

# El Ydioma Universal de Goya

---

## *The Universal Ydioma of Goya*

### Resumen

A fines del siglo XVIII Francisco de Goya, al margen de su pintura habitual, decide crear *Los Caprichos*, serie de estampas donde anuncia que pondrá imagen a los ridículos de su sociedad valiéndose de lo que llama «idioma universal». Se lanza así a hollar terrenos propios de la comunicación visual con unas imágenes críticas con su sociedad en la senda de su grupo de amigos ilustrados. De este modo se adentra en los problemas de diseño que plantea un mensaje gráfico destinado a una difusión masiva. Esta aventura del gran artista aragonés sirve como reflexión sobre la relación entre arte y diseño su diferente estrategia creativa de la expresión y de la comunicación visual. Se plantea aquí la contradicción entre un arte encargado y un diseño caprichoso así como el desafío de crear un lenguaje visual de carácter universal. Con *Los Caprichos*, Goya establece un precedente de lo que son las imágenes editoriales más comprometidas de la prensa de nuestros tiempos.

**Palabras clave:** *Caprichos Goya*, lenguaje visual, diseño gráfico, comunicación universal, ilustración editorial.

### Abstract

*At the end of the 18th century Francisco de Goya, apart from his usual painting, decides to create Los Caprichos, a series of engravings where he announces that he will put an image to the ridicule of his society using what he calls «universal language». So, he sets out to tread on the terrain of visual communication with images that are critical of his society in the path of his Enlightenment group of friends. In this way, he gets into the problems of design that a graphic message destined for massive diffusion. This work serves as a reflection on the relationship between art and design and their different creative strategy of expression and visual communication. The contradiction between commissioned art and whimsical design is posed here, as well as the challenge of creating a universal visual language. With Los Caprichos, Goya sets a precedent for what are the most committed editorial images in the press of our times.*

**Key words:** *Goya's Caprichos*, visual language, graphic design, universal communication, editorial cartoon.

Manuel  
Álvarez Junco

Departamento  
de Diseño y Artes  
de la Imagen de  
la Universidad  
Complutense de  
Madrid.

Artículo original  
Original Article

Correspondencia  
Correspondence  
bbaajun@art.ucm.es

Financiación  
Fundings  
Sin financiación

Recived: 2020-11-01  
Accepted: 2020-11-09

---

Cómo citar este trabajo. How to cite this paper

Álvarez Junco, M. (2020). El "Ydioma Universal" de Goya. *i+Diseño. Revista Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 15, 57-76.

DOI: <https://doi.org/10.24310/ldisenio.2020.v15i0.10600>

---

## El ridículo de la sociedad

Francisco de Goya, el artista español más reconocido de su época, en un momento vital marcado por la convalecencia de una grave enfermedad y los importantes acontecimientos europeos de fines del siglo XVIII, se lanza a una actividad creadora visual en la línea ideológica del grupo de literatos y filósofos ilustrados españoles que le rodea.<sup>1</sup>

Con la luz de la Razón se propone combatir las sombras de la ignorancia y la superstición de su sociedad por medio de una obra libre del condicionamiento de cualquier encargo. Así presenta la serie de grabados *Los Caprichos*, con temas que solo estarán limitados por «su imaginación» y «aptos a suministrar materia para el ridículo» de los errores humanos consagrados por «a autoridad, la ignorancia y el interés».<sup>2</sup>

En esos años los países europeos viven los últimos estertores del feudalismo y la crisis de las monarquías absolutas, el llamado Antiguo Régimen, al que pondrá fin la Revolución Francesa. Con el fin de combatir la ignorancia, el abuso institucional y la rígida censura ejercida por una justicia religiosa –tanto en países católicos como en protestantes–, obsesionada aún con la persecución de herejes y brujas, surge en el viejo continente y las colonias americanas un movimiento de intelectuales progresistas: la Ilustración.<sup>3</sup>

## El encargo y el *capricho*

Goya se declara «creador de caprichos» y «pintor original», lo que significa que no seguirá encargo alguno. *Capricho* era un término de moda, de origen italiano, que designaba a las obras que no tenían función definida y que permitían al artista expresar algo personal. El artista aragonés realiza una enérgica defensa de la originalidad en el borrador manuscrito suyo del Memorial que envía a la Junta del Pilar de Zaragoza en 1781, ahora en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano: «La fuerza de la imaginación solo la explica el Pintor con la ejecución y excediendo la mano a aquella ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Esto se llama ser original en las obras y de otra forma copiadador o mercenario...».

Declara que estas estampas seguirán una dinámica diferente, alejándose de la mera representación y estableciendo su propia y particular narración, donde cada imagen es única y halla su discurso. Es decir, en su creación será el hallazgo formal (*excediendo la mano a aquella ha logrado su efecto*) el que consigue materializar la idea.

*Capricho* era un término de moda, de origen italiano, que designaba a las obras que no tenían función definida y que permitían al artista expresar algo personal

1 Entre otros Gaspar Melchor de Jovellanos, José Cadalso, Juan Meléndez Valdés, Agustín Ceán Bermúdez, Tomás de Iriarte, Leandro Fdez. de Moratín o los Duques de Osuna.

2 Anuncio de *Los Caprichos*. Diario de Madrid, 6 de febrero de 1799.

3 La Inquisición en la España del siglo XVIII no perseguía a la brujería más que simbólicamente a diferencia de otros países como Alemania, Suiza u Holanda, y también Francia e Inglaterra. Se calcula en la Alemania de los siglos XVII y XVIII una tremenda cifra de entre 20.000 y 30.000 víctimas de la persecución por brujería, la mitad del producido en toda Europa en esa misma época (Levak 1995). A pesar de la fama de la Inquisición española, sus últimas condenas a muerte por brujería fueron las once de Zugarramundi en 1609 (Caro-Baroja 1961).

Una deducción superficial de esas afirmaciones podría dar la idea de que el diseño es ajeno a su nueva producción, al oponerse frontalmente a cualquier encargo previo, pero hoy, en pleno siglo XXI, los conceptos de arte y de diseño se encuentran mucho más definidos que en aquella época. La creación artística, desde las Vanguardias, se caracteriza por una teórica libertad de partida mientras en el diseño es el *briefing* quien marca su cometido. En los tiempos de Goya, encargar la pintura era la regla, siendo normal en la producción de un profesional la realización de retratos o de escenas expresamente encomendadas, religiosas, simbólicas o meramente decorativas, pero siempre con la indicación previa del cliente.

Es por estas razones que este artista pretende adentrarse en una producción, a la vez que libre de encargo ajeno, totalmente comprometida con un cometido, *briefing* o misión diseñadora particular: la denuncia del ridículo de la sociedad. La serie *Los Caprichos* será original y propia, dirigida a comunicar su idea crítica a la manera en que las imágenes editoriales más radicales de la prensa de hoy se dirigen a ofrecer una visión inconformista de la actualidad social.

### La Ilustración y las ilustraciones editoriales de hoy

Ilustrar significa iluminar. La Ilustración supuso el fundamental movimiento cultural nacido en el siglo XVIII según el cual, la Razón y unas leyes sencillas y naturales conducirían a la extensión del conocimiento y la justicia social, teniendo como referencia fundamental *La Encyclopedie raisonnée des Sciences et des Arts*.<sup>4</sup>

Las ilustraciones editoriales igualmente «dan luz» refiriéndose hoy a aquellos dibujos o figuraciones capaces de documentar o de visualizar un concepto. Las imágenes de este género están hoy comprendidas dentro del amplio mundo del diseño gráfico. Suponen, en el caso de acompañar temas de actualidad social o política, un ámbito visual de exhibición satírica e incluso filosófica en la prensa. Muchos las consideramos pertenecientes al humor gráfico, especialmente cuando poseen una sección propia y no «ilustran» simplemente los textos cercanos. En particular son incluidas en ese apartado cuando presentan un juego visual propio (lleven o no texto) con una carga de provocación conceptual.

Goya se inscribe con *Los Caprichos* como uno de los pioneros de este tipo de realizaciones gráficas polémicas, al dedicarse a figuraciones transgresoras de lo convencional, de los que el mundo artístico europeo tiene gloriosos precedentes como Lucas Cranach, Hieronymus Bosch o William Hogarth.

En mi opinión, hoy los ilustradores editoriales están dentro del mundo del diseño gráfico más independiente, destacando precisamente los autores más autónomos, porque dedican esa comunicación visual masiva a un mensaje transgresor, que remueva lo establecido. Las obras de estos autores (en el mundo diseñador se las podría incluir en los llamados *autoencargos*) no se

4 Kant definió la Ilustración como «la superación por el hombre de su minoría de edad» y dejó su lema «¡Atrévete a saber!». Inmanuel Kant, *¿Qué es la Ilustración?* En *Filosofía de la Historia*, traducción de E. Imaz, México, Fondo de Cultura económica, 1981, pp 25-27.

consideran pertenecientes al humor convencional al encontrarse en los límites de este género.

Las imágenes editoriales y *Los Caprichos* de Goya son observables desde el Diseño porque pertenecen al núcleo duro de la Comunicación Visual. Aparte de que su destino es la difusión pública, su proceso implica la búsqueda a partir de un concepto previo y su finalización la imperiosa necesidad del éxito del mensaje: la comprensión del juego conceptual de su creador.

### La Verdad y el ridículo

La promesa de «perpetuar el testimonio de la Verdad» supone su «compromiso» de desvelar la realidad social por medio de una conceptualización comprensible para el público. Hay que reparar, por cierto, en que tanto «lo ridículo» como «la verdad», en mi opinión, son metas poco compatibles porque la burla nunca busca descubrir lo auténtico sino que su presa es lo absurdo, hipócrita y falso. Es decir, una táctica que es satírica con la realidad aparente nunca será filosófica y positiva (ofrecer lo verdadero) sino burlesca y negativa (desvelar la mentira).<sup>5</sup> Por ello, perseguir la verdad va a conducir a Goya a mostrar lo terrible mientras señalar lo ridículo le llevará en otra dirección muy diferente: lo burlesco.

Para que lo ridículo se haga evidente, la adecuada contextualización tiene que venir acompañada por una transgresión (una llamada conceptual mediante elementos nada convencionales y provocadores). Esa incorrección del mensaje vendrá de la mano de imágenes con una realidad trastocada, inequívocamente imaginaria, significativamente fuera de las formas normales, para que la crítica se muestre por medio de la manifiesta inconsistencia y fantasía de su visualización.

La finalidad de sustituir el arte representativo e imitativo por «formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración...» y conseguir ofrecer esa realidad auténtica guiado por el propósito de ser un pintor *original* «creador de acciones, escenas y figuras humanas en líneas, luces y sombras concebidas en el idioma universal de la sinrazón...» (Anuncio de *Los Caprichos*, 1799) va a dotar a sus imágenes de formas propias de un expresionismo sub-realista.<sup>6</sup>

Junto con la contextualización y la transgresión del mensaje figurativo, la multiplicación de su obra –rara hasta entonces en el mundo artístico español con la excepción de José de Ribera–, añadirá otro recurso característico de la comunicación gráfica: la difusión para el gran público. Siguiendo a Rembrandt, Goya prefiere para la estampación el aguafuerte y aguatinata, técnicas más

5 Baudelaire dice, con razón, que el humor pertenece al lado negativo, crítico y lúdico. «La risa es satánica, luego es profundamente humana» y considera lo cómico un signo de inteligencia, de rebelión ante lo establecido, de avance transgresor (Baudelaire 1988: 18).

6 Muy acertadamente comenta Nigel Glendinning «Modelo de románticos; impresionista para los impresionistas, Goya se convirtió más tarde en expresionista y precursor del surrealismo» (Glendinning 2017: 41).

libres y autónomas que las de buril o talla dulce, y en sus últimos años probará la más ágil litografía, propia de los caricaturistas.

El conjunto conceptual que ofrece— fantasías visuales, metodología comunicativa (contextualización+transgresión significativa) mediante una figuración comprensible y una difusión social— nos lleva a un territorio gráfico hoy plenamente considerado propio de los *cartones* o imágenes editoriales del mundo de la comunicación.

Goya deberá atender otro delicado aspecto que conlleva su planteamiento artístico, el de hacer llegar al público esta «sólida verdad»<sup>7</sup> —o, como se ha dicho antes, la falsedad e hipocresía— evitando sufrir las graves consecuencias que su acción puede tener por parte de sus contemporáneos criticados y en particular del Tribunal del Santo Oficio.<sup>8</sup>



Fig. 1. El sueño. Ydioma Universal o Sueño 1, dibujo (a la izquierda) que después convertiría en el famoso Capricho 43 El Sueño de la razón produce monstruos (a la derecha).

### Un idioma universal para la comunicación

Dos años antes de *Los Caprichos* Goya realiza un importante grupo de dibujos denominados «Sueños», con la referencia de las sarcásticas ensoñaciones críticas con la España de los Austrias que Quevedo publicó ciento cincuenta años atrás. El dibujo conocido como «Ydioma Universal» (fig. 1), palabras que acompañan a su firma y fecha, presenta la primera versión del famoso «El sueño de la razón produce monstruos». En él, aparte de figurar «Sueño 1» en la cabecera, escribe en la parte inferior «El autor soñando. Su intento solo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad». Evidentemente esta imagen se pensó in-

7 La *Verdad* es un concepto que Goya utiliza en *Los Caprichos*, pero también y de forma especialmente contundente en *Los Desastres de la Guerra*, teniendo como colofón los grabados «Murió la Verdad» y «Se resucitará?».

8 De hecho Goya, 14 días después de poner a la venta *Los Caprichos*, decidió retirarlos de la circulación al perder el poder el ministro Manuel Godoy. En 1803 ofreció al rey las planchas y todos sus ejemplares disponibles para protegerse de la Inquisición. Goya era el primer pintor de Cámara de Carlos IV.

corporar como frontispicio de *Los Caprichos*, aunque en la versión final sería el número 43.

En el anuncio de *Los Caprichos*, Goya realiza una rotunda declaración de principios valorando la originalidad y libertad de estas nuevas creaciones, a la vez que explica el «idioma universal»:

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.

Afirma Goya, al obviar la mera representación para destacar la singularidad de su propuesta, que la pintura «escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines...».

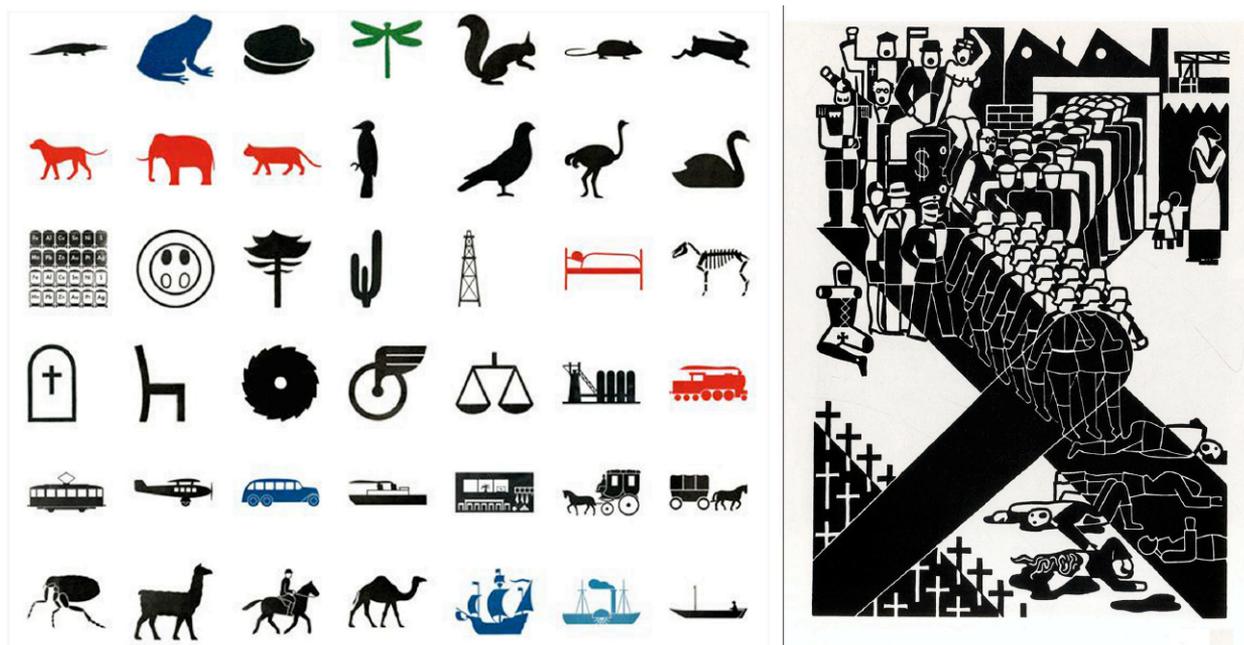
Este tipo de creación le conduce a una gráfica comunicadora, con los problemas correspondientes, como la contextualización y conceptualización adecuada de su mensaje para que su juego sea comprendido por quien lo reciba. La facilidad de reconocimiento de la situación tratada debe ser identificada como familiar por el espectador, para lo que necesita, lo que hay en la memoria colectiva de cada uno, ese registro de símbolos y arquetipos culturales.<sup>9</sup> Siguiendo al Moratín de *La comedia nueva*, Goya debe «imitar a la naturaleza en lo universal, formando con muchos un solo individuo» (Moratín 1970: 101).

La semiología es todo menos una ciencia exacta desde el momento en que cada imagen depende siempre de su connotación, imperativa para su reconocimiento y significación

La propuesta de establecer visualmente un idioma universal evoca en cualquier creador el tremendo e inmediato poder comunicador de la imagen y la ventaja expresiva de una sola estampa sin texto; en definitiva, la famosa frase de «una imagen vale más que mil palabras». La fascinación que ejercen las grandes figuraciones que avalan ese dicho no evita que cualquier profesional lo ponga en duda conociendo que todas las visualizaciones vienen con la servidumbre de una polisemia. Esto significa que la semiología es todo menos una ciencia exacta desde el momento en que cada imagen depende siempre de su connotación, imperativa para su reconocimiento y significación. Es obvio que distintas épocas y culturas marcan grandes diferencias de interpretación en símbolos, colores y formas y que no existen apenas figuras comprensibles de manera intuitiva, siendo necesario un aprendizaje de los significados simbólicos. Incluso las señales aparentemente más fáciles de interpretar suelen ser producto de un conocimiento adquirido.

Si el primer problema en la comunicación de una imagen es la identificación de sus elementos formales, es inmediatamente seguido por el de la comprensibilidad de la situación en que se enmarca. Así, la misión de reconocer un

<sup>9</sup> Según la Wikipedia el contexto es el conjunto de circunstancias en que se produce el mensaje (lugar, tiempo, cultura del emisor y receptor, etc.) y que permiten su correcta comprensión. Gombrich añade: «esta inteligibilidad, si yo puedo seguir la pista de este pensamiento, descansa desde luego en el común almacén de la cultura, principalmente en la común posesión del lenguaje». (Véase Lorda, J., 1991).



lenguaje visual sin necesidad del apoyo de palabra alguna es algo planteado desde antiguo con la tremenda dificultad de su connotación. Aquí solo quiero recordar que las imágenes prehistóricas, es decir las realizadas antes de la invención de un lenguaje escrito, pueden ser admirables pero el enigma de su significación es algo por resolver, con la única excepción de las escenas de caza, muy probablemente porque conservamos el instinto cazador (y de ahí se puede derivar el que la flecha sea quizás la única señal universal). También aprovecho para apuntar que los jeroglíficos no eran precisamente un idioma visual sino una «escritura al mismo tiempo figurativa, simbólica y fonética», según el propio Champollion. El logro de un reconocimiento y codificación visual comprensible fue abordado seria y sistemáticamente ya en el siglo XX con las primeras señaléticas públicas, en particular las de tráfico, y con el interesantísimo trabajo gráfico de Gerd Arntz y Otto Neurath en el grupo germano Isotype (fig. 2). Ellos, junto con Marie Reidemeister, estudiaron y propusieron las primeras iconografías universales, que más tarde han derivado en la enorme difusión y utilización de, entre otros, los códigos visuales de símbolos, señales, iconos, imagotipos y emoticonos de ahora.

Lo universal que plantea Goya se concreta en la utilización de formas que excluyen lo particular, con escenas contextuadas mediante elementos sociales en situaciones reconocibles por todos, para determinar el sentido del mensaje. El paradigma elegido es la plataforma donde conceptos, símbolos o formas se relacionan y su connotación figurativa debe dirigir al receptor al territorio propio de las experiencias emocionales colectivas. Por ello, para un reconocimiento de los elementos conductores del discurso visual se precisan recursos ecuménicos, arquetipos, estereotipos o patrones de cada cultura.<sup>10</sup>

10 Milton Glaser decía que «el diseño comunica información basada en los conocimientos previos del público».

Los imágenes arquetípicas sociales<sup>11</sup> suponen atajos intelectuales al proporcionar ideas preestablecidas y esquemáticas de determinadas situaciones. Carl Jung comparó los arquetipos a los símbolos y mitos comunes a diferentes colectivos humanos, deduciendo que todas esas culturas las elaboran sobre la base cognitiva y emocional del grupo.<sup>12</sup>

Cuando el marco del contexto visual no dispone de arquetipos se procura establecer un patrón o pauta de comportamiento que por la reiteración marcará la regularidad de una conducta, un ejemplo referencial a seguir.<sup>13</sup>

El esfuerzo de contextualizar una escena, siendo fundamental, sin embargo, no es suficiente para su reconocimiento si el artista no posee la capacidad de hacerla comprensible por medio de una reducción expositiva con un orden jerárquico de los elementos de la configuración. La expresión artística correcta y la capacidad de representación son imperativos para obtener la pregnancia o reconocimiento formal de la figura, así como el *insight* debe establecer la comprensibilidad de su discurso, como bien estudiaron los psicólogos de la Gestalt.

El conjunto de la imagen, si está ofrece un orden o adecuada jerarquía gráfica, puede lograr que la complejidad de elementos se reduzca y simplifique. Se destacarán de este modo, por distintos medios como tamaño, ubicación, aislamiento, color, el orden perceptivo del mensaje, estableciendo una «pirámide invertida» ofreciendo primero lo principal y lo secundario después. Sencillez, así, significará que la cantidad de información no resulta excesiva para la retención de la atención porque ha sido correctamente expuesta.

Goya plantea en *Los Caprichos* el protagonismo de elementos culturales reconocibles para establecer el discurso visual: la madre, el Auto de Fe, los burros, el borracho, el duelo, la cárcel, los animales nocturnos, el noble, el aquelarre, la maja, la máscara, los pollos desplumados, el macho cabrío, la bruja, el viejo avaro, el fraile, el cortejo sentimental, la celestina, el pintor, etc. Esto le lleva a una variedad y heterogeneidad que va desde el realismo crudo hasta la fantasía morbosa, pasando por la parodia.

La comprensibilidad, sin embargo, no será suficiente en el caso de mensajes críticos (fig. 2, composición gráfica de Gerd Arntz). Goya, que se ha comprometido en su anuncio a delatar el ridículo de la sociedad, deberá añadir la complejidad, ingrediente clave cuando se propone comunicar una transgresión. La

11 Dentro de los arquetipos podemos encontrar la madre, el niño, el animal, el héroe, el bufón, el rebelde, el sabio, etc. El vocablo *estereotipo* se refería originariamente a la impresión tomada de un molde de plomo que se utilizaba en la imprenta en lugar del tipo original.

12 Carl Jung (2002): «Los individuos no desarrollan los arquetipos en función de sus experiencias personales sino en función de las experiencias sociales de su entorno». Pp.155.

13 De Bono (1990) explica cómo nuestro cerebro crea un orden mental a partir de patrones. Este autor propone caminos creativos por medio de un pensamiento divergente que rompan esas rutinas: «The brain organises incoming patterns into routines and is a self-organising information system or pattern-making system».

denuncia de lo establecido exigirá obtener una imprescindible colaboración del receptor para que sus imágenes burlescas o fantásticas, sean aceptadas.<sup>14</sup>

### Una imagen universal con epígrafes locales

Los protagonistas de las estampas realizados por Goya con la expresa misión de ser reconocidos y garantizar su correcta interpretación por «todo tipo» de espectadores, exigirán para esta complicada misión la ayuda de epígrafes introductorios. Así, la palabra que parecía que iba a ser rechazada por su ambigüedad, resulta justamente un recurso muy útil para concretar conceptos, aunque acarree el inconveniente de su manifiesta falta de universalidad, al ser comprensible solo por aquellos que dominen el código utilizado, es decir, el idioma en que se expresa.



Fig. 3. Caricatura alegre y Capricho nº 13 Están calientes. Composición de un dibujo y un grabado de Goya realizada por el autor con imágenes tomadas de Internet.

Para obtener la comprensibilidad y la complicidad de la propuesta de Goya, no le queda más remedio que, con sabiduría, echar mano de títulos breves para explicar la significación de sus imágenes. Estos epígrafes de las estampas le sirven de tal manera para concretar los conceptos, que paradójicamente a veces se utilizarán para lo contrario: encubrir sus intenciones para evadir la censura. Un ejemplo de esto lo encontramos en la estampa 13 *Están calientes* (fig. 3). Su título parece referirse a las gachas que toman los frailes, pero en su dibujo preparatorio (*Caricatura alegre*) el personaje del primer plano muestra una nariz clamorosamente fálica. Teniendo en cuenta que «calientes» en el español popular tiene una connotación sexual está claro que Goya decide eliminar esa referencia visual desactivando así el sentido del rótulo, nada re-

14 Según la RAE, la complicidad es «participación de una persona junto con otras en la comisión de un delito o colaboración en él sin tomar parte en su ejecución material» o «relación que se establece entre las personas que participan en profundidad o con coincidencia en una acción». Acepto esa definición del diccionario pero siempre que se dirija su concepto de colaboración hacia algo mucho más amplio como podría ser una transgresión.

velador ahora para el que desconozca el dibujo previo y obtiene el resultado de la inocuidad absoluta de este capricho.

Junto a determinados títulos tan crípticos que resultan incomprensibles, el discurso figurativo de algunas imágenes ofrece una gran ambigüedad, a pesar de que existen tres documentos de sus contemporáneos (Manuscritos del Museo del Prado de Ayala y de la Biblioteca Nacional. Ver Jacobs y otros 2019) que suelen aportar luces sobre esas significaciones, incluso desvelando a veces asuntos de la vida privada de Goya. Como ejemplos, en la enigmática del 61 *Volaverunt*, los comentarios de Ayala y el de la Biblioteca Nacional aclaran que la protagonista es la Duquesa de Alba, que «voló» de su lado, refiriéndose a su acabada relación sentimental. Asimismo en el 55 *Hasta la muerte*, identifican sus contemporáneos a la conocida Duquesa de Osuna, por su empeño en mostrarse joven y bella a pesar de su avanzada edad.



Fig. 4. La terrible realidad. Aquellos polvos, No hubo remedio, El amor y la muerte y Porque fue sensible. Composición de grabados de Goya realizada por el autor con imágenes tomadas de Internet.

## La terrible realidad, el ridículo y el sueño

Goya declara que la misión de *Los Caprichos* es ofrecer «materias para el ridículo», y explica este concepto como aquellas «extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, [...] preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia y el interés», según explica en el Anuncio.

Aunque *ridículo* pueda provenir etimológicamente del latín *ridiculus* y este de *ridere* (reír), coincido plenamente con la explicación de Goya, porque este concepto no se identifica tanto con lo risible como con lo inconsistente, incongruente e hipócrita, al suponer aquello que quiere aparentar lo que evidentemente no es.<sup>15</sup>

Atendiendo a este criterio de Goya de reflejar en su obra lo ridículo de la sociedad por medio del Idioma Universal, se pueden diferenciar tres apartados principales en los discursos visuales de *Los Caprichos*, los relativos a la terrible realidad, el ridículo y la fantasía.

### La terrible realidad

Hay escenas en las estampas de esta colección que exhiben crudamente el violento mundo de, como anuncia Goya, una sociedad degradada por la ignorancia, la superstición y la injusticia social. Por ejemplo, las correspondientes a los Autos de fe o las relativas a diversas miserias de su época (fig. 4).

En las figuraciones que presenta este apartado, según mi consideración, al artista no se le ocurre presentar de manera ridícula lo que considera socialmente terrible porque, como se ha dicho, ambos son conceptos incompatibles. Además, siendo su meta directamente denunciar la tremenda realidad de una sociedad atrasada e injusta, decide renunciar a cualquier mensaje comunicativo y, sin ningún tipo de impostación, reflejar lo que ve, con el poder expresivo de su dibujo. En este grupo de imágenes, por tanto, realiza una descripción visual aséptica de la realidad que observa, confiando en que su directa exhibición sea suficiente acusación. El sarcasmo lo deja reservado, si acaso, para algunos títulos.

Los arquetipos culturales de este tipo de imágenes recogen un amplio espectro: dramáticos reos, víctimas de duelos, mujeres encarceladas, mozas en busca de un matrimonio de conveniencia, celestinas y ramera, borrachos, niños malcriados, contrabandistas, clérigos avaros, charlatanes y sacamuelas, soberbios militares, etc.

Los comentarios que tenemos de sus contemporáneos nos proporcionan la intención de las aguafuertes al connotarlos con hechos concretos de aquellos días. Según ellos, el 23 *Aquellos polvos* alude a la condena por suministrar pó-

---

15 Yves Delage, citado por Henri Bergson en *La rire*, define como cómico aquello donde «se dé una cierta falta de armonía entre efecto y causa» (Delage, *Revue du Mois*, 10, agosto, 1919, t. XX, p. 337). Mi opinión da un sentido similar a lo ridículo, considerándolo como la apariencia de lo que pretende ser sin serlo. Ese ridículo se convertiría en cómico, sin embargo, si acompañara su inconsistencia con una transgresión significativa.

cimas o polvos para enamorados. La otra estampa dedicada a la Inquisición, 24 *No hubo remedio*, se limita igualmente a describir sin la más leve ironía la estremecedora exhibición pública de una mujer condenada. Los comentarios contemporáneos sorprenden porque en casos como este no solo no critican la escena sino que resultan insultantes para la víctima. El del Prado dice: «Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla, es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza» (Jacobs 2019). Un caso similar que deja la duda de que su explicación busque una mayor protección al autor de las consecuencias que su crítica se encuentra en el 74 *No grites, tonta*, donde la denunciada escena del acoso carnal de un fraile a una muchacha encuentra en el manuscrito de la BN una sorprendente mofa: «ellas hacen como que se asustan; pero no tienen otra cosa y les reciben con los brazos abiertos».

El capricho 10 *El amor y la muerte* refleja la agonía del amante muerto en duelo en los brazos de la amada, mientras el 32 *Porque fue sensible* presenta una mujer encarcelada consecuencia de su sensibilidad o deseo carnal. Estas dramáticas imágenes contrastan con algunas otras donde lo terrible y lo ridículo encuentran alguna relación en la amarga ironía que aportan sus títulos.<sup>16</sup>

### Lo ridículo

En este grupo de estampas aparece en toda su extensión el concepto comunicador de lo ridículo que anunciaba el artista así como la utilización del «idioma universal». Son escenas donde lo grotesco y absurdo se encarnan por medio de ingeniosas soluciones gráficas, donde caricaturas, estereotipos y situaciones reconocibles ofrecen el regalo distanciador de la metáfora visual. Se pueden observar en estas imágenes el mecanismo propio de la complicitad gráfica (Álvarez-Junco 2016). Una vez establecido un contexto conocido y familiar, Goya realiza una intencionada incorrección o «defecto inteligible» en su discurso.<sup>17</sup> Su exageración formal o impostación gráfica expresionista deja claro lo fantástico y subjetivo de su propuesta. Los títulos de acompañamiento suelen completar el mensaje iconográfico crítico. Aquí exhibe una colección de recursos lingüísticos (Fig. 5) por los que se realiza una traslación o desplazamiento de significado de la realidad a la figura, con lo cual se establece una analogía directa por un paralelismo conceptual evidente.

Los dedicados a la parodia gráfica ofrecen seres paralizados, sordos, mudos y sin brazos junto a monos pintores, loros políticos y burros estudiando su propia genealogía.

16 Así la denuncia de una lamentable educación del 25 *Si quebró el cántaro*, las miserias de una vida sentimental mercantilizada del 8 *Que se la llevaron*, la venta de dientes de ahorcados del 12 *A la caza de dientes*, el alcoholismo del 18 *Y se le quema la casa*, etc.

17 Helman, hablando sobre este tema cita a Valéry «Una conjunción misteriosamente exacta entre la «causa» sensual, que constituye la forma, y el «defecto» inteligible, que constituye el fondo o contenido» (Helman 1963: 90). Es decir, el artista se sirve de su maestría para facilitar al espectador la evidencia de una significativa incorrección, que él califica como «defecto inteligible».

Se revelan estas metáforas visuales en la parte dedicada a fábulas con animales, clásico recurso de Esopo muy utilizado por los escritores ilustrados contemporáneos de Goya, tanto franceses como españoles. La transgresión cómplice consiste aquí en crear figurativamente la fantasía de animales realizando acciones humanas.

Las llamadas *Asnerías*,<sup>18</sup> transposiciones con borricos representando acciones tercas de los humanos, ocupan del capricho 37 al 42: *Si sabrá más el discípulo*, *Bravísimo*, *Hasta su abuelo*, *De qué mal morirá*, así como el cómico *Ni más ni menos*, donde un mono pintor retrata interesadamente de manera elegante a un presuntuoso asno. El sexto y último, *Tú que no puedes*, alude al conocido refrán español que así comienza, terminando con «...llévame a cuestras»,



Fig. 5. Lo ridículo. Parodias gráficas. Composición de grabados de Goya realizada por el autor con imágenes tomadas de Internet.

18 En la época de Goya era muy popular la serie «Memorias de la Insigne Academia Asnal», del llamado Dr Ballesteros en 1877.

donde utiliza la inversión de papeles como transgresión para criticar la desigualdad entre las cargas fiscales de la gente humilde y las exenciones de los nobles. Hay otras escenas con referencias animales, representando personajes como pollos a los que «desplumar» o «descañonar».<sup>19</sup>

En 50 *Los Chinchillas* el artista decide utilizar los personajes de una popular comedia de figurón de José de Cañizares que mostraba la incultura de determinada nobleza. La grotesca escena ofrece un crisol visual de recursos narrativos «universales»: una figuración de la ignorancia, con ojos vendados y orejas de burro, ceba a cucharadas a quienes están paralizados por el linaje de sus libreas y nada escuchan a causa de los candados que bloquean sus oídos. Asimismo 26 *Ya tienen asiento* presenta otro divertimento absolutamente visual con el conocido dicho popular «sentar la cabeza» o comportarse razonablemente, por medio de la inversión de sentar las sillas en las cabezas.

### Lo terrible junto a lo ridículo

Merecen una reflexión las razones de la convivencia en una misma colección de las imágenes terribles con las parodias, es decir, la mezcla de aquello que paraliza con lo que activa la inteligencia de la mente humana, del espanto junto con la broma, de la atrocidad con la chanza, en una sorprendente dialéctica del horror con la diversión.

Diversos pensadores, como Juan José Millas, opinan que «el humor, cuando es bueno, es la otra cara del terror».<sup>20</sup> Obsérvese el hecho de que las estampas goyescas aparecen en tiempos donde el Terror revolucionario francés<sup>21</sup> coincide con la extensión popular de la Caricatura, eso que hoy denominamos genéricamente *humor gráfico*.

Cualquier amenaza percibida como irreal y falsa pierde la condición de peligrosa

Lo terrible, lo grave y lo amenazante ofrecen exactamente lo contrario de lo divertido, ficticio y ridículo. Nuestro cerebro decide inmediatamente si algo es una u otra cosa pero nunca ambas, porque son incompatibles. Por ello, cualquier amenaza percibida como irreal y falsa pierde la condición de peligrosa. Así aparece la sonrisa en el despertar aliviado de una pesadilla, el logro de una meta después de un arriesgado periplo, el recuerdo de un preocupante episodio del pasado terminado sin consecuencias, la broma que resulta cómplice cuando parecía una peligrosa contingencia. Obviamente surge también cuando se observa un conflicto dramático con la distancia adecuada, encarnado en otra persona o grupo, como el que ofrece una comedia.

19 Ver los caprichos 19 *Todos caerán*, 20 *Ya van desplumados* y 21 *Cual la descañona*. Otra transposición se halla en la burla caricaturesca de la fantasía bestial 63 *Miren qué graves* y en la metáfora animal está en la audiencia fascinada por el discurso de un loro en 53 *Qué pico de oro*.

20 Juan José Millás. <http://www.canalsur.es/el-terror-y-la-risa-son-dos-caras-de-la-misma-monedas/1260797.html>

21 El Terror es el periodo de la Revolución Francesa entre septiembre de 1793 y junio de 1794, en que toda Europa quedó sobrecogida por los sangrientos y expeditivos acontecimientos de París, donde los revolucionarios pasaron por la guillotina, en la llamada «justicia rápida» a una cantidad de no menos de 11.000 personas, que algunas fuentes elevan a 40.000. De hecho, surge de ahí lo que se llama Terrorismo, estrategia hoy de sobra conocida para provocar la parálisis de las mentes.



Fig. 6. La fantasía. Linda maestra, clásica imagen de brujas (68); Sopla (69) y las tres estampas de la secuencia final (78, 79 y 80) de Los Caprichos. Composición de grabados de Goya realizada por el autor.

Si una situación se muestra como ridícula e irreal, no será vista como dañina. Así, lo burlesco proporciona una distancia segura para observar algo terrible como relativo, fantástico y placentero. Ese recurso ya era conducido por los escépticos griegos por la *epojé*, decisión de suspender lo real o, en otras palabras, lo que Freud llamaba «el desmentido de la realidad» (Freud 2012).

### Lo fantástico

Un tercer grupo de imágenes, como indica Goya en su anuncio, están destinadas a «ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice» (Anuncio de Caprichos). Hay que recordar que *Los Caprichos* derivan de unos primeros «Sueños», donde ya introduce unos personajes propios y absolutamente inéditos en la tradición española: brujas y duendes.

Nada menos que el 40 por ciento de sus estampas caprichosas las dedica Goya al mundo onírico de la brujería. En mi opinión, si nos ceñimos estrictamente al discurso gráfico ofrecido en la mayoría de estas imágenes, y a pesar de que los comentarios de sus contemporáneos los entienden como manifiestas de-

nuncias de su corrupta sociedad, poco se ofrece de ridículo en estas siniestras escenas de las madrugadas y menos del idioma universal que prometía.<sup>22</sup> No se puede por menos que advertir el atractivo de lo tétrico en imágenes como la críptica 61 *Volaverunt*,<sup>23</sup> y destacar, en mi opinión, el morbo de la siniestra secuencia de las tres escenas del grand finale o colofón que reserva para *Los Caprichos* (fig. 6): *Despacha que despiertan*, *Nadie nos ha visto* y *Ya es hora*.<sup>24</sup>

En la fantasía goyesca más famosa, el «El Sueño de la Razón produce monstruos», se muestra visualmente ese mismo conflicto que libran la emoción y la lógica. El propio artista a través de este grupo de estampas soñadas deja constancia de su decepción respecto a la razón y el convencimiento de que todo en la vida es engaño y mentira, como algunos títulos se encargan de destacar (Jacobs 2019).

El Comentario de la BN (cuya autoría algunos adjudican al propio Goya) explica este dibujo como destinado a «Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones», pero la semiótica visual –y el mismo título– indica precisamente lo contrario: en el mundo onírico goyesco las luces de la Ilustración se han convertido en tinieblas, mostrando los aspectos más morbosos y bestiales del artista.

Machos cabríos humanizados, fantasmas, duendes y brujas son unos personajes donde la reprobación anunciada de la superstición y el atraso de su sociedad, da paso a una desconcertante estética por lo truculento. Sus amigos contemporáneos insisten en una interpretación crítica al identificar también a los monjes con los duendes de la noche, dedicados al desenfreno gastronómico y sexual (Jacobs 2019) pero el discurso visual dirige su significado al extraño sarcasmo de unas escenas nocturnas no exentas del atractivo de lo siniestro.

Mi opinión no coincide con la explicación de la gran estudiosa de la obra de Goya, Edith Helman «Al dibujar y grabar las depravadas costumbres y ridículas

22 Se puede leer en una carta a su íntimo y gran amigo Martín Zapater (fallecido en 1803) en 1789: «Yo confieso que me aturdí al principio, pero ¿ahora?, ya, ya, ya ni temo a brujas, duendes, fantasmas, valentones gigantes, follones, malandrines, etc. Ni ninguna clase de cuerpos sino a los humanos...»

23 En *Volaverunt* el mensaje no puede ser más misterioso y poco universal. El título corresponde a una voz latina que se utilizaba para significar que algo se fue y desapareció. La estampa presenta una dama que llevan volando tres majos, quizás toreros, con las manos bajo las rodillas. Parece que Goya, en un boceto apuntó «La hacen volar», lo que podría referirse a claves personales de su pasada relación con la Duquesa de Alba, de la que otros habían hecho que se apartara. Hay otras figuraciones, que más que universales son directamente esotéricas y morbosas como la simbólica 60 *Ensayos*, la cuidadosa 64 *Buen viaje*, las intrigantes 65 *Dónde va mamá*, 66 *Allá va eso* y 67 *Aguarda que te unten*, o la clásica imagen de brujas volando de 64 *Linda maestra*.

24 Existen multitud de interpretaciones desconcertantes en los Comentarios y otros textos para este enigmático remate final de *Los Caprichos*. Quizás la más comprensiva y coherente con el ridículo que Goya ha anunciado para su serie es la del antropólogo Julio Caro Baroja «parece una alusión a la hora en que inquisidores y frailes dejan de actuar en el país» (Caro-Baroja 2003: 282). Yo, sin embargo, interpreto los tres últimos grabados como una secuencia de siniestra lúdica donde acabada la diversión, los monstruosos frailes-duendes bostezan y sin más con la llegada del sol se van a dormir.

supersticiones de sus contemporáneos, confiesa sus propios vicios y preocupaciones, odios y terrores, logrando de este modo liberarse de ellos» (Helman 1963: 158). Más que una redención por la contrición me atrevería a apuntar una fascinación personal por las morbosas visiones de rituales con brujas y formidables escenas presididas por machos cabríos. Esta ambigüedad conceptual no se presenta aislada en la obra de algunos caprichos de Goya sino en otras piezas del artista de esa temática, como los lienzos realizados para los Duques de Osuna (el potente y colorido *Aquelarre o Gran Cabrón*, ahora en el Museo Lázaro Galdiano) o en la ausencia total de ironía de las Pinturas Negras.

El gusto de Francisco de Goya por lo fantasmagórico y esotérico lo compare con mucha gente en su época,<sup>25</sup> sumergiéndose en escenas nocturnas de aquelarres, machos cabríos, brujas, fantasmas, tragos, diablos y duendes. El ridículo que transmite aquí es en todo caso propio del esperpento, como Helman bien apunta.<sup>26</sup> Este género, institucionalizado un siglo después por el dramaturgo español Valle Inclán, con su realidad deformada y grotesca, donde la ridiculez es más desgraciada que graciosa, aparece en las imágenes goyescas de banquetes y orgías nocturnas de frailes-duendes.

Del magnetismo que ofrecen estos temas morbosos, totalmente alejados de lo racional y común entre la gente de aquella época, no queda excluido, por cierto, su grupo intelectual. Entre los españoles (incluso entre los propios ilustrados) hay un seguimiento no solo de espectáculos clásicos populares como el Carnaval, el teatro o los toros (de todos ellos era Goya un reconocido aficionado) sino que algunas veces asistían también a las concentraciones masivas donde familias enteras disfrutaban de la catarsis purificadora de los –escasos– Autos de Fe o alguna ejecución pública.<sup>27</sup>

La crítica sarcástica solo aparece en unas pocas estampas fantasiosas, como la enigmática 54 *El vergonzoso*, donde presenta una nariz que es un falo, metáfora gráfica que no se atrevió a reflejar en 13 *Están calientes* y ahora aparece explícita. En mi opinión, es directamente crítica la tremenda 69 *Sopla* donde un grupo de frailes alimentan su fuego sexual con pequeños a los que «les chupan la minga» según el comentario de la BN (Jacobs 2019).<sup>28</sup>

## Conclusiones

Francisco de Goya se plantea en *Los Caprichos* volcar su potencial creativo en una labor de comunicación visual para denunciar una sociedad dominada

25 Esta es la época del *Fausto* de Goethe, que publicó un fragmento en 1790 y lo haría finalmente en 1808.

26 «Goya juega también al iniciar sus dibujos y estampas de brujas y las ve asimismo como escenas grotescas de farsa, pero en su proceso de elaboración, la farsa se transforma en esperpento trágico, y sus personajes monstruosos y fantásticos en criaturas reales que se imponen hasta en el mismo creador» (Helman 1963: 194).

27 Ejecuciones tan populares entonces en la Plaza de la Cebada en Madrid como en La Torre de Londres o en Plaza de la Concordia, entonces llamada Plaza de la Revolución, de París.

28 Asimismo destacables por su inquietante y oscura denuncia son los aguafuertes 44 *Hilan delgado*, 45 *Mucho hay que chupar* o 47 *Obsequio al maestro*, aludiendo a ofrecimientos de niños a la pederastia de los eclesiásticos.



Fig. 7. Algunos artistas con influencias goyescas. Gérard Grandville, Honoré Daumier, Gustave Doré, James Ensor, John Heartfield, George Grosz, Roland Topor, Ralph Steadman, Brad Holland, Chumy Chúmez y OPS-El Roto. Composición realizada por el autor con ilustraciones tomadas de Internet.

por «la autoridad, la ignorancia y el interés», para lo que utilizará lo que él denomina «Ydioma Universal», basando su discurso en situaciones genéricas, arquetipos y patrones gráficos. La disposición de hallar la complicidad visual del espectador se cumplirá, sobre todo en los grabados claramente dedicados a una clara crítica social.

Goya se sirve de los medios de reproducción de la época para difundir su propuesta entre el gran público. Este tipo de creaciones visuales exige el diseño de un delicado mecanismo de precisión para que el mensaje traduzca visualmente la idea del autor y obtenga el efecto conceptual deseado. Utilizar la concreción elemental y el orden expositivo adecuado se convierten en metas obligatorias para su fin comunicador, para evitar la polisemia propia de la imagen y no disolver el sentido de la denuncia. Para ello, Goya se sirve del apoyo de epígrafes, con el inconveniente de que estos puedan volverse contra él en unos tiempos donde la Santa Hermandad vigila estrechamente los brotes críticos con lo establecido.

Hoy este tipo de obras gráficas se encuentran dentro del mundo del diseño encargado de visualizar una idea previamente señalada, resultando un excelente observatorio de la complejidad de poner imagen a un concepto cómplice con el espectador.

Goya y *Los Caprichos* serán así el referente de ilustradores posteriores como Gérard Grandville, Honoré Daumier o un joven Gustave Doré. Asimismo se puede observar su herencia en el arte gráfico transgresor de algunos clásicos del Expresionismo como James Ensor y George Grosz, del político radical John Heartfield, o los Roland Topor, Ralph Steadman, Brad Holland y en España Chumy Chúmez y Andrés Rábago «OPS-El Roto» (fig. 7). Este tipo de artistas, difíciles de encajar en el mundo del humor gráfico, dirigen su ingenio más a una sarcástica reflexión filosófica que a una mera burla.

Las obras más personales de Goya, sean los Caprichos, la parte de *Los Desastres de la Guerra* llamada «caprichos enfáticos», algunos de sus *Disparates* o las *Pinturas Negras* de su última época, ofrecen un mundo donde la muestra de lo terrible convive con un expresionismo grotesco. El entreveramiento de estos conceptos se explica por tener la materia común de temas prohibidos: los tabúes, paralizantes y anuladores de la mente en el caso lo terrible, se ven adecuadamente distanciados por el ingenio de la metáfora.

Esa diversión de la parte de *Los Caprichos* más dedicada a la comunicación visual, no es exactamente humor gráfico, aunque se aproxima a este género.<sup>29</sup> En el mundo de la ilustración editorial, sea cartón político, caricatura de actualidad, juego visual o reflexión filosófica, aunque todos se encuadren dentro del genérico artefacto gráfico, tienen que cumplir la misión de dar una «versión» diferente y distante de nuestro modo de pensar. Goya en sus *Caprichos* ofrece el dramatismo de unas formas transgresoras que regalan a nuestra percepción nuevos aspectos inteligentes.

En el ocaso del Siglo de Las Luces, Goya se muestra como un artista que se mueve conceptualmente entre la pasión y la lógica, la expresión y la comunicación. *Los Caprichos* suponen un inicio de una distinta manera de plantear su relación con el espectador. Se podría deducir que sus visiones, encabezadas por «El Sueño de la Razón produce monstruos», símbolo y resumen de *Los Caprichos*, más que una escenificación de la «selva oscura» de Dante, es la imagen de la pesadilla en la que una mentalidad racional se reconoce condicionada por lo emocional.

## Bibliografía

- Álvarez-Junco, M. (2016). *El humor gráfico y su mecanismo transgresor*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Baudelaire, Ch. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Bozal, Valeriano. (1994). *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza.
- Caro Baroja, J. (2003). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (2012). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza.
- García, R. y Moreno, D. (2002). *Inquisición y debate sobre la tolerancia en Europa en el siglo XVIII*, Bulletin Hispanique, Burdeos.
- Glendinning, N. (2017) *Goya y sus críticos*. Madrid: Ed. Complutense.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte moderno*. Barcelona: Labor.
- Helman, E. (1963). *Trasmundo de Goya*. Madrid: Revista de Occidente, S.A.
- Jacobs, H. C. (2011). *El sueño de la razón. El Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid: Iberoamericana.

<sup>29</sup> Baudelaire, gran admirador de Goya, opina que el artista aragonés «a menudo se zambulle en lo cómico feroz y también se eleva hasta lo cómico absoluto; pero el aspecto general bajo el que ve las cosas es principalmente fantástico». El poeta francés diferenciaba lo cómico significativo o imitación crítica puntual, de lo cómico absoluto y grotesco, creador de un nuevo mundo. Para él Daumier o Molière pertenecían a la línea *cómico significativa* y Rabelais a la *cómico grotesca* (Baudelaire, 1988: 46-50).

Jacobs, H. C. y otros (2019). *Los comentarios manuscritos sobre Los Caprichos de Goya*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Jung, C. (2002). *Obra completa. Volumen 9/1: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trad. Carmen Gauger. Madrid: Editorial Trotta.

Levak B. (2003). *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.

Malamed, C. (2011) *Visual language for Designers: Principles for Creating Graphics that people understand*. Gloucester: RockPort Publishers.

Moratín L. (1970). *La comedia nueva*. Madrid: Castalia.

Neurath, O. (1980). *International Picture Language: a facsimile reprint of the (1936) English edition*. Reading: University of Reading.