter Bruegel el Viejo), Bruselas



Campo con ojos y bosque con orejas

Pluma y bistre, 20´2.12´7 cm. Staatliche Mussen SPK Kapferstichkabinett, Berlín



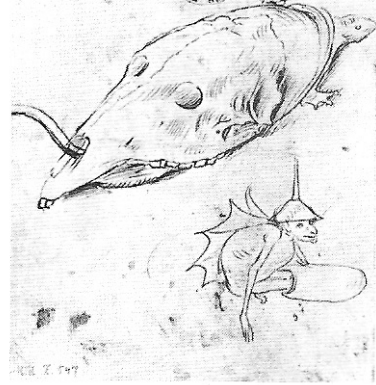
Colmena con hechiceras

Pluma y bistre, 19´2.27 cm. Albertina, Viena



Nido de lechuzas

Pluma y bistre, 14.19'6 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam



Tortuga con un cráneo sobre el carpacho y demonio alado

Pluma y bistre, 16'4.11'6 cm. Staatliche Mussen SPK Kapferstichkabinett, Berlín



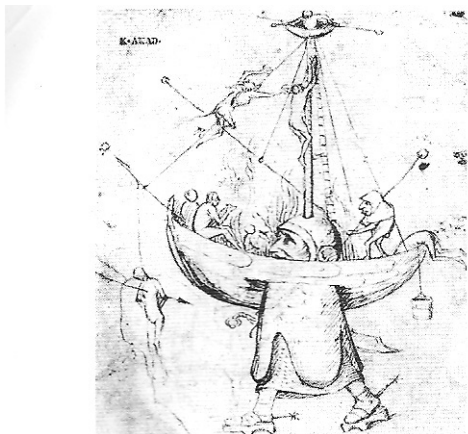
Dos monstruos

Pluma y bistre, 16'4.11'6 cm. Staatliche Mussen SPK Kapferstichkabinett, Berlín



El Hombre-Árbol

Pluma y bistre, 27'7.21'1 cm. ALbertina, Viena



Fuego en la Nave de los locos

Pluma y bistre, 17'6.15'3 cm. Akademie der bildenden Künste, Berlin



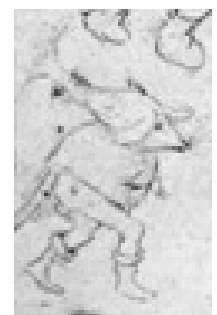
Tortuga con un cráneo sobre el carpacho y demonio alado

Pluma y bistre, 16'4.11'6 cm. Staatliche Mussen SPK Kapferstichkabinett, Berlin

II.1.3.1. Lo grotesco-fantástico en los dibujos del Bosco

Después de analizar con detenimiento el postigo del Infierno de *El Jardín de las Delicias* del Bosco, queremos incidir en la idea de que todos los monstruos del Bosco responden a una reflexión sobre el ser humano. Los zoomorfos, aunque morfológicamente estén compuestos por animales, mantienen en la mayoría de los casos actitudes humanas; y los objetuales porque la introducción de objetos del mundo real es una forma de conformar un espacio humano. A continuación, desmenuzamos algunos de los dibujos de pequeños híbridos realizados por el Bosco. Las siglas empleadas corresponden a Fantasía-Bosco y luego un número correlativo (FB1, FB2, FB3, ...). Estas siglas nos sirven para identificar el dibujo que tratamos en cada momento y así poder relacionarlos y reflexionar sobre ellos.







Estudios para unos monstruos

Pluma y bistre, 31'8.21 cm. Ashmolean Museum, Oxford

PERSONAJES FANTÁSTICOS EN EL BOSCO



FB1



FB2



FB3



FB4



FB5



FB6



FB7



FB8



FB9



FB10



FB11



FB12



FB13



FB14



FB15



FB16

En la misma lámina se intercalan imágenes de híbridos y de seres marginales o mendigos, como vemos en FB12. Podemos suponer que estos híbridos fueron copiados de lo marginal y transformados al mismo tiempo, ya que se trata de apuntes del natural. En consecuencia, afirmamos que lo marginal en el Bosco es un medio de creación de seres grotescos. Esto lo observamos en FB7, donde un tullido acaba teniendo tres cabezas y un sombrero. La idea parece responder al concepto de transformación. Observa la realidad marginal y al mismo tiempo la transforma. Crea nuevos seres a partir de elementos marginales de la realidad de su época.

II.1.3.2. Lo grotesco-cómico en los dibujos del Bosco

El Bosco, paradigma fundamental de lo grotesco-fantástico, es también un precursor de lo grotesco-cómico; es decir, del monstruo real. Kappler destaca lo marginal en el Bosco de la siguiente manera: “que las causas sociológicas, sobre todo aquellas referidas a los bigardos, marginales bien conocidos en la Edad Media, sirvieron para alimentar la imaginación del Bosco por lo referente a sus monstruos”. KAPPLER, op.cit., p.256.

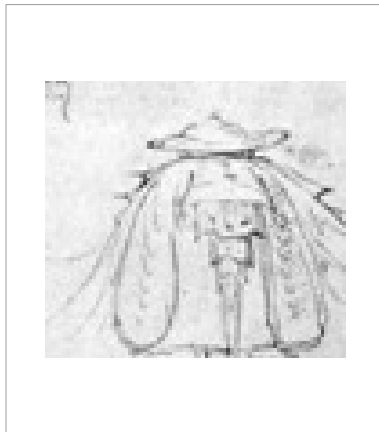
Alonso Marín, a propósito de la relación entre la marginación y la obra bosquiana, defiende la misma idea. “Estos hijos contrahechos y desheredados de Saturno, no podían pasar inadvertidos a la mirada del Bosco. Con frecuencia sus criaturas grotescas aparecen horriblemente mutiladas o deformadas. No hay por cierto, un rasgo que predomine en sus figuraciones más que este: su gusto por todas las taras humanas, físicas y morales”.

ALONSO MARÍN, op.cit., p.66.

En cualquier caso, al observar sus imágenes, nos damos cuenta que la representación de lo marginal aparece principalmente en los bocetos que realiza del natural, como observamos en los dibujos de seres marginales que se conservan en la Albertina (Viena) y en la Biblioteca Real de Bruselas y que mostramos a continuación. Alonso Marín afirma de El Bosco que sus obras son pretextos para mostrar la fealdad y miseria humanas.

“Lo monstruoso humano que acabará tornándose, según su vocación y tendencia natural, en monstruoso fantástico”. ALONSO MARÍN, op.cit., p.66.

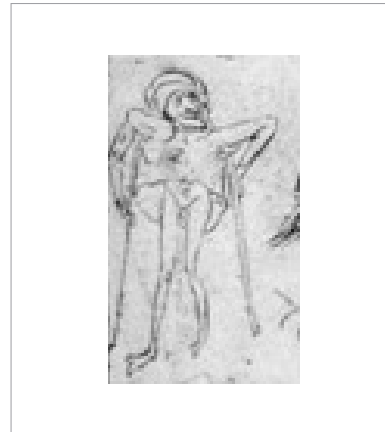
Esta visión instrumental de lo marginal o mejor dicho, esta instrumentalización de temas religiosos para mostrar el mundo marginal, es característica de la obra bosquiana.



Híbridos animales con objetos que humanizan y marcan el camino de lo fantástico a lo cómico, extrayendo a lo fantástico de su mundo particular y acercándolo a la realidad social y mundana

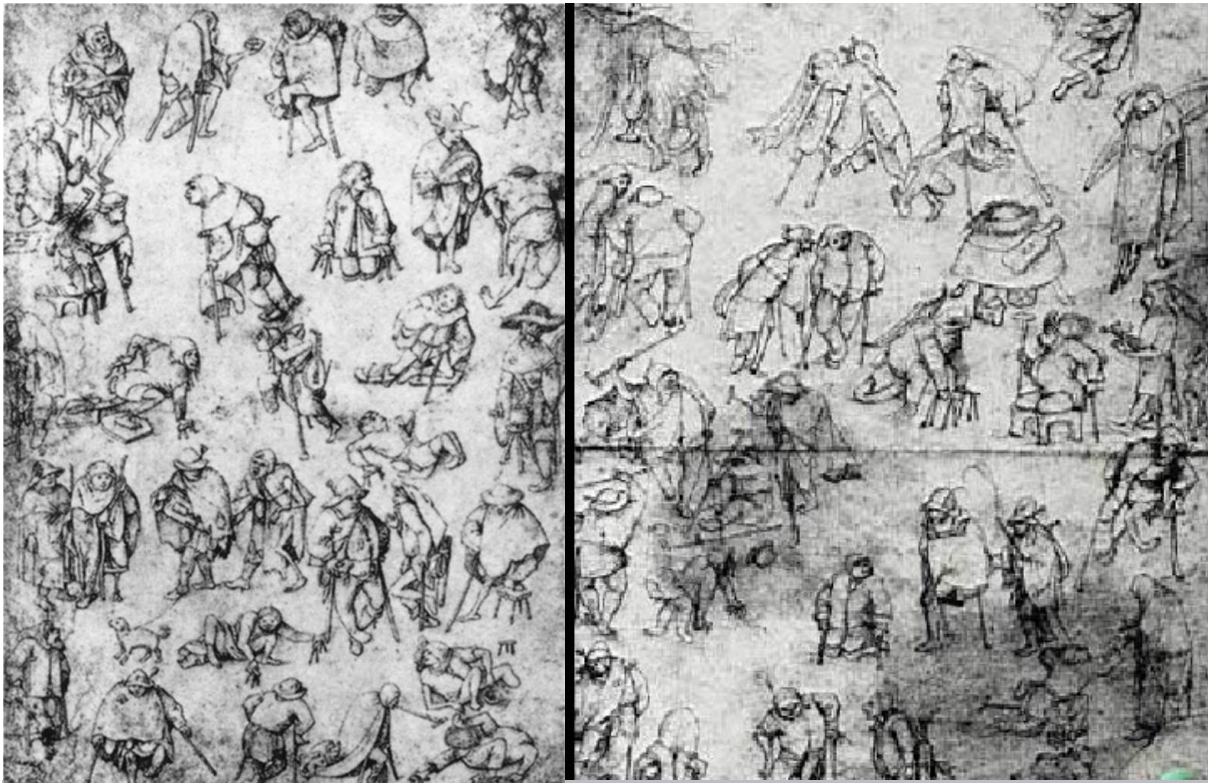


Híbridos humanos acompañados de objetos artificiales procedentes de dibujos de la realidad marginal de la sociedad del Bosco



Lo grotesco-cómico implica una mirada al monstruo real. Su tema principal es la marginación

Los dibujos que se conservan del Bosco son pequeños bosquejos de personajes marginales. Hemos realizado una clasificación de estos seres con una finalidad organizativa que nos permite señalar cada personaje y compararlo en el último apartado de este capítulo con otras imágenes de marginación.



Mendigos e inválidos

Pluma y bistre, 26´4.19´8 cm. Bibliothèque Royale Albert I, Cabinet des Estampes (atribuido también a Peter Brueghel el Viejo), Bruselas



Conservamos dos dibujos, uno en Viena y otro en Bruselas, con numerosos bocetos de seres marginales de la época del Bosco, que como hemos descrito anteriormente, se trataba de una época convulsa y de cambio. Alonso Marín comenta estos bocetos exaltando la importancia de representar libremente una realidad. "Estos mendigos que en tiempos del artista disponían de normas propias y de una sorprendente libertad, representan lo diferente y el estallido de las diferencias. Pero no sólo son amenazas sociales contra las autoridades las que representan los excluidos; expresan vacíos sociales, físicos y morales, pero sobre todo vacíos ontológicos". ALONSO MARÍN, op.cit., p.67.

El vacío ontológico propio del Individuo moderno nos lleva a representar lo marginal. El surgimiento del Renacimiento en el siglo XV es una época paralela al Romanticismo en el siglo XVIII, que junto con el movimiento Neoclásico, suponen una visión individual y una pérdida de valores colectivos, como hemos visto en el capítulo I. Todos estos seres, como sabemos, eran comunes en la época bosquiana. El Bosco los dibuja y los transforma en seres fantásticos que forman parte de sus composiciones, incluso religiosas.

Compara Alonso Marín los antiguos prodigios y maravillas, que describe Mandeville en sus viajes, con los seres reales. Este fragmento es interesante porque los sitúa uno frente al otro: el monstruo real y el irreal. "Estos seres marginales excluidos según el concepto de la Edad Media, encarnan con su inseguridad material y mental, una amenaza al frágil equilibrio de nuestras vidas. Los lisiados, los pobres, los sodomitas, las prostitutas, los excluidos todos de una sociedad fuertemente jerarquizada y cerrada no podían dejar de inspirar sentimientos ambivalentes en los que se mezcla a partes iguales el terror y la fascinación, muy similares a los que provocaban esos seres monstruosos de la biología y aquellas razas fabulosas de hombres que la literatura de viajes situaba en los confines o márgenes del mundo conocido". ALONSO MARÍN, op.cit., p.67.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN EL BOSCO. MISERIA



MB1



MB2



MB3



MB4



MB5



MB6



MB7



MB8



MB9



MB10



MB11



MB12



MB13



MB14



MB15



MB16



MB17



MB18



MB19



MB20



MB21



MB22



MB23



MB24



MB25



MB26



MB27



MB28



MB29



MB30



MB31

II.1.4. LINEAS DE MARGINACIÓN COMPARADA (LMC)

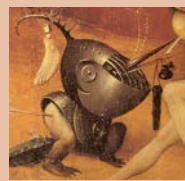
El Bosco utiliza en sus híbridos a los seres marginales de la sociedad en la que vive. A nivel teórico esto puede tener diferentes explicaciones. Podría ser que el interés por estos seres fuera plástico, al relacionarlo con la 'estética hispérica' imperante en la época. Es decir, podría haber visto en estos seres el material necesario para la creación de monstruos que pueblan el Infierno. Sin embargo, la necesidad que manifiesta de que todos esos híbridos mantengan la gestualidad, atributos u objetos que los transformen en seres humanos connota un interés por comprender y acercarse al ser humano tal como es. La otra explicación posible, es que desee mostrar la sociedad de su época y utilice la creación de seres fantásticos, así como la temática religiosa, para conseguir la aceptación del público. Hoy en día, no podemos saber cual de las dos explicaciones movía al Bosco a utilizar la realidad marginal, si era un instrumento o una finalidad encubierta. En cualquier caso sí podemos afirmar que existe una relación plástica entre ambas creaciones. A continuación, mostramos algunas correspondencias entre los híbridos extraídos del postigo del Infierno de *El Jardín de las Delicias* y las imágenes de marginación clasificadas en esta investigación. Presentamos lo que llamamos líneas de marginación comparada (LMC1, LMC2,...), que muestran similitudes entre los híbridos y los bosquejos realizados de los turpis de su época. Vemos por ejemplo cómo en las líneas de marginación LMC1, LMC2 y LMC5 las similitudes son posicionales, es decir sitúan el pie en la misma posición o con la misma inclinación. En otros casos, las similitudes son instrumentales. Ya hemos destacado la importancia de los objetos en la humanización que realiza el Bosco de sus híbridos. Pues bien, algunos de estos objetos son similares a las muletas o a los bastones de los tullidos de sus dibujos, como por ejemplo en LMC3 o LMC4. Encontramos también similitudes gestuales.

Sin embargo, el momento de transformación más completo lo observamos en las semejanzas manifiestas entre un tullido y un sapo, tal como vemos en LMC6 y LMC8.

HÍBRIDOS DEL BOSCO



G-FB1



G-FB2



G-FB3



G-FB4



G-FB5



G-FB6



G-FB7



G-FB8



G-FB9



G-FB10



G-FB11



G-FB12



G-FB13



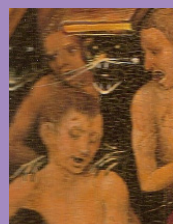
G-FB14



G-FB15



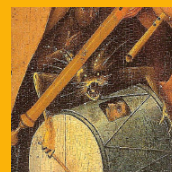
G-FB16



G-FB17



G-FB18



G-FB19



G-FB20

HÍBRIDOS DEL BOSCO



G-FB21



G-FB22



G-FB23



G-FB24



G-FB25



G-FB26



G-FB27



G-FB28



G-FB29



G-FB30



G-FB31



G-FB32



G-FB33



G-FB34



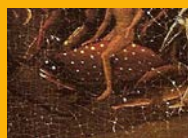
G-FB35



G-FB36



G-FB37



G-FB38



G-FB39



G-FB40

HÍBRIDOS DEL BOSCO



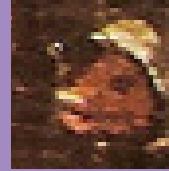
G-FB41



G-FB42



G-FB43



G-FB44



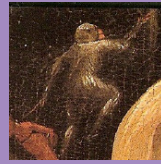
G-FB45



G-F46



G-FB47



G-FB48



G-FB49



G-FB50



G-FB51



G-FB52



G-FB53



G-FB54



G-FB55

LÍNEAS DE MARGINACIÓN COMPARADA EN EL BOSCO

LMC1



MB1

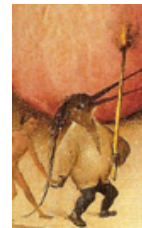


G-FB47

LMC2



MB2



G-FB33

LMC3



MB5



G-FB48

LMC4



MB8

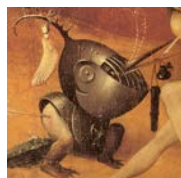


G-FB46

LMC5



MB13



G-FB2

LMC6



MB30



G-FB10

LMC7



MB21



G-FB21

LMC8



MB25



G-FB6

II.2. CALLOT (1592-1635)

Lo grotesco-cómico se gesta en la mirada del Bosco como un medio para la creación de seres fantásticos o tal vez utiliza los seres fantásticos para expresar libremente situaciones marginales en obras principalmente de temática religiosa. Callot concede una autonomía propia a estos seres. Los representa tal y como son, situándolos en el centro de su obra y dotándolos de un carácter, probablemente, más cómico que moral.

La elección de Callot viene motivada, por una parte por el interés estético artístico que despierta en nosotros su trabajo debido a su relación con la cultura popular y el teatro de la época, así como con la caricatura. Por otro lado, además, esta decisión viene reforzada por autores como Diane Russel⁴⁰ o Kayser, así como por su inclusión en exposiciones como *Tres visiones de la Guerra: Callot, Goya y Otto Dix*⁴¹; comisariada por Bancaixa en Valencia en el año 2001; o en la reciente muestra *El Factor Grotesco*, que tuvo lugar en el Museo Picasso de Málaga del 22 de Octubre al 10 de Febrero del 2013. Callot es un autor del que no se conoce demasiado. Sabemos que a lo largo de la historia hay artistas que quedan en el olvido. Sin embargo, pensamos que cuando una obra es realmente interesante, resurge como un ave Fenix de sus cenizas con la ayuda de algún erudito curioso que no se ancla únicamente en los mitos establecidos de la Historia del Arte. Estamos convencidos que Callot es un ejemplo de este tipo de artistas. Charles de Yriarte será el primer autor que en 1867 otorga a Callot la importancia que merece comparándolo con Goya. "Callot es luz y Goya sombra. Callot cuenta su historia sin ira y Goya lleno de rabia. Callot como hombre del norte y Goya del sur". BANCAIXA, op.cit., p.163.

Agradecemos también el trabajo de Diane Russell, por otra parte nada fácil de encontrar, sobre los dibujos y grabados de Callot, a propósito de la exposición realizada en la National Gallery of Art de Washington en 1975. Este catálogo nos ha ofrecido una amplia e interesante, amén de desconocida información sobre Callot.

40 RUSSEL, Diane. *Prints@Related Drawings*. National Gallery of Michigan. (<http://babel.hathitrust.org/cgi/mb>).

41 BANCAIXA. *Tres visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto, Dix*. Valencia: Fundació Bancaixa, 2001. ISBN 8489413916.

II.2.1. ENTORNO SOCIAL E HISTÓRICO DE CALLOT

Nació en Nancy en una familia militar en 1592. Conoce a Claudio Heuriet, pintor del Duque de Lorena. Más tarde se formará durante un tiempo en el taller del grabador Crocq. Su padre quería que fuera religioso, pero él se fue a los catorce años de casa para desarrollar sus inquietudes artísticas. En 1612 viaja a Florencia con la finalidad de estudiar grabado. Domina el buril y se inicia en el aguafuerte. Realizó sus famosas series de *Caprichos* y *Jorobados*. Allí su patrón fue Cosimo II de Medici, desde 1614 hasta 1621 y cuando éste murió en 1621, el Duque de Lorraine le pidió que volviera a su tierra. Tiene por ello dos épocas: la época Italiana (1609-1621) y la época de Lorena (1622-1635). Callot es nombrado por Baldinucci como alumno de Parigi (el cual muere en 1635), uno de los artistas de la corte, junto con Buontalenti (1536-1608). En 1622 vuelve a Nancy, y trabaja para el Duque de Lorena, que fallece en 1624. Se casa con Catalina Kuttinger, una mujer rica con la que no tiene hijos. Estalla la Guerra de los Treinta años en 1618. Durante esta época se conocen muchos dibujos en los que la característica principal es la exageración. En 1631, Luis XIII toma posesión de Lorena. Callot crea *Las grandes Miserias de la Guerra*, obra central en la exposición mencionada *Tres visiones de la Guerra*, con el fin de denunciar esta situación. Este mismo año, su padre muere de peste y Callot cae enfermo. Fallece en 1635, con 43 años. Se dedicó exclusivamente al aguafuerte. Explica Saly Radic en dicho catálogo que hay dos perspectivas desde las que estudiar su trabajo: desde una perspectiva social y desde la perspectiva del dibujo.

Realizó casi 1500 grabados en series como *Las grandes Miserias de la Guerra*, *Los Bailes de Estefania*, *Caprichos de varias figuras* y *Los Enanos*. Ilustró libros sagrados e hizo planchas sobre apóstoles. Visitó París para grabar planos animados sobre la conquista de la Rochelle. Callot utilizó la caricatura para satirizar desde los rodamons hasta los dandis ofreciendo imágenes favorables de grupos marginales, como los gitanos.

II.2.2. VISIÓN GENERAL DE LA OBRA GRÁFICA DE CALLOT

El objetivo de este apartado es plantear una visión general que nos muestre aquellos aspectos que puedan interesarnos para el análisis de lo grotesco-cómico desde el punto de vista de la marginación. Callot es influenciado por pintores extranjeros como Rubens, que estuvo en Mantua en 1600; por Claude, que estuvo en Roma en 1613 y por Van Dyck, que vivió en el norte de Italia en 1621. Además, el artista viajó a Roma donde trabajó para grabadores como Champagne o Philippe Thomassin (1562-1622). Mientras estudió en Roma tuvo mucha relación con Israel Henriet (1590-1661), quien luego fue editor; y Claude Deuret (1588-1660), quien sucedió a Bellange como pintor de corte en Nancy y con quien Callot trabajó conjuntamente en las ilustraciones del Festival del Carnaval en 1627. Ofrecemos a continuación una visión global de la obra gráfica de Callot de una forma genérica. Por supuesto, profundizamos en aquellos aspectos más relacionados con lo grotesco.

- **Los Caprichos**

Se trata de dos tiradas de 50 grabados pequeños. Una fue realizada en Florencia en 1617, y otra en Nancy en 1622. Vemos imágenes de soldados, aristócratas y personajes de la Comedia del Arte. Fueron encargadas por Lorenzo de Medici (1599-1648) para su entretenimiento y algunas de ellas beben de fuentes literarias.



Plaza del Duomo, Florencia

Grabado, 55.82 cm. Rosenwald Collection

- **Los Mendigos**

Son 25 planchas realizadas en los años siguientes a su regreso a Nancy. Las planchas se encuentran en el Museo Histórico de Lorraine. De los bocetos para esta serie, sólo se conserva un pequeño dibujo que muestra tres gatos. Los dibujos de mendigos son comunes en la Europa de los siglos XVI y XVII.

- **Los Bohemios**

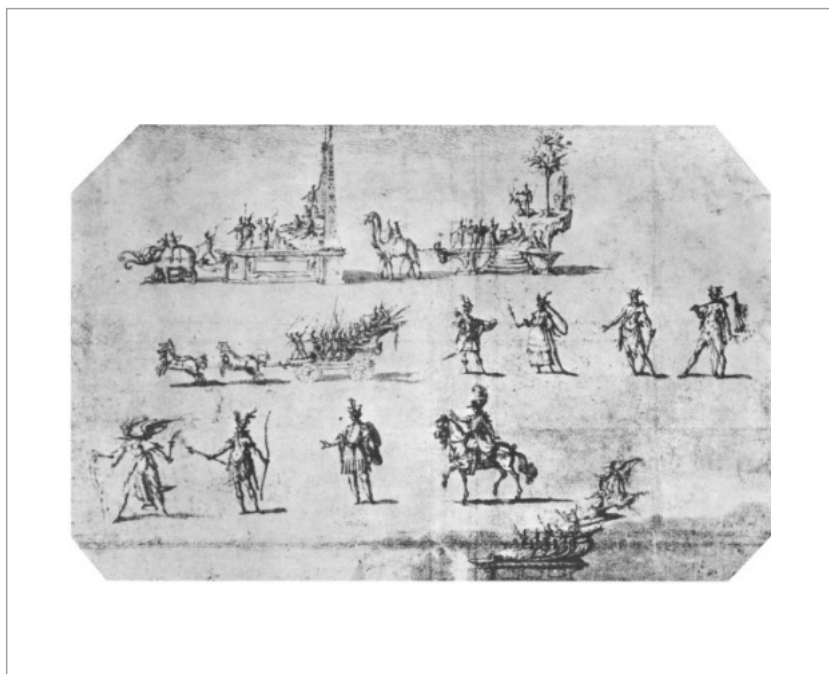
Se trata de cuatro planchas horizontales. Referente a este trabajo hay muchos estudios de figuras en el Hermitage. Las planchas están en el Museo Histórico de Lorrain.

- **La Guerra del amor y La Guerra de la Belleza**

Son dos series que tratan directamente los festivales que bajo ese mismo nombre se tenían lugar en Florencia y que exaltaban los valores aristocráticos.

La Guerra del amor

Hace referencia a unas festividades florentinas realizadas en la Plaza de Santa Croce, en Febrero de 1616. Son cuatro grabados en los que narra la rivalidad entre dos princesas exóticas por las atenciones de Lucinda, la reina ficticia de la India, quien realiza el viaje de su tierra nativa a Tuscany.



La Guerra del amor: flotas de participantes

Bolígrafo con aguada marrón, 23.38 cm. Devoltaire Collection

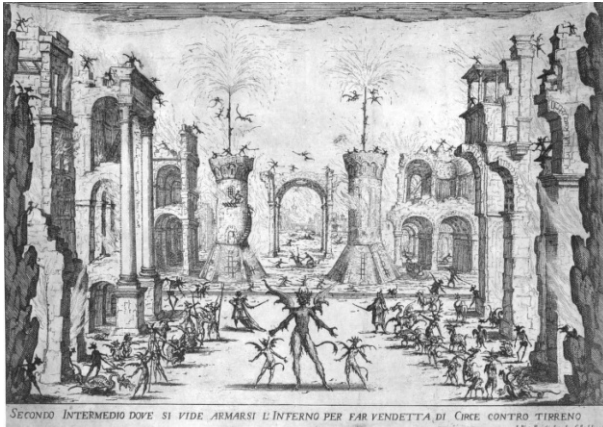
La Guerra de la Belleza

Hace referencia a un espectáculo de ballet ecuestre que tuvo lugar en Octubre de 1616 en Florencia. Este espectáculo se realizó con motivo de la entrada del príncipe Urbino con la finalidad de concertar matrimonio con la hija de Cosimo II, Claudia de Medici. Callot realiza las ilustraciones para el libro del festival. Aunque era apreciado como grabador, no viene mencionado. Quizás esto nos hace ver el bajo status del grabador con respecto a otros organizadores del espectáculo. Se trata de seis planchas con esquema de composición similar a la *Guerra del Amor*. En la *Guerra de la Belleza*, los personajes se caracterizan por su carácter grotesco perteneciente a una clase social popular.



La Guerra de la belleza: la flota del sol

Grabado, 15,23 cm. Rudolf Bauenfeld Collection



SECONDO INTERMEDIO DOVE SI VIDE ARMARSI L'INFERNO PER FAR VENDETTA DI CIRCE CONTRO TIRRENO

La Guerra del amor: flotas de participantes

Bolígrafo con aguada marrón, 23.38 cm. Devoltaire Collection

Los intermedios de las representaciones eran escenas ambientadas en el Infierno.

- ***Festividades Fluviales***

Se realizaban en 1619, Cosimo II las organizaba para entretenimiento de la archiduquesa. La mayor parte de la gente las disfrutaba sin entender ni conocer las historias mitológicas que se ocultaban detrás de estos espectáculos.

- ***Solimano***

Son cinco ilustraciones y cada una hace referencia a un acto de la *Tragedia de Solimano* (1620). Introduce como innovación la creación de esquemas de ilusión espacial. El protagonista del drama es Solimano 'El Magnífico', sultán del imperio otomano. Para esta obra, ejemplo de madurez del artista, realizó 72 figuras de estudios de turcos, muchos de los cuales no transfirió a planchas.

- **Tres comediantes italianos**

Callot conoce a los comediantes entre 1616 y 1617 en Florencia. Siente admiración por los cómicos italianos. La Comedia del Arte es un teatro cómico improvisado, formado por diez o doce actores, algunos de ellos se repiten, aunque el guión se improvisa. Muchos de ellos llevan máscaras. El nombre de comedia Italiana se otorga en el siglo XVIII. Cuando Callot regresa a Nancy en 1621 continúa trabajando sobre el tema.



Pantalone

Aguafuerte, 21'8.15'3 cm. Rudolf Baurfeld



El capitan del enamorado

Aguafuerte, 21'8.15'3 cm. Rudolf Baurfeld



Zannii

Aguafuerte, 21'8.15'3 cm. Rudolf Baurfeld

- **Bailes de Estefanía**

Las realiza en 1621, tras su regreso de Nancy, vinculando su obra con el período italiano. Son consideradas como un producto de fantasía del artista, pero al mismo tiempo importantes documentos de la historia del teatro, ya que están inspirados en la improvisación teatral en la calle. Se trata de una serie de 24 pequeños grabados horizontales. Están compuestas en tres planos; un plano principal, donde aparecen comediantes, muchos de ellos con

máscaras interactuando de diferentes formas y movimientos; un plano medio, en el que podemos ver otros actores o grupos enteros de espectadores; y un plano de fondo en el que vemos estructuras arquitectónicas. Muchos de estos trabajos no fueron encargos, lo que nos muestra el interés personal del artista por la Comedia del Arte.

- ***Enanos***

Se trata de 21 imágenes en las que destaca el gusto por lo grotesco. Cada plancha muestra una sola figura. Como en la serie de *Los Mendigos*, las figuras ocupan toda la plancha y no tienen escenas detrás. Como en los *Bailes de Estefania*, la observación de la realidad es el primer estímulo. Los enanos eran el entretenimiento de la Corte de los Medicci. “Desde que Callot empezó con la realidad física de humanos deformes, la frontera entre la verdad observada y la caricatura es indistinguible en estos grabados”. RUSSEL, op.cit., p.77.

El uso de las máscaras en estos enanos tiene una función irónica ya que desfigura lo que ya está desfigurado, a saber, los enanos. En los *Enanos* de Callot no hay huella de intención moralizante. Las imágenes de Callot son esencialmente cómicas y en ocasiones se introduce en forma de autorretratos pasando a ser él mismo una forma de entretenimiento, como si de pequeños cameos se tratara. Los *Enanos* y los *Bailes* son los primeros trabajos que realiza Callot después de volver a Nancy y de ambas series se conservan los dibujos preparatorios en el Louvre y en el Hermitage.

- ***Las Miserias de la Guerra***

Serie de 1633 formada por 18 estampas que representan la Guerra de los Treinta años (1618-1648)

Trata de planchas paisajísticas que no aportan datos específicos sobre tema que nos ocupa. Esta serie tuvo una gran importancia en la exposición *Tres visiones de la Guerra* que tuvo lugar en Valencia en 2001. Callot viene equiparado en esta muestra a la altura de Goya y Otto Dix, realizando paralelismos entre los tres autores en cuanto al tema de la guerra se refiere.

II.2.3. LO GROTESCO-CÓMICO EN CALLOT

Ahora abordamos aquellas obras en las que de forma específica podemos observar lo grotesco-cómico y su tema principal: la marginación. Tras esta selección de las series más relacionadas con el tema que nos ocupa, desmenuzamos esos seres marginales, desde los mendigos y tullidos, hasta los bohemios. La nomenclatura utilizada responde a las siglas MC1, MC2, MC3... (Marginal-Callot-1, Marginal-Callot-2...). La mayoría de los trabajos son aguafuertes, aunque se conservan también algunos dibujos preparatorios de las planchas o bocetos realizados al natural.

II.2.3.1. Análisis general de la obra desde el punto de vista de lo grotesco-cómico

Desarrollamos cuatro series grotescas. Tres de ellas; *Los Enanos*, *Los Bohemios* y *Los Mendigos*, tratan como tema central la marginación; y una cuarta, a saber, *Los Bailes de Estefania*, que hace alusión a celebraciones culturales de carácter grotesco. Las tres primeras series sin embargo, no tratan temas marginales como algo negativo sino que humanizan a los personajes y les dotan de una individualidad que en grupos marginales habitualmente se pierde. *Los Enanos* y *Los Bohemios* los representa como son, normalmente resultan simpáticos y atractivos, y no forman parte de situaciones negativas careciendo de connotaciones despectivas. Sabemos además que Callot se escapó a Florencia con doce años con un grupo de bohemios, y compartió mucho con ellos.

Con respecto a *Los Mendigos*, es curioso que si no fuera por los atuendos, en la mayoría de las ocasiones presentan una actitud en todo momento digna e incluso podríamos decir que elegante.

Los Mendigos



El Capitán de los barones
Aguafuerte, 144.93 cm.



Los dos peregrinos
Aguafuerte, 144.88 cm.



Vieja mujer con gatos
Aguafuerte, 139.88 cm.



Mendigo con un palo
Aguafuerte, 144.93 cm.



Los Mendigos
Aguafuerte, 88.255 cm.

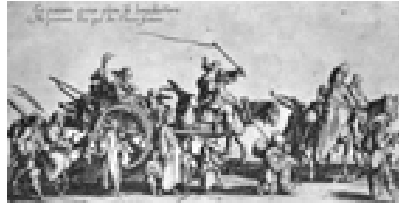


Los Mendigos
Aguafuerte, 88.258 cm.



Los Mendigos
Aguafuerte, 85.252 cm.

Los Bohemios



Los bohemios marchando: El guardia trasero
Aguafuerte, 125.240 cm.



Los bohemios marchando: La vanguardia
Aguafuerte, 125.239 cm.



La parada
Aguafuerte, 125.239 cm.

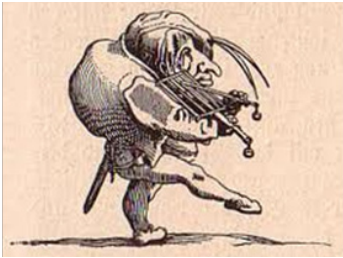


El festin de los bohemios
Aguafuerte, 125.238 cm.

Nuestro análisis de lo grotesco-cómico en Callot lo centraremos principalmente en la serie de *Los Enanos*, por considerar que tienen un punto cómico relacionado directamente con el tema de la caricatura, poniendo de manifiesto la deformidad del otro. Callot superpone una máscara a un rostro ya de por sí caricaturesco.

Los Enanos



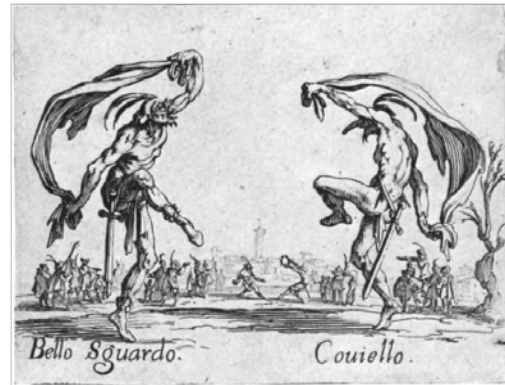


Bailes de Estefanía es una serie de grabados que forma parte de *Los Caprichos*. Se trata de una serie de 40 planchas, en cuya portada hay dos sátiros con una cartela que en la parte inferior termina con una cabeza quimérica y unas garras.

Los realiza en la época florentina para Lorenzo de Medici. Están basados muchos de ellos en la *Comedia del Arte*, que, como sabemos, nace en Italia a mediados del siglo XVI. Es el teatro cómico por excelencia, donde el actor es autor del personaje. Cada actor elige un personaje para toda su vida, aunque puede tener variaciones. Muchos nombres tiene este género teatral: comedia del improviso, comedia del objeto, comedia popular, comedia de las máscaras, comedia bufonesca, comedia veneciana, comedia italiana. Está más basada en la fantasía que en la memoria. Los poetas copiaban citas o gracias de esta *Comedia del arte* y por ello podemos conservar algunas alusiones que de otra forma se hubieran perdido debido a su carácter improvisado. Está vinculada a la comprensión de la marginación por su cercanía a las personas y a la representación de lo grotesco.

Bailes de Estefanía





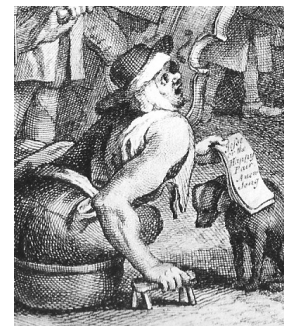


II.3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LO GROTESCO-CÓMICO EN CALLOT Y EN EL BOSCO

La obra de Callot, la podemos clasificar temáticamente en: imágenes de guerra; destacando la serie *Las Miserias de la Guerra*; un segundo grupo temático que versa sobre la cultura popular de la época, en particular se trata de imágenes relacionadas con las representaciones teatrales y con la *Comedia del Arte*; y un último grupo formado por representaciones de personajes marginales, como bohemios, gitanos o enanos.

En este último grupo temático es en el que profundizamos. Las representaciones de mendigos y enanos nos interesan especialmente, casi todas ellas se centran en la figura, se trata de retratos individuales o de grupo. Clasificamos y numeramos a los mendigos, con el fin de poder nombrarlos y compararlos. Los enanos no los numeramos porque se trata de dibujos individuales. Sin embargo, observamos que los dibujos son más duros que los grabados. Esto puede deberse a que conservan la esencia del modelo marginal del que proceden, tal como vemos en las imágenes que siguen.

CUADRO COMPARATIVO
BOSCO-CALLOT- HOGARTH



Además en el ejemplo anterior podemos ver una gran similitud entre el dibujo del Bosco y el de Hogarth. Ambos tullidos presentan posiciones similares e incluso se orientan en la misma dirección. Es posible que Hogarth conociera los dibujos bosquianos, aunque no podemos demostrarlo.

Al analizar la representación de mendigos y tullidos en el Bosco y en Callot observamos algunas cuestiones interesantes. Callot representa a los tullidos y mendigos de una forma más positiva y natural que el Bosco. De hecho, en ocasiones aparecen por parejas como dialogando. Parece más un estudio naturalista de posiciones y vestimentas de mendigos, que el estudio realista de la mendicidad y la marginación, que atribuimos al Bosco. Además el Bosco representa a los mendigos y tullidos en posiciones animales o al menos no erguidas. Esto pudiera ser debido a una intención de hibridación del mendigo, cargando así la representación de un carácter moral o crítico hacia la sociedad de su tiempo. Las imágenes marginales bosquianas parecen formar parte de un proceso, mientras que en Callot su valor recae en la misma representación, es decir, no las utiliza para transformarlas. Así los mendigos de Callot son seres humanos tranquilos y complacientes en su mayoría y que al contrario de convertirse en híbridos mantienen en todo momento un marcado sentido naturalista. Tal vez las representaciones bosquianas del mundo marginal aludan al mismo como colectivo, como masa informe indefinida, mientras que en Callot las representaciones transmiten el sentido individual de cada personaje, destacando su humanidad.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN CALLOT



MC1



MC2



MC3



MC4



MC5



MC6



MC7



MC8



MC9



MC10



MC11



MC12



MC13



MC14



MC15



MC16



MC17



MC18



MC19



MC20



MC21



MC22

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN EL BOSCO



MB1



MB2



MB3



MB4



MB5



MB6



MB7



MB8



MB9



MB10



MB11



MB12



MB13



MB14



MB15



MC16



MB17



MB18



MB19



MB20

LA MÚSICA Y SU RELACIÓN CON LA MARGINACIÓN. BOSCO Y CALLOT



El enano toca un rabé morisco.



Rabé morisco: De la voz árabe rebâb. Cordófono frotado con arco procedente de la cultura islámica. Fue adaptado para ser tocado con arco hacia el siglo X, ya que anteriormente se trataba de un instrumento punteado.



Tocar el laúd es una expresión, que en el siglo XV, se identifica con hacer el amor; sin embargo en Callot el simbolismo parece ausente en todo momento.

Uno de los enanos de Callot toca el laúd acompañado de otro que toca la flauta. El segundo si parece como si la flauta formara parte de su cara. Recuerda un poco a un mosquito.



G-FB24 es similar al enano de la flauta que aparece a la izda.



Enano tocando el clarinete



Instrumentos de viento del Infierno del Bosco. Cuerno y trompeta



Enano tocando la cornamusa



Cornamusa arquitectónica del infierno musical del Bosco

Es interesante asomarnos al uso de los instrumentos musicales hace Callot en relación al Bosco. Los instrumentos musicales aparecen en muchos casos vinculados a lo grotesco. En el caso de Callot se trata de un uso natural de los mismos, mientras que el Bosco los utiliza como parte de la arquitectura del Infierno. Parece conferirles un carácter negativo. Lo vemos claramente en algunos ejemplos que forman parte del llamado 'Infierno musical' de *El Jardín de las Delicias* del Bosco.



Parece tocar un setar, que es un instrumento de cuatro cuerdas, aunque literalmente setar significa tener tres cuerdas. Tiene un mástil de unos 60 cm.



Enano tocando el violín

OTROS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL INFIERNO DE *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* DEL BOSCO



Arpa



Orlo. Instrumento musical que fue popular durante el Renacimiento



Tambor



Clarinete



Enano tocando la guitarra

Concluimos en que el hecho de clasificar los seres marginales de ambos autores y observarlos, tanto por separado como de forma comparada, aporta muchos datos sobre los mismos. A modo de resumen, podemos afirmar que con respecto al proceso de creación en Callot tienen un carácter acabado, mientras que en el Bosco forman parte de un proceso de transformación en híbridos. En el Bosco están cargados de realismo y dureza, manteniendo posiciones animales y deformaciones monstruosas como parte de creación de híbridos; en Callot, sin embargo, mantienen posiciones humanas y parece estar más interesado en el carácter naturalista de sus vestidos que por la dureza de su situación. Es curioso también como un dibujo del natural al transformarse en un grabado, pierde esa dureza inicial que procede de su relación con la realidad.

LO GROTESCO-CÓMICO EN BOSCO Y CALLOT (CUADRO SINÓPTICO II.2)

LA MARGINACIÓN EN BOSCO

REPRESENTA LO MARGINAL
COMO UN COLECTIVO
DEFORME

CARICATURA MEDIANTE
EXAGERACIÓN DE LOS RASGOS Y
DEFORMACIÓN ANIMAL

LO MARGINAL COMO PARTE
DEL PROCESO DE CREACIÓN DE
HÍBRIDOS



Cristo con la cruz a cuestas
Óleo sobre tabla, 76'5.86'5 cm.

LO MARGINAL CON UN VALOR EN
SÍ MISMO

CARICATURA MEDIANTE LA
OBSERVACIÓN NATURAL O EL
USO DE LA MÁSCARA

LA MARGINACIÓN EN CALLOT

REPRESENTA LO MARGINAL
COMO INDIVIDUOS
HUMANOS



Detalle de rostro
de *Enano*



Detalle de rostro
de *Bailes de Estefania*

CAPÍTULO III

EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO EN EL S.XVIII

Las características del siglo XVIII en relación al surgimiento del monstruo moderno las hemos abordado en el capítulo I. Ahora nuestra mirada se torna artística y llena de curiosidad asomándose así a la obra gráfica de dos autores que constituyen el paradigma de lo grotesco-cómico en los siglos XVIII y XIX, como son Hogarth (1697-1764) y Goya (1746-1828). Hogarth es conocido principalmente como grabador, aunque también es pintor. Se asoma a lo grotesco-cómico a modo de historias detalladas donde el devenir y la responsabilidad moral de los protagonistas juegan un papel importante. Con respecto a Goya, qué decir de un artista que se enfrenta con tanto realismo al arte. Mira su realidad y la transporta sin tabúes al lienzo o a las planchas. No tiene miedo de representar la crudeza de su tiempo y que además, para incidir en temas morales requiere de la creación de seres que cuenten las inmoralidades y estupideces de las que el ser humano es protagonista; por tanto, es un artista que abandera lo grotesco-cómico y que para ello en ocasiones requiere de lo grotesco-fantástico con el fin de ensalzar el primero, así podemos observar seres alados, brujas o animales humanizados, tal como vemos en las dos imágenes que siguen, pertenecientes a *Los Desastres de la Guerra*.



Desastre 12, Contra el bien general



Desastre 18, El buitre carnívoro

Con ambos autores recorreremos sendas similares, comenzando por conocer sus vidas y aquello que les rodea desde la perspectiva de lo grotesco para continuar volviendo la mirada a su obra gráfica. Esa mirada inicialmente curiosa y juguetona, pasa a adquirir un carácter más metódico ante la necesidad de un orden con el fin de desmenuzar y poder contrastar ambas visiones de lo grotesco-cómico. Por supuesto, debemos puntualizar que nuestra intención no es un estudio exhaustivo de la obra de ninguno de los dos autores, tema que supondría una nueva investigación, sino tener una visión plástica de lo grotesco-cómico en el siglo XVIII y principios del siglo XIX, a través de dos miradas muy distintas y ricas en matices. Para ello realizamos una biblioteca de imágenes de marginación de ambos autores, con el fin de acotar este concepto. El concepto de marginación, aparentemente sencillo, no lo es, ya que requiere tener una idea previa de aquello que es aceptado y bien visto por una determinada sociedad. En nuestro caso, hemos extraído los grupos de marginación a partir de la observación de la obra, ya que probablemente si analizáramos otros autores los grupos serían distintos. Sin embargo, es lógico pensar que para clasificar elementos, primero hemos de saber con qué elementos contamos y observar sus características y peculiaridades. Nombramos cada bloque de imágenes relacionadas con un tipo de marginación con la inicial del grupo, la del autor, y un número seriado de forma correlativa, por ejemplo CH1 (Crueldad- Hogarth-1), IG4 (Ignorancia- Goya- 4).

Locura. Incluimos aquí imágenes que narran enfermedades mentales y momentos de extenuación y pérdida de cercanía con la realidad.

Miseria. Imágenes que contienen todo aquello que acarrea la miseria, tal como enfermedades, pobreza, hambre y en consecuencia como reflejo físico, a saber, las deformaciones.

Ignorancia. Imágenes donde el autor resalta la ignorancia de los personajes, el uso de supercherías y engaños, e incluso en ocasiones la inocencia exagerada y peligrosa.

Crueldad. Escenas donde se ejerce la crueldad física o psicológica sobre los personajes, incluyendo en este grupo las escenas de muerte.

Fragilidad. La fragilidad es un signo de que algo puede resquebrajarse, constituyendo de este modo una especie de transición entre lo que contiene en su esencia la tendencia a quebrarse y lo que ya está quebrado. Quizás por este motivo aparece en no pocas ocasiones, como parte del recorrido de lo marginal. Lo marginal constituye esa transición, ese cambio.

Alhambra Peñalver destaca la importancia de la fragilidad en la representación de lo grotesco de la siguiente manera: “señalan la inseguridad y la fragilidad que contemplamos con lacerante evidencia en esos lisiados e impedidos, como nuestra posibilidad, lo otro que también somos” ALHAMBRA PEÑALVER, op.cit., p.68.



Arhat en meditación, por Cheu-Ki-tch'ang y Lin T'ing-Kueti, hacia 1160. Museo de Bellas Artes, Boston

Un símbolo de fragilidad claro es un material que se quiebra con facilidad como es el vidrio y que al mismo tiempo cubre y envuelve con el fin de proteger. Las esferas de vidrio que rodean a muchos personajes en obras como *El Jardín de las Delicias*, paradigma de lo grotesco-fantástico, aluden a la fragilidad del mundo. Estas esferas, según Baltrusaitis, aparecen ya en pintores como Wu Tao-zu y a la escuela de Li Long-mien en la época Yuan. Nos expone el autor, que estas formas proceden de la leyenda búdica, según la cual, Buda encerraba a su hijo en un vaso redondo de cristal. El origen de la esfera de vidrio ya con un carácter autónomo se encuentra en un primer lugar en el uso de los aros de los santos, que van transformándose a lo largo de sus representaciones en esferas transparentes que rodean el rostro. Tras puntualizar estos matices de carácter general y organizativo, nos introducimos de lleno en los dos artistas y en lo grotesco que su obra gráfica contiene.

III.1. HOGARTH (1697-1764)

III.1.1. BIOGRAFÍA DE HOGARTH (1697-1764)

Nace en el barrio de Smithfield Market, Londres, el 10 de Noviembre de 1697. Hogarth creció en East end y tuvo una infancia complicada. Su padre, Richard Hogarth era maestro. Lo trasladan a la capital en 1680 y se casa con Anne en 1690. Se trata de un erudito de clase social baja, que decide emprender un negocio de una cafetería en la que animaba a sus clientes a hablar latín. Fue detenido por deudas y encarcelado. Entonces, su familia y con ellos Hogarth vivieron en la casa destinada a deudores, cerca de la prisión de Fleet. Estuvieron cuatro años allí, hasta que quedaron en libertad en 1712 por una ley aprobada en el Parlamento que indultaba a dichas familias. Su padre murió en 1718. Hogarth, a los quince años trabaja como aprendiz del platero Ellis Gamble. Más tarde pasó a trabajar solo. Aparte de ilustraciones para libros, tarjetas de visita, y entradas de teatro, trabajó temáticas que versaban sobre los excesos de la vida urbana. En la década de 1720, la sátira pictórica tiene mucha fuerza y Hogarth contribuye a ello. Empezó a pintar por la influencia de las obras decorativas realizadas por Thornill en la catedral de San Pablo y en el hospital de Greenwich. Frecuentó la academia de la St. Martin's Lane, pero era demasiado independiente para ser un alumno modelo. Entre 1720 y 1730 trabaja como grabador e ilustrador. En 1724 crea *Bailes de máscaras y óperas o El gusto por la ciudad*, grabado en que realiza una sátira sobre el gusto indiscriminado por todo lo extranjero. En 1728, trabaja en las láminas de la *Ópera del mendigo* de John Gay que tienen gran éxito. Se trata de una representación satírica de ambientes de mala fama del Londres de su época. Se casa en 1729 con la hija de Thornill. En 1731, idea el primero de los *Ciclos de moral moderna* que constituye una sátira de los vicios de su época: *La carrera de una cortesana*. Esta serie le otorga fama y una posición más acomodada.

Thornill muere en 1734 y le deja su academia. Funda entonces la Academy of Painting en St. Martin's Lane de Londres, implicándose en las enseñanzas artísticas. Después creó dos nuevas series pictóricas: *La evolución del vividor* y *Los cuatro momentos del día*. Estas series tuvieron gran éxito, las describe Hallet⁴² como "imágenes satíricas de la vida metropolitana". Al mismo tiempo, trabaja en lo que sus contemporáneos llaman "escenas de tertulia", que son retratos colectivos, que realizó en la década de 1730. En esta época crea temas históricos, como *La piscina de Betsaida* o *el Buen Samaritano*, pintados para el hospital St. Bartolomew.

A principios de la década de 1740, pintó numerosos retratos y volvió a trabajar en series de cuadros satíricos, como *Matrimonio a la Moda* (1743-1745). En 1747 creó otra serie pictórica destacada, *Laboriosidad y pereza*, compuesta por doce imágenes, que es con diferencia la más larga de *Temas Morales Modernos*. En esta ocasión, Hogarth graba a partir de esbozos de dibujos, mientras que en las series anteriores pinta una secuencia de cuadros y después publica los grabados a buril basados en dichos cuadros. En esta última serie, el artista "representa los caminos divergentes de dos jóvenes aprendices, Hogarth se centra en el East End, y en la cultura polarizada del comercio y la criminalidad como su lugar de nacimiento". HALLET, op.cit., p.19.

En 1751 presenta seis grabados a buril que contienen la combinación de propaganda y sátira que observamos en *Laboriosidad y pereza*. Esta serie está formada por el *Callejón de la ginebra*, *La calle de la cerveza*, y *Las cuatro etapas de la crueldad*.

Entre 1740 y 1750 trabajó en grabados populares, pero al mismo tiempo en pintura histórica. A mediados de 1750, después de la publicación de *Análisis de la Belleza*, entra en la sátira política con *Elecciones*. Trabajo que consta de cuatro lienzos y grabados al buril, en los que denuncia la corrupción y la hipocresía de la política de la época.

42 HALLET, Mark. *The spectacle of difference: graphic satire in the age of Hogarth*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2007.

III.1.2. RELACIÓN CON SU ÉPOCA Y CON OTROS AUTORES

III.1.2.1. Entorno social de Hogarth

El siglo XVIII es un momento convulso, con graves conflictos políticos internos. Esto convierte a Inglaterra en una nación moderna, con la primera monarquía constitucional de Europa, sobre la que se cimentó su posterior Revolución Industrial. Hogarth se encuentra en una sociedad donde la vida hedonística dominante hace surgir una pequeña chispa de rebeldía en escritores y dramaturgos como Swift, Fielding o Young. En 1740 surge un movimiento de rebelión contra las teorías neoclásicas, en las que reinaba un dogmatismo escolástico que aprisionaba cualquier idea innovadora. Se entabla así una querrela entre conservadores de la tradición y modernos reformistas. La censura se suprime en 1695 dando lugar a propagación de polémicas por algunos periódicos como *The English Courant*, vinculado a la libertad de prensa y al surgimiento de la prensa crítica, en la que se desarrolla la caricatura.



New-England Courant
1722

III.1.3. VISIÓN GENERAL DE LA OBRA GRÁFICA DE HOGARTH

Para acercarnos a la obra de Hogarth, en un primer lugar la ordenamos cronológicamente, en base al ensayo realizado por Mark Hallet. Seleccionamos a continuación algunas imágenes por considerar que contienen detalles o cuestiones que nos aclaran la relación de lo grotesco-cómico con la marginación en este autor.

Primera etapa (1720-1740)

- 1724 *Baile de máscaras y óperas o El mal gusto de la ciudad.*

Esta obra muestra de qué manera las tradiciones culturales inglesas, sean teatrales, literarias o pictóricas ven amenazadas la supervivencia por parte de formas de espectáculo y entretenimiento chabacanas. Representa varios teatros con carteles de este tipo de pantomimas como las de la *Comedia del Arte*, y en contraste una chatarrera empuja una carretilla cargada con obras de Shakespeare, Otway, Conway, Dryden y Adison, mientras grita “papel de deshecho para las tiendas”.



Baile de máscaras o el mal gusto de la ciudad
 Aguafuerte y grabado a buril, 13.17'5 cm. Andrew Edmund, Londres.



Detalle *Comedia del Arte*



Carretillera que lleva los clásicos

- **1728 *Ópera del Mendigo* de John Gay**

Se trata de una sátira en varios niveles que parodia la retórica de moda y el atractivo de la ópera y compara las subculturas delictivas del Londres de la época con los reinos corruptos de la política y la sociedad modernas. Hogarth se concentra en la escena ambientada en la prisión de Newgate donde el protagonista, un bandolero encarcelado, aparece en el centro de una disputa de amor.



La ópera del mendigo

Óleo sobre tela, 49'6.56'6 cm. Birmingham Museum, Londres y Barcelona.

- **1730 *Escenas de Tertulia***

***Cabeza de seis de los criados*, 1750-1755**

Se trata de un retrato de grupo de seis de sus criados donde se muestra la personalidad de cada uno y la interacción entre todos, dejando poco espacio compositivo entre ellos.



Escenas de tertulia. Cabezas de seis criados de Hogarth
Óleo sobre tela, 63.55 cm. Tate Gallery, Londres.

- **1731 Ciclos de la Moral Moderna**

La carrera de una cortesana

Formada por seis estampas (los lienzos se perdieron en un incendio en 1755). Esta serie describe como Moll, una inocente muchacha es engañada y se introduce en el mundo de la prostitución. Destacamos algunos elementos simbólicos, como por ejemplo la caída de cacharros (estampa primera), que simboliza la caída de Moll; la campana, que es un símbolo de belleza; o la gansa, que va dirigida a algún familiar de Moll que no ha aparecido. En la segunda estampa, Moll es la amante mantenida por un judío rico de Londres y vive con todas las comodidades. Es sorprendida con su amante aristócrata por el judío que la mantiene. El mono expresa exotismo y al igual que Moll, es un juguete del que se puede prescindir. Moll para distraer al judío rompe la vajilla, acto que presagia fragilidad. En la estampa tercera, vemos como Moll ha descendido de posición a prostituta común, tras haber sido expulsada por su protector. Hay un gato en una postura provocativa, así como un sombrero de bruja y un abedul que parecen utilizarse para juegos de rol con los clientes. Tiene unos puntos negros que probablemente son de la sífilis. El juez entra en la habitación para llevarla a la prisión de Bridewell y castigarla a trabajos forzados. En la estampa cuarta, Moll está en la prisión o correccional de prostitutas. El contraste de

sus ropas con la situación en la que se encuentra divierte a las otras presas.

En la estampa quinta, Moll ha salido de la cárcel y está en la buhardilla muriéndose a causa de la enfermedad venérea que padece. En la estampa sexta, se percibe una gran indiferencia ante su muerte.



La carrera de una cortesana
 Aguafuerte y grabado al buril, 32.28 cm. cada uno. Andrew Edmunds, Londres.

La evolución del vividor

Es una obra constituida por ocho escenas.

Escena primera. El vividor toma posesión de su herencia. Se trata de Tom Rakewell, el hijo de un prestamista adinerado que regresa de la Universidad de Oxford para heredar la fortuna de su mezquino padre. Es un derrochador y adopta la vida de un libertino aristócrata. Tom le da dinero a la joven que ha dejado embarazada y con la que no cumplirá la promesa de casarse.

Escena segunda. La *levée* del vividor. La *levée* es una costumbre francesa adquirida por la aristocracia británica que consiste en una audiencia en la que el aristócrata recién levantado recibe a visitantes y comerciantes mientras se prepara para la jornada. Los cuadros hacen alusión a la falta de juicio de Tom para elegir el mecenazgo.

Escena tercera. El vividor en Rose Tavern. En esta escena está en el prostíbulo, donde la gente que tiene alrededor pretende robarle.

Escena cuarta. El arresto del vividor de camino a la corte. Tom viste un lujoso traje y se dirige al Palacio de St. James para ser presentado a la corte y es detenido por deudas. La joven que aparece embarazada en la escena primera, Sara, le ofrece dinero para salvarle.

Escena quinta. La boda del vividor con una anciana. Se casa con una anciana con el fin de heredar su fortuna y Sara intenta impedirlo, pero no le permiten entrar.

Escena sexta El vividor en la casa de apuestas. Pierde su fortuna jugando. Se le ve en el suelo por haber perdido a las cartas mientras se quema la casa de apuestas. Su salud mental está perturbada como indica el perro negro, que simboliza en la cultura anglosajona la melancolía y la depresión.

Escena séptima. El vividor en la cárcel. Está loco y en la cárcel de deudores.

Escena octava. El vividor en Bedlam. Se encuentra en el hospital de Bedlam, institución para parientes locos y pobres. Sara llora junto a Tom, consciente de que no puede ayudarlo.



La evolución del vividor

Óleo sobre tela, 62'2. 75 cm. cada uno. Sir John Soane's Museum, Londres.

Los cuatro momentos del día

Tiene como antecedentes *Momentos del día* de Nicolas Lancret (1690-1743) o *Las estaciones* y *Las Edades del Hombre* del mismo autor. Lo más interesante es destacar que no se trata de la secuencia de personajes individuales, sino que Hogarth se centra en el transcurso del tiempo.



Los cuatro momentos del día

Aguafuerte y grabado al buril, 48. 40 cm. The British Museum, Londres.



Las cuatro edades del hombre

Óleo sobre lienzo, 34'6.45'4 cm. cada uno. Tate Gallery, Londres.

Es importante la influencia de este pintor barroco sobre Hogarth, en el uso de personajes en grupo y en el detalle de paisajes y construcciones arquitectónicas, pero especialmente en la preocupación por el transcurso del tiempo y la incidencia que este causa en las personas.

Segunda etapa (1740-1750)

- **Retratos**



El banquillo
Aguafuerte, 16'8.19'7 cm.



Personajes y caricaturas
Aguafuerte, 72.81 cm.
Andrew Edmunds, Londres.



El público entre risas
Aguafuerte, 18'8.17'1 cm. Andrew Edmunds, Londres.

Reflexionamos a continuación sobre la caricatura en obras que parecen versar sobre otros temas. Tanto la obra del Bosco, *Cristo con la cruz auestas*, que vemos abajo a la derecha como la de Hogarth a la izquierda, suponen interesantes estudios caricaturescos, en los que el rostro es el protagonista. Podemos ver que las faces bosquianas tal vez tengan una mayor relación con los animales, mientras que las deformaciones de Hogarth están más relacionadas con la emoción humana.



La lectura de los trabajos de W. Hogarth, publicada en 1733



Cristo con la cruz auestas
Óleo sobre tabla, 76'5.83'5 cm.
Museo de Bellas Artes de Gante.

- **1743 *Matrimonio a la moda***

Se trata de seis escenas que representan modernamente varias situaciones de la alta sociedad.

Escena primera. El contrato matrimonial. Muestra la conclusión de las negociaciones entre el conde y el regidor para el casamiento.

Escena segunda. El *tête à tête*. Toman el té por separado ambos miembros de la pareja.

Escena tercera. La revisión. El marido ha ido al curandero en busca de la cura para la sífilis.

Escena cuarta. La *toilette*. La mujer ha adoptado la costumbre francesa de recibir visitas mientras se viste.

Escena quinta. El *bagnio*. Con esta palabra se designa una cafetería en la que podían tomar baños turcos, pero se refiere aquí a poder alquilar habitaciones y prostitutas. El conde ha sido engañado por su esposa y este ha resultado muerto en un duelo con el amante de la misma.

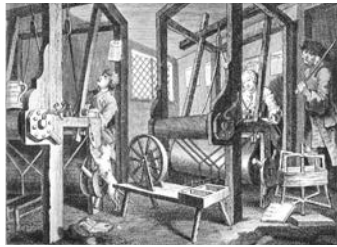
Escena sexta. La muerte de la señora. La señora se suicida con una sobredosis de láudano.



Matrimonio a la moda
 Óleo sobre tela, 70.90 cm. The National Gallery, Londres.

- **1747 *Laboriosidad y pereza***

Esta serie de doce estampas describe la trayectoria de dos aprendices; el bueno y el malo y cómo se compensa la diligencia y la decencia frente a la irresponsabilidad y la criminalidad. Una vez más, Hogarth se pregunta sobre el devenir de la marginación y la miseria e incide de nuevo en la responsabilidad moral de cada uno de labrar un futuro u otro. En este caso lo realiza de un modo comparativo entre el bueno y el malo, quedando muy patente su intención moralizadora.



Laboriosidad y Pereza
Aguafuerte y grabado al buril, 26,5.34,5 cm. Andrew Edmunds, Londres.

- 1751 Serie de seis grabados. *El callejón de la cerveza, La calle de la ginebra y Las cuatro etapas de la crueldad*

El callejón de la cerveza y La calle de la ginebra

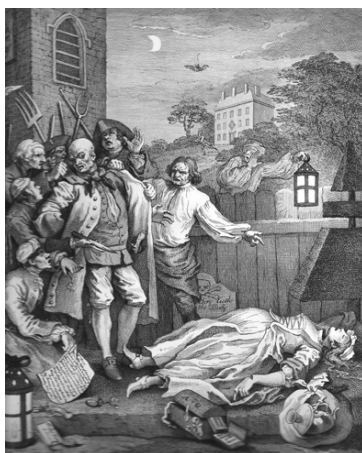
Forman parte de la exitosa campaña de apoyo a la Ley sobre la ginebra de 1751, que es la corrección de la ley 1736, la cual existía previamente a propósito de este licor. Hogarth establece la antítesis entre la ginebra y la cerveza. La ginebra tiene mucha graduación y estaba permitido conseguirla a bajo precio en las clases más pobres, por eso *La calle de la ginebra* está ambientada en St. Giles, barriada marginal de Londres. La cerveza tiene menos graduación y la presenta en una zona de Londres relativamente próspera. Entre ambas imágenes se gesta la antítesis: orden, desorden; prosperidad, ruina; satisfacción y desesperación. Una vez más contrapone lo positivo y lo negativo.



El callejón de la cerveza. La calle de la ginebra
Dos estampas. Aguafuerte y grabado al buril, 38.32 cm. Andrew Edmunds, Londres.

Las cuatro etapas de la crueldad

En estas cuatro imágenes se muestra la crueldad gratuita como epidemia, en particular con los animales. Cuenta la historia de Nero, que pasa del maltrato de animales al sanguinario ataque a otro ser humano como algo natural. Interviene demasiado tarde la justicia y ahorcan a Nero, que después será diseccionado de forma brutal y gratuita en la clase de anatomía. El final de este relato deja patente la idea de castigo al que lo merece por lo que han sido sus actos en vida.

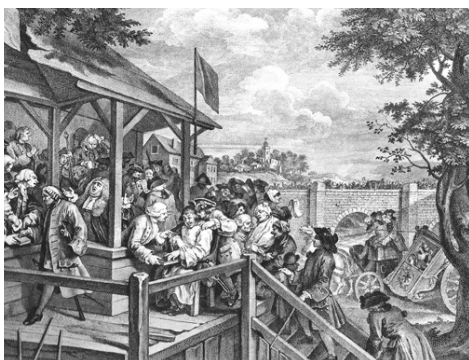


Las cuatro etapas de la crueldad
Cuatro estampas. Grabado al aguafuerte y grabado al buril. 38.32 cm. cada uno. Andrew Edmund. Londres.

Tercera etapa (1750-1764)

• **1750 Elecciones**

Cuatro escenas que tratan la sátira política. Durante los primeros meses de 1754, el tema principal de periódicos eran las Elecciones Generales. Esto despertó en el artista que trabajó en una obra en la que mostró las diferentes etapas de una campaña electoral en una población rural ficticia.



Elecciones

Óleo sobre tela. 101'5.127 cm. cada uno. Sir Jhon Soane's Museum, Londres.

- **1759 *Ghismunda***

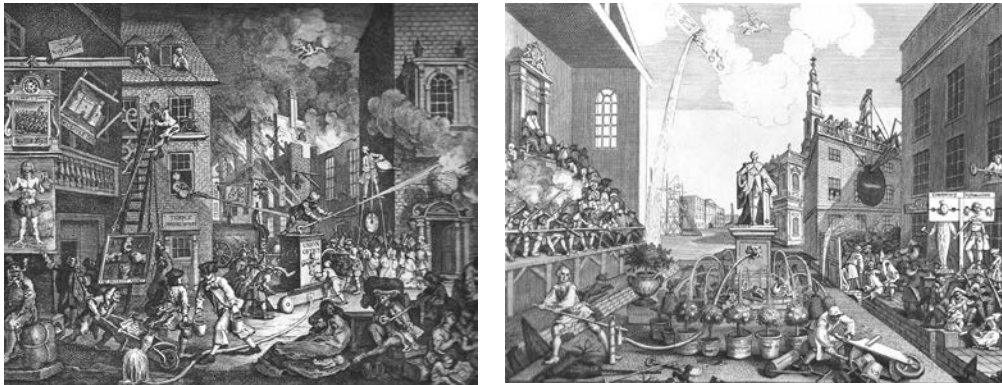
Fue el último intento por obtener la aprobación como cuadro histórico. Está basado en la versión que del *Decamerón* de Bocacio hizo el poeta inglés John Dryden. Ghismunda es hija del príncipe Tancredo y se enamora de Ghiscardo, un paje. Se casa con él a escondidas y cuando su padre se entera lo mata y le entrega el corazón. Más tarde, Ghismunda se suicida en presencia de su padre. En esta obra, Ghismunda ha recibido el corazón de su amado y lo toca con la yema de los dedos. Hogarth quería provocar una intensa reacción emocional en el espectador, objetivo que comparte con el arte moderno. Además, el hecho de que Ghismunda tuviera los dedos manchados de sangre, “es una interacción dinámica entre lo ideal y lo grotesco que se convierte en algo perturbador”. HALLET, op.cit., p.212. Lo grotesco-cómico, que normalmente en Hogarth se manifiesta en el contenido, en forma de historias y relatos, da un paso más hacia la forma de la obra, la envuelve y eso es algo que provoca desasosiego.



Ghismunda llorando por el corazón de Giscardo
Óleo sobre tela, 100.26 cm.

- **1762 *Los Tiempos que corren***

Estas dos estampas fueron muy polémicas en sátira política. La primera muestra una ciudad en llamas como alegoría al estado en que se encontraba la Europa contemporánea. La segunda proporciona una visión de la paz después de la guerra. Esta última no se terminó ni se publicó en tiempos de Hogarth.



Los tiempos que corren
Aguafuerte y grabado al buril, 24'7. 30'8 cm. y 25'4. 31'3 cm. Andrew Edmunds, Londres.

El recorrido por la obra gráfica de este autor nos confirma una vez más la importancia que tiene para él su realidad y la necesidad de narrar situaciones marginales, que en no pocas ocasiones resultan grotescas. Hogarth no utiliza seres fantásticos, pero no por ello sus historias son menos grotescas o críticas, como veremos en el siguiente apartado.

III.1.4. LO GROTESCO-CÓMICO EN HOGARTH: LO MARGINAL NARRADO

III.1.4.1 Análisis general de la obra desde lo grotesco-cómico

Cuando analizamos las series de Hogarth, la idea de lo grotesco aparece por sí sola. Para aproximarnos a la relación de lo grotesco-cómico con la marginación en Hogarth, realizamos una serie de observaciones particulares de las imágenes.

- Observamos la crítica a lo chabacano y extranjero en *el Mal gusto de la ciudad*.
- Hace mención al paso del tiempo, concepto melancólico, propio del Romanticismo y de la visión individual del mundo, como vemos en *Cuatro momentos del día*.
- Introduce elementos macabros en la imagen de *Ghismunda* al representar el dedo sangrando por tocar el corazón de su amado asesinado por su padre. Mezcla aquí lo ideal y lo grotesco, probablemente fue este uno de los motivos de la repulsión que produjo este cuadro en la época.
- La ambientación de la idea central. En la mayoría de imágenes de Hogarth hay otras acciones que se dan alrededor de la acción principal que le restan importancia, provocando desasosiego. Se disipa la importancia de la acción. Es una historia marginal.



El mal gusto de la ciudad (detalle)



Cuatro Momentos del día (detalle)
(escena cuarta)



Ghismunda (detalle)

- Representa la marginación en estado puro en *El callejón de la ginebra*. Podemos ver borrachos, mendigos y maleantes; siempre desde una perspectiva un tanto negativa. Sin embargo, lo hace sin perder su objetivo narrativo e incluso de crónica, ya que pretende criticar la facilidad de adquisición de la ginebra entre el pueblo humilde, a pesar de su alta graduación alcohólica.
- Sobre *El callejón de la ginebra*, vemos en el detalle 2 una mujer que da de beber ginebra a su bebé y en el 1 dos hombres dan de beber a una mujer. El detalle 3 es muy curioso porque vuelve a aparecer la jarra, esta vez colgada de un tejado, posible símbolo de fragilidad, tal como hemos analizado, ya que en cualquier momento puede quebrarse.
- Se pregunta en numerosas ocasiones por la evolución de lo marginal y lo utiliza como crítica de un mundo decadente ¿Cómo podemos acabar formando parte del monstruo, siendo seres marginales? Observamos un ejemplo de esta preocupación en *La evolución de una cortesana*. Quizás esta cuestión se encuentre muy arraigada en él, ya que la historia de su propio padre explica cómo el azar lo conduce a una situación marginal y de desventura.
- Utiliza imágenes contrastadas o trayectorias opuestas para marcar un objetivo moral, como en *Laboriosidad y pereza*, donde encontramos la historia de un chico trabajador y otro zangano.



Detalle 1. *El callejón de la ginebra*

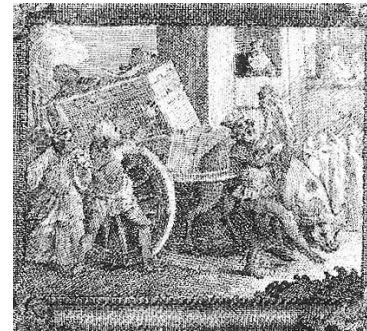


Detalle 2. *El callejón de la ginebra*



Detalle 3. *El callejón de la ginebra*

- Utiliza cuadros mitológicos para dar explicaciones de las escenas representadas. Tal vez la aparición de la mitología sea un punto de apoyo propio del Neoclasicismo imperante. Ya hemos mencionado que la burguesía ilustrada se dividió en dos grandes movimientos que se dieron de forma contemporánea: el Neoclasicismo y el Romanticismo. Vemos en la escena segunda de *La carrera de la cortesana*, como el cuadro de la derecha (detalle1), es una escena del Antiguo Testamento, donde Uzzá es apuñalado por la espalda mientras sujeta el Arca de la Alianza.



Detalle 1. *La carrera de una cortesana*
(escena segunda)



Detalle 2. *La carrera de una cortesana*
(escena segunda)



Detalle 3. *La carrera de una cortesana*
(escena cuarta)

- En *La evolución del vividor* introduce el tema de la locura como consecuencia de decisiones desacertadas. Representa imágenes directamente chistosas, como el momento en que en la escena segunda de *La carrera de una cortesana* hace un gesto con los dedos indicando el tamaño del pene del judío con el que convive.
- Comicidad de lo extraño. Por ejemplo, en la escena cuarta de *La carrera de una cortesana*, existe un contraste claro entre la vestimenta de Charlot y la cárcel en la que se encuentra, provocando esto la risa cruel de una de las prisioneras.

III.1.4.2. Biblioteca de imágenes de marginación en Hogarth

Después de extraer estas características de lo grotesco-cómico a partir de la observación de la obra gráfica del Hogarth, realizamos un archivo de imágenes de marginación del autor. La marginación es la temática principal de lo grotesco. Kayser trata esta relación de la manera que sigue: “grotesco es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror” KAYSER, op.cit., p.60.

En Hogarth, destacamos su relación con la prensa y la caricatura que se trasluce en un gran interés por la narración de lo marginal en imágenes. “(...) la tentativa de dar contornos definidos al concepto de lo grotesco en cuanto categoría estética. Esto sucedió en vinculación con un problema que se había vuelto muy inquietante para las reflexiones artísticas del siglo XVIII, a saber, el de la caricatura”. KAYSER, op.cit., p.30.

Para clasificar las imágenes de marginación en Hogarth, dividimos la temática marginal en grupos; locura, miseria (enfermedad, deformación, hambre), ignorancia, crueldad y fragilidad. Ya hemos visto que todos estos temas se encuentran en las historias que nos narra el artista a través de sus obras, pero ahora el enfoque es diferente. Nos centramos en la imagen, no en la narración.

Locura (LH1, LH2...)

- En LH1, aunque la locura esté en el centro de la imagen, es ignorada por todos.
- En LH4 la locura implica deformación del rostro y del cráneo. Relación entre locura y fealdad.
- En LH2 y LH5 observamos un estado de introspección en el loco.
- En LH8 o LH9 la locura hace referencia a sueños o acciones que los locos llevaban a cabo con anterioridad, probablemente antes de volverse locos.

- En LH10 encontramos una relación con la obra del Bosco, *La extracción de la piedra de la locura*. En esta imagen bosquiana, le extraen al loco una piedra de la cabeza, y en la imagen de Hogarth le introducen alcohol por un agujero que tiene en ella.



La extracción de la piedra de la locura

LH10

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN HOGARTH
LA LOCURA



LH1



LH2



LH3



LH4



LH5



LH6



LH7



LH8



LH9



LH10

Fragilidad (FH1, FH2...)

La fragilidad no es en sí misma marginación. Hemos decidido incluirla porque es un indicio del proceso, de que algo va a deshacerse o a quebrarse. Encontramos en todos los autores elementos de fragilidad. Además, especialmente en Hogarth tiene una gran importancia porque es un aspecto que se manifiesta en el proceso narrativo de las imágenes, por medio de elementos simbólicos.

- Así, observamos en FH1 algo que se vuelca, se encuentra en desequilibrio o se ha roto.
- La escalera, que aparece en FH2, también es señal clara de inseguridad o fragilidad.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN HOGARTH
LA FRAGILIDAD: FH1, FH2



Escalera del Infierno de *El Jardín de las Delicias* del Bosco

- La escalera la encontramos también en el Bosco o en Goya como un elemento de sujeción temporal, la cual preludia que cuando la quitemos se producirá el ahorcamiento o la caída.



Escalera en el grabado *Duro es el paso de los Desastres de la Guerra*, Goya,

Miseria (MH1, MH2, ...)

La miseria en la mayoría de los casos es parte del mundo marginal. Se trata de situaciones que apartamos, rechazamos o descartamos. El término es ya en sí mismo peyorativo, ya que significa desgracia o infortunio.

- En MH2 y MH3 representa Hogarth la miseria del hambre y la indigencia. En la obra de Hogarth, la miseria viene vinculada a un proceso de elecciones desacertadas; al juego, al alcoholismo o a la prostitución. Sin embargo, en estos detalles observamos la miseria carente de culpa o elección, la miseria entendida como consecuencia del azar.
- En MH12 la miseria es enfermedad y deformación. En el Bosco encontramos un dibujo similar a este, tal como vemos a continuación.



Mendigos e inválidos. Pluma y bistre, 26'4.19'8 cm. Bibliothèque Royale Albert I, Cabinet des Estampes, Bruselas.



MH12
Detalle de *Laboriosidad y pereza*
(escena sexta)



MH8
Detalle de *La carrera de una cortesana*
(escena cuarta)



Ruega por ella, Caprichos
Goya

- La prostitución es un elemento común en la representación de lo marginal y su relación con lo grotesco-cómico. Lo vemos por ejemplo en MH8 y MH9 e igualmente en el *Capricho* de Goya, *Ruega por ella*.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN HOGARTH
LA MISERIA



MH1



MH2



MH3



MH4



MH5



MH6



MH7



MH8



MH9



MH10



MH11



MH12



MH13



MH14



MH15



MH16



Ignorancia (IH1, IH2,...)

La ignorancia, la mayoría de las veces viene implícita en la historia, y así constituye una cualidad negativa que lleva a caer en la marginación; podemos verlo en *La carrera de una cortesana*, donde la ignorancia e inocencia de Charlot la llevan por los peores derroteros, hasta convertirla en prostituta. Cuando aparece vinculada a la historia, normalmente, está unida a otra característica del sujeto. Así, la ignorancia de Charlot es inocencia, y la ignorancia en *La evolución del vividor* es prepotencia y avaricia. Sin embargo, las imágenes que mostramos en este apartado están relacionadas con la ignorancia como ausencia de conocimiento, por ejemplo con el hecho que vemos en IH2, donde la carretera tira las obras literarias inglesas; o en IH1, donde vemos un discurso subido a un carro que probablemente este vinculado al pillaje. En este último caso la ignorancia es dejarse engañar.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN HOGARTH.
IGNORANCIA



IH1



IH2



IH3

Crueldad (CH1, CH2,...)

Hemos incluido en este apartado la muerte. Podemos destacar la crueldad explícita con los animales, que Hogarth nos muestra en *Las cuatro etapas de la crueldad*, como preludeo de la crueldad con las personas. La crueldad es fealdad moral, ya que implica ensañamiento e intención de dañar. Aparece también en los cuatro autores como un elemento importante, tal como vemos en las imágenes que siguen.



BOSCO

Inferno de El Jardín de las Delicias (detalle)



CALLOT

Las Miserias de la Guerra (detalle)



HOGARTH

Las cuatro etapas de la crueldad (detalle)



GOYA

Estragos de la guerra de Los Desastres de la Guerra

La crueldad bosquiana se encuentra ligada en muchos casos a fuentes literarias, como a la *Visión de Tungdal*, obra literaria que narra la visión celta, redactada por un monje irlandés en 1150. La historia versa sobre un noble irlandés, Tungdal, que cayó en coma, fue arrebatado en espíritu y visitó el Infierno en compañía de su ángel guardián. Describe el Infierno compuesto por distintos valles donde tienen lugar muchos suplicios.

“En otro lago helado hay un monstruo con pico de hierro, patas terminadas en zarpas, y largo cuello que se come a los condenados, los digiere y los expulsa en forma de excrementos”. MINOIS, op.cit., p.207.

Callot observa fielmente la realidad representando los ahorcamientos colectivos en *Las Miserias de las Guerra*, mientras Hogarth nos ofrece formas retorcidas de crueldad con los animales, con el fin de justificar moralmente como aquel que las realiza, acaba siendo víctima de ellas. En Goya, sin embargo, encontramos que para representar el grado de crueldad que le rodea, necesita en ocasiones, recurrir a la fantasía; utilizando para ello seres alados o híbridos.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN HOGARTH
LA CRUELDAD



CH1



CH2



CH3



CH4



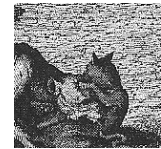
CH5



CH6



CH7



CH8



CH9



CH10



CH11



CH12



CH13



CH14



CH15



CH16

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN HOGARTH
LA CRUELDAD



CH17



CH18



CH19



CH20



CH21



CH22



CH23



CH24



CH25



CH26



CH27

Para acabar el apartado de Hogarth, hemos seleccionado algunos detalles de sus obras relacionados con la crueldad o con la muerte.

III.2. GOYA (1746-1828)

Goya es un artista complejo y por ello insistimos en puntualizar que la visión que volcamos sobre él y sobre su obra gráfica es una visión parcial que trata de extraer más datos sobre lo grotesco-cómico en el siglo XVIII y principios del siglo XIX.

III.2.1. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

Goya vive una sociedad y una situación histórica que repercute en su obra y en su vida. Por ello, mencionamos algunos de los sucesos históricos más destacables del momento. En 1776, las colonias inglesas de América del Norte iniciaron la lucha para independizarse de la metrópoli europea con la proclamación de los derechos humanos; en 1789, la Revolución francesa; la independencia de las colonias españolas en América en 1820, y en 1808, la ocupación napoleónica en España. Esta última que provoca a su vez dos hechos, la resistencia nacional contra los franceses (Guerra de la Independencia), y los levantamientos locales contra los antiguos caciques feudales y contra los burgueses. Este es, a grandes rasgos, el mundo en el que vive y trabaja Goya.

El padre de Goya trabajaba como dorador en Zaragoza, y su madre descendía de hidalgos de la nobleza. Su madre parió a Goya en las propiedades de Ramón de Pignatelli, abierto a las ideas de la Ilustración europea, este último ayudará a Goya en su carrera artística. Francisco de Goya nace el 30 de Marzo de 1746 en Fuendetodos, cerca de Zaragoza. Pignatelli promocionaba al pintor José Luzán y Martínez (1710-1785), como mecenas, taller al que a su vez acudió Goya desde los trece años. Pignatelli ayuda a Goya a ascender. En 1775 se casa con Josefa, la hermana de Bayeu. Este tiene mucha fama en la corte de Carlos III, donde Goya realizó los cartones que son los modelos de la Real Fábrica de Tapices de Santa Barbara, desde 1774 a 1790 plasmó en el lienzo escenas de la vida placentera.

En 1780, pasa a ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí entra en contacto con los ilustrados, españoles partidarios de las reformas de la Ilustración francesa, como Jovellanos. A la muerte de Carlos III, se negó a pintar cartones, pero Carlos IV le amenazó con quitarle la prebenda, así que continuó. Entre 1791 y 1792 hizo los últimos trabajos para la Real Fábrica de Tapices.

La Revolución francesa marcó momentos difíciles para Goya como pintor de la Corte. Se debatía entre sus amigos ilustrados: Jovellanos, Saavedra, Urquijo, Floridablanca, Iriarte, Moratín y Ceán Bermúdez; y Carlos IV, que temeroso de que pasara en España lo mismo que en Francia, los perseguía. En 1792, se alejó en secreto de la Corte para pintar una iglesia en Cádiz; allí enfermó, y estuvo meses en casa de su amigo Sebastián Martínez, quedándose sordo por la enfermedad. Entre tanto el cuñado de Bayeu, Martínez Zapata, arregló la situación en la Corte y consiguió un permiso para él. Después de medio año, Goya volvió a Madrid, en 1793, donde se declaró incapaz de continuar con la pintura de cartones. En 1794 envió 14 piezas a la Academia de San Fernando, entre ellas había ocho escenas de *Tauromaquia*, serie que retomaría 20 años más tarde.

Fue ascendido a director de la Real Academia y emprendió su viaje a Andalucía en 1796, donde tuvo un romance con la Duquesa de Alba que había quedado viuda. Esta murió en 1802 de una muerte no natural, y Goya diseñó un monumento para su túmulo. En 1797, Goya está en Madrid y en 1799 publica los *Caprichos*, que él llamó *Sueños*. "El autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de los *Caprichos*, el testimonio sólido de la verdad"⁴³ Los 240 ejemplares de los *Caprichos* no encontraron comprador y ese mismo año, Goya fue nombrado primer pintor de la Corte. A partir de 1801, Goya se enclaustra en su vida privada. Murió Josefa, esposa de Goya, más tarde Leocadia Zorrilla y Galarza vivió con Goya. El pintor se estableció en Madrid hasta 1808, fecha del estallido de la guerra hispano-francesa, cuando Napoleón nombró rey a su hermano José.

43 BOZAL, Valeriano. *Goya y el gusto por lo moderno*. Madrid: Alianza, 1994.

Durante medio año, Goya anduvo de una parte a otra, y a su regreso empezó las planchas *Los Desastres de la Guerra*. En 1814, volvió Fernando VII a España. Goya grabó la serie *Tauromaquia*, que fue editada en 1816. Al mismo tiempo, amplió los *Desastres* y concibió los *Disparates*. A comienzos de 1819, se retiró a una casa de campo, a la llamada 'Quinta del sordo'. A finales de 1819 volvió a enfermar, y en 1820 trabajó en sus pinturas negras. De 1820 a 1823 se desató una guerra civil. Goya tuvo que esconderse porque había pertenecido a los exaltados frente a los realistas. En 1824, se concede la amnistía y Goya se reúne con su familia en Burdeos. Murió en 16 de Abril de 1828.

Destaca Bozal, que la longevidad de Goya le hace vivir cambios políticos y estéticos importantes. Cuando nace están vigentes el Rococó y el Neoclasicismo, durante el reinado de Fernando VI y luego de Carlos III, sin embargo, convive también con los orígenes del Romanticismo. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX surge la Edad Moderna en España. En cualquier caso, al igual que el Bosco, es un artista que vive entre dos mundos, en un momento de crisis política, social, y artística, lo que provoca un estallido que se refleja en su trabajo.

III.2.2. LO GROTESCO-CÓMICO EN GOYA

III.2.2.1. Recorrido por su obra gráfica

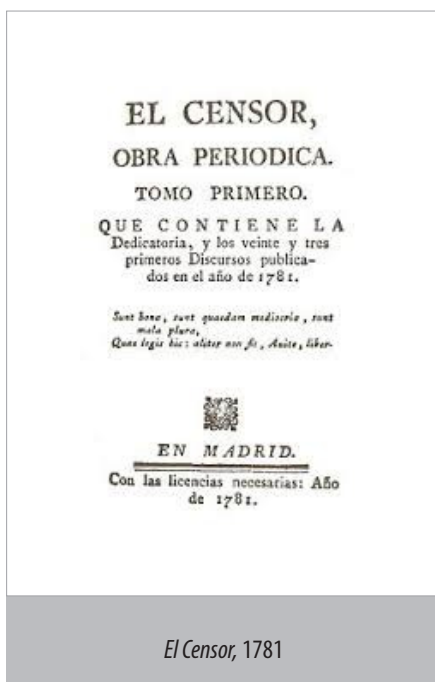
Este capítulo requiere un gran ejercicio de contención. Es difícil hablar de un artista como Goya y no incidir en aspectos de su trabajo o sumergirnos en curiosidades. Pero sabemos que lo grotesco-cómico es una característica fundamental de su obra y es este aspecto el que queremos destacar. Nos centramos para ello en la obra gráfica, especialmente en las series de los *Caprichos*, los *Desastres de la Guerra* y los *Disparates*. Sin embargo, sería contradictorio no dedicar un pequeño apartado a asomarnos a las pinturas negras (apartado 1.4.1.1.).

Caprichos (1799)

El 6 de Febrero de 1799, en una página del periódico *Diario de Madrid* decía que los *Caprichos* se vendían en una tienda de licores y perfumes, y que el precio de la serie completa era de 320 reales. Goya, aunque se sospecha que fueron palabras de Fernández Moratín, explicaba que se trataba de mostrar las equivocaciones y vicios humanos. Esta descripción está relacionada directamente con lo grotesco-cómico. En lo grotesco-cómico destacan aquellos aspectos del ser humano que consideramos marginales o fuera de la norma, como las equivocaciones y los vicios. La representación del otro, como otro deforme y como posibilidad de ser yo mismo, motivo por el que nos asusta. Esta serie está compuesta por 80 grabados de aguatinta. "Caricaturizó las relaciones socio-eróticas entre hombre y mujer, en algunas de sus láminas llevó lo grotesco hasta las zonas de lo absurdo".

BOZAL, op.cit., p.18. Inició una serie de bosquejos a los que llamó *Sueños*, más tarde se llamaron *Caprichos*. El título *Caprichos* se relaciona con términos como quimeras, humores, antojos e invenciones. Llamándolos así Goya se protegía. Además, al ponerles este título, introducía su trabajo en la historia de la cultura, ya que conocía los *Capricci* de Jacques Callot, de 1617, los cuales, como sabemos, tratan de imágenes de soldados, aristócratas y personajes

de la *Comedia del Arte* o los *Capricci* de Tiepolo, 1749 y las *Carceri* de Piranesi, de 1745. La temática de los *Caprichos* es una temática social. Muestra esa parte de la sociedad que está en contra de la norma, la parte anómala de la sociedad, la parte marginal. En este caso, fue la aportación de Goya a los ideales de la Ilustración, por ello, más tarde tuvo que retirarlos, cuando Godoy, amante de la reina, volvió a la Corte e ilustrados como Saavedra o Jovellanos fueron expulsados. Goya, por miedo a la Inquisición, regaló las planchas al rey. Como influencias a esta obra destacamos la literatura satírica de su tiempo o periódicos críticos como *El Censor*. Esta revista en concreto era donde, de forma anónima los ilustrados publicaban sus ideas en contra de la superchería, el abuso del campesinado y la aristocracia hereditaria e inútil.



El Censor, 1781

Edith Helman⁴⁴ en su publicaciones sobre Goya, relaciona sus *Caprichos* con la influencia literaria y periodística del momento. Destaca la influencia de periódicos como *El Censor*, en el que además publicaba Jovellanos, amigo de Goya. Pensamos que es probable que esto sea cierto, ya que el entorno, lo que lee y piensa un pintor se traduce directamente en sus representaciones artísticas. Además, nos gusta la definición, quizás un tanto aleatoria que realiza Helman a propósito de los *Caprichos*, cuando dice que para Goya esto es todo lo que el pintor realiza fuera de

sus encargos. Quizás sea imaginativa, pero es cierto que es en estas obras al margen donde Goya desarrolla un maravilloso potencial desconocido en otros trabajos y encargos del artista.

44 HELMAN, Edith. *Trasmundo de Goya*. Alianza Editorial: Madrid, 1963.

Podemos dividir los *Caprichos* temáticamente en tres partes:

- **Primera parte.** Láminas 2 a la 36

Crítica con escenas realistas: la educación, las casamenteras.

- **Segunda parte.** Láminas 37 a 42

Secuencia del asno. Ridiculizan utilizando la tradicional simbología del asno a la clase social alta.

- **Tercera parte.** Láminas 43 a 80

Esta tercera parte es la que más nos interesa y se divide en tres grupos. El primero se refiere a los privilegios pasados de moda (43-59); el segundo grupo se refiere a escenas de brujas (60-71), y el tercer grupo engloba el diálogo del monstruo con la persona que lo contempla. Un último apunte de carácter organizativo, es que en ocasiones para referirnos a los *Caprichos* los nombraremos abreviados C.1 (*Capricho* 1).

Los Desastres de la Guerra

En 1808 estalló la guerra entre España y Francia. Las tropas de Napoleón entraron en España con el objetivo de atacar Portugal siendo recibidas con júbilo, porque se pensaba que venían a derrocar a Manuel Godoy. Sin embargo, tras los acontecimientos del 3 de Mayo, Napoleón nombró a su hermano José rey de España, y este obligó a abdicar a la familia real. Empezó entonces una sangrienta guerra de guerrillas.

La posición de Goya era ambigua, porque apoyaba las reformas de José Bonaparte, pero por otra parte, este oprimía a toda España. Cuando se fueron los franceses en 1813, Goya pensó en publicar la serie, pero no estaba claro el bando en que se encontraba, por lo que no pudo hacerlo. En 1820, después de varias revueltas, Fernando fue apresado y no tuvo más remedio que jurar la Constitución, pero en 1822 estalló la guerra civil en España y los liberales perdieron el poder. Goya se ocultó durante tres meses y los *Desastres* los escondió en una caja en casa de su hijo. Sabemos que un principio eran 85 láminas, ya que se las

envió a su amigo Ceán Bermúdez.

Las estampas se dividen en tres grupos:

- **Primera parte.** Desastres 2 a 47. Horrores de la guerra.
- **Segunda parte.** Desastres 48 a 64. Hambre que abatió Madrid de 1811 a 1812.
Durante ese tiempo murieron 20000 personas.
- **Tercera parte.** Desastres 65 al 82. Grupo de los Caprichos enfáticos.

Disparates o Proverbios

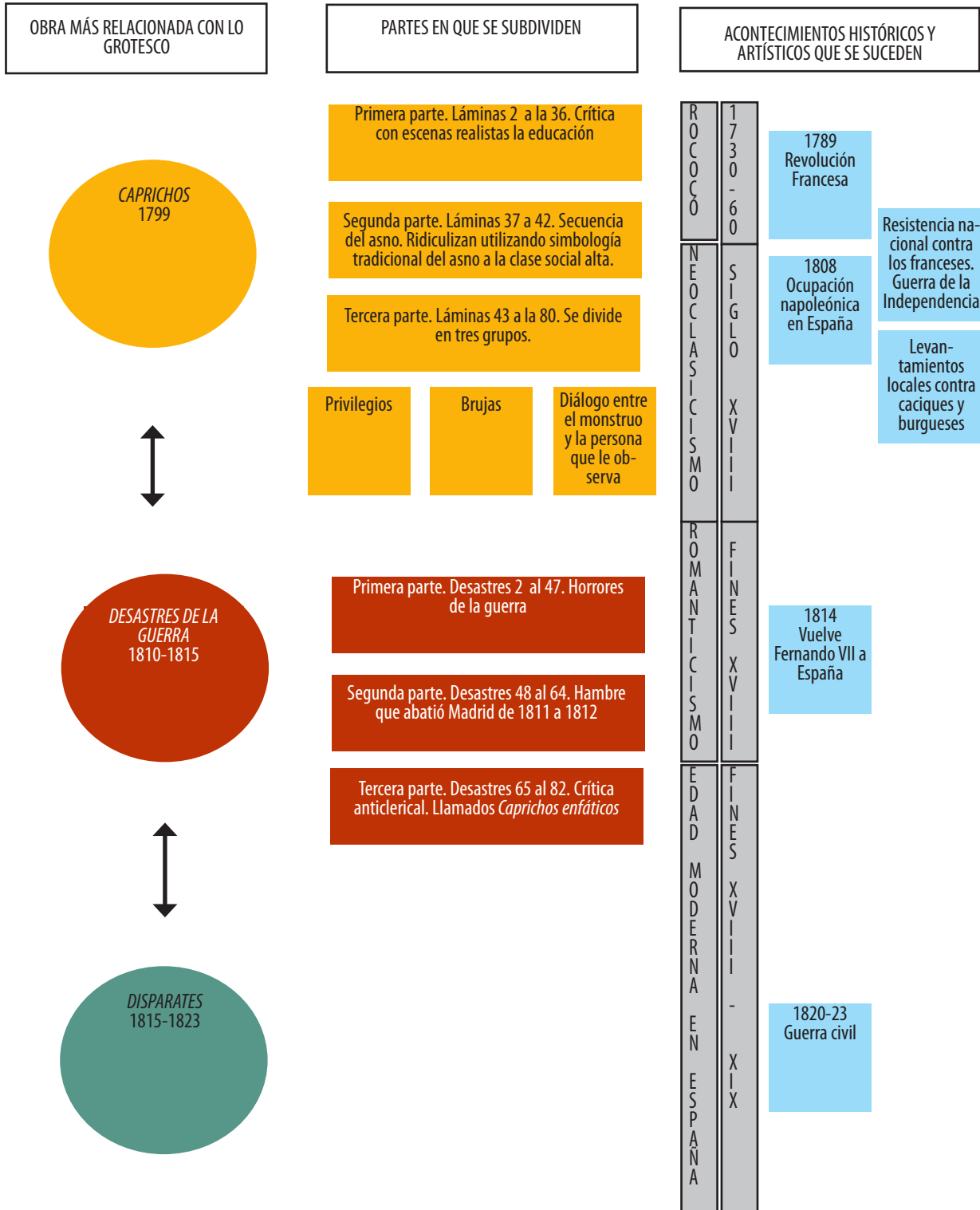
Se trata de una serie de 22 grabados realizados al aguatinta y al aguafuerte, con retoques de punta seca y bruñidor, entre 1815 y 1823.

La serie de los *Disparates* permaneció inédita hasta 1864, año en que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publica dieciocho grabados que, en 1877, se verían aumentados a veintidós tras la aparición de cuatro láminas más aparecidas en la *Revista L'Art*, procedentes de las planchas que obraban en poder de Eugenio Lucas.

El crítico de arte Valeriano Bozal señala que en estas estampas Goya expresó, mediante alegorías, la realidad que le tocó vivir: “Una realidad que abarca los aspectos sociales, políticos y personales, estrechamente vinculados a las *Pinturas negras*, en las que se representan hechos o dichos fuera de razón y propósito, y relaciona la serie con la estética de lo sublime, de lo terrible y amenazante que tan en boga estuvo a fines del siglo XVIII”⁴⁵

45 Patronato del Museo Nacional San Carlos. *Los disparates de Goya*, 2012, <http://www.msancarlos.com/disparates.html>.

DESARROLLO HISTÓRICO DE LA OBRA GRÁFICA DE GOYA (1746-1828) (CUADRO SINÓPTICO III.1)



III.2.2.2. Análisis general desde lo grotesco-cómico

En este apartado, nos asomamos a lo grotesco-cómico en Goya desde una visión general de sus series principales. No hemos incluido *Tauromaquia* por considerar que no tiene una relación directa con lo grotesco-cómico y la marginación. En un primer momento, al igual que en Hogarth, realizamos algunas observaciones concretas sobre las imágenes.

- Goya cuenta la historia con una sola imagen. En no pocas ocasiones la imagen viene vinculada a un breve texto o reseña explicatoria.
- Utiliza personajes de la *Comedia del Arte*, al igual que Callot, como en el *Capricho 6*.



Bailes de Estefania, Callot



Capricho 6. Nadie se conoce

- Contrasta luz y sombra, tal vez como alusión a la España negra en contraste al pensamiento ilustrado, tal como vemos en el *Capricho 22*.
- Introduce seres híbridos en muchos grabados, especialmente el grupo tercero de la serie de *Caprichos*. Vemos un ejemplo en el *Capricho 63*.
- La idea del cántaro que se quiebra aparece en los cuatro autores estudiados como idea de fragilidad, vinculada a la modernidad y a la pérdida de un horizonte común, la encontramos en el *Capricho 25*.



Capricho 22. Pobrecitas



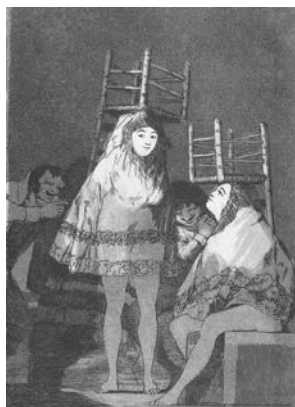
Capricho 63. Miren que graves



Capricho 25. Si quebró el cántaro



Capricho 67. Aguarda que te unten

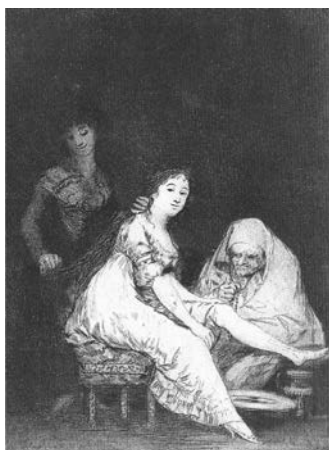


Capricho 26. Ya tienen asiento



Capricho 48. Soplones

- Critica la superchería en muchas estampas pero para ello utiliza seres fantásticos, como en el *Capricho 67*, que podemos ver en la página anterior.
- Cambia elementos de lugar en la representación realista, rompiendo la lógica racional, y provocando desestabilización, como podemos ver en el C.26. Este juego del mundo real con los objetos que pierden su función o tamaño, lo encontramos en el Bosco (capítulo II).
- Trata el tema de la prostitución y las alcahuetas (C.31), al igual que Hogarth o muchos artistas de las vanguardias, como por ejemplo Otto Dix o Grosz.
- Utiliza la fantasía para turbar la realidad y para complementar aquello que no puede expresar desde el naturalismo, podemos ver un ejemplo en el *Capricho 48*.
- Es muy utilizado por Goya el tema de la joven inocente que es engañada y acaba de prostituta o vendida al mejor postor por un alcahueta. Esta misma idea la encontramos en *La carrera de una cortesana* de Hogarth.



Capricho 31. Rueda por ella



La carrera de una cortesana (escena1)

- Consideramos muy interesante destacar imágenes duras como violaciones o guerras, que a nuestro parecer guardan una relación temática o compositiva con obras fundamentales de la historia del arte como el *Guernica* de Picasso. Nos parece maravilloso comprobar una vez más que la idea de ese arte que surge de la nada es tan irreal como el hecho de afirmar que es posible vivir al margen de la sociedad; ya que incluso viviendo al margen de la sociedad se necesita ese margen para situarte fuera o dentro. A continuación, vemos algunas de estas imágenes que conforman nuestro universo plástico o cultural.



PICASSO
Detalle del *Guernica*



SCHIELE. *Mujer tumbada*. Lápiz y témpera sobre papel, 48.31 cm. Galería Galatea, Turín



BECKMAN. *La noche*. Óleo sobre tela. Düsseldorf, Kuntsammlung Nordrehin- Westfalen.



Desastre 30. *Estragos de la guerra*, Goya



Detalle cabeza de mujer, *Desastre 30*



Detalle cabeza mujer, *Guernica*

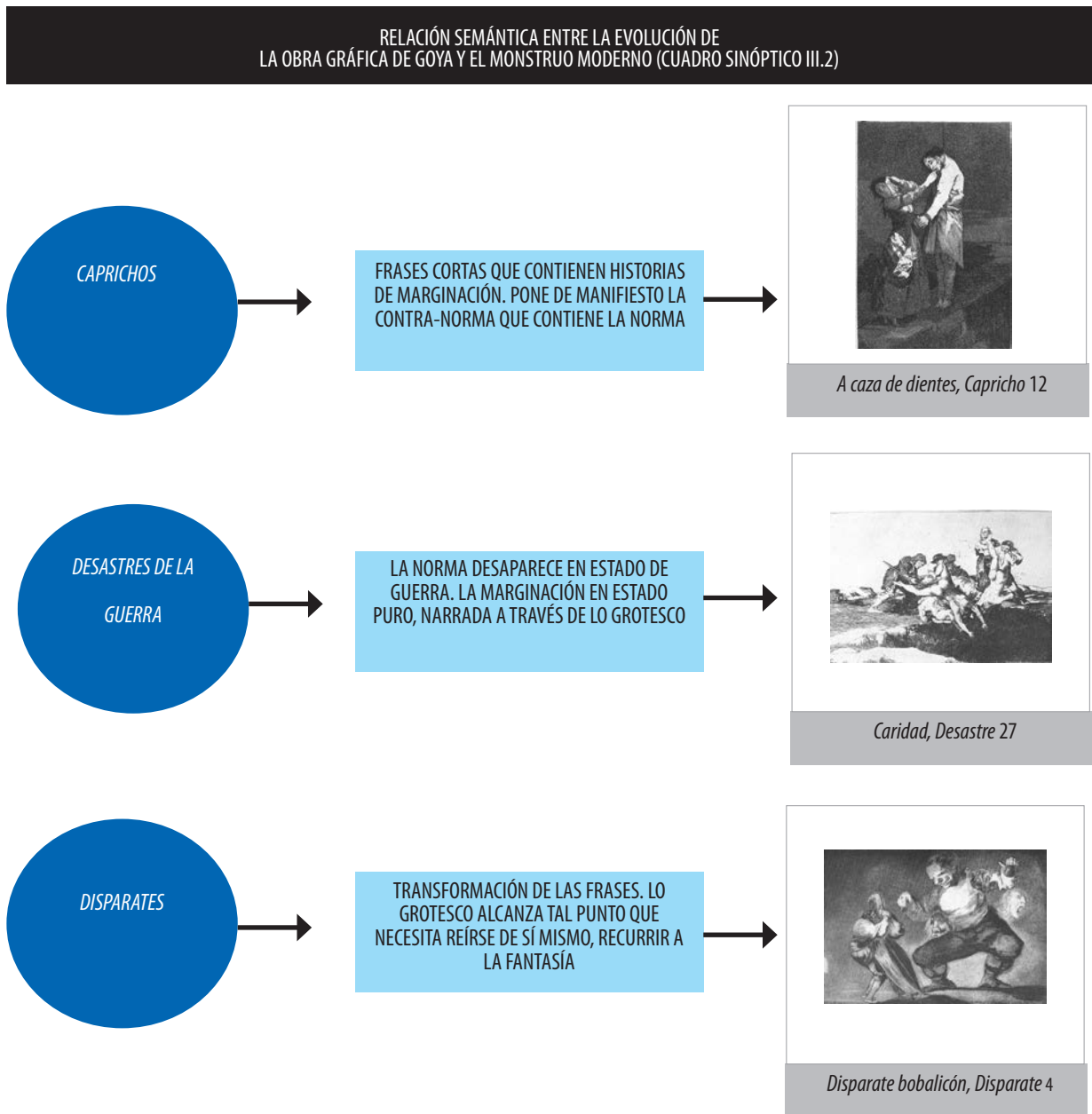
Reflexión comparativa entre los *Caprichos*, los *Desastres* y los *Disparates*

Al pensar sobre lo grotesco-cómico en Goya nos vienen a cabeza muchos detalles, algunos de ellos los hemos mencionado anteriormente; pero al ver toda la gráfica de forma secuencial nos preguntamos además cuál es la relación entre las tres series con respecto a lo grotesco-cómico y con respecto a la marginación. En un primer momento extraemos una serie de palabras que denotan marginación en la obra de Goya, surgiendo casi de forma natural palabras como fragilidad, crueldad, ensañamiento, miseria, ignorancia, hambre o muerte. Todas estas palabras contienen la norma y la definen, poniéndola en cuestión al mismo tiempo. Constituyen la parte negativa de aquello que se acepta por el conjunto de una sociedad. Igualmente si nos preguntamos sobre lo grotesco-cómico en Goya, surgen las mismas palabras y la misma implicación de la norma.

A continuación, nos cuestionamos qué serían las imágenes sin las leyendas que les acompañan, ¿serían tal vez las mismas imágenes?, ¿cambiaría su significado? No sabemos si sin esas leyendas las imágenes tendrían el mismo significado hoy en día, pero sí percibimos una clara necesidad de lo grotesco de ser entendido, incluso en su ambigüedad. Lo grotesco necesita comunicar. No se trata de un arte decorativo como en sus inicios, cuando formaba parte de los márgenes de los libros. Lo grotesco quiere contar historias y quiere narrar momentos. Por tanto, probablemente Goya se vale de las leyendas para acotar el significado de lo grotesco, introduciendo un carácter narrativo que destaca igualmente en Hogarth.

Desde el punto de vista de la cuestión principal que nos ocupa miramos ingenuamente las series goyescas y se podría decir que lo grotesco crece en progresión, existe un proceso de liberalización de lo grotesco.

Para explicarnos mejor, comparamos la progresión de las series gráficas goyescas con un lenguaje que representa lo grotesco-cómico en diferentes momentos. *Los Caprichos* son frases cortas que contienen historias de marginación. Tienen la intención de poner de manifiesto la contra-norma que contiene la norma, es decir, de mostrar lo que se oculta en una sociedad con unas normas establecidas y aceptadas. Podríamos decir que son insinuaciones del monstruo. En los *Desastres*, sin embargo, la guerra ha acabado con la norma. Todo vale, todo es posible. Se trata de la marginación en estado puro. Utiliza principalmente elementos reales, pero también aparecen esporádicamente híbridos y seres deformes, que no hacen sino suavizar la realidad tornándola en ocasiones un tanto fantástica y en otras representaciones tal vez se apoya en estos seres para narrar hechos reales que de otro modo serían incomprensibles. La realidad se ha vuelto ella misma contra-norma, la realidad es el monstruo y Goya únicamente lo representa. Pero todavía va un poco más allá en los *Disparates*. *Los Disparates* son la transformación de la frase. La norma ya no existe. En esta serie se ríe de lo marginal, hace chanza de ello. Lleva lo marginal al extremo. Sitúa la norma en la cuerda floja. Son situaciones irreales, pero que contienen la realidad en sí misma. Podemos ver en este proceso como Goya desarrolla a través de estas tres series el surgimiento del monstruo moderno.



III.2.2.3. Biblioteca de imágenes de marginación en Goya

Locura

La locura no es un tema que aparece habitualmente de forma explícita en Goya. No aparece como tal, como vemos en Bosco o Hogarth, sin embargo, contempla de qué manera la realidad puede alterar la razón, tal como vemos en LG1.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN GOYA
LOCURA



LG1

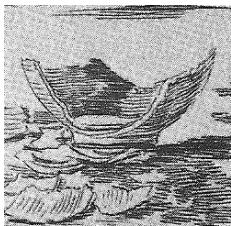


LG2

Fragilidad

La rotura de elementos y la puesta en escena de imágenes donde el equilibrio es algo casi ilusorio, estos símbolos están vinculados a la fragilidad y a la pérdida de sentido propias de momentos de crisis.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN GOYA
LA FRAGILIDAD



FG1



FG2

Miseria

Hemos explicado al inicio del capítulo que dentro del apartado de miseria incluimos enfermedad, y con ella la deformación y la fealdad, el hambre y la pobreza.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN GOYA
MISERIA



MG1



MG2



MG3



MG4



MG5



MG6



MG7



MG8



MG9



MG10



MG11



MG12



MG13



MG14



MG15



MG16



MG17



MG18



MG19



MG20



MG21



MG22



MG23



MG24



MG25



MG26



MG27



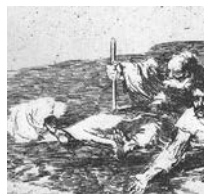
MG28



MG29



MG30



MG31



MG32



MG33



MG34



MG35



MG36



MG37



MG38



MG39



MG40



MG41

Ignorancia

En la España negra que le tocó vivir a Goya, la ignorancia y la superchería estaban a la orden del día. En muchas de estas imágenes, critica la acción de la iglesia como embaucadora (IG16 y IG19); en otras, muestra embrujos, ignorancia y supersticiones del pueblo (IG12 y IG10); y en otro grupo, utiliza animales como el burro (animal que simboliza la estupidez), o el loro, como protagonistas de situaciones humanas, ridiculizándolos de esta manera. IG1 es una imagen especialmente interesante ya que una de las características de la causa de extrañeza del monstruo o de lo grotesco-cómico, es el cambio de función, tamaño o lugar de elementos reales. En esta ocasión pone la silla en la cabeza de la chica como síntoma de estupidez o desequilibrio. En el Bosco encontramos un juego similar cuando aparece un dado en la cabeza de la mujer, que además influye en mi propia obra, como vemos en el detalle de la izquierda.



BALIBREA
Leyendo sobre un pez (detalle). Óleo sobre tela, 195.97 cm.



BOSCO
Infierno de El Jardín de las Delicias (detalle)



GOYA
IG1, Capricho 26. Ya tienen asiento

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN GOYA
IGNORANCIA



IG1



IG2



IG3



IG4



IG5



IG6



IG7



IG8



IG9



IG10



IG11



IG12



IG13



IG14



IG15



IG16



IG17



IG18



IG19



IG20



IG21



IG22



IG23



IG24



IG25



IG26

Crueldad

La crueldad que representa Goya es una crueldad propia de los humanos contra sus semejantes; a saber, violaciones, asesinatos, torturas y raptos son mostrados como algo real, y así lo manifiesta en frases como *Yo lo ví*.

En ocasiones utiliza también la crueldad irónica como en CG4 o CG5, donde la hibridación es una forma de explicar con imágenes un dicho, como el *Ya van desplumados*. En cualquier caso, prima en carácter realista en toda su obra.

ESCENAS DE MARGINACIÓN EN GOYA
CRUELDAD



CG1



CG2



CG3



CG4



CG5



CG6



CG7



CG8



CG9



CG10



CG11



CG12



CG13



CG14



CG15



CG16



CG17



CG18



CG19



CG20



CG21



CG22



CG23



CG24



CG25



CG26



CG27



CG28



CG29



CG30



CG31



CG32



CG33



CG34



CG35



CG36



CG37



CG38



CG39



CG40



CG41



CG42



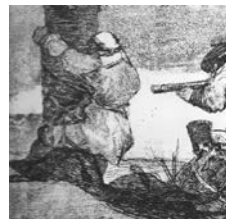
CG43



CG44



CG45



CG46



CG47



CG48



CG49



CG50



CG51



CG52



CG53



CG54



CG55



CG56



CG57



CG58



CG59

Queremos acabar este capítulo reflexionando sobre la crueldad en Goya. Pensamos que es uno de los artistas que ha reflejado la crueldad de forma más sincera y directa. Representa todo tipo de hechos y no tan sólo la consecuencia de un proceso, como en Hogarth, sino la crueldad del hecho en sí.

En el siguiente apartado situamos ambos autores uno al lado del otro con el fin de enriquecer el término de lo grotesco.

III.3. DOS VISIONES DE LO GROTESCO: HOGARTH Y GOYA

Lo grotesco se ve enriquecido al confrontar estas dos visiones distintas. Nosotros con este estudio tratamos de acercarnos a lo grotesco a través de la obra gráfica de ambos y ahora sobre nuestra propia visión desde el recorrido realizado.

CARACTERÍSTICAS DE LO GROTESCO-CÓMICO EN HOGARTH Y GOYA (CUADRO SINÓPTICO III.3)

LO GROTESCO EN HOGARTH

PALABRAS CLAVE
INDIVIDUO, RESPONSABILIDAD MORAL,
DESTINO, AZAR

REPRESENTA LO MARGINAL
COMO EL DEVENIR DE UNA
HISTORIA INDIVIDUAL

LAS IMÁGENES SE SUCEDEN
EN UNA AMBIENTACIÓN
NATURALISTA DONDE SE
SUCEDEN OTRAS HISTORIAS
PARTICULARES

CARICATURA MEDIANTE EL
ANÁLISIS DE LAS
EMOCIONES HUMANAS



La lectura de los trabajos de W. Hogarth, publicada en 1733

LA GROTESCO EN GOYA

PALABRAS CLAVE
SOCIEDAD, HISTORIA, HECHO, FANTASÍA

REPRESENTA LO MARGINAL
COMO EL DEVENIR
HISTÓRICO- SOCIAL DE SU
TIEMPO

SE TRATA DE HECHOS,
NO DE HISTORIAS. LA
AMBIENTACIÓN PASA A UN
SEGUNDO LUGAR. UTILIZA
SERES FANTÁSTICOS

CARICATURA MEDIANTE
LA ANIMALIZACIÓN DE
LO HUMANO



*Disparate desordenado o matrimonial
Aguafuerte, aguainta y punta seca,
24'5.35'7 cm.*

Hogarth representa el mundo marginal como un proceso o un devenir. Sus personajes transmiten una gran expresividad en sus acciones, pero sobre todo en sus rostros. Existe la clara intención de contar una historia. Los personajes aunque se transforman en seres marginales, no adquieren formas híbridas o animales, como sucederá en la obra de Goya, especialmente en los *Disparates*. Goya representa la realidad de su tiempo. Para ello no duda en utilizar personajes híbridos, máscaras e incluso animales, como si de una fábula se tratase, tal como observamos en la segunda parte de los *Caprichos*; donde el burro aparece como símbolo humano de una gran estupidez. Además, el mundo marginal de Hogarth es diferente en el enfoque realista al mundo marginal de Goya. Hogarth se interesa por historias particulares que envuelve de espacios reales que narran, como si se tratara de las ilustraciones de un texto, una historia en sus diferentes fases. Goya, sin embargo, representa la historia de un pueblo que se desarrolla a través de imágenes de seres particulares, pero estos no tienen importancia, tan sólo forman parte del devenir histórico y social de una época.

La realidad supera lo natural. Goya necesita el híbrido y el monstruo para contar y comprender su realidad, de ahí que aparezcan burros, seres humanos con cuerpo de pollo, brujas, mujeres aladas y muchos otros elementos propios de la fantasía y la superchería de la época. Probablemente la forma más real de contar lo que nos rodea sea nuestra propia fantasía. En Hogarth, el peso recae en una narración particular resuelta por medio de viñetas, y en Goya la fuerza recae en una sola imagen, que narra un hecho determinado. Hogarth se asoma a recorridos individuales analizando la responsabilidad moral y reflexionando sobre el destino o el azar de sus protagonistas, mientras Goya representa la historia y la sociedad de un pueblo. Hogarth caricaturiza personajes concretos por medio de viñetas. Goya caricaturiza la sociedad en la que vive. Hogarth se centra en historias concretas que parecen tener matices ejemplarizantes, y Goya en la representación de lo más oscuro de su sociedad.

Hogarth trabaja de una forma naturalista recurriendo a la ambientación de paisajes y entornos reales; mientras Goya se centra más en la figura, quedando el paisaje en un segundo plano. Además, Hogarth no utiliza formas híbridas o fantásticas; sin embargo, Goya las utiliza en no pocas ocasiones. A pesar de tratarse de diferentes formas de representar lo grotesco-cómico, tienen algunas imágenes con similitudes claras, hasta el punto de que parecen beber unas de otras, aunque no podemos estar seguros de ello. Presentamos dos imágenes paralelas de ambos autores. Destacamos el carácter expresivo y el uso de la caricatura de los personajes, pero además existe coincidencia en la posición del cuerpo y en los ropajes.



Concluimos el capítulo afirmando que todas las visiones enriquecen lo grotesco y contribuyen a un mayor acercamiento al mismo, como si de una escultura se tratase, desde diferentes ángulos. Sin embargo, la escultura de lo grotesco existe y tiene una serie de rasgos comunes como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, hecho este que no resta importancia al estudio de lo grotesco en autores tan diferentes como Hogarth o Goya.

CAPÍTULO IV

DESEMBOCADURA: LO GROTESCO EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

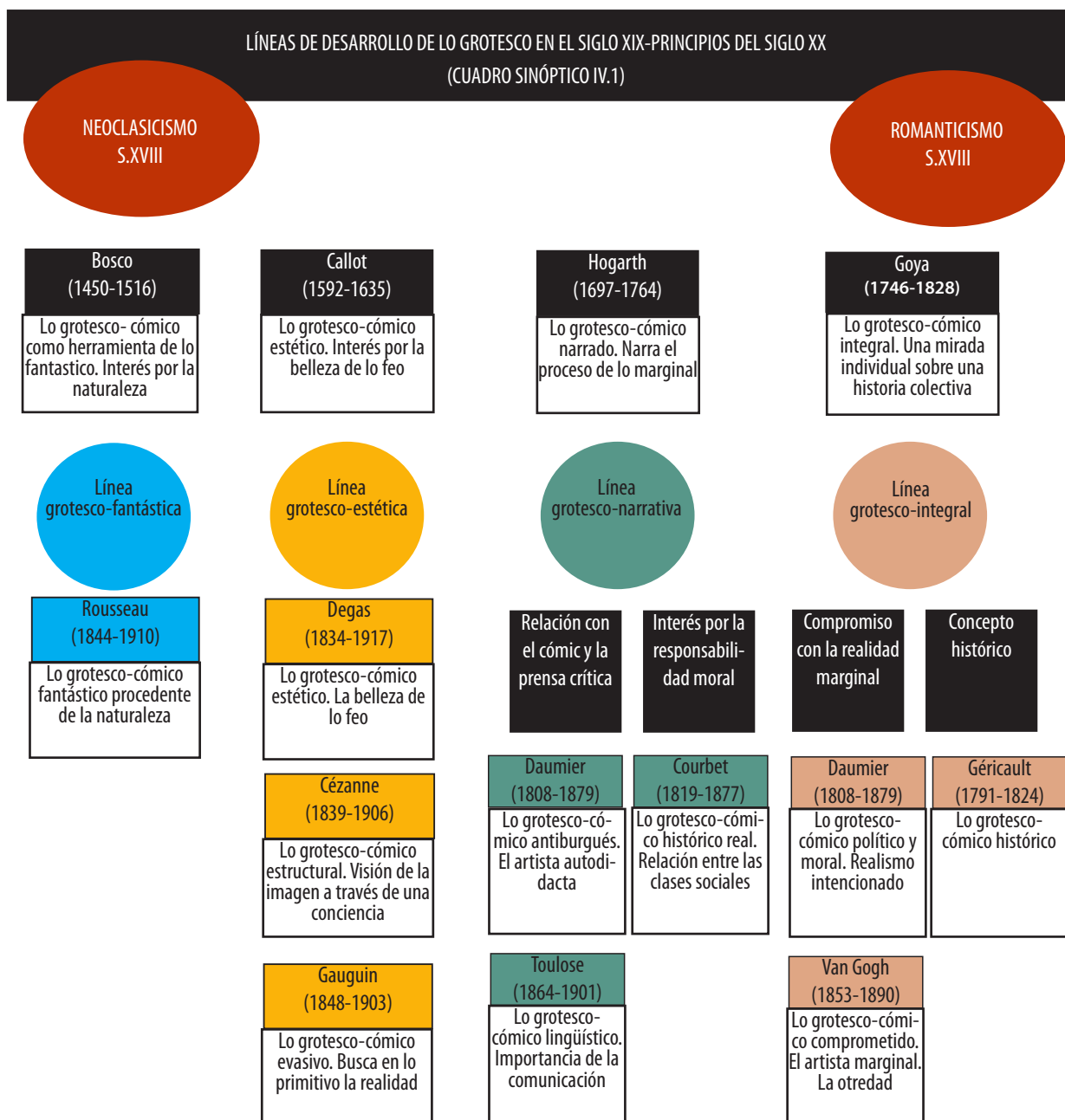
Llegamos al final del recorrido y como tal es quizás la parte más compleja. La historia a corta distancia suele ser complicada de visualizar. Sin embargo, nos asomamos a lo grotesco-cómico a través de las vanguardias artísticas, siempre relacionándolas con los artistas estudiados, que constituyen la base de esta investigación. Es cierto que el hecho de tenerlos como puntos de referencia nos ofrece nuevas visiones sobre lo que le ocurre a lo grotesco-cómico en el siglo XX, por lo que la investigación cobra ahora un nuevo sentido.

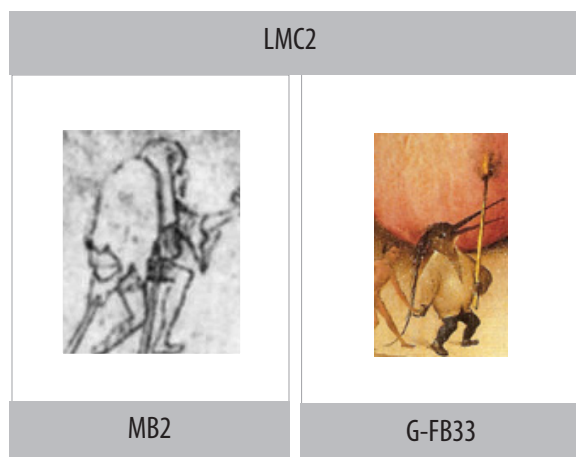
IV.1.TENDENCIAS ARTÍSTICAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX DESDE LA PERSPECTIVA DE LO GROTESCO-CÓMICO

IV.1.1. ASPECTOS TEÓRICOS

Este primer apartado se divide en dos partes. Una primera parte que hunde sus raíces en los cuatro artistas estudiados, y desarrolla diferentes conceptos de lo grotesco-cómico desde el siglo XV hasta el siglo XIX, reflejándose estas primeras reflexiones en el primer gráfico (cuadro sinóptico IV.1), que explicamos a continuación. Comenzamos la reflexión con los dos primeros autores correlativos en el tiempo que son consecuencia en mayor o menor medida de la crisis del siglo XVI, y de una época marcada por la transición a nivel social, político y artístico. Ya hemos explicado el momento que rodea a los autores en el c.II, así que ahora nos centramos en la mirada hacia lo grotesco que esto provoca. El Bosco es el eje fundamental sobre el que oscila lo grotesco-cómico, utilizando los temas marginales

para la creación de híbridos o de seres grotescos que en consecuencia se definen por ese carácter humano del que proceden. Por este motivo en el gráfico que sigue, el Bosco destaca por usar lo marginal como herramienta para la creación de seres fantásticos, como vemos por ejemplo en la LMC2.

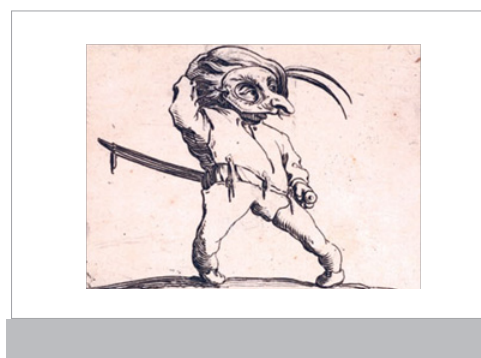




A su lado, Callot, artista del cual podemos decir que representa lo marginal como algo bello. Pensamos que sus personajes no transmiten posturas duras o críticas, sino que la elección responde a la consideración natural de lo marginal. También sabemos que es un autor que se interesa por el arte popular especialmente por la *Comedia del Arte*, lo que le confiere una cierta valoración estética de la representación de lo marginal. En este punto, relacionamos la idea de Callot, con la de 'fealdad' de Umberto Eco cuando, citando a Voltaire, relativiza el concepto de 'belleza' para llegar a lo 'feo' o a lo 'monstruoso'.

"Preguntad a un sapo qué es la belleza, el ideal de lo bello, lo to kalón. Os responderá que la belleza la encarna la hembra de su especie, (...)". VOLTAIRE, *op.cit.*, p.10.

Vemos en los dos ejemplos de los enanos, como Callot les pone máscaras, dotándolos de esta manera de cierto aire de fiesta. No parece tratarse de seres desprotegidos u olvidados, sino que se constituyen en protagonistas de sus obras.



De acuerdo con autores como Kayser y Alonso Marín, situamos el Romanticismo (S.XVIII) como raíz de la modernidad, ya que ofrece una nueva forma de ver el mundo y por tanto de representación de lo grotesco-cómico, que envuelve la risa, el sarcasmo y al mismo tiempo la representación de lo feo y de lo marginal a través del filtro de una conciencia individual sin tabúes. Encontramos en el siglo XVIII dos autores principales para la comprensión de lo grotesco-cómico y de la marginación como tema central de las representaciones grotescas; a saber, Hogarth y Goya.

Hogarth, quizás sea de todos los autores el que muestra de forma más clara su relación con el mundo marginal. Sus obras son narraciones en las que las decisiones de los personajes, determinan el devenir de su desgracia, poniendo de manifiesto el concepto de responsabilidad moral, pero al mismo tiempo en ocasiones utiliza simbología para transmitir la fragilidad de algunos personajes, como si en ellos hubiera una cierta tendencia a quebrarse. Es especialmente interesante en este autor su relación con la prensa crítica de la época, siendo un precursor claro del cómic y de la viñeta. Por ello, lo grotesco-cómico en Hogarth lo llamamos lo grotesco-cómico narrado.

Goya es el artista individual por excelencia. Una personalidad clara y arrolladora que se desenvuelve en una época convulsa y de cambio. La mirada de Goya constituye en sí misma lo grotesco-cómico, lo que implica una forma diferente de ver el mundo sin taras, situando en primer plano aquellas cosas ocultas o escondidas a la norma. Goya representa la sociedad en la que vive, utilizando en ocasiones seres híbridos y monstruos para expresar emociones, y otras veces estos seres híbridos reflejan la sociedad caricaturizada. El naturalismo se queda corto para plasmar la miseria que le rodea, por lo que recurre a la fantasía y a un proceso de caricaturización animal. Vemos a continuación dos imágenes en las que el maestro o el médico son vistos por el artista en forma de burros, en una clara alusión a la estupidez humana. En este caso no se trata de hibridación, sino que el animal se humaniza o mejor dicho, el humano se representa como animal, con el fin de destacar



Capricho 37, *Si sabrá más el discípulo*



Capricho 40, *De qué mal morirá*

una cualidad del personaje.

Estos son cuatro artistas sobre los que oscila lo grotesco-cómico, y su temática fundamental: la marginación. Bosco, Callot, Hogarth y Goya nos muestran cuatro formas de ver y utilizar el monstruo para comunicar, representar y acercarse al mundo marginal y al conocimiento de una sociedad y en particular del ser humano. Cada uno de una forma diferente y vinculado a una forma distinta de ver el mundo, necesita de la realidad para expresarse, todos ellos se interesan por lo que les rodea de una u otra forma. Lo grotesco-cómico tiene como punto principal de su existencia un gran interés por la realidad. Los cuatro se desarrollan en momentos de cambio y desorientación, en sociedades en guerra, o que acaban de salir de ella, en crisis de pensamiento o de creencias. Finalmente estas situaciones de inestabilidad permiten que el monstruo se filtre a través de una conciencia individual ofreciéndonos diferentes visiones de lo grotesco.

Quizás sea aventurarnos demasiado, pero no podemos evitar en nuestro afán clasificatorio que estos cuatro autores puedan constituir cuatro líneas distintas de lo grotesco, sobre las que se entrelazan otros artistas de los siglos XIX y XX. Estas líneas son aproximativas, pero nos ayudan a reflexionar sobre lo grotesco en el siglo XX en base a distintas formas de representación anteriores, lo que nos ayuda a profundizar en el tema. Si continuamos explicando el cuadro sinóptico IV.1, podemos relacionar por ejemplo la rama de lo grotesco-fantástico bosquiana con autores como Rousseau, que se ensalzan en la creación de híbridos y seres irreales, destacando el uso de animales y espacios naturales, en este caso de forma autodidacta. Vemos la línea de lo grotesco-cómico estético, que hemos relacionado con Callot, en artistas como Gauguin, Cézanne o Degas, que representan lo marginal probablemente movidos por la 'belleza de lo feo' que menciona Eco. Si nos centramos en la narración de lo marginal en Hogarth y no en su preocupación por la moral, lo vinculamos a Toulouse, que está relacionado con los medios de comunicación de masas y con la caricatura. Sin embargo, si nos centramos en su interés por la narración moral, encontramos autores como Courbet, que de alguna manera establecen un diálogo moral entre los personajes y estamentos sociales. Finalmente Goya, entendido como un gran grito de lo marginal y de la crudeza de una sociedad, lo vinculamos a Van Gogh o Daumier. Aunque este último también tiene una gran relación con la caricatura y con los medios de comunicación de prensa crítica, al igual que Hogarth. Sin embargo, mirando la faceta de representación histórica de Goya podemos sin duda asomarnos a la obra de Gericault. En cualquier caso, aunque somos conscientes de que estas relaciones mantienen un cierto carácter subjetivo y que todas ellas podrían matizarse, de alguna forma son interesantes porque nos muestran el ovillo de lo grotesco que poco a poco nos conduce a las vanguardias del siglo XX y al papel de lo grotesco en el arte contemporáneo. Explicamos a continuación con ejemplos las líneas de lo grotesco que quedan establecidas en el gráfico.

LÍNEA GROTESCO-FANTÁSTICA



BOSCO
Postigo izquierdo de *El Jardín de las Delicias* (detalle)



ROUSSEAU
La encantadora de serpientes, 1907.
Óleo sobre lienzo, 165.180cm.
Museo de Orsay, París

Rousseau muestra un interés por la representación de las plantas y animales. Su inspiración provenía de libros con ilustraciones, de los jardines botánicos y de la ménagerie del *Jardín de las Plantas* de París, así como de dibujos de animales salvajes disecados. Al igual que el Bosco, estudia plantas y animales con los que compone una obra fantástica, como podemos ver en *La encantadora de serpientes*.

LÍNEA GROTESCO-ESTÉTICA



CALLOT
Bailes de Estefania (detalle)



EDGAR DEGAS
La bebedora de absenta, 1876.
Óleo sobre tela, 92.68 cm.
Museo de Orsay, París



PAUL CEZANNE
Los jugadores de cartas (5ª versión), 1904.
Óleo sobre tela, 47.57 cm.
Museo de Orsay, París



PAUL GAUGUIN
El cristo amarillo, 1889.
Óleo sobre tela, 92.73 cm.
Galería de Arte Allbright, Búfalo

LÍNEA GROTESCO-NARRATIVA



HOGARTH
Laboriosidad y pereza (detalle)



DAUMIER
Levantamiento, 1860.
Óleo sobre lienzo, 87 x 6.113 cm.
The Phillips Collection, Washington. DC



COURBET
El origen del Universo (detalle).
Óleo sobre lienzo, 46.55 cm.
Museo de Orsay, París



TOULOUSE
Le Goulue. Moulin Rouge, 1891

La línea grotesco-estética se basa principalmente en un concepto de lo marginal como algo bello. Los artistas que hemos incluido representan escenas marginales destacando aquellos aspectos que los convierten en seres vulnerables. La línea grotesco-narrativa envuelve el concepto intencional de rebelión vinculado a la prensa crítica y a la caricatura como vemos en Daumier, Hogarth o Toulouse. Finalmente, la línea grotesco-integral engloba aquellas representaciones expresas de lo grotesco, sin tabúes ni protecciones de la norma. Vemos por ejemplo, algunas pautas compositivas con la *Balsa de la Medusa* de Gericault. El hacha que levanta el personaje goyesco equivale al pañuelo que el náufrago de Gericault eleva pidiendo ayuda. En cualquier caso, ambas obras contienen una base histórica real. Es la historia vista desde abajo, sin adornos, ni tabúes, con la crudeza que manifiesta. Vemos además que las obras de Daumier y Van Gogh también tienen una ambientación similar. Ambas representan la pobreza y la humildad de las clases bajas con la naturalidad del que percibe algo hermoso en la sombra.



CALLOT
Los Mendigos (detalle).
Aguafuerte, 82.252 cm.



CALLOT
Mendigo con un palo.
Aguafuerte, 144.93 cm.

LÍNEA GROTESCO-INTEGRAL



GOYA
Desastre 3, Lo mismo



GERICAULT
La balsa de la medusa, 1818.
Óleo sobre tela, 41'9.71'6 cm.
Louvre, París

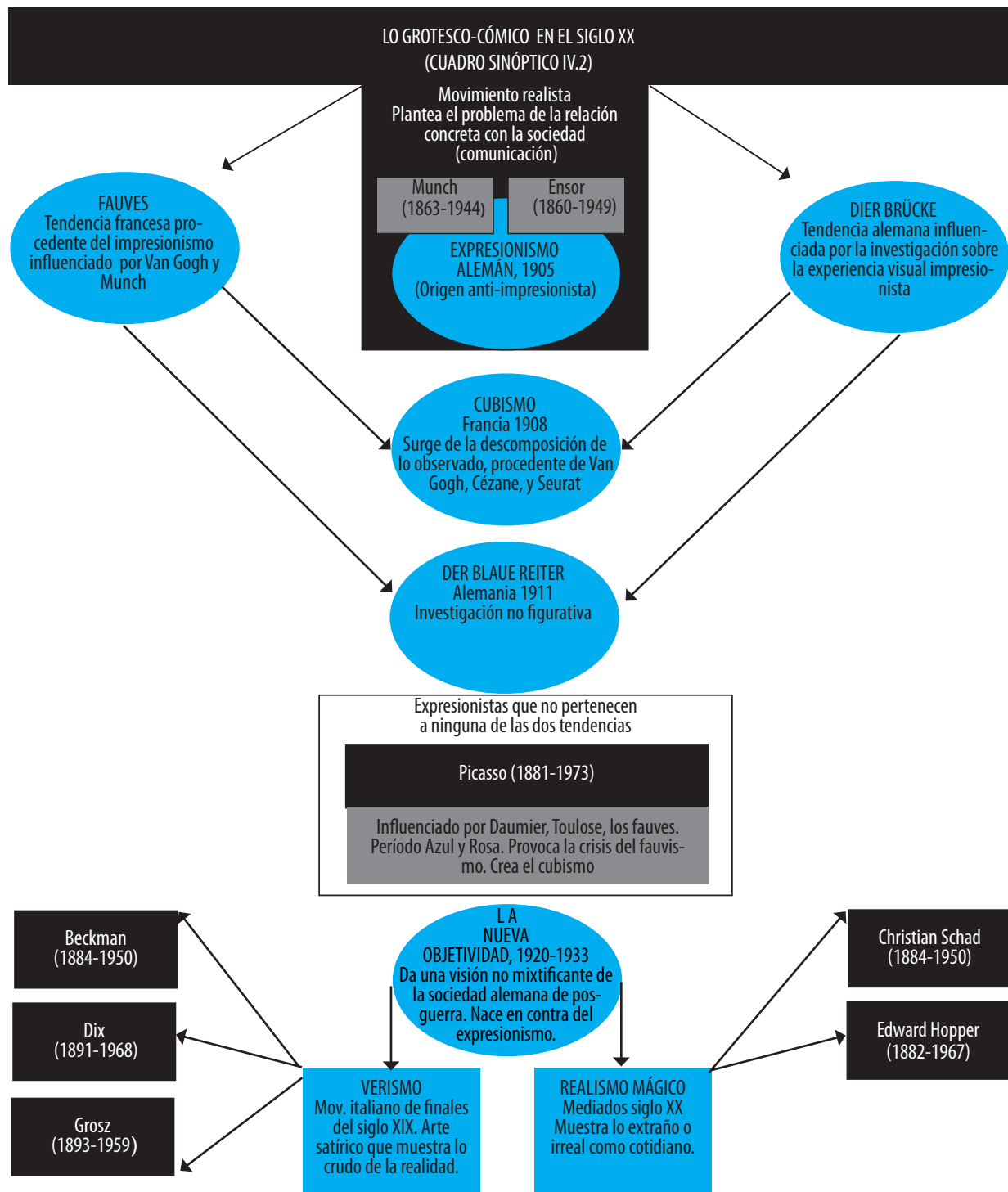


HONORÉ DAUMIER
Vagón de tercera clase, 1862.
Óleo sobre tela, 67.93 cm.
Galería Nacional de Canadá, Ottawa



VAN GOGH
Los comedores de patatas.
Óleo sobre tela, 114.82 cm.
Museo Van Gogh, Ámsterdan

El recorrido que hemos realizado a través de estos autores del siglo XIX, especialmente de los post-impresionistas marca la apertura al expresionismo y a las vanguardias del siglo XX, como vemos en el segundo cuadro sinóptico que presentamos a continuación.



En el cuadro sinóptico IV.2 destacamos algunos aspectos relacionados directamente con lo grotesco-cómico. Observamos que los diferentes movimientos surgen de reacciones adversas o conversas a movimientos realistas o impresionistas anteriores. Destacamos en relación a lo grotesco a autores vinculados al expresionismo alemán, como Munch o Ensor. Sin embargo en el siglo XX nos resulta más difícil relacionar a los artistas con una línea u otra de lo grotesco, tal como hemos hecho en el siglo XIX, tal vez sea debido a un paulatino proceso de globalización artística. Sin embargo, sí encontramos una mayor conexión con uno u otro artista fundamental de lo grotesco, dependiendo en qué aspecto nos fijemos.



HOGARTH
La muerte en *La carrera de una cortesana*



MUNCH
Muerte en la alcoba, 1893.
Óleo sobre lienzo, 134'5.160 cm.
The Munch Museum, Oslo

En los ejemplos anteriores, observamos cómo la cuarta estampa de *La carrera de una cortesana*, donde la muerte de la prostituta causa indiferencia, tiene un escenario similar a la *Muerte en una alcoba* de Munch, aunque probablemente la intención sea muy distinta, el interés por la muerte queda patente en ambos casos.



ENSOR
Nosotros somos quienes somos
Museo de Bellas Artes de Gante

La obra de Ensor recuerda mucho a estudios caricaturescos del Bosco o de Hogarth.

Los tres trabajos introducen elementos de ruptura del estudio de los rostros; en el caso del Bosco, la cruz; en el caso de Hogarth, el libro; y en el caso de Ensor, el periódico. Estos elementos favorecen la dinamización de la obra dotándola de significado.



La lectura de los trabajos de W. Hogarth,
publicada en 1733



Cristo con la cruz a cuestas
Óleo sobre tabla, 76'5.83'5 cm.
Museo de Bellas Artes de Gante

A ambos lados del movimiento realista vemos tendencias como *Dier Brücke* o los *fauves*, procedentes de diferentes aspectos impresionistas. Descendiendo por el gráfico encontramos el cubismo y el movimiento alemán *Der Blaue Reiter*. Ninguno de los dos movimientos tiene un especial interés para el tema que nos ocupa, ya que transforman o hacen desaparecer la realidad. En el cuadro de abajo mencionamos la faceta expresionista de Picasso, del que presentamos algunos ejemplos.



PICASSO
El guitarrista viejo, 1903
Óleo sobre tabla, 121. 82 cm. C. Bartlett



GOYA
Desastre 55, Lo peor es pedir (detalle)

El periodo azul de Picasso transcurre entre 1901 y 1904. Este nombre proviene del color que domina la gama cromática de las pinturas, y tiene su origen en el suicidio de su amigo Carlos Casagemas el 17 de febrero de 1901.

Representa personajes marginales como los mendigos. Tanto el guitarrista de Picasso, como el mendigo goyesco muestran la miseria y el hambre. Además de la expresión y la emoción que transmiten, se encuentran sentados en posiciones similares.



PICASSO
Miserables junto al mar. Óleo sobre lienzo, 105'4. 69 cm. Museo Picasso Málaga, España



CALLOT
Mendigos (detalle)

Observamos en los ejemplos de la izquierda de qué manera las actitudes e incluso los ropajes en la representación de Picasso y Callot son similares. Sin embargo, la obra de Callot nos transmite una idea más neutral de la pobreza en relación a la emoción picassiana.

El periodo rosa de Picasso surge a partir de 1904, cuando se instala en Montmatre. Trata temas circenses y saltimbanquis. Aunque Callot en *Los Bailes de Estefanía* representa la cultura de la calle, no muestra lo humano de los personajes como vemos en Picasso, que los representa incluso en escenas familiares.



PICASSO
Madre e hijo, 1905. Óleo sobre lienzo, 90.71 cm
Staats-galerie de Stuttgart



CALLOT
Bailes de Estefania



PICASSO
Familia de saltimbanquis con mono.
Técnica mixta sobre cartón, 104.75 cm.
Museo de Bellas Artes de Gotenburgo, Suecia

Finalmente, en la parte de abajo del gráfico, aparece un movimiento muy relacionado con lo grotesco, por tratarse de un movimiento de entreguerras, duro, crítico y sin tabúes, del que destacamos representantes como Beckman, Dix, o Grosz. Irremediamente cuando seleccionamos una serie de autores descartamos otros, pero el criterio es siempre la búsqueda de aportaciones de interés al tema que nos ocupa. En cualquier caso, pensamos que, dada su complejidad y amplitud, este capítulo es susceptible de constituirse como raíz de futuras investigaciones sobre lo grotesco.

La nueva objetividad (en alemán: *neue sachlichkeit*) es un movimiento artístico surgido en Alemania a comienzos de los años 1920 que rechaza al expresionismo. El movimiento acabó, esencialmente, en 1933 con la caída de la República de Weimar y la toma del poder por los nazis. En cualquier caso lo que nos interesa de este movimiento es su relación con la realidad, tanto en su versión más revolucionaria, el verismo, como en una versión quizás más misteriosa y menos directa, pero no por ello menos interesante, como es el realismo mágico. Observamos en la página siguiente algunas obras de los autores que se relacionan con este movimiento. A primera vista se observan temáticas grotescas como la prostitución, la guerra, la violencia o el sexo. Cualquiera de estos artistas está relacionado con las líneas que hemos establecido como líneas de lo grotesco. La obra de Grosz está vinculada al tratamiento de la prostitución de Hogarth o Goya. El ejemplo que hemos seleccionado de Otto Dix, tal vez más paisajístico, lo vinculamos a *Las Miserias de la Guerra* de Callot. En la explosión de dolor y crueldad de Max Beckman encontramos vínculos con escenas de los *Desastres de la Guerra* de Goya, y tal vez lo extraño en la obra de Christian Schad nos recuerda a fragmentos de la obra bosquiana, como la enigmática mirada del hombre-árbol. En cualquier caso, estas relaciones dependen del aspecto en que centremos nuestra atención o qué obra seleccionamos para el análisis. Lo que está claro es que los autores de la nueva objetividad constituyen una explosión de lo grotesco en el siglo XX, caracterizándose por la realidad marginal o grotesca, por una mirada hacia lo feo, que los vincula directamente con esta investigación. La primera pareja de imágenes, perteneciente a Callot y Dix nos muestra lo grotesco como parte del paisaje, las vidas de esas personas ni tan siquiera se perciben, se trata de multitudes que mueren cada día en una trinchera, lo humano ha desaparecido y se ha asomado definitivamente al abismo de la guerra.



CALLLOT
Las Miserias de la Guerra



OTTO DIX
Flandes (detalle), 1936.
Técnica mixta sobre lienzo, 200.250 cm.
Nationalgalerie SMPK, Berlín

Tanto la obra de Goya, como la de Beckman se estructuran sobre un fondo de estallido de tablas de madera, que anuncia que lo destruído no tiene marcha atrás, no quedando ningún lugar al que regresar.



GOYA
Desastre 30, Estragos de la Guerra



MAX BECKMAN
La noche, 1919.
Óleo sobre tela
Galería de Arte Norderhin-Westfalen, Düsseldorf



HOGARTH
MH8. *La carrera de una cortesana* (detalle escena tercera)



GEORGE GROSZ
Daum se casa con un autómata pedante.
Acuarela y collage, 42.30 x 27 cm. Nierendorf Galerie, Berlín

Quizás la mirada del hombre-árbol se asemeje a la de Christian Schad en que ambas pertenecen al pintor, que observa al espectador en un intento de enfrentarse a sí mismo y a su sociedad tal y como es, mirando de esa forma al monstruo.



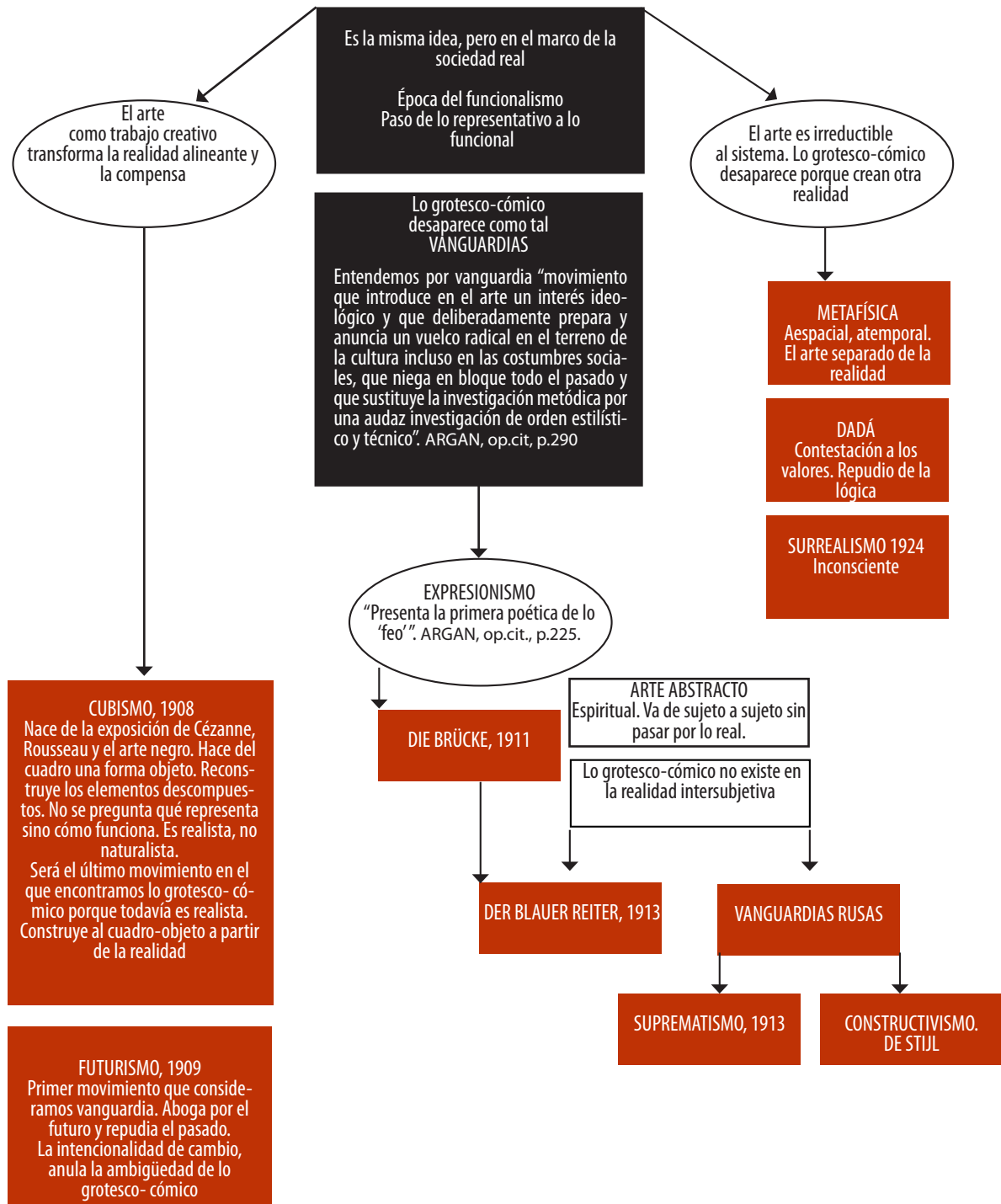
BOSCO
Hombre-árbol del Infierno de *El Jardín de las Delicias*



CHRISTIAN SCHAD
Autorretrato con modelo.
Óleo sobre tela, 76.62 cm.
Museo Thyssen, Madrid

VANGUARDIAS DEL SIGLO XX
DESAPARICIÓN DE LO GROTESCO-CÓMICO
(CUADRO SINÓPTICO IV.3)

Gauguin y los fauves ven el arte como actividad contra el trabajo alineante, pero en el marco de una sociedad primitiva



Tras este recorrido de imágenes que ofrecen algunos matices entre la nueva objetividad y lo grotesco, presentamos en la página anterior un tercer gráfico sobre las vanguardias del siglo XX (gráfico IV.3). Este esquema tiene su raíz en los movimientos realistas y en el devenir de los mismos. Hay unos que siguen representando la realidad, pero la transforman (cubismo o futurismo) y otros que crean o inventan nuevas realidades (metafísica, dadá o surrealismo). Surgen además, una serie de movimientos que van del sujeto a sujeto sin pasar por lo real, como los artistas incluidos en *Der Blaue Reiter* o las vanguardias rusas, tratándose en estos dos últimos casos de movimientos abstractos.

Lo grotesco-cómico es realidad, es marginalidad y crudeza. Cuando la realidad se transforma hasta el punto de tornarse irreconocible o se ignora creando realidades paralelas; o incluso desaparece y se torna en formas y colores que se relacionan de forma armónica, lo grotesco se pierde quedando latente en alguna parte oculta de la representación.

Esta idea la resume Argan en la cita que sigue y con su reflexión cerramos este apartado para pasar a crear una biblioteca de imágenes de lo grotesco en el siglo XX con el fin de entender el por qué de su desaparición.

“Una civilización sin arte carecería de la conciencia de la continuidad entre objeto y sujeto, de la unidad fundamental de lo real”. ARGAN, op. cit., p.218.

IV.1.2. BIBLIOTECA DE IMÁGENES DE LO GROTESCO EN EL SIGLO XX

Lo grotesco desaparece o al menos pasa a un segundo plano cuando el espectador adquiere más importancia que la propia obra y el artista pierde su independencia. La obra ya no pretende tan sólo comunicar sino producir una reacción. El acto artístico se llena de una intencionalidad de reacción incluyendo de esta forma al espectador en la representación, esperando de él una respuesta, constituyéndose como un producto del mercado y el artista un técnico de la imagen.

Sin embargo, sabemos que toda definición o clasificación contiene excepciones y matizaciones. Por ello, en este apartado realizamos una biblioteca de imágenes de obras del siglo XX que se relacionan directamente con lo grotesco. Las imágenes que introducimos a continuación se muestran con una rudeza y una violencia propia de un monstruo desbordado, casi borroso. A través de los cuatro autores estudiados hemos clasificado las imágenes de marginación en locura, miseria, ignorancia, crueldad y fragilidad. Clasificamos ahora algunas imágenes grotescas del siglo XX en los siguientes grupos: máscara, soledad introspectiva, deformación, miseria y crueldad. Además de estos grupos, hemos incluido algunas imágenes modernas donde se utilizan híbridos, grupo de animalidad, y por último presentamos un grupo de imágenes dedicado a observar el uso de objetos relacionados con el azar.

Máscara

La máscara es un elemento que se repite desde los inicios de la historia del monstruo. En la época prehistórica sabemos que la representación de chamanes enmascarados o dotados de cuernos o pieles supone el inicio de la creación de seres híbridos. Más tarde estas máscaras se utilizan para la creación de *totems*, que simbolizaban la pertenencia a un clan o a otro. En las vanguardias, la máscara es el monstruo oculto, el miedo, la visión

de una sociedad que esconde sus tensiones internas y las comercializa como si no existiesen. La máscara moderna parece poseer una connotación diferente, en tanto en cuanto su representación implica el desconocimiento del otro. El otro es ajeno a mí, no formando parte de un colectivo común al mío en el que me siento protegido y por tanto le temo. El concepto de otredad implica temer a aquello que puedo llegar a ser yo. Aunque encontramos muchos artistas que representan a seres enmascarados en este sentido moderno, destacan James Ensor y Otto Dix.

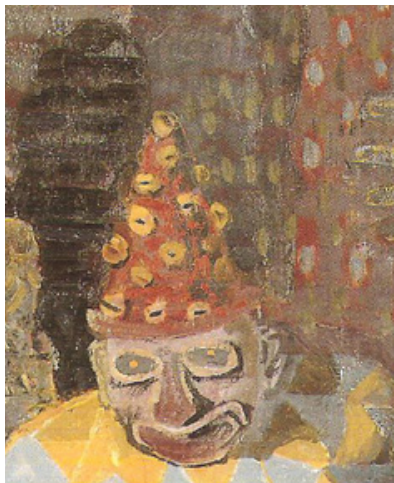
Ensor es el artista que sigue representando las tensiones entre cultura y poder a pesar del proceso de mercantilización de la imagen que se produce a su alrededor, se siente solo y perdido, y utiliza la máscara para simbolizar esta lucha estéril, esta pérdida de sentido. Las máscaras están por todas partes, todo el mundo lleva una máscara, el otro puede ser cualquiera. Vemos en artistas como Dix, de qué manera la máscara es un símbolo de muerte. Aparece en dos soldados atrincherados que esperan su final fatal y en *El suicidio*. La muerte acecha, cuando hemos perdido definitivamente nuestro sentido y no somos más que máscaras. Este sentir es consecuencia de los hechos atroces que azotan al mundo como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y del exterminio nazi.



ENSOR (máscara 1)
Máscaras cantantes (detalle), 1928.
 Óleo sobre lienzo, 32.40 cm.
 Collection J.Y. Reginster. Liege, Bélgica



DIX (máscara 2)
Asalto bajo el gas (detalle), 1924.
 Aguafuerte, 73.113 cm.



ENSOR (máscara 3)
Máscaras entre las ruinas (detalle), 1946.
 Temple y Óleo sobre tabla, 120.81 cm.
 Otto-Dix-Stiftung, Vaduz



DIX (máscara 4)
El suicida (detalle), 1922. Aguaferte, 35.28 cm.
 Otto-Dix-Stiftung, Vaduz

Soledad introspectiva

La soledad es una emoción vinculada a la vida moderna, siendo una consecuencia de la mirada individual y de la exaltación del monstruo. La soledad introspectiva se ha representado en ocasiones con seres que dan la espalda a una ventana o contraponiendo la inmensidad del paisaje de la naturaleza a la pequeñez humana.



LUCIAN FREUD (soledad 1)
Chica desnuda dormida II, 1968.
Óleo sobre lienzo, 55'8,55'8 cm.
Colección privada

Lucian Freud nos transmite esta sensación de soledad entendida como desorientación y desasosiego por medio de cuerpos desnudos en posiciones un tanto forzadas o de miradas perdidas, como es el caso de soledad 2. Además el hecho de que la rama se encuentre por delante del rostro le resta importancia como ser humano, dejándola en un segundo plano. Es parte de un paisaje natural, una nueva alusión a la pérdida de rumbo.



LUCIAN FREUD (soledad 2)
Chica con hojas, 1948.
Conté y pastel en papel gris, 48.42 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York



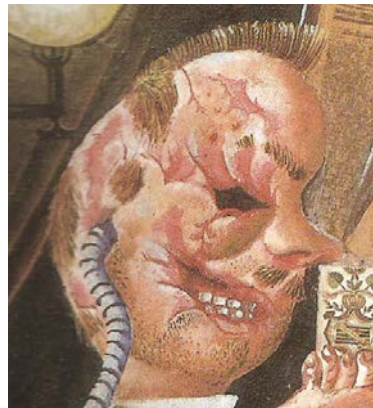
LUCIAN FREUD (soledad 3)
Gran interior, Paddington, 1968.
Óleo sobre lienzo, 183.122 cm.
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid

Deformación

Encontramos numerosos rostros en proceso de descomposición o deformados, se trata de una búsqueda del rostro feo, e incluso en ocasiones del ser sin rostro. De esta forma, nuestro propio rostro es una máscara deforme o tal vez constituya el mismo proceso de desaparición de lo grotesco. Observamos una clara influencia de las nuevas imágenes procedentes de la tecnología (fotografía o cine) en el proceso de deformación moderno.



FRANCIS BACON (deformación 1)
Estudio para tres cabezas (detalle), 1962.
Óleo sobre tela, 35.30 cm.
Colección William S. Paley, Nueva York



OTTO DIX (deformación 2)
Jugador de skat (detalle), 1920.
Óleo y collage, 110.87 cm.
Galerie der Stadt Stuttgart



FRANCIS BACON (deformación 3)
Cabeza I, 1948.
Óleo y temple sobre cartón, 103.75 cm.
Colección Richard Zeisler, Nueva York



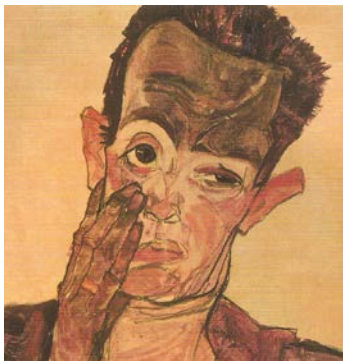
OTTO DIX (deformación 4)
Estudio para tres cabezas (detalle), 1962
Óleo sobre tela, 35.30 cm.
Colección William S. Paley, Nueva York



OTTO DIX (deformación 5)
Recien nacido en las manos, 1927.
Técnica mixta sobre tabla, 50.43 cm.
Galerie der stadt Stuttgart



JAMES ENSOR (deformación 6)
El sr. y la sra. Rousseau hablando con Sophie Yoteko (detalle), 1892
Colección particular



EGON SCHIELE (deformación 7)
Autorretrato con mano en la mejilla, 1910.
Técnica mixta, 44.30 cm.
Graphische Sammlung Albertina, Viena



EGON SCHIELE (deformación 8)
La taimada, 1910.
Técnica mixta, 43.31 cm.

En las imágenes de deformación, de la 1 a la 4, encontramos rostros desfigurados como si esta fuera una masa informe y mórbida. La piel se gira sobre sí misma, en obras como deformación 1, sin embargo los cuatro últimos rostros representan rostros feos con una intencionalidad clara, pero no están deformados de una manera antinatural, sino que son feos pero reales. Por tanto la deformación y la fealdad no han de ser lo mismo necesariamente, ya que la primera puede alejarse de la realidad, mientras que la fealdad supone un acercamiento a una parte de la realidad oculta.

Crueldad

La tecnologización de la Segunda Guerra Mundial ha desbordado nuestra capacidad de percibir lo grotesco. Este concepto lo vemos en Anders Günther⁴⁶. Se trata de una carta abierta a Klaus Eichman, uno de los principales responsables del transporte de judíos a los campos de exterminio nazi. En ella explica de qué manera nuestro umbral de percepción queda sobrepasado por las máquinas de exterminio nazi, impidiéndonos una representación de lo monstruoso acontecido.



DIX (crueldad 1)
Asesinato por placer, 1922. Aguafuerte, 27.34 cm. Fundación Walter Grosz, Städtische Galerie Albstadt

Esta representación de la violencia propia de una sociedad en guerra, sólo la encontramos anteriormente con tanta brutalidad en Goya. Sin embargo eran representaciones históricas de una guerra, mientras que en esta imagen vemos la representación de la violencia explícita. La podemos denominar como *gore*.



DIX (crueldad 2)
Mundo futuro. Aguafuerte. Fundación Walter Grosz, Städtische Galerie Albstadt

Crueldad 2 sin embargo, es una imagen-denuncia. Denuncia hechos violentos con una estructura de cómic, tiene una clara intención de sacar a la luz una injusticia.

Además de la crueldad, encontramos el uso habitual de la calavera y el esqueleto en seres vivos, responde a la idea de estar muerto en vida.

46 GÜNTHER ANDERS. *Nosotros, los hijos de Eichman*. Ed. Paidós, 2010.



ENSOR (crueldad 3)
Esqueletos peleándose por un arenque ahumado, 1891.
Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas



GROSZ (crueldad 4)
Aguafuerte. Fundación Walter Grosz, Städtische
Galerie Albstadt



GUADALUPE POSADA (crueldad 5)
Calavera soldadera.
Aguafuerte, 20'3.12'6 cm.



OTTO DIX (crueldad 6)
Calavera de la serie *La guerra*, 1924.
Aguafuerte, 25'5.19'6 cm.

Miseria

La representación de los mendigos y la gente de la calle es un tema común a lo largo de toda la historia de lo grotesco, manteniéndose esta temática, en los autores del siglo XX interesados por lo grotesco. Destaca por ejemplo una artista contemporánea muy interesante como es Paula Rego (Lisboa, 1935).



GEORGE GROSZ (miseria 1)
Nueve litografías *Los bandidos*,
Litografía



GEORGE GROSZ (miseria 2)
Nueve litografías *Los bandidos*,
Litografía



PICASSO (miseria 3). *Pobres a la orilla del mar*. Óleo sobre tabla, 105.69 cm.
National Gallery of Art, Washington.



PAULA REGO (miseria 4)
En la colmena, 2010
Pastel sobre papel, 137.101 cm.
Marlborough Fine Art, Londres



TOULOUSE LAUTREC (miseria 5)
Une arrière-boutique à Cracovie.
Litografía, 25'4.19'5 cm.



OTTO DIX (miseria 6)
El cerillero I, 1920
Óleo sobre lienzo y collage, 144.166 cm.
Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart



OTTO DIX (miseria 7)
La gran ciudad (detalle), 1927
Técnica mixta sobre tabla, 181.402 cm.
Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart



EGON SCHIELE (miseria 8)
La embarazada y la muerte, 1911
Óleo sobre lienzo, 100.100 cm.
Galeria Narodui, Praga

Azar

Los objetos conforman un mundo distinto cuando pierden su función habitual, transmitiendo entonces inquietud o realizando una función simbólica, como es el caso de los juegos de azar que nos abocan al abismo moderno. Los objetos nos rodean, definiendo nuestra realidad, por lo que la representación anómala de los mismos, ya sea por tamaño, función o deformación nos inquieta. Observamos en la obra de Balthus, *azar 3*, como la posición inquietante del muchacho nos muestra la clara intención de hacer trampas, de ocultar algo, es la sensación de algo inesperado.



OTTO DIX (azar 1)
Jugador de skat (detalle), 1920
Óleo y collage, 110.87 cm.
Galerie der Stadt Stuttgart



OTTO DIX (azar 2)
Nueve litografías *Los bandidos*,
Litografía



BALTHUS (azar 3)
La partida de naipes, 1948. Óleo sobre
lienzo, 140.194 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



A la izquierda un ejemplo del Bosco. Vemos como el dado en la cabeza de la mujer simboliza desequilibrio y desasosiego. Un futuro incierto, que se cierne en el postigo del Infierno de *El Jardín de las Delicias*.

Animalidad

En el *Bosco* vemos como no se trata de híbridos, sino de animales humanizados o de humanos con forma de animal (Ej. G-FB1). Callot se interesa por los híbridos falsos, enmascarados, relacionados en la mayor parte de los casos con el teatro y en particular

con la *Comedia del Arte* (Ej. *Bailes de Estefanía*). Goya (Ej. IG4) les otorga una fantasía increíble moviéndose a su antojo y formando parte de una realidad histórica abrumadora. En el siglo XX, los animales aparecen en las representaciones grotescas, como vemos en *animalidad 2*, de Paula Rego, pero tienen un carácter menos integrado en la obra.



BOSCO
G-FB1 de *El Jardín de las Delicias*



CALLOT
Bailes de Estefanía



GOYA
IG4 de los *Caprichos*



PAULA REGO (animalidad 1)
Querida Bewick, 2002
Litografía.
Marlborough Fine Art, Londres



PAULA REGO (animalidad 2)
Pequeña señorita Muffet, 1989
Grabado, 52.38 cm.



PAULA REGO (animalidad 3)
La oveja negra Baa Baa, 1989
Grabado, 52.38 cm.



JOSE GUTIERREZ SOLANA (animalidad 4)
Máscaras bailando del brazo, 1968
Óleo sobre lienzo, 140.114 cm.
Fundación Mapfre

Concluimos aquí la biblioteca de imágenes del siglo XX en relación a lo grotesco, destacando el vínculo de lo grotesco con la realidad marginal que representa y de qué manera esta relación adquiere matices diversos en cada etapa histórica, teniendo, sin embargo, todas las etapas en común la existencia de la misma. La relación entre lo grotesco y la realidad lo sintetiza Alhambra Peñalver en la cita que sigue.

“De ahí que sea propio del ‘estilo’ del arte grotesco el ‘realismo’ de las escenas, su fría, y punzante objetividad, siniestra por cuanto pone de manifiesto el puente secreto y aterrador entre lo fantástico y nuestro mundo. Y lo peor es que ante lo grotesco no recibimos explicación alguna”. ALHAMBRA PEÑALVER, *op.cit.*, p.34.

IV.1.3. ASPECTOS DE LO GROTESCO-CÓMICO EN EL SIGLO XX

IV.1.3.1. Relación de lo grotesco en el siglo XX con Bosco, Callot, Hogarth y Goya

Después de presentar una biblioteca de imágenes de lo grotesco-cómico en el siglo XX, apuntamos algunas observaciones extraídas de la misma. Queremos puntualizar que la biblioteca de imágenes del apartado anterior únicamente recoge algunos ejemplos puntuales, ya que una verdadera recopilación de imágenes de lo grotesco-cómico podría constituirse como la raíz de investigaciones futuras, dada su extensión y complejidad. Estas observaciones que enumeramos a continuación relacionan a los autores principales del estudio con lo grotesco-cómico del siglo XX.

- La máscara es un elemento que encontramos en el Bosco, en Hogarth, y en Goya, pero principalmente en Callot, donde destaca la representación de espectáculos perteneciente a la *Comedia del Arte*.
- La soledad introspectiva es una emoción moderna y como tal no aparece en ninguno de los cuatro autores. Sin embargo, en Hogarth la vemos en forma de locura o pérdida de sentido, sin llegar a contener esa visión hacia el interior propia del abismo de la vida moderna. Se representa por medio de cuerpos desnudos y solitarios, en miradas perdidas e incluso en habitaciones vacías.
- La deformación en un sentido moderno, no la encontramos en ninguno de los cuatro autores estudiados. La deformación moderna implica el conocimiento de la descomposición de la luz y el color impresionista, la explosión de formas expresionistas, así como la influencia de la fotografía y el cine. Claro está que existen rostros caricaturizados y cuerpos semi-deformes en todos los autores, como vemos en los ejemplos que siguen, pero el matiz de descomposición moderna no lo encontramos hasta las vanguardias del siglo XX.



BOSCO (HB1)



CALLOT (*Enanos*)



HOGARTH (LH4)



GOYA (MG6)

- La crueldad aparece en los cuatro autores pero adquiere matices diversos. En el Bosco parece ser una advertencia, un aviso de que nuestros actos nos llevarán al Infierno; en Callot, una crónica de guerra; en Hogarth, una consecuencia de la propia responsabilidad moral, y en el caso de Goya una mirada histórica desde lo humano.



BOSCO
Detalle de *El Carro de Heno del Prado*



CALLOT
Las Miserias de la Guerra



HOGARTH (CH18)



GOYA (CG37)

- La miseria es uno de los aspectos más directamente relacionado con la marginación y la creación de monstruos. La encontramos en el Bosco, más tarde será un tema de estudio y de observación para Callot, Hogarth y por supuesto en Goya.



BOSCO (MB9)



CALLOT (MC3)

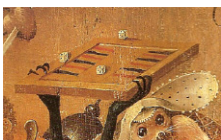


HOGARTH (MH11)



GOYA (MG39)

- Otro aspecto que tiene sobre todo un carácter simbólico es el uso de objetos y elementos relacionados con los juegos de azar, o los instrumentos musicales. Igualmente estos elementos se encuentran en los cuatro autores; apareciendo como símbolos de un destino incierto. Además, el uso de elementos que nos envuelven u objetos quebradizos, como jarras o esferas de cristal, nos transmiten una sensación de fragilidad, vinculada directamente a lo efímero.



BOSCO. *El Jardín de las Delicias* (detalle)



HOGARTH (FH1)



HOGARTH (LH1)



GOYA (IG1)

- La animalidad está relacionada directamente con la creación de híbridos y tiene como función caracterizar y definir situaciones, en no pocos casos reales. Destaca el Bosco, como hemos visto en el capítulo II; Callot y Hogarth no utilizan los híbridos de forma habitual. En ocasiones, los encontramos en Callot, tratándose más de disfraces que de híbridos en un sentido estricto. Sin embargo, en Goya los híbridos son parte integral de su narrativa y de hecho se encuentran incluso en las leyendas que los acompañan. Los híbridos en Goya tienen en algunos casos un carácter cómico o mordaz vinculado a los refranes y dichos populares, de forma muy distinta a las representaciones híbridas que encontramos en el Bosco, que se encuentran más vinculadas al miedo y la amenaza.



BOSCO (HB2)

CALLOT
Bailes de Estefanía (detalle)

HOGARTH (MH5)



GOYA (IG14)

En este apartado hemos reconstruido algunos elementos que caracterizan lo grotesco a través de los cuatro autores de nuestro estudio, ofreciendo a través de ejemplos plásticos una visión global de lo grotesco en el siglo XX.

IV.1.4. UNA VISIÓN DESDE LO GROTESCO-CÓMICO AL ARTE CONTEMPORÁNEO

Después de asomarnos a pintores de vanguardia e incluso posteriores desde lo grotesco, nos surge la necesidad de observar algunos autores contemporáneos o de fines del siglo XX. Este apartado es un punto de partida y simplemente pretende despertar nuevas curiosidades sobre un tema que está abierto y del que queda mucho por estudiar.

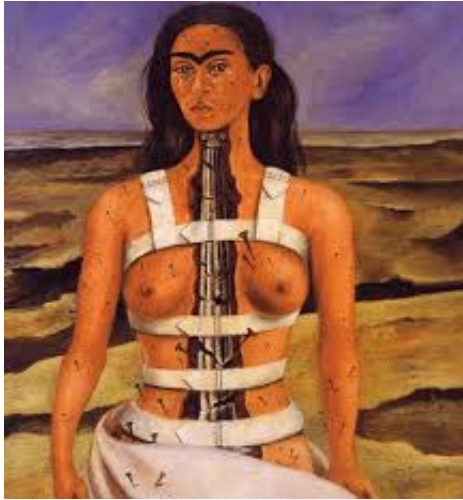
En un primer momento seleccionamos una serie de artistas contemporáneos que desde diferentes ópticas trabajan lo grotesco: Frida Kahlo (1907, México-1954), Andrew Wyeth (1907, EEUU- 2009), Francis Bacon (1909, Irlanda-1992), Lucian Freud (1922, Berlín-2011), Paula Rego (1935, Lisboa) , Antonio López (1936, España) y Giger (1940, Suiza).

IV.1.4.1 Biblioteca de imágenes de lo grotesco en el arte contemporáneo

En el arte de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI encontramos autores que se acercan a lo grotesco desde distintos lugares.

Frida Kahlo, por ejemplo, nos ofrece imágenes de escarnio y crudeza que son símbolo de su propio dolor. Vemos incluso imágenes de una violencia extrema como en *Unos cuantos piquetitos*. Además, podemos destacar algunos seres híbridos que surgen de sus propias emociones, como en *Raíces* o *El ciervo herido*. No son híbridos que nos atormentan en un Infierno como en el Bosco, sino monstruos que ella misma desde su interior saca fuera para expresar su propio dolor. Esos monstruos son sus propios temores.

Andrew Wyeth nos ofrece imágenes que encarnan la soledad y la pequeñez del ser humano frente a una gran inmensidad o frente a una ventana cerrada. La emoción del abismo es ahora interior y la desnudez del personaje (imagen 2) nos muestra la fragilidad del ser humano.



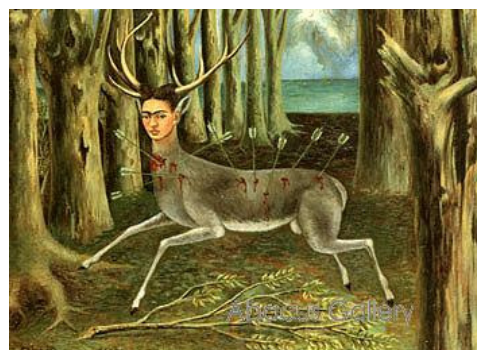
FRIDA KAHLO
La columna rota.
Óleo sobre tela, 40.30´7 cm.
Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México



FRIDA KAHLO
Raíces, 1943.
Óleo sobre tela, 30´2.49´2 cm.
Colección Marilyn Lubetkin



FRIDA KAHLO
Unos cuantos piquetitos, 1935.
Óleo sobre tela.
Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México,



FRIDA KAHLO
El ciervo herido, 1946.
Óleo sobre masonite, 22´4.30 cm.
Colección particular



ANDREW WYET
Granja de carretera, 1979
Tempera, 21.25 cm.



ANDREW WYET
Christina Olson, 1948
Museo de Arte Moderno, Nueva York



ANDREW WYET
El mundo de Christina.
Témpera sobre madera, 81'9.121'3 cm.
Museo de Arte Moderno de Nueva York



ANDREW WYET
La cama del dueño, 1965
25.18 cm.

Bacon crea obras en las que la transformación y deformación tienen una situación central. Seres que se transforman en monstruos, cuerpos indefinidos que se retuercen sobre sí mismos. Quizás es el monstruo alejándose de sí mismo o intentando destrozarse su propia forma. En cualquier caso, tal indefinición nos aleja de la realidad y lo grotesco se encuentra en estas obras en un proceso de desaparición.

“Bacon investiga otro estrato existencial más bajo, en el que todo, empezando por la humanidad misma, se deforma y corrompe, y no existe esperanza de salir de ese estado histórico de angustia y desesperación”. ARGAN, op.cit., p.336.

Lucian Freud, sin embargo se mantiene asido a la realidad y al ser humano y lo representa desde la fealdad, como vemos en la enormidad de la señora protagonista de *Durmiendo bajo un tapiz de leones*. Nos ofrece claras imágenes de la soledad moderna, como vemos por ejemplo en *Hombre pelirrojo en una silla*. Representa personajes desnudos o semidesnudos que se encuentran en posiciones un tanto tensas; con un perro o tirados en el suelo al lado de una maceta, como es el caso del *Gran interior*.

Paula Rego narra aspectos de los seres humanos desde una profunda visión grotesca. Podemos observar algunos ejemplos como *La mujer perro*. En esta obra la mujer adopta una forma de perro en un estudio de hibridación animal, basado en la imitación de la posición y el gesto. En la obra de *La guerra*, los seres humanos llevan máscaras de conejos y se mueven en un extraño ambiente donde conviven animales, híbridos y humanos; en un claro topos inverso que contiene ecos de extrañeza.

En otras obras, como en *Blancanieves tragando el veneno de la manzana*, se utiliza un cuento popular para la creación de una obra donde el personaje principal, Blancanieves, se retuerce en el suelo de una manera grotesca, muy alejada de los cuentos infantiles.



FRANCIS BACON
Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión, 1944
 Óleo y pastel sobre tablero de conglomerado (tríptico), cada panel 94.74 cm.
 Tate Gallery, Londres



FRANCIS BACON
Estudio del cuerpo humano, 1970
 Óleo sobre lienzo (tríptico), cada panel 198.147'5 cm.
 Colección privada



LUCIAN FREUD
Hombre pelorrojo en una silla, 1962
Óleo sobre lienzo, 91 '5.91 '5 cm.
Colección privada



LUCIAN FREUD
Gran interior, Paddington, 1968.
Óleo sobre lienzo, 183.122 cm.
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid



LUCIAN FREUD
Mañana soleada ocho piernas, 1997
Óleo sobre lienzo, 234.132 cm.
Colección privada



LUCIAN FREUD
Durmiendo bajo un tapiz de dos leones, 1996
Óleo sobre lienzo, 228.121 cm.
Colección privada



PAULA REGO
Blancanieves tragando el veneno de la manzana, 1995
Pastel sobre papel montado en aluminio, 178.150 cm.



PAULA REGO
Mujer perro, 1994
Pastel sobre cartón, 120.160 cm.



PAULA REGO
Los ratones ciegos, 1989
Grabado y aguatinata sobre papel
Marlborough Fine Art, Londres



PAULA REGO
La guerra, 1993
Museo Reina Sofía, Madrid

En estas obras de Antonio López García se observa un interés por lo grotesco. Sabemos que no es esto lo que caracteriza a este artista contemporáneo, pero de alguna manera una persona que tiene ese interés por la realidad no puede huir fácilmente de explorar en algún momento lo grotesco. Temas como la muerte o la violencia aparecen en estas primeras obras del pintor.

No podemos concluir la senda grotesca por el arte contemporáneo sin mencionar a Giger. Este creador de seres grotescos representa la explosión de lo grotesco-fantástico en el cine o la fotografía. Utiliza seres reales o partes anatómicas del cuerpo humano para la creación de su mundo grotesco; además de animales como vemos en los seres híbridos que presenta en *The tourist* por ejemplo.

En el catálogo⁴⁷ perteneciente a la exposición que el artista ha realizado en la Universidad Politécnica de Valencia en el 2007, se le relaciona tanto con Goya, como con el Bosco, corroborando una vez más la importancia de las líneas grotescas que hemos establecido en el presente estudio.



ANTONIO LÓPEZ
Niña muerta, 1957
Óleo sobre tela, 90.105 cm.



ANTONIO LÓPEZ GARCÍA
Mujer quemada, 1964

47 PLASENCIA, Carlos et al, *HR Giger*. Valencia: UPV, 2007.



GIGER
Li II, 1974. Impresión digital, 154.109 cm.
H.R. Giger Museum, Gruyères, Suiza



GIGER
Biomecanoides, 2002. Aluminio, 153.53.57 cm.
H.R. Giger Museum, Gruyères, Suiza



GIGER
Aleph, 1972. Impresión digital, 240.216 cm.
H.R. Giger Museum, Gruyères, Suiza



GIGER
The tourist
H.R. Giger Museum, Gruyères, Suiza

En la primera cita, de Carlos Arenas, vemos como Giger es relacionado con imágenes de Goya, en tanto en cuanto su relación con la realidad y por tanto con lo grotesco adquiere grandes dimensiones. “Giger recoge el legado de artistas como Dalí, Kubin o Goya, apasionados en su afán de explorar su entorno y su psique desde ópticas inquietantes y perturbadoras”. ARENAS, op.cit., p.123.

En la segunda cita, explica Plasencia la relación entre la concepción ética y la imaginación lo que se equipara a la relación entre la moral y la imaginación bosquiana. Es curioso de qué manera el interés por explorar y comprender la moral humana nos obliga a representar universos marginales. Realmente si pensamos en la realidad que aceptamos como parte de la sociedad, nos vemos obligados a relacionar esta visión con todos aquellos seres que quedan fuera y que representan la ‘contra- norma’ como dirá Alhambra Peñalver.

“Una primera impresión que rápidamente se convirtió en curiosidad: me resultaba intrigante la expresión figurativa de su pesimista visión del mundo y las peculiares deformaciones o des-realizaciones que habitaban en su teratológico universo. Desde que conociera los cuadros del Bosco, no había visto una obra que enlazara de manera tan peculiar la concepción ética (moral, en el caso del artista holandés) y una imaginación tan poderosa en el caso de Giger”. PLASENCIA, op.cit., p.20.

Para concluir este primer bloque del capítulo diremos que no hemos pretendido desarrollar lo grotesco-cómico en el siglo XX y XXI, sino asomarnos timidamente u ofrecer algunas pautas sobre las que trabajar en una posible investigación futura. Dejamos aquí bosquejada de forma un tanto somera la posibilidad de un nuevo estudio, que podría tener como punto de partida lo desarrollado, esto sí en profundidad, en los tres primeros capítulos.

Dicho esto, pasaremos al segundo bloque de este capítulo, que hace referencia a mi trabajo pictórico y a su relación y evolución en base al desarrollo de esta investigación.

IV.1.5. PROYECTO PICTÓRICO: EL MONSTRUO MARGINAL Y OTRAS REALIDADES

Este estudio hunde sus raíces en una curiosidad que nace de mi propio trabajo, de ahí la importancia de este proyecto pictórico que culmina en el año 2013 con una exposición en la Galería Zentrifuge de Nuremberg, Alemania, titulado *El monstruo marginal y otras realidades*⁴⁸. Este proyecto está vinculado al trabajo de investigación que presentamos, *Visiones de lo grotesco: Representación de la marginación en el arte a través del monstruo*, que procede a su vez de una senda que parte del estudio de los híbridos del Bosco (1450-1516), perteneciente al DEA realizado en la Facultad de Bellas Artes de la UPV en 2010, *El Híbrido en la Historia del Arte: Estudio del postigo del Infierno de El Jardín de las Delicias del Bosco*. Este recorrido por lo grotesco provoca una mirada más profunda hacia mi propia obra. Lo grotesco innato que surgía de mi paleta se llena ahora de conocimiento de otras imágenes y de datos que enriquecen mi trabajo y que espero constituyan el principio de un nuevo proceso de creación. A continuación presentamos uno de los textos que formaron parte de la exposición.

“Balibrea vence su pudor presentando a sus seres marginales y a ‘sus otras realidades’. Entidades de linajes distintos que en su obra conviven en un mismo mundo, delirante y carnavalesco, donde la razón se tuerce, y en el que se visten de jolgorio para mostrar su tristeza. En la pintura de María como en la realidad, las metáforas son reversibles: tan pronto el ser se convierte en hombre como, imprevisiblemente, se hace bicho. Dice Octavio Paz que ‘la metáfora, lejos de abolir las diferencias: esto es aquello, las preserva en el interior mismo de la identidad: esto está en aquello’, y ese juego se resuelve plásticamente en una obra valiente y resuelta con oficio que retrata con ternura maternal entes de propiedades yuxtapuestas, donde los monstruos manifiestan sus poderes convirtiendo en reversible la inmutabilidad de los atributos humanos.” PLASENCIA, Carlos. Galería Zentrifuge de Nuremberg, Alemania.

48 Un proyecto de arte comisariado por Zentrifuge y Alfonso Constanza. *El monstruo marginal y otras realidades*. María Balibrea Melero. Nuremberg, Alemania: Galería Zentrifuge, 2013.



Al tratarse de una nave expositiva (antigua fábrica) y dada su altura, la primera impresión fue que el espacio dotaba a la obra de una ambientación que yo no había percibido anteriormente. Por primera vez, la distancia permitía ver de qué manera lo grotesco se gestaba por todas partes. A continuación, presentamos algunas de las obras que formaron parte del proyecto, todas realizadas desde el 2008 hasta el 2013, paralelamente a esta investigación enriqueciendo de esta manera su contenido y profundidad.

Pretendemos con este apartado, por un lado justificar el nacimiento de esta investigación, y al mismo tiempo corroborar el logro de un objetivo fundamental, a saber, enriquecer mi obra por medio del estudio teórico-práctico de lo grotesco. En cada obra que presentamos relacionamos algunos aspectos con matices que hemos extraído de este trabajo.

Las siguientes imágenes mantienen vínculos compositivos con la obra *Sin aire*, donde el retrato colectivo amontona rostros que casi no se relacionan entre sí.



HOGARTH
La lectura de los trabajos de W. Hogarth,
publicada en 1733



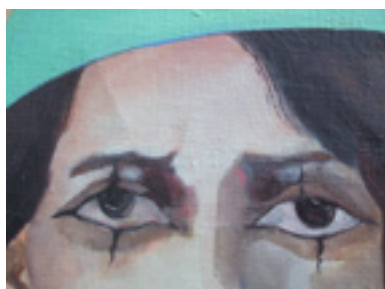
BOSCO. *Cristo con la cruz a cuestas*
Óleo sobre tabla, 76'5.83.5 cm.
Museo de Bellas Artes de Gante



ENSOR
Nosotros somos quienes somos.
Museo de Bellas Artes de Gante

2008

BALIBREA
Sin aire
Óleo sobre tela, 100.81 cm.



Sin aire es un autorretrato que hace alusión al vacío de las multitudes, a la posibilidad de introspección, aunque la algarabía se encuentre a nuestro alrededor.

En esta obra vemos la soledad introspectiva que se enraiza en la mirada del hombre-árbol y recorre lo grotesco desde entonces, pero en particular en el siglo XX y XXI.



BOSCO
Hombre-árbol del Infierno de *El Jardín de las Delicias*



CHRISTIAN SCHAD
Autorretrato con modelo. Óleo sobre tela,
76.62 cm. Colección Wolf Vecker, Hamburgo



BALIBREA
Sin aire (detalle)

2008

BALIBREA
Mundo de sombras
Óleo sobre tela, 162.130 cm.



Mundo de sombras es una historia de historias. Si observamos los personajes y sus relaciones nos acercamos a una concepción de pequeños mundos grotescos. Destacamos algunos aspectos vinculados con autores como el Bosco, como el uso de juegos de azar. Vemos que el espacio no existe, tan sólo nuestras sombras lo conforman.



BALIBREA
Mundo de Sombras (detalle)



BOSCO
El prestidigitador. Óleo sobre tabla, 53,65 cm.
Museo de Saint-Germain-en-Laye, Francia

Arriba a la derecha hay un ser que expulsa cabezas, recuerda a la grulla bosquiana del Infierno de *El Jardín de las Delicias* del Bosco. Vemos escenas de muerte, como el detalle 3 y la aparición del siempre presente azar en un mundo guiado por lo grotesco, como podemos observar en el prestidigitador del detalle 1.



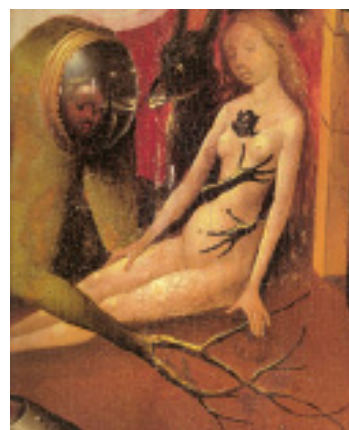
BALIBREA
Mundo de sombras (detalle). Ser
que expulsa cabezas



BOSCO
G-FB11. Ave humana jarras



BALIBREA
Mundo de sombras (detalle).
Mujer semi-desnuda en posición similar a G-FB8

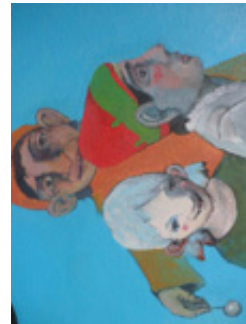
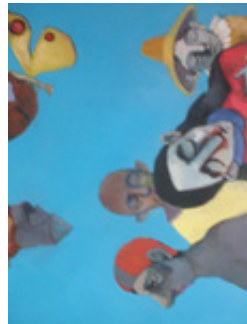


BOSCO
G-FB8. Hombre esfera humano



2009

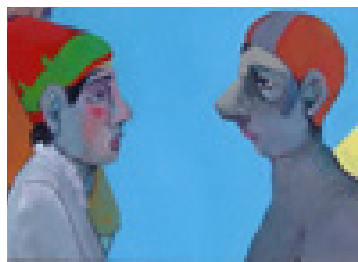
BALIBREA
Puntos de vista
Óleo sobre tela,
100.50 cm.



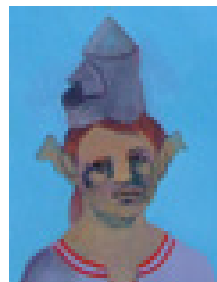
Destacamos en esta obra el tratamiento caricaturesco de los rostros y el uso de objetos en lugares no cotidianos, como en el detalle 3, donde el personaje tiene sobre su cabeza una especie de quinqué.



Detalle 1



Detalle 2

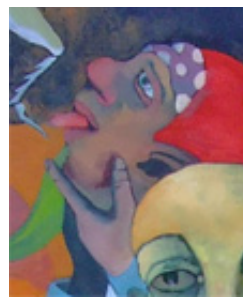
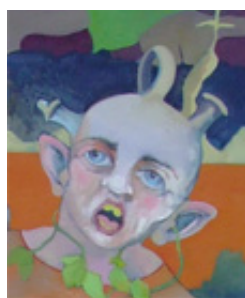


Detalle 3



2009

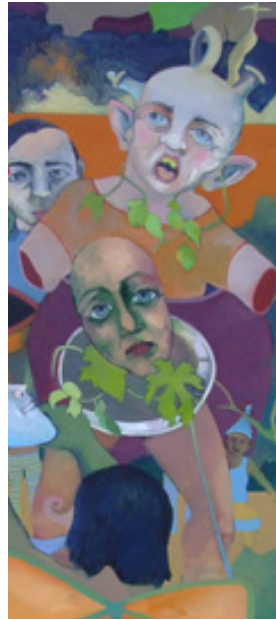
BALIBREA
Desde mi jardín
Óleo sobre tela,
195.97 cm.



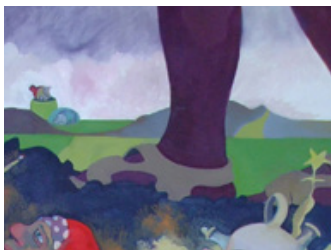
Desde mi jardín surge de la observación natural de mi propio jardín, y poco a poco muchos seres lo ocupan sin remedio. Aparecen en esta obra seres híbridos, como el detalle 1 o una mujer sin brazos y con cabeza de jarra, como en el detalle 2. En cualquier caso, destaca el uso del paisaje natural como base de creación de lo grotesco y la contraposición de seres de distintos tamaños sobre los cuales se ciernen unas piernas que caminan normalmente sobre la hierba, las vemos en el detalle 3, o pequeños paisajes dentro de la obra que parecen funcionar como mundos en miniatura, como en el detalle 4. La coexistencia de mundos paralelos que conviven pero que apenas son conscientes unos de otros, sin llegar a relacionarse, es un tema central en esta obra.



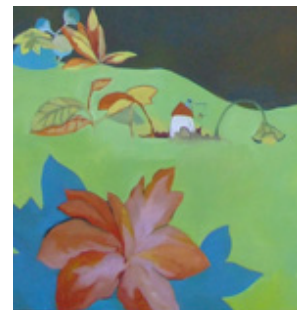
Detalle 1



Detalle 2



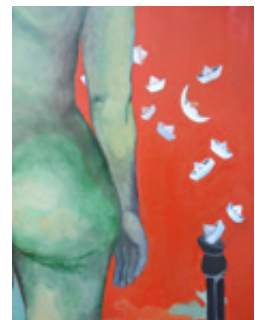
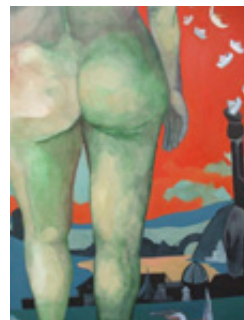
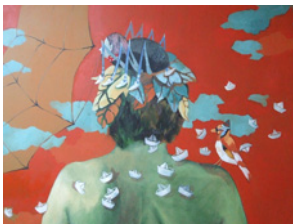
Detalle 3



Detalle 4

2009

BALIBREA
Barcos de papel
Óleo sobre tela,
195.95 cm.

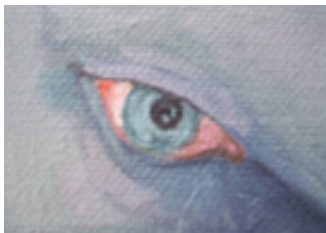


Tiene sus raíces en el mundo de las *Fábulas* de Tomás de Iriarte, de donde surgen muchos personajes que se entrelazan libremente en esta obra que igualmente trata el tema de la fragilidad, utilizando los barcos de papel como un símbolo de la misma. Vemos el tema de lo efímero, de algo que vuela y desaparece a cada paso que damos, dejando un gran vacío. Una vez más el proceso de animalidad convive con lo natural; el mono, la araña o el burro mantienen claramente actitudes humanas, en clara alusión al mundo literario de las fábulas.



2009

BALIBREA
Cómo suben los borricos.
Homenaje a Goya
Óleo sobre tela,
100.81 cm.



GOYA
Capricho 42, *Tú sí que puedes*

Se trata de un homenaje a la obra de Goya que lleva el mismo título, *Tú sí que puedes*. En mi obra hay un interés por el paisaje, que en Goya no aparece. En este paisaje vuela una bruja (detalle1), que hace alusión a Capricho 68, *Linda maestra*. En el detalle 2 podemos apreciar a un burro vestido de traje, no es en sí un híbrido sino una animal humanizado, como hemos visto en muchos ejemplos de lo grotesco a lo largo de este estudio.



GOYA
Capricho 68, *Linda maestra*



Detalle 1



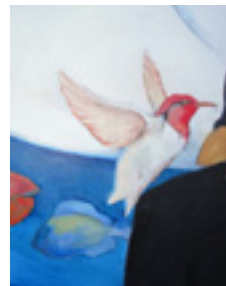
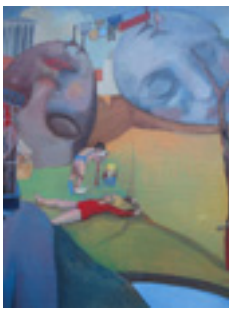
Detalle 2



Detalle 3

2010

BALIBREA
El silencio del huevo
Óleo sobre tela(díptico),
200.100 cm.



Esta obra trata el tema de la fragilidad desde la idea de huevo concebido como esfera que nos envuelve, nos protege y del que procedemos, pero al mismo tiempo muestra su fragilidad quebradiza.



BALIBREA
Recipientes
Acuarela sobre papel, 51.15 cm.

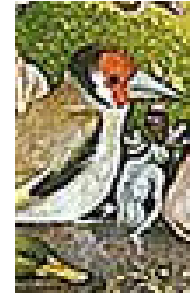
En el postigo central de *El Jardín de las Delicias* del Bosco aparecen muchos seres que se cubren con esferas de cristal u otros recipientes. La imagen de la izquierda trata esos recipientes que nos envuelven en nuestra vida.



BOSCO
Panel central de *El Jardín de las Delicias*
(detalle)



BOSCO
Panel central de *El Jardín de las Delicias*
(detalle)



BOSCO
Panel central de *El Jardín de las Delicias*
(detalle)

En el detalle 1 de *El silencio del huevo*, la jaula sobre la cabeza nos acerca a la idea de represión o falta de libertad de pensamiento. En el detalle 2, vemos como el rostro maquillado de primer plano ejerce el papel de máscara, a un ocultamiento de lo que uno es. En el detalle 3, el reloj aparece como símbolo del transcurrir inevitable del tiempo y de lo efímero.



Detalle1



Detalle 2



Detalle 3

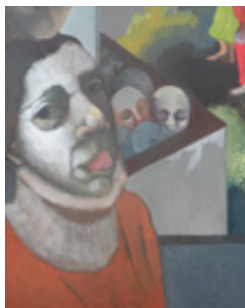


Detalle 4

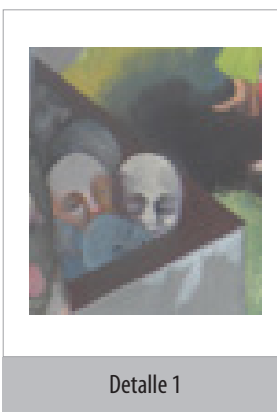
Además aparecen varias aves pretendiendo echar a volar sin conseguirlo, tal vez sea esta una lucha que nos aproxima a la impotencia de ser quienes realmente somos o quizás simplemente pone en evidencia nuestra relación con la naturaleza.

2010

BALIBREA
Tótem
Óleo sobre tela,
100.100 cm.



La idea de acumulación de cabezas o rostros dentro de cajas o espacios tridimensionales cerrados responde a una claustrofobia colectiva, de multitud sin destino. Esta acumulación de rostros con los ojos cerrados la encontramos también en Giger, tal como hemos visto.



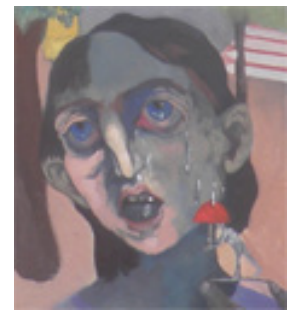
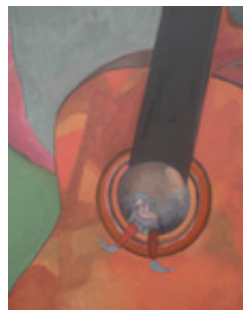
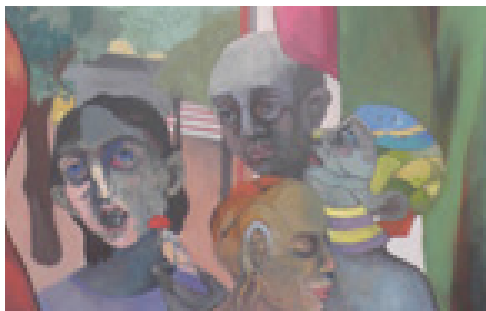
Detalle 1



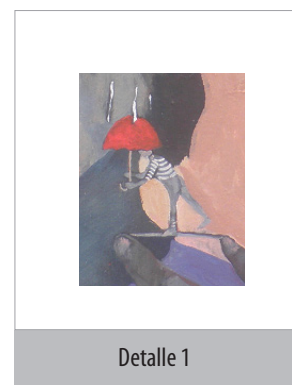
Detalle 2

2011

BALIBREA
Asomándose a la nada
Óleo sobre tela (diptico),
90.100 cm.



Los instrumentos musicales son hermosos y a nuestro parecer conforman arquitecturas y paisajes extraños. El tamaño del instrumento es muy grande con respecto a los personajes que le siguen, algunos de ellos se encuentran repletos de grietas. Además, aparecen personajes todavía más pequeños como el que abre el paraguas para evitar mojarse con las lágrimas de la mujer (detalle 1).

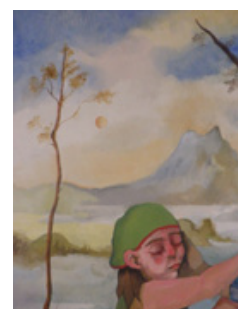
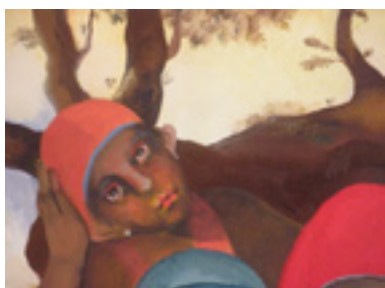


Detalle 1

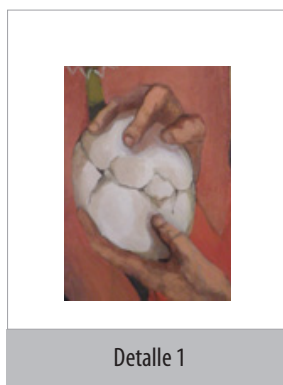


2011

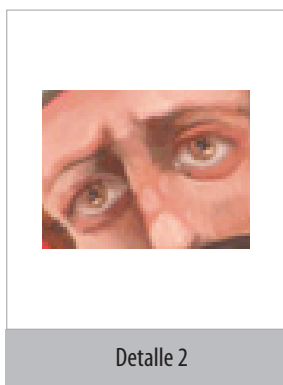
BALIBREA
Traslado de sueños
Óleo sobre tela,
100.100 cm.



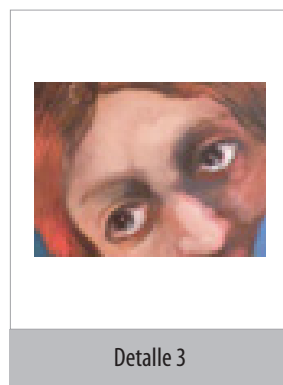
De esta obra destacamos una vez más el símbolo del huevo quebradizo, los personajes en un equilibrio a la vista inestable y las miradas perdidas y ausentes de los mismos. La mirada del personaje del detalle 4 conserva todavía una inocencia que en cuanto se quiebre el huevo perderá para siempre.



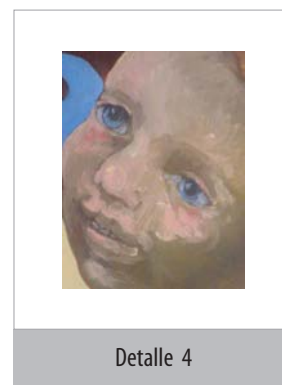
Detalle 1



Detalle 2



Detalle 3



Detalle 4

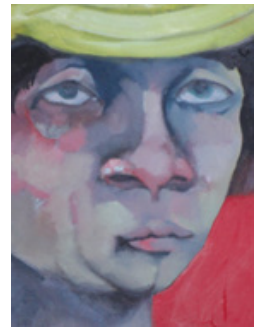


Detalle 4



2012

BALIBREA
El interior de una lágrima
Óleo sobre tela,
40.100 cm.



HOGARTH
MH8. La carrera de una cortesana (detalle escena tercera)

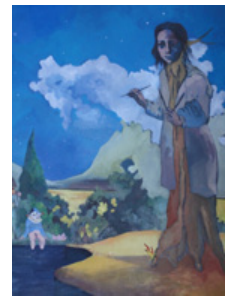
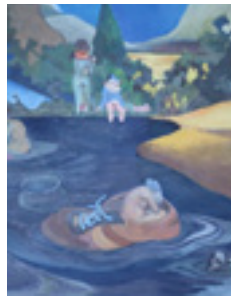
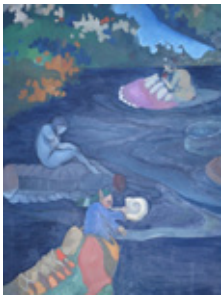


GEORGE GROSZ
Daum se casa con un autómata pedante

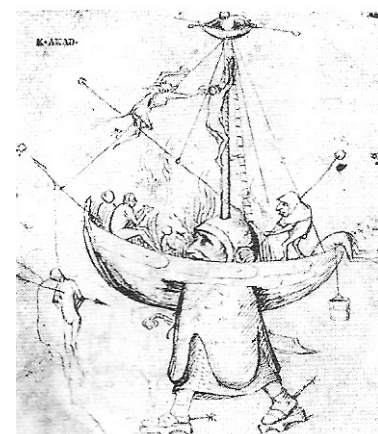


2012

BALIBREA
Ríos verticales
Óleo sobre tela,
100.100 cm.



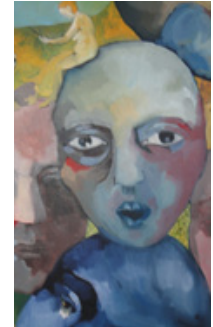
Esta obra, una vez más nace del estudio de paisajes naturales que paulatinamente quedan transformados. La idea de elementos inestables que nos llevan de un lugar a otro la encontramos también en el Bosco. Sin embargo, *Ríos verticales* está muy vinculada a las pateras, tema de triste actualidad en nuestra sociedad, y a la inestabilidad de la vida entendida como viaje. Los personajes viajan sobre sus zapatos, sin saber muy bien donde les llevan.



BOSCO
Fuego en la Nave de los locos
Pluma y bistre,
17'6.15'3 cm
Viena, Akademie der bildender Künste

2012

BALIBREA
Extraños pensamientos
 Óleo sobre tela,
 40.30 cm.



Se trata de una obra metafórica donde el pensamiento es representado por la imagen de la cabeza. Al mismo tiempo es un estudio del rostro y la expresión. Hemos explicado anteriormente que en las obras de la parte inferior existen distintos elementos de ruptura. En el caso de esta obra, la ruptura la provoca la diminuta mujer sentada sobre la cabeza, que podemos apreciar en el detalle de la izquierda.



HOGARTH
La lectura de los trabajos de W. Hogarth,
 publicada en 1733



BOSCO. *Cristo con la cruz auestas*
 Óleo sobre tabla, 76'5.83.5 cm.
 Museo de Bellas Artes de Gante

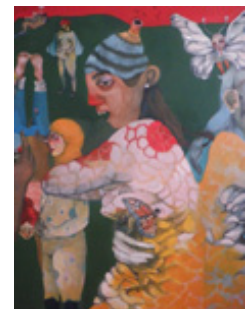
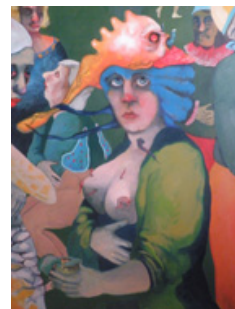
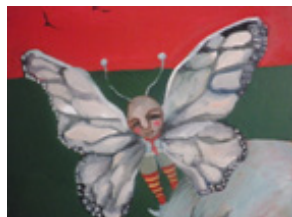


ENSOR
Nosotros somos quienes somos
 Museo de Bellas Artes de Gante



2012

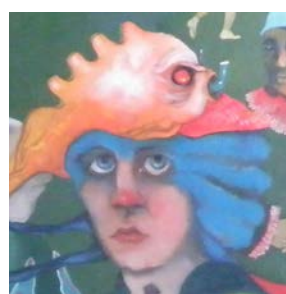
BALIBREA
Abrazo de mariposas
Óleo sobre tela,
100.200 cm.



En *Abrazo de mariposas* observamos varios personajes que se abrazan a sí mismos, tratando una vez más el tema de la soledad, tema recurrente en la representación de lo grotesco en los siglos XX y XXI.



Detalle 1



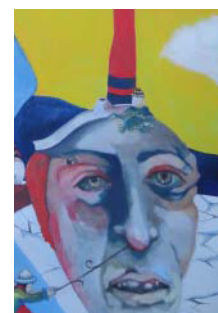
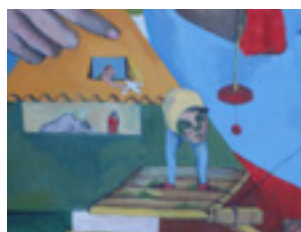
Detalle 2



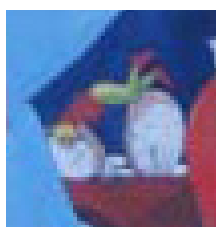
Detalle 3

2013

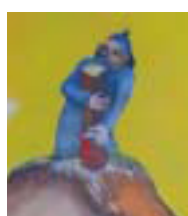
BALIBREA
El principito
Óleo sobre tela,
100.100cm.



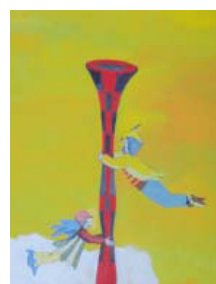
Esta obra es un retrato de un amigo actor, personalizado en *El principito*. Aparecen escenas que nos evocan imágenes pertenecientes a la obra del Bosco, como *La extracción de la piedra de la locura*, como vemos en el detalle 2. Está repleta de elementos quebradizos, como por ejemplo la representación de un suelo agrietado o formas envolventes similares a la cáscara de un huevo, alusión a la situación inestable del artista en nuestra sociedad.



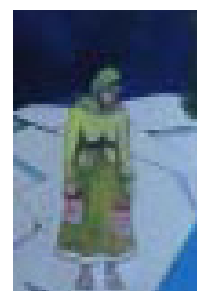
Detalle 1



Detalle 2



Detalle 3



Detalle 4

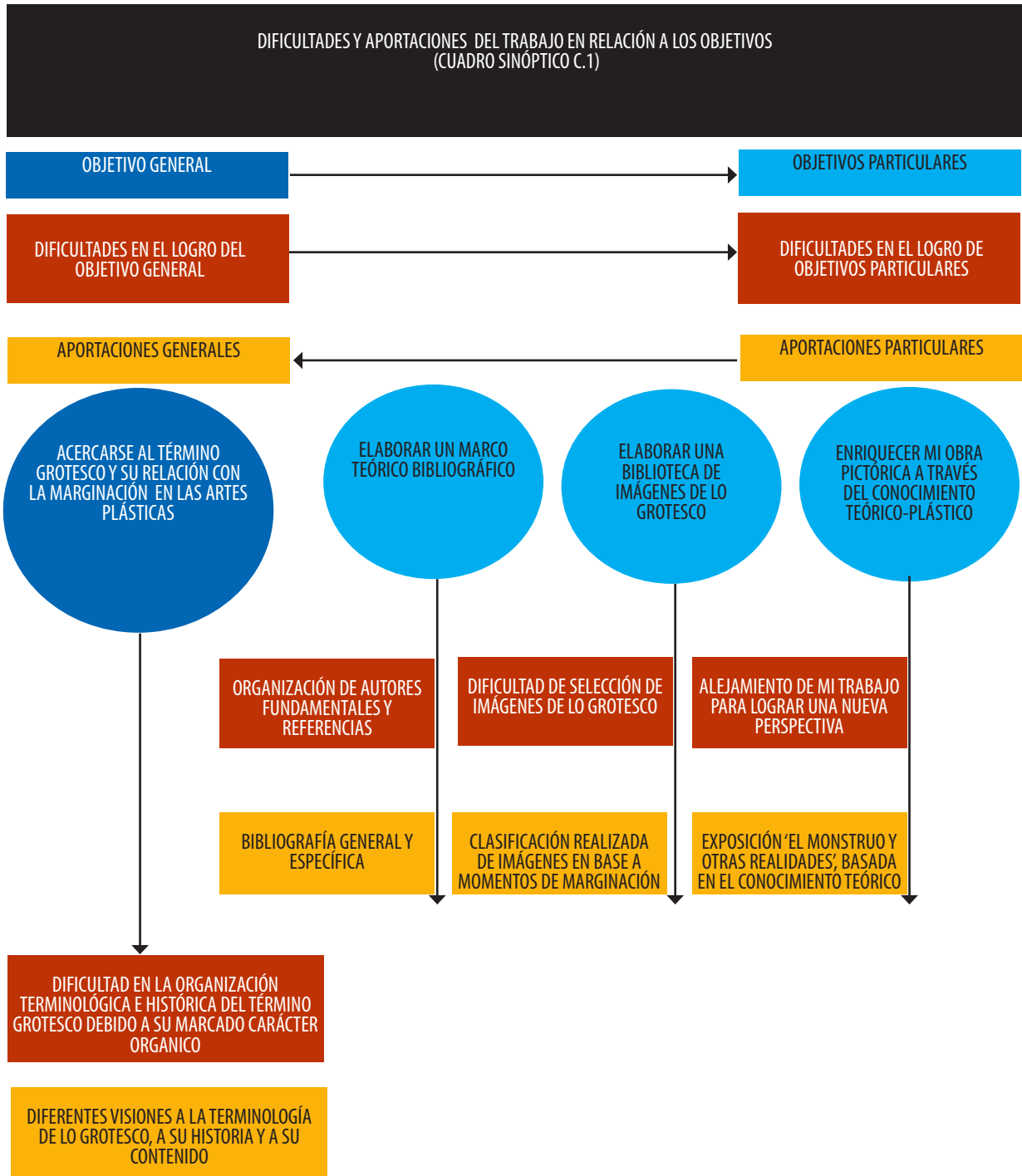
CONCLUSIONES

Hemos definido el trabajo como “un edificio imaginario que se transforma en múltiples y variadas enredaderas”. Sabemos que es una imagen nada fácil de concluir, por lo que afirmamos que esta investigación es la base para nuevos estudios. El objetivo general del trabajo se ha cumplido con creces, convirtiéndose en una gran rama, repleta de matices y curiosidades. Los matices los podemos encontrar a lo largo del mismo, así como pequeñas cuestiones interesantes. El motivo por el que pensamos que el objetivo se ha cumplido, es porque a lo largo de estos cinco años de investigación nos hemos dado cuenta de que cada vez el objetivo se iba llenando de contenido. Era como una gran cesta donde hemos volcado numerosos datos, imágenes, curiosidades, fracasos e ilusiones y por lo tanto lo orgánico del objetivo ha hecho que cobre sentido por sí mismo. Cuando un objetivo tan amplio y complicado como es “acercarse al término grotesco y su relación con la marginación en las artes plásticas” cobra vida, podemos decir que este trabajo ha merecido su recorrido. Hemos mencionado una cesta repleta de datos, el marco bibliográfico; así como de imágenes, con las que hemos disfrutado y aprendido en todo momento; de curiosidades, en ocasiones una cosa nos llevaba a la otra y nos hacía descubrir como si estuviéramos jugando, imágenes similares o características históricas que contribuían a enriquecer la visión de una obra, pero sobre todo curiosidades que cada vez más iluminaban el término grotesco para convertirlo en un eje fundamental en la historia de las representaciones artísticas y de la marginación. Hemos hablado también de fracasos. Pensamos que no podemos por menos que expresar, con la idea de animar a otros investigadores desde la honestidad, que en ocasiones nuestras reflexiones parecían vacuas o no encontrábamos la fundamentación necesaria para continuarlas o nos perdíamos en lo complejo de nuestro tema. Además de fracasos hemos encontrado pequeños descubrimientos o coincidencias que nos han llenado de ilusión.

Por ejemplo, al comprobar que en la exposición *El Factor Grotesco* del Museo Picasso de Málaga los artistas incluidos coincidían con nuestra selección de artistas para el desarrollo de la biblioteca de imágenes de lo grotesco.

A continuación desarrollamos las conclusiones a través del contenido de los distintos capítulos. Los capítulos después de realizados y desde una reflexión conclusiva tienen un aspecto diferente, es como si cambiaran de color, como si se tratara de una de esas piedras que depende de donde le de la luz tiene una tonalidad u otra. Un capítulo concluido es un punto y seguido, es una puerta cerrada y muchas ventanas abiertas. Cerrada porque dentro guardamos pequeñas aportaciones y objetivos particulares o complementarios logrados, y abierta porque hay muchos matices que se nos escapan o que nos ofrecen nuevos caminos que seguir. Sin embargo, una investigación conlleva un proceso de selección y por ello hemos elegido caminos que nos ayudan a acercarnos cada vez más a cumplir nuestros objetivos y que al mismo tiempo despiertan un mayor interés en nosotros desde un punto de vista artístico. Las aportaciones encontradas a lo largo del estudio las hemos dividido en aportaciones específicas y aportaciones generales. Al contrario que los objetivos, es curioso como de las aportaciones surgen primero las específicas, y de ahí extraemos las generales. En el caso de los objetivos es al revés. De un objetivo general se van desmenbrando los objetivos particulares y complementarios. Esta idea que nos parece interesante, porque es como si miráramos en sentido contrario, a la hora de reflexionar sobre las aportaciones, la explicamos en el gráfico que sigue (cuadro sinóptico C1). Encontramos en color azul los objetivos generales y particulares. Vemos como la flecha va del objetivo general (azul oscuro) a los objetivos particulares (azul claro). Las dificultades (rojo inglés) surgen igualmente particulares y generales y se cuelgan en las flechas de los objetivos porque al intentar lograrlos es cuando topamos de bruces con ellas. En ocre, vemos las aportaciones relacionadas con los objetivos. Tanto aportaciones particulares, como generales.

En la búsqueda del objetivo general, a saber, el acercamiento al término de lo grotesco, encontramos como principal dificultad intentar atrapar el término, que se nos salía por todas partes como una burbuja que se aprieta por un lado y salta por el otro lado. Esto es debido a su carácter orgánico e inmanente al ser humano. Sin embargo, esta dificultad se transformó en una gran aportación, cuando dejamos de pretender encasillarlo o atraparlo dentro de una caja y observamos sus distintos desarrollos tanto en el ámbito terminológico como histórico. Con respecto a la elaboración de un marco teórico bibliográfico, encontramos la dificultad de organizar los autores fundamentales porque dependía en gran parte de la perspectiva a la que nos asomáramos de lo grotesco. Finalmente la organización bibliográfica se fue desarrollando por sí misma a lo largo de las distintas lecturas. Encontramos autores fundamentales que eran citados por todos los demás y dividimos el marco teórico en bibliografía general y particular. Con respecto al objetivo de elaborar una biblioteca de imágenes, encontramos la dificultad de seleccionar, primero a los autores y después las imágenes de cada autor. En cualquier caso, cuando dejamos de pensar en el autor o en su obra y pensamos en lo grotesco es cuando conseguimos una clasificación en base a diferentes aspectos de la marginación, como pudieran ser la locura o la miseria. El último objetivo es más personal, pero está repleto de contenido igualmente, de contenido pictórico y teórico. La dificultad era en este caso mirar mi obra desde lejos, sin que el hecho de ser propia me cegara a la hora de identificar lo grotesco y de relacionar el contenido de la investigación con mi trabajo.



Tras este recorrido por los objetivos desde la perspectiva de las aportaciones y dificultades encontradas en el camino, nos centramos en los contenidos, en qué ha ocurrido en la gestación y desarrollo de los distintos capítulos.

En el capítulo I hemos investigado sobre el término 'grotesco' y el entorno en que se gesta. En una primera parte hemos incluido un desarrollo terminológico del término 'monstruo' y un recorrido por la historia de la 'belleza' con el fin de establecer momentos fundamentales en los que se gesta lo grotesco. En una segunda parte definimos las características de los momentos clave de aparición de lo grotesco, a saber el siglo XVI, el siglo XVIII y el siglo XX. Como conclusiones del capítulo destacamos la relación que la diversificación histórica de un término crea entre 'realidad' y 'fantasía'. A saber, el término 'monstruo' pasa de 'prodigio' a 'portento', pero al mismo tiempo introduce en el mismo término la ambivalencia de la 'maravilla', al relacionarse con elementos reales, surgiendo de tal ambivalencia la 'fantasía'. Además, la relación entre los prodigios o seres extraños pero reales, y la fantasía que de estos hechos naturales extrae la creación artística es también muy interesante, porque da a la realidad un ámbito marginal que promueve o fomenta la creación de realidades fantásticas a partir de esa marginación. Concluimos que el análisis de un término como 'monstruo' contiene en sí mismo y en su evolución cronológica y terminológica, la necesidad de relacionarse con la 'marginación' para su creación y desarrollo. Igualmente, la relación entre 'monstruo' y 'norma' o entre 'bello' y 'feo', vuelca muchos matices en la comprensión y procedencia del término. Como punto fundamental de este capítulo, destacamos la idea del 'simbolismo inconsciente' de Gombrich. Esta tesis viene corroborada a lo largo del estudio histórico que del monstruo aportamos en este capítulo. Aunque no es un estudio profundo de la historia del monstruo, sí podemos confirmar que la creación de monstruos es parte de la psicología del ser humano y por tanto está ligada de forma inmanente a su esencia, de ahí su importancia.

El hecho de que ese monstruo se desarrolle más libremente o emerja con más fuerza en épocas de crisis, tal como hemos concluido en este capítulo, dice mucho de su propia esencia. Nace de la crítica, la ambigüedad, la contradicción y la reflexión individual propia de la pérdida de un imaginario común protector.

El capítulo II constituye el comienzo de nuestra biblioteca de imágenes de marginación a través de dos autores, el Bosco (1450-1516) y Callot (1592-1635). El inicio de este capítulo hunde sus cimientos en el DEA pero es curioso cómo se ha ido desarrollando y buscando sus propios caminos. El estudio del Bosco que realizamos se centraba en los híbridos del Infierno de *El Jardín de las Delicias*. Ahora nos preguntamos de dónde proceden estos híbridos, cuál es su motor de creación. La respuesta está en sus dibujos. No en pocos artistas los dibujos tienen un objetivo proyectivo. Pensamos que en el Bosco estos dibujos de los seres marginales de su tiempo, vinculados a un conocimiento exhaustivo y detenido de la naturaleza dan lugar a la creación de híbridos. Es muy interesante el uso de objetos cotidianos, instrumentos musicales o juegos de azar en la creación de espacios ambiguos donde el monstruo campa a sus anchas y en los que el ser humano lucha contra sí mismo. La relación del uso de estos objetos en el Bosco con el arte oriental, tal como apunta Baltrusaitis, podría constituirse en una nueva e interesante investigación.

Callot, sin embargo, los sitúa en el centro de sus representaciones. Les dota incluso de una cierta majestuosidad. El artista francés cuando representa a grupos marginales, sean enanos, mendigos o gitanos, les dota de un aire agradable, representa lo que Eco ha venido a llamar 'la belleza de lo feo'. Cuando dos procesos de creación de lo grotesco tan distintos se comparan y relacionan, se puede concluir en que la representación de lo grotesco no está vinculada a una determinada forma de trabajar o a una única forma de pensar. Sin embargo, hay algo que ambos artistas compartían indudablemente y es su interés por observar y representar la realidad circundante. La relación entre la realidad marginal y lo grotesco aparece una vez más en primera línea.

En el capítulo III, la corriente de la imagen grotesca sigue su curso, ahora se personaliza en Hogarth (1697-1764) y Goya (1746-1828). La imagen grotesca de Hogarth tras observarla en conjunto y luego desmenuzarla en distintos momentos de marginación vemos que no es una imagen sino una historia del devenir de lo grotesco. Si pensamos sobre lo grotesco en Goya podríamos decir que se trata de un autor concluyente en cuanto al concepto de grotesco se refiere. Goya es lo grotesco-cómico, es también la imagen grotesca como una imagen bella, y al mismo tiempo es la síntesis de la imagen grotesca con la necesidad de contar una historia o desarrollar una idea, como vemos en el uso de leyendas y refranes populares que utiliza a modo de crítica social. Este capítulo es para nosotros sorprendente y tal vez de alguna manera incompleto, sobre todo en la parte de Goya, porque de aquí surge un gran tallo de la enredadera que constituye el inicio de un nuevo camino de investigación. En cualquier caso, nos sucede algo similar al capítulo II, dos visiones de la marginación en el arte, dos visiones de la realidad. Y la enredadera sigue creciendo.

El capítulo IV tiene tres partes claras. Las dos primeras responden a un desarrollo paralelo. La primera vuelca lo aportado sobre el tema en algunos artistas de finales del siglo XIX y en las vanguardias artísticas del siglo XX, y en la segunda nos preguntamos sobre el arte contemporáneo. La cuestión fundamental es cuál es la relación del arte contemporáneo con la realidad en la que se gesta. Por supuesto no hay una única respuesta. Las respuestas son muchas, pero el centro de la corriente parece apuntar a una creciente mercantilización y pérdida de sentido de la obra de arte en pos de una mayor importancia de la reacción del espectador. En este apartado, sin embargo, tratamos artistas que sí mantienen de una u otra forma esa vinculación con la realidad, son artistas en los que se refleja un interés por lo marginal, por lo extraño y lo desconocido.

La última parte de este capítulo constituye el cierre de un círculo de cuestiones.

El largo camino de una investigación significativa, como es la que presentamos, no puede sino ser fruto de un interés arraigado profundamente en la persona que investiga. No podemos concebir de otro modo un recorrido tan arduo y solitario. En este caso el interés surge de mi trabajo como pintora e ilustradora. La mirada hacia los personajes de mis obras provoca que me cuestione todo el proceso de su gestación. El primer paso de una búsqueda es mirar alrededor, sin duda el Bosco provoca en mi una gran curiosidad y sus híbridos no me parecen meros 'bichitos' decorativos, sino emblemas y símbolos del ser humano. De esta idea nace el primer estudio que constituye el DEA *El Híbrido en la Historia del Arte: Estudio del póstigo del infierno de El Jardín de las Delicias del Bosco (1450-1516)*. De esta primera investigación surge a su vez la cuestión que me persigue, cuál es la relación entre el híbrido y la realidad o entre el híbrido y el ser humano, cuestión que conforma la raíz de la presente investigación, que espero no sea la última.

Más tarde la búsqueda de conocimiento provoca que lo que ha sido el inicio de este trabajo, a saber mi propia obra pictórica, se constituya como un objetivo de enriquecimiento personal y artístico. Todo lo aprendido, todo lo errado y todo lo logrado conforman un recorrido que me permite alejarme de mi obra y observarla desde una perspectiva que antes no tenía. Desde una perspectiva múltiple, rica y cargada de imágenes, datos y reflexiones. Toda esta explicación es porque a modo de conclusión quiero dejar patente el motivo por el cual la reflexión sobre mi obra desde el punto de vista de la marginación en el arte a través del monstruo, está incluida en este estudio. Con esto pretendemos, desde la humildad, dejar claro que el acercamiento a mi obra no concibe en ningún momento ser equiparado al resto de los artistas que conforman este trabajo sino enriquecerse de ellos. Esta es una forma de admiración y respeto hacia las imágenes y autores seleccionados y sólo por ello hemos decidido incluir este apartado con el que concluimos nuestro estudio.

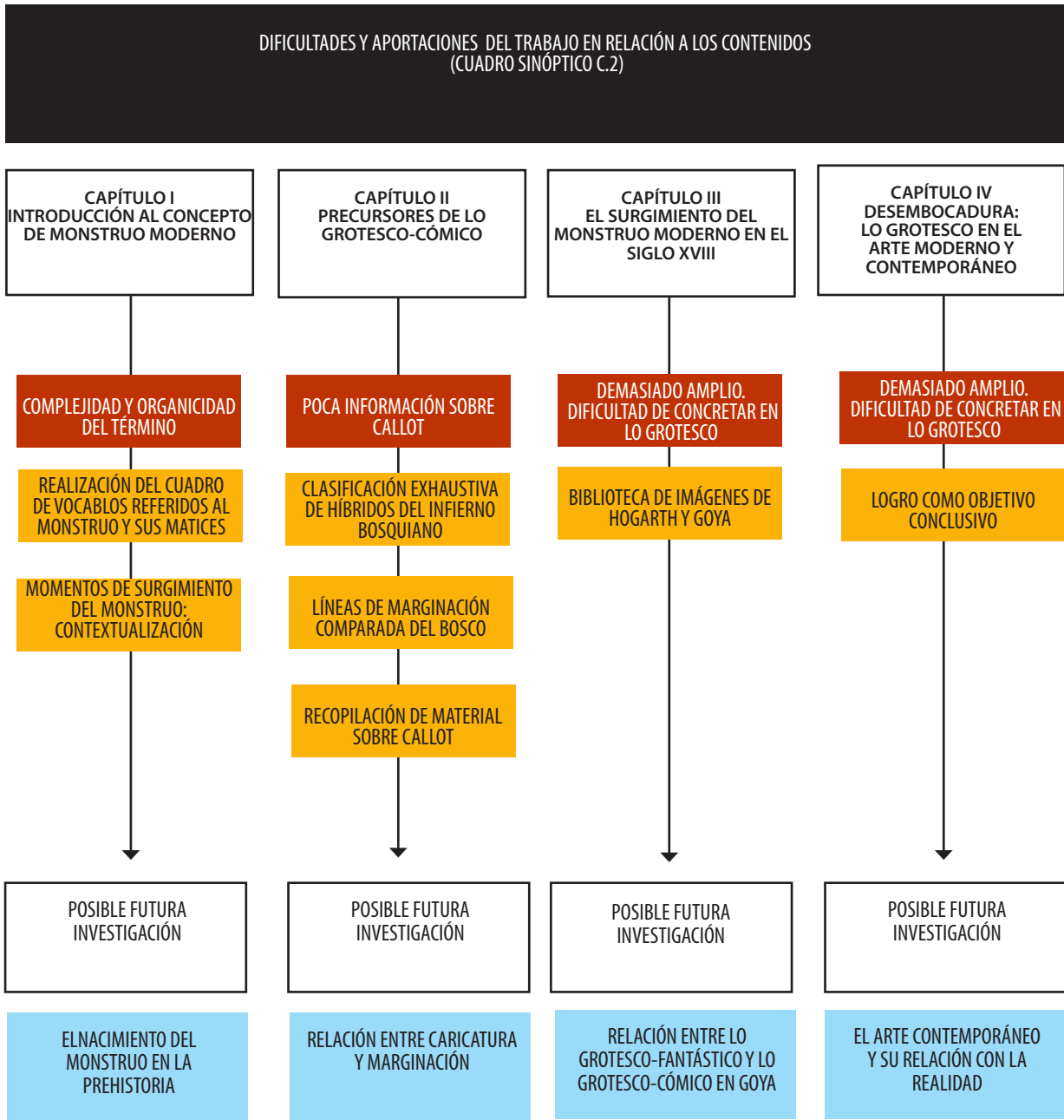
Tras el recorrido por los contenidos, nos preguntamos dos cosas: qué dificultades y aportaciones concretas han surgido, y qué otras investigaciones o posibles futuros estudios surgen de la profundización en los contenidos concretos que desarrollamos en cada capítulo. Para responder a estas dos cuestiones explicamos el gráfico que sigue (cuadro sinóptico C2). Los recuadros marrones aluden a las dificultades y los amarillos a las aportaciones. Finalmente las flechas llegan hasta unos recuadros que hacen referencia a posibles nuevas investigaciones que surgen del estudio de cada capítulo.

Del capítulo I destacamos como dificultad la organicidad del término, y como aportaciones el lograr establecer un cuadro terminológico de todos los vocablos utilizados para referirse al monstruo, además de recoger los momentos en los que el monstruo se filtra en las representaciones artísticas con más fuerza, como son el siglo XVI, el siglo XVIII y el siglo XX. Como posible futura investigación del capítulo I nos interesa la cuestión de la inmanencia del monstruo y en especial investigar sobre el surgimiento del mismo en la Prehistoria.

En el capítulo II, una de las mayores dificultades encontradas es la poca información existente sobre Callot y su obra. Finalmente encontramos el estudio realizado por Diane Russell. Algunas de las principales aportaciones de este segundo capítulo están relacionadas con las imágenes. Es muy interesante la clasificación exhaustiva de los híbridos del Infierno bosquiano. Son muy hermosas las líneas de marginación comparada del Bosco, en particular el hecho de poder visualizar los posibles procesos de creación de híbridos, sean estos reales o no. Además, otra aportación importante es dar un paso al frente a un autor como Callot, que generalmente no es conocido, pero que muestra una gran riqueza y ofrece matices en el camino hacia lo grotesco. De este capítulo surge una posible investigación futura que nos llena de curiosidad, a saber, la relación entre la caricatura y los temas de marginación. Matizamos aquí que la caricatura la tratamos muy superficialmente en este estudio, ya que si ahondáramos en ella se constituiría en un tema

por ella misma. En el capítulo III encontramos como dificultad fundamental la amplitud de la obra de artistas como Goya y Hogarth. De hecho, hemos tenido que acotar el número de imágenes y los aspectos de marginación a estudiar para poder profundizar más en el tema y que no se dispersara en exceso. Cómo mirar hacia un punto solamente cuando ante nosotros se extiende un enorme paisaje. Finalmente será la clasificación de imágenes de marginación de Hogarth y Goya una gran aportación. Comprobamos una vez más que al acercarnos a detalles y realizar un esfuerzo metodológico, obtenemos datos y descubrimos curiosidades y relaciones que de una forma menos estricta, o menos clasificatoria sería mucho más difícil. De alguna manera podríamos decir que no nos fijamos en las obras, sino en lo grotesco de esas obras y eso hace posible nuevos descubrimientos. Como posible investigación futura sería muy interesante centrarse sólo en Goya y en las relaciones que en su obra se dan entre lo grotesco-fantástico y lo grotesco-comico. Nos referimos a de qué manera las escenas realistas vienen sobrevoladas por seres alados o brujas con escobas. Cuál es el nexo entre la fantasía y la realidad en Goya y qué significado tiene a lo largo de su obra gráfica, en particular de los *Caprichos* y *Disparates*, por ser dos series en que estas apariciones son más libres y abiertas.

Con respecto al capítulo IV, la mayor dificultad se cierne en que volcar una investigación sobre una época como es desde fines del siglo XIX hasta la actualidad es una nueva investigación en sí misma, si no incluso más de una. Sin embargo, consideramos importante esta reflexión, entendiéndola como reflexión sobre lo grotesco en el siglo XX hasta la actualidad y no como estudio exhaustivo. Una reflexión que se gesta a partir de muchas imágenes grotescas que aparecen a modo de ejemplos explicativos. Queremos aquí disculparnos si algún autor importante no aparece o no se le da la relevancia que merece, y la disculpa se fundamenta en la necesidad de centrar el argumento que nos ocupa y no blandirnos en miles de argumentos y cuestiones que surgen a nuestro paso en este último



capítulo. La aportación principal de este capítulo es que se constituye en un elemento conclusivo. Como realmente nos interesa la relación entre la marginación y el monstruo, ha de interesarnos necesariamente reflexionar sobre qué sucede en la actualidad con esta relación y cuáles pudieran ser los motivos del proceso de mercantilización y desaparición de lo grotesco en el siglo XX. Como posible investigación futura que surge de este capítulo cabe destacar la relación del arte contemporáneo con la realidad, entendida esta como norma, pero también como contra-norma, o sea, como monstruo. Pero esto, ya es otra historia.

De este último gráfico hemos extraído, a la par que un repaso de las dificultades y aportaciones del trabajo, algunas posibles investigaciones futuras. Si las miramos en conjunto, resulta especialmente interesante la última.

Quisiera ahondar en lo grotesco en el arte contemporáneo, reflexionar más profundamente sobre las diferentes formas de relacionarse con la realidad (entendida esta como norma y contra-norma, o sea monstruo) que hemos analizado y disgregado en esta investigación. Me interesa profundizar en artistas como Paula Rego, Giger o Antonio López, que aún hoy trabajan y vuelcan todo su esfuerzo sobre la realidad, incluso con mayor potencia que el mayor de los grotescos, tal vez porque han de hacerlo solos o escudados en ámbitos como la ilustración, en el caso de Paula Rego; o en el cine y la fotografía, en el caso de Giger. Cabría preguntarse porqué estos artistas siguen siendo fundamentales para comprender el arte contemporáneo, cuan importante es esa existencia de lo grotesco que desaparece en muchos otros creadores. Quizás esto podríamos considerarlo un nuevo reto, o tal vez una aventura, o la necesidad que personalmente anhelo de seguir creyendo que el arte tiene un sentido y una relación con la realidad que permite que comprendamos parte de ella que de otra manera sería imposible, a saber, su parte marginal y oculta.

FUENTES

LISTADO DE REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- ALHAMBRA PEÑALVER, Luís. *Los monstruos del Bosco*. Castilla y León: Junta de Castilla y León, 1999.
- ALONSO MARÍN, Gabriel. *Híbridos zoomorfos y antropomorfos: de la tradición grotesca al arte contemporáneo*. Valencia: UPV, 1997.
- AMBROISE PARÉ. *Monstruos y prodigios*. Ed. Siruela, 1993.
- ANTAL, Frederick. *Clasicismo y Romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid: Ed. Akal, 1991.
- BALTRUISAITIS, Jurgis. *La Edad Media Fantástica*. Madrid: Ensayos Cátedra, 1994.
- BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Victoria: Silex, 1982.
- BANCAIXA. *Tres visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto, Dix*. Valencia: Fundació Bancaixa, 2001.
- BODEI, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, 1998.
- BOZAL, Valeriano et al. *El factor grotesco*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2012.
- BOZAL, Valeriano. *Goya y el gusto por lo moderno*. Madrid: Alianza, 1994.
- BRANS, J.V. *Hieronimus Bosch*. Barcelona: Ediciones Omega, 1948.
- CORBIN, COUTINE, VIGARELLO. *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus, 2005.
- COVARRUBIAS Sebastian. *Tesoro de la lengua castellana*. Castalia, 1995.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Lumen, 2007.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: UV, 2004.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José. *La decoración grotesca: Análisis de la forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- GIBSON, Walter. *El Bosco*. Ed. Destino, 1993.
- GOMBRICH. "El borde del caos". *El sentido del orden*. Ed. Debate, 2004.
- GÜNTER, Anders. *Nosotros, los hijos de Eichman*, Ed Paidós, 2010.
- HALLET, Mark. *The spectacle of difference: graphic satire in the age of Hogarth*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2007.

- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Ed. Guadarrama, 1978.
- HELMAN, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1963
- JIMÉNEZ TORAL, Raúl. La aparición de lo grotesco. Análisis plástico de Bomarzo de Manuel Mujica Lainez, Tesis Doctoral Universidad de Sevilla, 2013.
- KAYSER. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1964.
- KAPPLER, Claude. *Monstruos, Demonios y Maravillas a fines de la Edad Media*. Paris: Payot, 1980.
- LAVEQUE, Pierre. *Bestias, dioses y hombres: el imaginario de las primeras religiones*. Huelva: Universidad de Huelva, 1997.
- LUGONES, Nestor Alberto. *Los bestiarios en la literatura medieval española*. The University of Texas at Austin, 1937.
- MINOIS, George. *Historia de los Infernos*. Paidós Ibérica, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, 1972.
- PATCH, Otto. *La miniatura medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- PLASENCIA, Carlos et al, *HR Giger*. Valencia: UPV, 2007.
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Julio Ollero Editor, 1992.
- RUSSEL, Diane. *Prints@Related Drawings*. National Gallery of Michigan, 1975.
- SCHMITT, Carl. *Tierra y mar*. Trotta, 2007.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética* Madrid: Tecnos, 2002. ISBN: 84.309.3911.3.
- VALVERDE, Nuria et al. *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*. MADRID: Ed. Doce calles, 2000.
- WIELAND. *Conversaciones con un cura párroco*, 1775.
- VIGARELLO Georges. *Historia del cuerpo (vol. I) Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 2005. ISBN: 84.306.0598.3.
- YARZA LUACES, Joaquín. *El Jardín de las Delicias*. Madrid: TF Editores, 1998.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Guía de la sala El Bosco y la pintura flamenca del siglo XV*. Madrid: Editado por BBVA y Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2000.

LISTADO DE REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADRIANI, Götz. *Toulouse-Lautrec. Obra Gráfica Completa*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1981.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Ed. Destino. 1984.
- ARENAS, Carlos. *H.R. Giger: La belleza en la oscuridad*. Valencia: Ed. de la Filmoteca, 2008.
- BAUDELAIRE. *Lo cómico y la caricatura*. Ed. Visor, 1989.
- BORRAS GUALIS, BOZAL, Valeriano et al. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- BINDMAN, David. *Hogarth*. Thames@Hudson, 1988.
- BLUM, Angela. *Frida Kahlo*. China: Ediciones del Serbal, 2005.
- BORGES. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- BOZAL, Valeriano. *Pieter Brueghel. Triunfos, muerte y vida*. Madrid: Abada Editores, 2010.
- BOZAL, Valeriano. *Goya: entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid: Historia 16, 2000.
- BURKE, Joseph. *Hogarth. Gravures. Oeuvre complet*. Arts et Metiers Graphiques, 1968.
- CALLEJA, Seve. *Desdichados monstruos: La imagen grotesca y desdichada del otro*. Ed, La Torre, 2005.
- CAMON Aznar, Jose. *Goya (cinco estudios)*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1978.
- CASTRO, Eva. *Teatro medieval 1. El drama litúrgico*. Barcelona: Ed. Crítica, 1997
- CENTRAL HISPANO. *Goya. Los caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- CHARCOT, Jean Martin. *Los deformes y enfermos en el arte*. Jaen: Del Lunar, 2002.
- CORTÉS J. Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1997.
- COATES, Nicolette. *William Hogarth*. Buenos Aires: Codex, 1967.
- COMBE. *Jérôme Bosch*. París, 1946.
- DEL RÍO PARRA, Elena. *Una era del monstruo: representación de lo deforme en el siglo de oro*. Ed. Iberoamericana, 2003.
- DIETERICH, Antoni. *Goya: Dibujos*. Ed. Gustavo Gili, 1980.
- DURAND. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: FCE, 2005.

DURAND MEDRAÑO, Jose María. *Iconoclasia. Historia del Arte y lucha de clases; sobre las relaciones entre economía, cultura e ideología*. Madrid: Fundación de Arte y Derecho. Trama, 2009.

FISCHER, Wolfgang. Schiele. Italia: Ed. Taschen, 2004.

FLOR Vicent. *Hogarth, Grosz, Bagaria: la caricatura social y política*. Valencia: Pentagraf, 2007.

FOUCAULT. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1968.

FOUCILLON, Henri. *De Callot a Lautrec*. Paris: Biblioteca de las Artes, 1957.

FRAENGER. *Hieronymus Bosch*. Coburgo, 1947.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1982.

GENET, Jean. *El objeto invisible: escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona: Thassalia, 1997.

GOMBRICH. *El legado de Apeles. Estudio sobre el arte en el Renacimiento 3*. Madrid: Ed. Debate, 2000.

GOMBRICH. *Arte e ilusión*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979.

GOMBRICH. *Caricature*. Ed. King Penguin, 1940.

GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María. *De lo bello a lo sublime*. Diputación Floral de Álava, 1990.

GOÑI, Javier. Hopper. *Los grandes genios del arte contemporáneo. SigloXX*. Londres, 2004.

GROSE, Francis. *Principios de la caricatura*. España: Ed. Katz, 2011.

GILI, Gustavo. *Goya: caprichos, desastres, tauromaquia y disparates*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980.

GUDIOL, Jose. *Goya*. Barcelona: Polígrafa, 1996.

HOGARTH. *Análisis de la belleza*. Madrid: Visor Libros, 1997.

HUGHES, Robert. *Lucien Freud, paintings*. Singapore: Thames & Hudson, 1988.

HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Ensayo, 2001.

IZZU Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos. Alejandría*. Palma de Mallorca, 1996.

JIMÉNEZ, José. *Cuerpo y Tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Ed. Destino, 1993.

KARCHER, Eva. *Otto Dix*. Corea del Sur: Taschen, 2010.

KETTENMAN, Andrea. *Frida Kahlo (1907-1954) Dolor y pasión*. Ed. Tachen. 2003.

KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper*. China: Taschen, 1995.

LASCAULT. *Los monstruos en el arte occidental: un problema estético*. Paris, Klincksieck, 1963.

LAFUENTE, Antonio. MOSCOSO, Javier. *CATÁLOGO: Monstruos y seres imaginarios*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2000.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Goya. Gravures et litographies*. París, 1961.

LEIRIS, Michel. *Francis Bacon, cara y perfil*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1983.

LUCIE- SMITH Edward. *El arte de la caricatura*. Londres: Orbis, 1981.

LLORENS, Tomás. *Mimesis. Realismo modernos (1918-45)*. Madrid: Thyssen, Fundación Caja Madrid, 2006.

MALAXECEHVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 1986.

MARTÍNEZ SANPEDRO. *Los marginados en el mundo medieval y moderno*. Almería. Instituto de Estudios Almerienses, 2000.

MARTIN MERY Gilbert. *Bosco, Goya y lo fantástico*. Ed. Bourdeaux, 1963.

MAASS, Max Peter. *Eberard Schlotter*. Alicante: Rafael Art- Gallery, 1985.

MIRANDA, Sandra. López. *Grandes genios del arte contemporáneo español del siglo XX*. Barcelona: Biblioteca El Mundo, 2006.

MONTERIA Trías, Inés. *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid: CSIC, 2009.

NAVARRO y SALA. *Europa imaginaria (cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente)*. Madrid: Valdemar, 2006.

NOCHLIN, Linda. *El Realismo*. Alianza Editorial, 1991.

ORTEGA Y GASSET. *Goya*. Madrid: Espasa Calpe, 82.

PAAS. ZEIDLER. *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980.

PARÉ, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Ed. Siruela, 1993.

PARREÑO, Jose María. *Un arte descontento: arte compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Autor- Editor, 2006

PERALTA Barrionuevo. *Desvíos de la Naturaleza o tratado del origen de los monstruos*. Lima: Imprenta real de José Contreras y Alvarado, 1695.

- PEREZ, Carlos et al. *George Grosz. Obra Gráfica*. Valencia: IVAM, 1992.
- PICÓN, Octavio. *Apuntes para la historia de la caricatura*. Establecimiento tipográfico de J.C. Conde, 1978.
- READ, Herbert. *Arte y alienación: El papel del artista en la sociedad*. Proyección, 1976.
- RENAU, Josep. *Arte contra las élites*. Madrid: Debate, 2002.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Editorial Arco Libros, 2001.
- RODRÍGUEZ, Artemio. *José Guadalupe Posada*. Hong Kong: La mano press, 2003.
- ROY, Willis. *Mitología del mundo*. Evergreen, 1999.
- SALAMANCA BALLESTEROS, Alberto. *Monstruos, Ostentos y Hermafroditas*. Universidad de Granada, 2007.
- TOBY, Clark. *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Trescantos. Akal, 2000.
- TODS, Herwig. *Goya, Redon, Ensor: grotesque paintings and drawings*. Ed. Lanoo, 2009.
- TOMLINSON, Janis. *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1993.
- TORRES, Fernando. *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia, 1974.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Hector. *Tratado de monstruos: Ontología Teratológica*. Universidad Autónoma de Baja California Sur, 1965.
- SCHURIAN Walter. *Arte fantástico*. Ed. Taschen, 2006.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía Medieval*. Donostia. Etor. 1998.
- SELMA. *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántica*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 1996.
- SERRANO VÁZQUEZ, Manuel. *Psicopatología, arte y sociedad*. Cataluña: Ed. Gráficas Rey, 2009.
- SERVANTIE, Alain et al. *Lo normal y lo patológico*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1972.
- SEDLMAYR, Hans. *El arte descentrado: Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Barcelona: Labor, 1959.
- SMEE, Sebastian. *Freud*. China: Taschen, 2007.
- TZUETAN Todorov. *Goya: a la sombra de las luces*. Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores, 2011.
- URIBE, Mariluz. *Comedia del Arte*. Barcelona: Destino, 1983.
- VINCHON, Jean. *El arte y la locura*. Madrid: Casa Editorial Hernando, 1926.

WERNER, Hoffman. *La caricatura: de Leonardo a Picasso*. Ed. Costabissara, 2006.

WILLET, John. *El rompecabezas expresionista*. Madrid: Guadarrama, 1970.

WIND, Barry. *A foul and pestilent congregation: images of "freaks" in Baroque Art*. England: Ashgate, 1998.

PÁGINAS WEBS

Patronato del Museo Nacional San Carlos. *Los disparates de Goya*, 2012. (<http://www.msancarlos.com/disparates>).

RUSSEL, Diane. *Prints@Related Drawings*. National Gallery of Michigan. (<http://babel.hathitrust.org/cgi/mb>).

Visiones. (http://es.wikipedia.org/wiki/Vision_de_Tundal).

Apotropaico. (www.rae.es/recursos/diccionario).

ÍNDICE DE CUADROS SINÓPTICOS

INTRODUCCIÓN

IN.1. MAPA CONCEPTUAL TERMINOLÓGICO.....	p.21
IN.2. OBJETIVOS DEL TRABAJO.....	p.24
IN.3. METODOLOGÍA DEL TRABAJO.....	p.27
IN.4. CONTENIDOS DEL TRABAJO EN RELACIÓN A LOS OBJETIVOS PARTICULARES PROPUESTOS.....	p.31

CAPÍTULO I

I.1. HISTORIA DEL TÉRMINO MONSTRUO.....	p.37
I.2. HISTORIA DE LA BELLEZA VERSUS HISTORIA DE LA FEALDAD.....	p.48
I.3. TEORÍA DE LA BELLEZA-TEORÍA DE LA FEALDAD.....	p.52
I.4. DROLERIE VERSUS GRUTTESCO.....	p.54
I.5. RECORRIDO HISTÓRICO DE LO GROTESCO.....	p.56-57
I.6. MOMENTOS DE INFLEXIÓN EN EL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO MODERNO.....	p.65
I.7. MOMENTOS HISTÓRICOS DE LO GROTESCO-CÓMICO.....	p.76
I.8. RELACIÓN ENTRE LO GROTESCO Y LA CARICATURA.....	p.93

CAPÍTULO II

II.1. CRONOLOGÍA DE EL JARDÍN DE LAS DELICIAS DEL BOSCO.....	p.104
II.2. LO GROTESCO-CÓMICO EN EL BOSCO Y CALLOT.....	p.197

CAPÍTULO III

III.1. DESARROLLO HISTÓRICO DE LA OBRA GRÁFICA DE GOYA.....	p.242
III.2. RELACIÓN SEMÁNTICA ENTRE LA EVOLUCIÓN DE LA OBRA GRÁFICA DE GOYA Y EL MONSTRUO MODERNO.....	p.249
III.3. CARACTERÍSTICAS DE LO GROTESCO-CÓMICO EN HOGARTH Y GOYA.....	p.262

CAPÍTULO IV

IV.1. LÍNEAS DE DESARROLLO DE LO GROTESCO EN EL SIGLO XIX-PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	p.266
IV.2. LO GROTESCO-CÓMICO EN EL SIGLO XX.....	p.276
IV.3. VANGUARDIAS DEL SIGLO XX. DESAPARICIÓN DE LO GROTESCO-CÓMICO.....	p.284

CONCLUSIONES

C.1. DIFICULTADES Y APORTACIONES DEL TRABAJO EN RELACIÓN A LOS OBJETIVOS.....	p.338
C.2. DIFICULTADES Y APORTACIONES EN RELACIÓN A LOS CONTENIDOS	p.345







