

LOVE FOR SALE: PROSTITUTAS, ALCAHUETAS Y CLIENTES EN LA OBRA DE HOGARTH¹

Javier DOCAMPO CAPILLA
(Museo Nacional del Prado)

Aceptado: 3-VI-2008.

javier.docampo@museodelprado.es

RESUMEN: *William Hogarth fue, a través de su serie de seis estampas A Harlot's Progress (La carrera de una prostituta), el artista que mejor supo plasmar la imagen de la prostituta y su mundo en el arte europeo del siglo XVIII. El artículo examina las principales interpretaciones de la serie, explora hasta que punto reproduce la realidad social de la prostitución, o más bien los prejuicios existentes sobre el asunto y finalmente indaga su influencia sobre el arte español y en concreto sobre la figura de Francisco de Goya, cuyas representaciones de prostitutas en Los Caprichos ofrecen una estimulante posibilidad de comparación. Palabras clave: prostitución, prostitutas, estampas, Gran Bretaña, siglo XVIII, Hogarth, Goya.*

ABSTRACT: *William Hogarth was the better artist to picture the image of whores and their world in the art of the Eighteenth Century with his set of prints called A Harlot's Progress. The paper examines the main interpretations of the set, searches if the set reproduces the social reality of prostitution or, better, the prejudices about the topic, and finally looks after its influence upon Spanish art and especially upon the art of Francisco de Goya, whose images of whores in Los Caprichos offer an interesting point of comparison. Key words: prostitution, whores, prints, Great Britain, XVIIIth century, Hogarth, Goya.*

Whose pictur'd Morals charm the Mind,
And through the Eye correct the Heart
(David Garrick, Epitafio de la tumba de Hogarth)

La publicación de las seis estampas de *A Harlot's Progress* (La carrera de una prostituta) de William Hogarth el 10 de abril de 1732, supuso un éxito sin precedentes en el ámbito de la estampa británica. No sólo se realizaron numerosas copias grabadas, sino que sus imágenes sirvieron también para adornar objetos decorativos, como

¹ Este artículo se ha beneficiado de las ayudas bibliográficas y los sabios consejos de José Manuel Matilla.

abanicos y juegos de té. Asimismo se publicaron diversas obras inspiradas en la serie, desde folletos más o menos pornográficos a explicaciones moralizantes y obras teatrales. Todo ello demuestra el enorme impacto que la serie tuvo en su época, hasta el punto de convertirse en la representación paradigmática de la prostitución en el siglo XVIII, un fenómeno largamente conocido en occidente, pero que en el arranque de la sociedad contemporánea estaba tomando unas dimensiones desconocidas hasta la fecha.

La serie ha generado una abundante bibliografía, que ha intentado aclarar todas las implicaciones que muestran estas complejas escenas, desde los precedentes visuales y literarios, hasta la identificación de sus principales personajes, pasando por los recursos narrativos que proporcionan a las estampas un carácter novedoso que será posteriormente muy imitado. Sin embargo quedan todavía líneas que explorar, especialmente la imagen que proyectan de la figura de la prostituta y de los principales actores de su entorno, como proxenetas, alcahuetas y clientes. Hasta qué punto esta imagen refleja la realidad social de la época o los prejuicios que la sociedad tenía sobre el tema ha sido una línea de investigación comenzada por Ronald Paulson y continuada por Sophie Carter, que intentaremos ahondar aquí.²

Podemos sintetizar la mirada de Hogarth sobre la prostitución como conservadora en lo moral, pero innovadora en el lenguaje artístico empleado. Hogarth recoge la visión de la prostituta como una joven incauta a la que las facilidades de la vida en la gran ciudad, las ansias de ascenso social y las malas compañías conducen progresivamente a la degradación, la enfermedad, la cárcel y la muerte. Sin embargo esta visión tradicional, que ya había quedado plasmada en numerosas estampas y narraciones populares será reelaborada por Hogarth a través de un lenguaje plástico altamente sofisticado.

A Harlot's Progress es la primera serie importante de Hogarth y en ella aparecen muchos de los rasgos que van a conformar su estilo maduro. En primer lugar la individualización de sus personajes. A diferencia de la pintura de género anterior, protagonizada por tipos universales, los principales personajes de la serie, como la joven prostituta, tendrán nombres propios, al igual que los personajes de las obras literarias. Pero la individualización llegará también a las coordenadas espaciales y temporales. Las obras de Hogarth se caracterizarán, a partir de esta serie, por suceder en lugares concretos y en momentos precisos. Un buen ejemplo será, como veremos, la tercera estampa de la serie.

Otro aspecto original será la resolución de los problemas compositivos, fruto del mismo concepto de serie. Las escenas se plantean al servicio del desarrollo de la acción, a la manera de cuadros teatrales. Esta característica aparece, sin embargo, de forma embrionaria en *A Harlot's Progress*, y será en series posteriores donde las composiciones abiertas y los artificios perspectivos alcancen un mayor grado de desarrollo.

² Paulson (1965 y 1991) y Carter (1999 y 2004).

En sus primeras series Hogarth siempre partirá de grupos de pinturas, que posteriormente reproducirá a través de grabados calcográficos. Como grabador Hogarth supo encontrar los cambios de estilo y de composición que necesitaba el paso de las escenas del lienzo a la plancha. En afortunada expresión de Argan, se trataba de algo similar al paso a poesía de un texto en prosa, lo que requiere un nuevo ritmo que permita al espectador retenerlo en la memoria.³ El blanco y negro y el carácter esencialmente lineal del grabado calcográfico proporcionan una claridad a las composiciones superior a la que tenían los cuadros.

Hogarth aprovechará para la serie toda el desarrollo técnico que el grabado calcográfico había alcanzado a comienzos del siglo XVIII como medio eficaz para reproducir pinturas, lo que le permite llenar la superficie de la estampa con una maraña de elementos, detalles, letreros, etc. algunos con una intención evidente y otros más difíciles de desentrañar. Esta abundancia de alusiones iconográficas ha provocado algunos excesos interpretativos por parte de los críticos, que no parecen casar con el sentido general de la serie.

La prostitución en Londres en el siglo XVIII.

Londres se convirtió a lo largo del siglo XVIII en la mayor metrópoli europea. Su población pasó de 670.000 habitantes a mediados de siglo, a casi el doble hacia 1820 y este crecimiento desmesurado, unido a la irrupción del primer capitalismo, provocó una dislocación de las estructuras que habían regido la sociedad inglesa hasta ese momento. La prostitución parecía estar en un momento de auge a mediados del siglo XVIII. Eran muchos los comentaristas que consideraban que la ciudad estaba llena de meretrices, como John Stedman que anotó en sus diarios: «Me encontré con 300 prostitutas en el Strand» o James Boswell que, paseando por la misma calle, se halló «rodeado de mujeres libertinas de todas clases».⁴ Todos ellos señalaban escandalizados su atrevimiento a la hora de ofrecer sus servicios a los posibles clientes. Sin embargo estas impresiones se debían más a la concentración del comercio del sexo en unos lugares muy concretos de la ciudad que a la realidad de los hechos. Las estimaciones del número de prostitutas son en general moderadas y rondan las 3.000 en los años centrales del siglo.

Un rasgo que caracterizaba la prostitución en Londres frente a la de otras ciudades europeas era que sus clientes pertenecían a todas las clases sociales, desde los aprendices a la aristocracia, a diferencia de lo que ocurría en ciudades como París, en la que eran las clases superiores, especialmente nobles y clérigos, sus clientes habituales. Así

³ Giulio Carlo Argan, «Le idee artistiche di William Hogarth», en *English Miscellany*. Cita tomada de Mandel (1975: 12).

⁴ Denlinger (2002: 361); Carter (2004: esp. cap. 1 «Pornocracy: prostitution in eighteenth-century London, 7-27); y Henderson (1999).

se explican los comentarios de Boswell sobre la variedad de tarifas que podían encontrarse desde «la espléndida *Madame* de cincuenta guineas por noche» a la «ninfa de medias blancas de hilo» que sólo requiere «una pinta de vino y un chelín» (Carter, 2004: 13). Estas jerarquías quedaban reflejadas también en su distribución geográfica por las distintas zonas de Londres, cada una especializada en un tipo de prostitución.

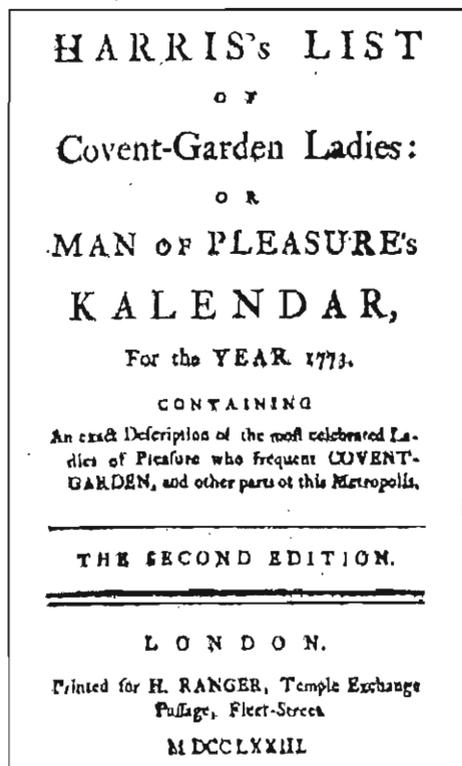
Sus condiciones de vida estaban también, lógicamente, en relación con su situación económica. No obstante, como ha señalado Elizabeth C. Denlinger (2002: especialmente 365 y ss.), la vida de las prostitutas no era en general tan trágica y lastimosa como la literatura y las estampas moralizantes querían hacer creer a las clases medias. Como reflejará la serie de Hogarth el arquetipo de esta visión será la pobre muchacha de familia humilde pero honrada que llega a Londres, donde es víctima de las garras de las redes organizadas que primero la degradan moralmente para después hacerla caer en el infierno de las enfermedades venéreas, la delincuencia, la cárcel y la muerte. Sin embargo las prostitutas fueron en general más dueñas de su destino de lo que esta versión pretendía. Para empezar la mayoría eran del propio Londres. Casi todas procedían de las capas más humildes de la población y muchas tenían esta profesión sólo durante un tiempo determinado, a veces como alternativa a trabajos no menos duros de criadas, lavanderas, dependientas, etc. Eran aceptadas socialmente, especialmente entre los miembros de las clases bajas, y sólo al final del siglo las críticas a su falta de moralidad se hicieron más extensas.

Aunque las prostitutas buscaban a los clientes por las calles, organizadas generalmente en parejas o pequeños grupos por cuestiones de seguridad, posteriormente los llevaban a lugares cerrados para consumir la transacción. Los más frecuentes eran los baños (*bagnios*) surgidos en Londres en la Edad Media con propósitos higiénicos pero que en estos momentos se habían convertido casi en sinónimos de burdeles. Se agrupaban en torno a unas cuantas zonas, Drury Lane, St. James, y Covent Garden. Estaban generalmente dirigidos por alcahuetas, aunque no faltaban tampoco hombres a cargo de estos negocios. A pesar de la existencia de algunos grandes establecimientos, la mayor parte de las meretrices trabajaban independientemente. Otros escenarios fundamentales de la prostitución eran algunas posadas y tabernas. Allí vivían muchas de ellas, en modestas habitaciones, a veces alquiladas por los dueños de las tabernas, a los que su proximidad proporcionaba clientes extras. Estas tabernas eran además el único lugar en el que las prostitutas podían encontrar momentos de ocio y descanso.

Una de las fuentes más interesantes sobre la prostitución en el Londres de la segunda mitad del XVIII es la *Harris's List of Covent-Garden Ladies; or, Man of Pleasure's Kalendar*,⁵ guía anual que informaba en detalle de las meretrices de la ciudad (Fig. 1).

⁵ Sobre este tema véase Denlinger (2002) y Rubenhold (2005).

Al parecer su autor fue, hasta su muerte en 1769, el escritor irlandés Samuel Derrick, que trabajaba para el proxeneta Jack Harris. Es probable que las propias prostitutas pagasen por estar incluidas, ya que la mayoría de las referencias eran altamente elogiosas. Las sucesivas ediciones se publicaron entre 1757 y 1795, cuando su último editor James Roach fue condenado y encarcelado por la publicación de obras inmorales. Eran pequeños volúmenes en doceavo que, en unas 150 páginas, proporcionaban información sobre un número variable de mujeres, entre 120 y 190. En ellos se daba su nombre y dirección, se describía su apariencia física, se proporcionaban datos de su vida y sus especialidades, así como los precios correspondientes. Toda esta información hacía de la lista algo más que un directorio práctico y la convertía en una curiosa forma de literatura pornográfica.



La *Harris's List* fue una de las publicaciones más vendidas del Londres georgiano y a lo largo de sus 38 años de existencia se imprimieron unas 250.000 copias. Este tipo de guías se habían comenzado a publicar en Gran Bretaña en el siglo XVII y aparte de la *Harris's List*, sin duda la más importante, se editaron otras similares en ciudades como Edimburgo. En el resto de Europa habrá que esperar al siglo XIX para encontrar publicaciones semejantes.

La actitud social respecto a los clientes sufrió un cambio a lo largo del primer cuarto del siglo XVIII. Los estudios de Trumbach han señalado la correlación entre el aumento de la persecución de las actividades homosexuales y una progresiva tolerancia hacia el empleo de los servicios de las prostitutas (Trumbach, 1991: 186-203; y 1998). Hasta 1730 fueron relativamente frecuentes los arrestos de los clientes cogidos *in fraganti* durante las redadas en burdeles o en la calle. Sin embargo después de 1750 las detenciones se

Fig. 1: *Harris's List of Covent-Garden Ladies*, 1773

limitaron a aquellos acusados de escándalo por realizar intercambios sexuales en lugares públicos. No se intentaba disuadir a los clientes, ya que, como afirmaban algunos comentaristas, acabar con la prostitución podría incrementar la sodomía «un pecado

nefando demasiado abundante». ⁶ En esta línea se publicaron también ensayos defendiendo la necesidad de la prostitución y las ventajas de su legalización, como *A modern defence of public stews...* de Bernard Mandeville (1740).

Sin embargo la prostitución continuó considerándose por la mayoría de los comentaristas como un grave problema social, especialmente por su contribución a la difusión de las enfermedades venéreas y su relación con el crimen organizado, así como por el escándalo que suponía su presencia en las calles, especialmente para las mujeres y los niños. Se consideró entonces que la solución podía ser la creación de establecimientos en las que se recluyese a las prostitutas para reeducarlas a través del trabajo y la religión. La idea surgió en la sociedad inglesa a finales del siglo XVII, pero no fue hasta 1758 cuando se fundó con este propósito el Magdalen Hospital, gracias a la iniciativa de Robert Dingley (Nash, 1984: 617-628). Para entrar en él las prostitutas tenían simplemente que solicitarlo por escrito. Con el tiempo el Magdalen se convirtió en refugio no sólo de profesionales sino también de mujeres «seducidas», que después de abandonar el hogar eran rechazadas por sus familias. En cualquier caso podían dejar el Hospital cuando quisieran, aunque, entonces no podían ser readmitidas. El tiempo de estancia, si no eran expulsadas por mal comportamiento o lo dejaban voluntariamente, oscilaba entre uno y tres años.

Una vez dentro las internas eran uniformadas y adoctrinadas acerca de cuál era el comportamiento que se esperaba de ellas, basado en el arrepentimiento de su vida pasada y en la aceptación de la disciplina del centro. Esta incluía los trabajos considerados apropiados para su futuro laboral, como la realización de tareas domésticas, lavandería, manufacturas de tejidos, ropa, calzado, etc. Cada interna recibía una porción del beneficio generado por su trabajo, que sólo suponía una pequeña parte del presupuesto de la institución. El régimen en general podía ser considerado equivalente al de una penitenciaría, por la rígida disciplina y el aislamiento del exterior, aunque los castigos físicos quedaban excluidos. Los resultados del proceso fueron considerados buenos por las autoridades, que señalaban una cifra de un 70 % de mujeres «rehabilitadas» y reinsertadas en la sociedad. Sin embargo los estudiosos actuales rebajan este optimismo y, en cualquier caso, lo que está claro es que la limitada capacidad del Hospital sólo permitía acoger a un porcentaje muy pequeño de las prostitutas londinenses.

En 1789 se fundó una segunda institución, el Lock Asylum, en la que ingresaban las prostitutas que se curaban de sus enfermedades venéreas en el Lock Hospital. Su fundador fue un pintoresco reverendo, Martin Madan, que, preocupado por la suerte de las mujeres seducidas y abandonadas llegó a la conclusión de que todas las seducciones

⁶ Saunders Welch, *A proposal... to remove the nuisance of common prostitutes from the streets of the metropolis*, London, 1758, pp. 16-19, 25-30. Tomado de Trumbach (1991: 197).

debían acabar en matrimonio, lo que conducía lógicamente a la legalización de la poligamia, idea que expuso en *Telyphora or a Treatise on Female Ruin* (1780). El régimen de las internas en el Lock Asylum se regía por principios similares (disciplina, religión, aislamiento) que regían el Magdalen Hospital.

Todas estas iniciativas filantrópicas no impedían que continuase la represión de la prostitución. En las primeras décadas del siglo fue especialmente activa la *Society for the reformation of manners*, fundada en 1691 con el afán de suprimir la inmoralidad de la vida pública a través de la publicación de listas negras con los nombres de aquellos sorprendidos en situaciones indecentes. No obstante su actividad fue disminuyendo y si en 1708 fueron acusadas 1.255 personas de «comportamiento impúdico y desordenado», en 1738 la cifra había descendido a 52 (Carter, 2004: 17). Estrechamente vinculado con la *Society* estuvo el magistrado John Jonson, inmortalizado por Hogarth en la tercera estampa de *A Harlot's Progress*, que emprendió activas campañas contra los burdeles y la prostitución en la década de 1730.

En la segunda mitad de siglo continuaron las persecuciones y se promulgaron leyes represoras en 1752 y en 1774. A lo largo de este periodo eran arrestadas unas 100 prostitutas cada año. El número descendió a partir de 1787, probablemente como efecto de las iniciativas mencionadas. La mitad aproximadamente de las detenidas eran condenadas a penas de cárcel, cuya duración oscilaba entre una semana y un mes, y enviadas después a la prisión de Bridewell. Algunas recibían además una pena de azotes e incluso se dieron casos de condenas a muerte o a deportación, en el caso de prostitutas acusadas de robo.

En resumen, la prostitución se convirtió en una de las grandes preocupaciones del Londres del siglo XVIII. A pesar de las voces comprensivas y de una cierta aceptación social la imagen que fue calando fue la de una verdadera amenaza para la sociedad. Los comentaristas no dudarán en presentarla como un ataque al «auténtico orden de la civilización», ya que no sería «la deuda nacional ni la guerra lo que nos arruinará, sino la depravación».⁷ La prostituta se convertirá así en un personaje arquetípico, frecuente en todas las facetas de la cultura popular, desde los panfletos burlescos a las estampas satíricas, que explotaron cuanto pudieron el potencial erótico y morboso del tema sin dejar de reflejar las ideas dominantes de una sociedad hipócrita que necesitaba, usaba, explotaba y condenaba a las prostitutas.

***A Harlot's Progress* o la creación del arquetipo.**

William Hogarth había nacido el 10 de noviembre de 1697 en Londres. Se formó como grabador calcográfico y de objetos de plata y en 1720 publica su primer trabajo

⁷ Citas del filántropo Charles Horne tomadas de Carter (2004: 24).

conocido, una tarjeta publicitaria. Ese mismo año comenzó su formación como pintor en la Academia de John Vanderbank y Louis Cheron en St. Martin's Lane. A lo largo de los años veinte irá afianzando su carrera como grabador de estampas satíricas y como ilustrador de obras literarias, entre ellas una edición del *Quijote* en español (1727). Desde 1724 comienza a asistir a la academia del más importante pintor inglés del momento, Sir James Thornhill, con cuya hija se casaría cinco años después. Su carrera como pintor arranca a finales de la década con una serie de cuadros de temas teatrales, en los que ensaya por primera vez los procedimientos compositivos que caracterizarían sus pinturas posteriores. También realiza en estos momentos sus primeros retratos colectivos, conocidos como *conversation pieces*.

Con *A Harlot's Progress* Hogarth abre camino a la primera fase de madurez de su trayectoria, dedicada a la representación de «temas morales modernos». La denominación procede del propio artista que en sus *Notas autobiográficas* explica su intención de «una nueva forma de proceder, a saber, pintar y realizar grabados al buril de temas morales modernos, un campo que no ha sido explorado en ningún país ni en ninguna época» (Godby, 1987: 23; *Hogarth*, 2007: 73). Se trataba en realidad de series de cuadros, posteriormente reproducidos en grabados por el propio Hogarth o por profesionales, en los que se narraba una historia contemporánea de carácter moralizante. Aunque Hogarth exageraba lo inédito del formato, lo cierto es que la novedad de la propuesta, que consideraba cada cuadro como una escena teatral y el conjunto como una auténtica historia en imágenes, fue sin duda una de las causas de su éxito inmediato.

Fue George Vertue, cuyos *Notebooks* constituyen una fuente esencial de nuestros conocimientos sobre Hogarth, quien relata el nacimiento de la serie.⁸ En 1730 Hogarth mostraba en su estudio «una pequeña pintura de una prostituta corriente, supuestamente en su casa de Drury Lane, que hacia mediodía se levanta de la cama para tomar el desayuno mientras le espera una criada». La pintura llamó la atención de los visitantes, que «le aconsejaron hacer otra como pareja, lo que hizo. Entonces le vinieron a la mente otras ideas que su fértil imaginación multiplicó hasta que hizo seis de diferentes temas [...] que atraían la mirada de todos».⁹ Hogarth comenzó, pues, la serie por la que posteriormente sería la tercera escena, después pintó un *pendant*, para terminar ampliándola con los antecedentes y las consecuencias hasta realizar la primera de sus «historias pintadas». Godby señala que este *pendant* debió ser la que sería la segunda escena.

⁸ El anticuario y grabador George Vertue (1684-1756) escribió a partir de 1713 unos cuarenta volúmenes de notas sobre arte británico. A su muerte en 1756 fueron adquiridos por Horace Walpole, que los utilizó en sus *Anecdotes of Painting in England* (4 vols., 1762-1771). Se conservan en la British Library y no fueron publicados hasta el siglo XX: George Vertue, «Notebooks», *The Volume of the Walpole Society*, XVIII (1929-1930), XX (1931-1932), XXII (1933-1934), XXIV (1935-1936), XXVI (1937-1938), XXVIII (1947; Index), XXX (1951-1952; Index).

⁹ Traducimos libremente las citas reproducidas en Paulson (1991: 237-238).

Efectivamente las imágenes son complementarias (la prostituta tomando el té en su mejor momento y en el comienzo de su decadencia) y se establece entre ellas una cierta simetría compositiva. Hogarth debió añadir además en la tercera escena la figura del magistrado Gonson, que viene a arrestarla, ya que Vertue no la menciona.

Los cuadros fueron terminados en 1731, fecha que figura en la sexta estampa, y en 1745 fueron adquiridos por William Beckford para decorar Fonthill, su célebre casa de campo. Diez años más tarde un incendio asolaba la mansión y durante mucho tiempo los cuadros se dieron por perdidos. Sin embargo se conservan dos telas en la colección Rosebery, correspondientes a las escenas 2 y 4 de la serie, que tradicionalmente se



Fig. 2: William Hogarth. Niños mirando a la naturaleza

habían considerado copias. No obstante, algunos autores recientes las han considerado originales, a pesar de su mal estado de conservación debido posiblemente al incendio.¹⁰

Al parecer Hogarth pensó primero en contratar a grabadores profesionales para reproducir la serie, pero insatisfecho con los que encontró, decidió realizar él mismo las planchas. Debió comenzarlas inmediatamente después de terminar los cuadros y asumió además su publicación. La suscripción de la serie comenzó en la primavera de 1731. En los primeros meses de 1732 se anunció en diversos periódicos y por fin fue publicada hacia el 10 de abril. Tuvo gran éxito y según Vertue el número de suscriptores ascendió a 1400 o 1500, aunque al parecer se estamparon sólo 1240 series. Posteriormente se publicaron varias ediciones más. Las planchas se conservaban en la colección de Edison Dick en Chicago.

El precio era una guinea, la mitad para pagar en el momento de la suscripción y el resto cuando se recibían las estampas. Como recibo para los suscriptores Hogarth realizó un pequeño grabado, *Boys peeping at Nature* (Niños mirando a la Naturaleza)¹¹ (fig. 2), que debían presentar junto a la media guinea para recibir la serie completa. Hogarth reutilizaría posteriormente la plancha, cambiando sustancialmente la imagen, para la realización de nuevos recibos de venta de otras estampas. En el dibujo preparatorio¹² y en los primeros estados la estampa es de gran interés, ya que supone una auténtica declaración de intenciones, teñida además por una ironía muy hogarthiana. En ella tres amorcillos y un pequeño sátiro rodean una imagen de la Diana de los Efesios, la famosa estatua griega con el torso lleno de pechos probablemente copiada de un cuadro de Rubens y Brueghel el Viejo, que estaba en la colección de su suegro James Thornhill (Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum). A la izquierda uno de los amorcillos ha empezado a bosquejar la estatua sobre un lienzo, pero significativamente los múltiples pechos han quedado reducidos a tres. A la derecha otro amorcillo que habitualmente se ha considerado que estaba dibujando o escribiendo (Paulson, 1991: 275), en realidad está grabando con un buril sobre una plancha de cobre. En el centro el tercer amorcillo ayuda al sátiro a fisgonear debajo de los paños que cubren la parte inferior de la imagen. Dos inscripciones latinas refuerzan el mensaje. Sobre el muro del fondo: «*Antiquam exquirite Matrem. Vir*» (Mira a la antigua Madre, Virgilio) y debajo de la imagen: «*[Si forte] necesse est / Indiciis monstrare recentibus abdita rerum, /... dabiturque Licencia Sumpta pudenter. Hor*» (Si es necesario expresar lo oculto de las cosas con signos nuevos [...] se puede hacer con prudencia, Horacio).

¹⁰ Como copias debidas a J. Collett las consideró Dobson (2000: 331). Fueron presentadas como originales en la exposición del año 1989 (Bettagno, 1989).

¹¹ Dobson (1907: 236); Paulson (1965: n° 120); Shesgreen (1973: n° 17).

¹² Windsor, Royal Library, 13497. Véase Oppé (1948: n° 22).

Hogarth se identifica en esta estampa con los amorcillos. Reivindica su derecho a mirar a la Naturaleza (de ahí el título), incluso en sus aspectos «indecentes» y a reproducirla en forma de pintura o de grabado. Significativamente acude a Horacio y a Virgilio para justificar sus ideas, pero emplea como modelo una estatua que consideraba ridícula en su deformidad y se propone mejorarla. De la misma manera se enfrentará a la historia de la prostituta, con ánimo de reflejar situaciones obscenas, pero con el propósito de que sean corregidas en el futuro.

Como ha demostrado Paulson (1991: 241-255), Hogarth utilizó personajes reales, bien conocidos por todo el mundo, como modelos de sus principales protagonistas. Sin embargo se han encontrado antecedentes en alusiones italianas, que describían los infortunios de las prostitutas y sus clientes como *Il miserabile fine di quelli che seguono le meretrici* de Callisto Ferranti (1611) o *La vita infelice della meretrice* de Giuseppe Maria Mitelli (1692) o en series de grabados como *Lo specchio al fin de la putana* de Giuseppe Longhi (1655-7) (Kurz, 1952: 148-154). Hogarth también pudo inspirarse en dos obras literarias inglesas, *Moll Flanders* de Daniel Defoe (1724) y *The Beggar's Opera* de John Gay (1728). Además se han señalado algunas fuentes periodísticas, especialmente el artículo «Consideration of poor and publick Whores» publicado en *The Spectator* del 4 de enero de 1712, en el que se describe una escena muy similar a la primera estampa (Carter, 2004: 32-33).

Por otro lado hay que recordar que la prostitución no era desde luego un tema inédito en la pintura europea. Recordemos la existencia de un género específico dentro de la pintura holandesa, las *bordeeltjes* o escenas de burdel, que hunden sus raíces en el siglo XVI y que a lo largo del siglo XVII se desarrollarían tanto entre los caravaggistas de Utrecht (Dirck van Baburen, Gerrit van Honthorst) como entre la escuela de Delft (Pieter de Hooch, Johannes Vermeer) (Salomon, 2000). Pero en cualquier caso se trataba de escenas aisladas, con figuras a menudo de medio cuerpo, en las que la protagonista aparecía rodeada de músicos y clientes. Más cercana en el tiempo encontramos la primera fase de la pintura galante francesa en la obra de Jean-Antoine Watteau, alguna de cuyas obras, como la *Diseuse d'aventure* (San Francisco Fine Arts Museum), conocida probablemente a través de la estampa de Lauren Cars (1727), servirían de modelo a Hogarth para algunas de las estampas de su serie.

Hogarth había destinado sus propias estampas, vendidas por suscripción, a un público cultivado y de cierta posición social. Sin embargo el éxito de la serie le llevó a autorizar copias de menor tamaño y más baratas realizadas por Giles King destinadas a un público popular, acompañadas además con explicaciones. Logró así un grado de popularidad entre todas las clases sociales nunca alcanzado por un grabador anterior. Esta notoriedad provocó la aparición de diversas copias piratas, entre las que destacan las publicadas en noviembre de ese mismo año por Elisha Kirkall, realizadas a la

manera negra (mezzotinta), una técnica muy extendida en Gran Bretaña.

La popularidad de las estampas propició también la publicación de folletos que narraban la historia, así como la representación de obras teatrales inspiradas por la serie. Algunas eran anónimas, otras se debían a autores de cierto renombre, como Joseph Gay o Theophilus Cibber. La más importante fue la *Covent Garden Tragedy* de Henry Fielding estrenada en junio de 1732. Las artes decorativas también se hicieron eco del éxito de *La carrera de la prostituta*. En julio de 1733 salían a la venta abanicos que copiaban las estampas y seis años más tarde encontramos un juego de platos y tazas decorados con las mismas escenas.

Por otro lado, además de los folletos populares, pronto empezaron a aparecer explicaciones «cultas» de la serie, que intentaban dar un sentido y desentrañar el complejo entramado de significaciones de cada escena (Paulson, 1996: 149-174). Las más tempranas fueron realizadas por Jean André Rouquet, amigo personal del autor, entre 1747 y 1750 con el objetivo de aclarar las referencias locales al público francés. En 1768 el *Hogarth moralized* de John Trusler fue un intento, probablemente con la aprobación de la viuda de Hogarth, de buscar una explicación moralizante de los grabados que los hiciera más respetables a un público que, más de treinta años después, había olvidado muchas de las alusiones. Las explicaciones se prolongarían hasta finales de siglo con los comentarios para el público alemán de G. C. Lichtenberg y el *Hogarth illustrated* de John Ireland (1791).

La primera estampa de la serie (fig. 3) transcurre en el patio de Bell Inn (Posada de la Campana), como indica el cartel superior. El nombre alude además a los dos personajes centrales: la muchacha (bell=belle) y a la oronda silueta de la alcahueta.¹³ La protagonista ha llegado en la diligencia procedente de York, que vemos de regreso a la izquierda. Sabemos su nombre por una carta que aparecerá en la tercera escena «Md. Hackabout» y por el nombre que se encuentra en el ataúd de la última «M. Hackabout». En esta escena hay también un baúl con las iniciales «M. H.». El nombre de pila debía ser, pues, Mary o Moll. El apellido Hackabout es un juego de palabras que puede traducirse como «yegua de alquiler», aunque también puede proceder de Kate Hackabout, una famosa prostituta. Se trata de una humilde muchacha que ha venido a la ciudad en busca de trabajo como costurera; así lo atestiguan las tijeras y el acerico que cuelgan debajo de su bolso. A la derecha y en primer plano se encuentran sus enseres, entre los que puede verse una oca con el letrero: «For my lofing Cosen in Tems Street in London» (Para mi querida prima en la calle Tems en Londres), alusión al carácter de víctima incauta de la protagonista. La joven es acogida por una mujer mayor, que puede identificarse con Elizabeth Needham, conocida como «Madre Needham», una famosa

¹³ Dobson (1907: 237); Paulson (1965: n.º 121-126); Shesgreen (1973: n.º 18-23); *Hogarth* (2007: 80-85).

alcahueta que tenía su burdel cerca de St. James Street. Aparece representada, como es usual en las imágenes de las alcahuetas, como una vieja corpulenta con la cara llena de lunares para ocultar los restos de una sífilis. En ese rostro la joven podría ver reflejado su futuro, si fuera consciente de lo que le aguarda. A pesar de todo, el aspecto de la alcahueta es menos repulsivo que el de las que suelen aparecer en otras estampas populares. Lleva un reloj que nos indica la hora exacta en que transcurre la acción, las once y diez. Para los contemporáneos de Hogarth el recuerdo de la alcahueta debía estar muy presente, ya su trágico final había sido reciente. Tras ser sentenciada a la picota en 1731 Elizabeth Needham fue duramente golpeada por el populacho y como consecuencia murió un día después (Carter, 2004: 109-110). Pero en realidad la vieja es un instrumento de los dos personajes que aparecen en segundo plano a la derecha, el coronel Francis Charteris o Chartres, conocido jugador y corruptor de doncellas, que con la mano realiza un ostensible gesto masturbatorio, y el proxeneta John Gourlay, llamado Trusty Jack. Los escándalos y los problemas con la justicia del primero eran también muy frecuentes en los periódicos del momento.

Detrás de la joven, el eclesiástico que ha venido con ella desde York está más atento a su propia carta de presentación para el obispo de Londres: «To the Right Reverend Father in God» (Para el Recto Reverendo Padre en Dios) que a los peligros que provocan la corrupción de joven. Tampoco se percata de que su caballo está derribando un montón de enseres, alusión a la inminente caída de Mary. Algunos de los primeros comentaristas de la serie (Rouquet, Trusler) consideraron incluso que el clérigo era el padre de la joven (Paulson, 1996: 156 y ss.). La mujer que tiende ropa en segundo plano puede representar la tranquila vida burguesa que la muchacha acaba de abandonar, así como el modelo de vida honrada y trabajadora que no va a seguir. El conjunto de la escena nos muestra así el pasado de la joven en la parte derecha de la composición, su presente en el grupo central y su futuro en la pareja de la puerta.

En la segunda estampa (fig. 4) Mary se ha convertido en una cortesana de coquetas maneras y se halla en la cúspide social como amante de un rico judío. La escena se desarrolla en una lujosa estancia, decorada a la última moda en estilo rococó, en la que no falta un joven criado negro con un turbante. El judío acaba de irrumpir en la habitación, de manera que Mary ha tenido que dar una patada a la mesita para distraerle. Este nuevo elemento en plena caída, como en la estampa anterior, espanta a un monito, que imita los gestos de su ama, pero cuyo rostro se asemeja al del judío. Mary también chasquea los dedos para que su joven amante, a medio vestir, escape ayudado por la criada. Éste hace un gesto con los dedos alusivo al pequeño tamaño del pene del judío, que, por otro lado, responde a un modelo estereotipado, con nariz ganchuda y gestos remilgados. El dibujo del papel pintado de la pared, en una nueva broma visual, sugiere los cuernos que le adornan. A la izquierda puede verse el tocador con un espejo, símbo-

lo de vanidad, y una máscara, que indica que la joven y su amante venían de un baile de disfraces, aunque también puede interpretarse como un indicio de su hipocresía.¹⁴ Como precedente iconográfico Antal (1947: 41) señaló una ilustración anónima de *La fierecilla domada* de Shakespeare en la edición de Rowe de 1709. También se han indicado similitudes con la figura de la *Imitación* en una edición de 1709 de la *Iconología* de Ripa, que aparece representada como una mujer sosteniendo unos pinceles y una máscara y con un mono a sus pies (Paulson, 1991: 263).

En la pared del fondo dos cuadros representan temas del Antiguo Testamento, propios de la casa de un judío. En el de la izquierda figura *Jonás a las afueras de Nínive* padeciendo un fuerte sol después de que Dios destruyera el árbol de ricino que le protegía y que Él mismo había hecho crecer (Jonás 4, 6-8). Se trata de una advertencia a la prostituta, cuyo protector también desaparecerá muy pronto. El cuadro de la derecha es *La entrada del Arca Santa en Jerusalén*, en el que Uzá muere asesinado al intentar tocar el Arca mientras David danza y toca su arpa, y Mical observa la escena (2 Samuel, 6). El destino de ambos personajes, la muerte de uno por sacrilegio y el futuro rechazo de David por parte de Mical a causa de su indecencia, alude de nuevo al destino de los protagonistas de la escena. Los dos pequeños retratos que aparecen también colgados en la pared son identificados en algunas copias como Thomas Woolston y Samuel Clarke, dos conocidos deístas y librepensadores.

La estampa siguiente (fig. 5) recoge la escena con la que, según Vertue, arrancó la serie. Una vez expulsada por el judío, Mary se ha tenido que trasladar a una casucha en Drury Lane, que como señalamos era uno de los centros de la prostitución en el Londres dieciochesco. Se acaba de levantar y su rostro aún muestra la expresión coqueta que veíamos en el grabado anterior. Con su mano izquierda sujeta un reloj, probablemente robado a un cliente. Aunque indica las doce menos cuarto, Wind (1989: 267-269) sostiene que se trata de un error en la inversión del dibujo y que en realidad son las doce y cuarto, ya que fuentes contemporáneas señalan que la ya citada Kate Hackabout fue arrestada entre las doce y la una del 5 de agosto de 1730, lo que Hogarth debió tener en cuenta. Una criada de aspecto caricaturesco, debido a los estragos de la sífilis, le está sirviendo un té. Encima del dosel se halla la caja de la peluca de James Dalton, un famoso bandido, que es ahora su principal amante. Otra peluca se halla colgada al fondo de la habitación. A un lado la cortina de la cama forma un nudo en el que algún autor ha visto una máscara trágica (Burke, Caldwell, 1968). Para Godby (1987: 30-32) la escena alude de manera irónica a la virtud de la templanza, a partir de la *Iconología* de Ripa.

Como hemos señalado la escena pudo ser pareja de la anterior, por lo que los paralelismos abundan. Los dos personajes también se hallan tomando té en una mesa

¹⁴ Sobre las relaciones entre carnaval y prostitución véase Carter (1999: 55-79).

baja y, si en casa del rico judío colgaban cuadros ricamente enmarcados aquí son estampas baratas las que adornan la estancia. En la pared de la izquierda vemos colgados retratos del «Capt Macheath», el héroe de *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo) y del «Dr Sacheveral», un eclesiástico de dudosa reputación. Debajo una hostia colgada señala su desprecio a la religión. Encima de la ventana hay otra estampa con el *Sacrificio de Isaac*, que alude a la acción de la justicia para evitar un crimen. En el alféizar de la ventana dos frasquitos de medicinas son indicios, así como los lunares de su cara, de los primeros estragos de la sífilis sobre Mary. Sobre la mesita un panecillo con mantequilla envuelto en una «Pastoral letter» del obispo de Londres Edmund Gibson, en la que atacaba a deístas y librepensadores. El sombrero cónico y el flagelo de la pared han sido interpretados tradicionalmente como el gorro de bruja de un disfraz de carnaval y una vara con la que fustigar a clientes aficionados al «vicio inglés», al que alude también el gatito con los cuartos traseros levantados. Pero también han sido interpretados como alusiones a los cuáqueros (Wind, 1989: 268-269), que se tocaban con ese tipo de sombreros y que eran considerados popularmente como lascivos y aficionados a prácticas sadomasoquistas. Por último puede verse en la mesa de la derecha un gran cuenco de ponche, con el que obsequiaría a sus clientes, y una factura («To Md Hackabout»). En esta miserable estancia irrumpen para arrestarla por prostitución el magistrado Sir John Gonson acompañado de algunos alguaciles. Sin embargo el juez se detiene un momento y se lleva el dedo a la boca, quizá sorprendido por los encantos de la joven. De nuevo, al igual que en la primera estampa, el pasado, el presente y el futuro de la prostituta componen una especie de tríptico.

La cuarta estampa (fig. 6) lleva la acción a la prisión de Bridewell en Tothill Fields, establecimiento correccional para prostitutas, proxenetas y tahúes. El trabajo de los internos consiste en golpear cáñamo para después fabricar cuerdas, a las que alude la caricatura de un ahorcado que se puede ver en la puerta del fondo y que lleva la inscripción «*Sr J G.*»: se trata de Sir John Gonson, el magistrado de la estampa anterior. La pobre Mary se halla en primer plano, vestida con una rica indumentaria inapropiada para la situación. Su rostro, que reflejaba su inocencia en la primera estampa y su coquetería en las dos siguientes, expresa ahora su sufrimiento. El guardián le amenaza con una vara mientras le señala un grillete y una pesa, que pueden convertirse en un castigo adicional. La ironía de la situación procede del uso tan diferente que adquiere ahora la vara, que servía en la estampa anterior de instrumento para el placer. Otra reclusa le roba una cinta y un pañuelo al tiempo que hace un guiño al espectador. Detrás se halla un hombre preso en un cepo con la leyenda «*Better to Work than Stand thus*» (Mejor trabajar que estar así). A la derecha un tahúr, como insinúa el naípe roto en el suelo, y más reclusas, con un poste para la flagelación a su espalda que advierte «*The Wages of Idleness*» (El salario de la vagancia). En primer plano la criada que aparecía

en la estampa anterior se prueba las medias y los botines de su ama, a la que mira con sorna. A su espalda un perro de presa, que ha sustituido al gatito de la estampa anterior, corrobora el cambio en la situación.

En la siguiente escena (fig. 7) nos trasladamos a una habitación aún más miserable que la de la tercera estampa, con las iniciales de su nombre en el techo (MH). Mary ha salido de Bridewell y agoniza de una enfermedad venérea, envuelta en sábanas que recuerdan la mortaja que pronto va a vestir. Su criada increpa a los dos doctores que aún discuten sobre el remedio a utilizar. Pueden identificarse con Richard Rock, el que está sentado, y con el francés Jean Misaubin, conocido como Monsieur Pilule (Señor Píldora), que se levanta violentamente de la silla, ambos muy conocidos como inventores de remedios contra la sífilis. Recordemos que los malos médicos fueron objeto de las sátiras de Hogarth, que les dedicó una estampa en 1737, *La compañía de los enterradores*.

Junto a la chimenea hace su primera aparición el hijo de la difunta que se rasca la cabeza a causa de los piojos y que parece más atento a un trozo de carne que se asa al fuego que a la muerte de su madre. A la izquierda, en primer plano, una mujer revuelve en el baúl que ya aparecía en la primera estampa buscando alguna vestimenta seria con la que amortajar el cadáver pero sólo encuentra aderezos de carnaval. Junto a la puerta puede verse un pan ácimo con una sustancia pegajosa que se utilizaba para atrapar moscas, pero que también recuerda su etapa junto al rico judío. En el suelo se encuentran restos de remedios populares contra la sífilis y los problemas dentales. A la derecha, sobre un contenedor de carbón, se hallan unos dientes, perdidos por el niño o por su madre a causa de su enfermedad, sobre un papel en el que se lee el nombre de uno de los médicos citados, «D' Rock». Los trozos de loza del primer plano recuerdan el incidente de la segunda estampa, el comienzo del fin de Mary.

La tragedia de la vida de Mary Hackabout termina en la estampa final (fig. 8) con la farsa del funeral en torno a su ataúd, en el que una placa indica que ha muerto el 2 de septiembre de 1731 a los 23 años. A la izquierda se encuentran varios personajes. Una mujer sentada sostiene una tiesa ramita de tejo con la mano, mientras que es acariciada por el capellán de la prisión de Fleet, quien, con gesto elocuente, derrama el contenido de su copa. Al lado la criada que hemos venido viendo en las demás estampas pone otra copa al capellán con gesto desaprobatorio, utilizando la tapa del ataúd como mesa. A los pies del capellán, así como sobre el ataúd, hay ramitas de tejo, frecuentes en los funerales para evitar infecciones. Detrás aparecen varias prostitutas, una contempla el cadáver, quizá anticipando su propio destino; otra llora porque le duele un dedo, que es examinado por una alcahueta; y una tercera se contempla en un espejo.

A la derecha el empresario de la funeraria galantea con otra ramera con la cara llena de lunares indicativos de su sífilis, que aprovecha para robarle un pañuelo. Por último una vieja alcahueta, identificada por algunos comentaristas como «Madre Bentley», se

lamenta exageradamente, acaso bajo los efectos de la botella de brandy («Nants») que tiene a sus pies o por la muerte de su fuente de ingresos. En el centro del grupo el niño, con ropas de luto, parece ignorado por todos. Un escudo de armas con tres grifos cuelga en la pared del fondo añadiendo una última nota de ironía.

A Harlot's Progress debió producir una fuerte impresión en su época por el fuerte contraste entre el estilo de las escenas, que seguía las pautas de los tradicionales grabados calcográficos de reproducción de obras de arte «elevado», con su atención al detalle y su capacidad de transcripción de texturas, y el tema «popular» que trataban. Los espectadores estaban acostumbrados a que las series de estampas «serias» reprodujeran los grandes ciclos artísticos del pasado o de la actualidad, como los cartones de Rafael para los tapices de la capilla Sixtina, entonces en la colección real inglesa, grabados por Nicholas Dorigny. Por el contrario las series de estampas populares eran las únicas que abordaban, con un estilo rudo y directo, las vicisitudes de las vidas de prostitutas y truhanes.

A la hora de establecer la manera en que Hogarth mira al fenómeno de la prostitución, o mejor dicho, a la figura de la prostituta M. Hackabout, dada la citada individualización de los personajes de la serie, la primera cuestión que surge es la responsabilidad o la culpabilidad que tiene la protagonista en su «caída». Para algunos críticos la clave está en la primera estampa, especialmente en la expresión de su rostro, ya que el resto de los elementos —la modesta indumentaria, los útiles de costura, la oca del equipaje...— parecen abundar en su carácter de víctima. Paulson ha resaltado la receptividad de su rostro, de manera que desde el primer momento se deja seducir por los encantos de la vida fácil que le ofrece la alcahueta Needham. Esta interpretación parece reforzarse con las versiones de la historia proporcionadas por los comentarios que acompañaban a las numerosas copias de la serie y por los panfletos que la glosaban.¹⁵ En ellos la protagonista aparece como una jovencita harta de la vida rural, cuyos deseos de ascenso social la llevan a Londres, donde es pronto atraída por el dinero fácil y la vida lujosa que le ofrece la prostitución. La segunda escena de la serie, con su entorno ostentoso y a la moda, parece ir en esta línea. Otros críticos, en cambio, insisten en el carácter de víctima inocente de la prostituta (Shesgreen, 1975). Pero lo que parece claro es que más allá de la intención primera de Hogarth, sus contemporáneos dictaminaron su culpabilidad. La prostitución se convierte entonces en el final lógico de quien abandona los principios morales; dejando fuera cualquier consideración de sus posibles causas socio-económicas.

¹⁵ Carter (2004: 38-40). Sin embargo Paulson (2003: 353) señala cómo el pecado de la prostituta es más su ambición social que un pecado moral.

Las estampas segunda y tercera de la serie, justo antes de su caída en la cuarta estampa, abundan en el carácter traicionero de la prostituta. Recordemos cómo la segunda es la representación de la infidelidad a su protector judío y como en la tercera exhibe orgullosa el fruto del robo a un incauto cliente. Por ello Hogarth necesita dos escenas para contar el fin de su vida, cuando, como han señalado algunos comentaristas, con una hubiera sido suficiente. Sin embargo Hogarth refuerza el carácter desgraciado de su final desdoblado la muerte (estampa 5) y el funeral (escena 6), convertido este último en una ridícula farsa, en la que la historia vuelve a comenzar.

Esta condena moralista no es óbice para hacer partícipe al espectador de los aspectos lúbricos de la historia. Así, en las escenas segunda y tercera uno de los pechos de la prostituta queda al aire para deleite y escándalo de los que miran. Hasta el recto magistrado Jonson que va a detenerla debe vencer su atracción hacia los encantos de la joven para proceder a su detección. Como ha señalado Sophie Carter el moralismo de la serie permitió justificar el erotismo de sus escenas, en las que el cuerpo pecaminoso de la prostituta aparece como el verdadero motor de la trama.

Una particular línea interpretativa de la serie ha sido desarrollada por el máximo especialista en la obra de Hogarth, Ronald Paulson, que la considera como una parodia de distintos temas del Nuevo Testamento, con una significación anti-católica y anti-papista.¹⁶ Así la primera estampa sería un remedo de una Visitación, con la prostituta (de nombre Mary) que viene de lejos a encontrarse con la alcahueta —de nombre Elizabeth—, mientras que el coronel Charteris aguarda en la puerta en el mismo lugar en que suele aparecer Zacarías. Es un arranque similar al de la historia evangélica, cuando Isabel mira a María para indicarle que lo imposible puede ocurrir y que le esperan grandes acontecimientos. En la tercera estampa Mary aparece en una escena similar a una Anunciación, con la palabra de Dios frente a ella —la pastoral del obispo Gibson— y el magistrado Jonson en el papel del Ángel del Señor. La estampa de la pared, con el sacrificio de Isaac, alude al habitual paralelismo Antiguo/Nuevo Testamento. En las siguientes estampas la prostituta pasa a representar escenas en paralelo con la Pasión: la Flagelación —estampa cuarta—, la muerte de Cristo —estampa quinta—, con un grupo similar a una Piedad y la Última Cena —estampa sexta—, con trece personas en torno a su cadáver. Las argumentaciones de Paulson no se detienen aquí y continúan con más paralelismos mitológicos y religiosos, así como numerosas alusiones literarias tanto cultas (Milton, Pope) como populares, que terminan por convertir a la serie en la obra de arte más compleja y polisémica jamás realizada.

¹⁶ Paulson (1991: 273-300). Posteriormente dedicó una monografía completa a este tema (Paulson, 2003).



Fig. 3: William Hogarth. *La llegada a Londres* (La carrera de una prostituta, 1).



Fig. 4: William Hogarth. *La disputa con el protector judío* (La carrera de una prostituta, 2).

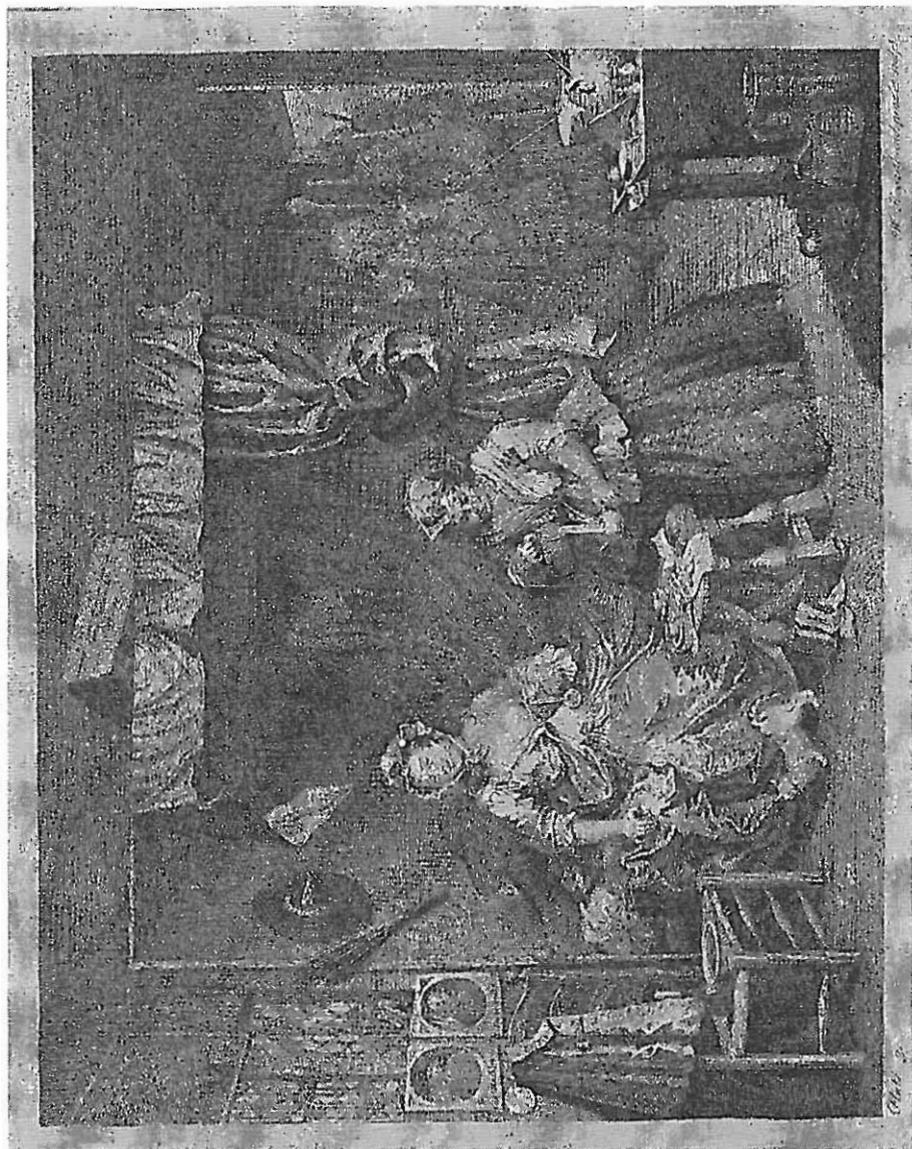


Fig. 5: William Hogarth. *El arresto* (La carrera de una prostituta, 3).

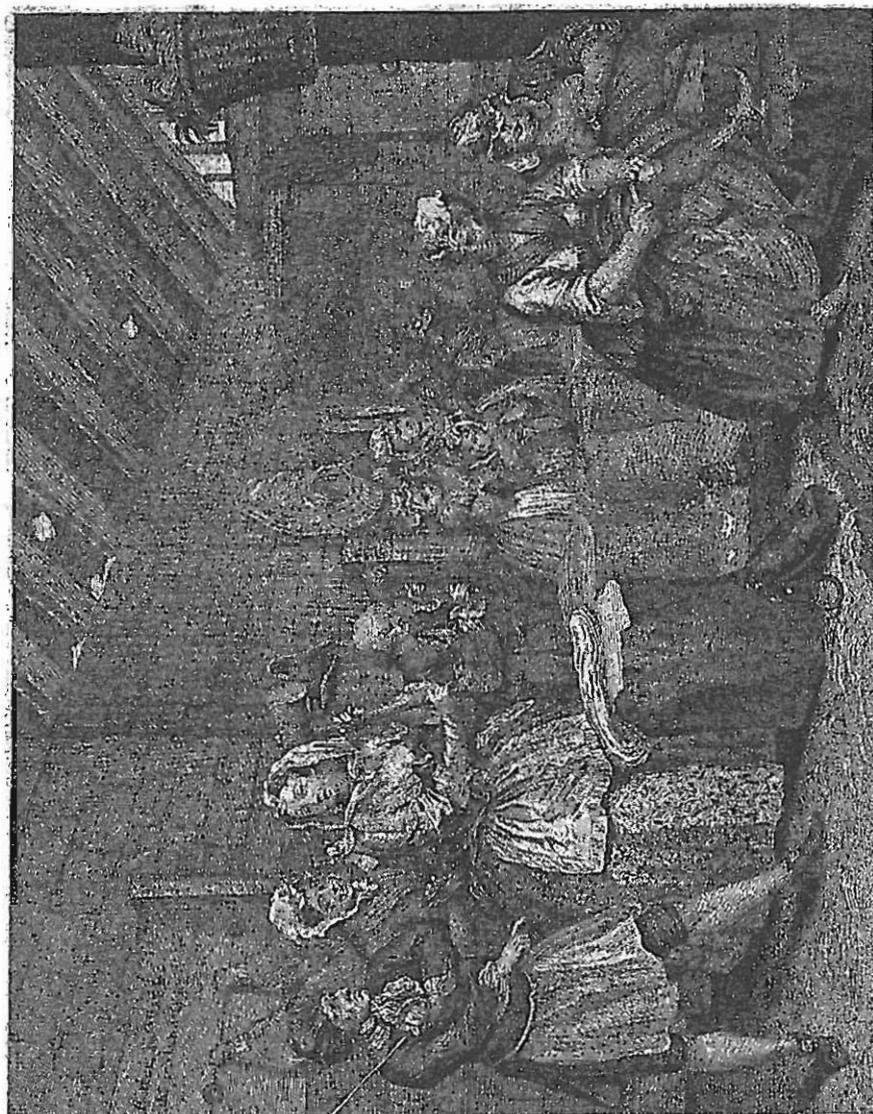


Fig. 6: William Hogarth. *La prisión de Bridewell* (La carrera de una prostituta, 4).

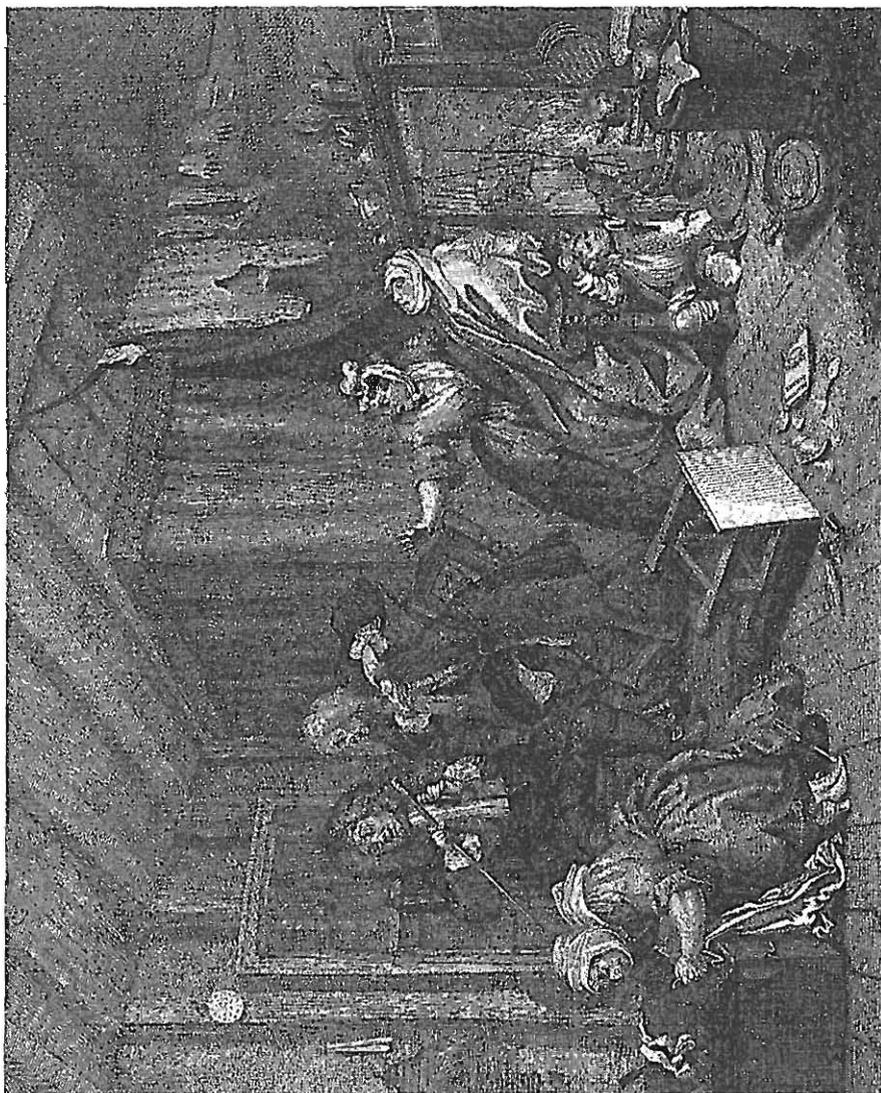


Fig. 7: William Hogarth. *La muerte* (La carrera de una prostituta, 5).

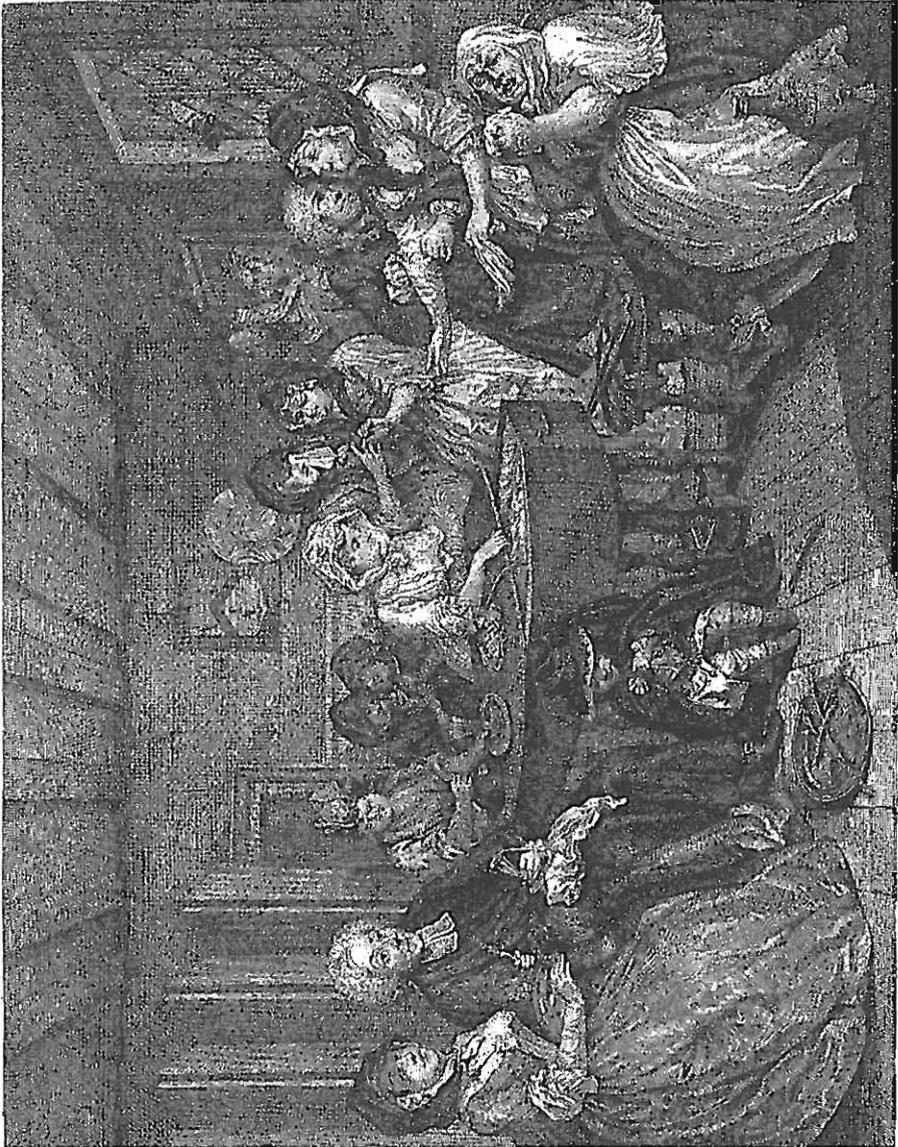


Fig. 8: William Hogarth. *El funeral* (*La carrera de una prostituta*, 6).

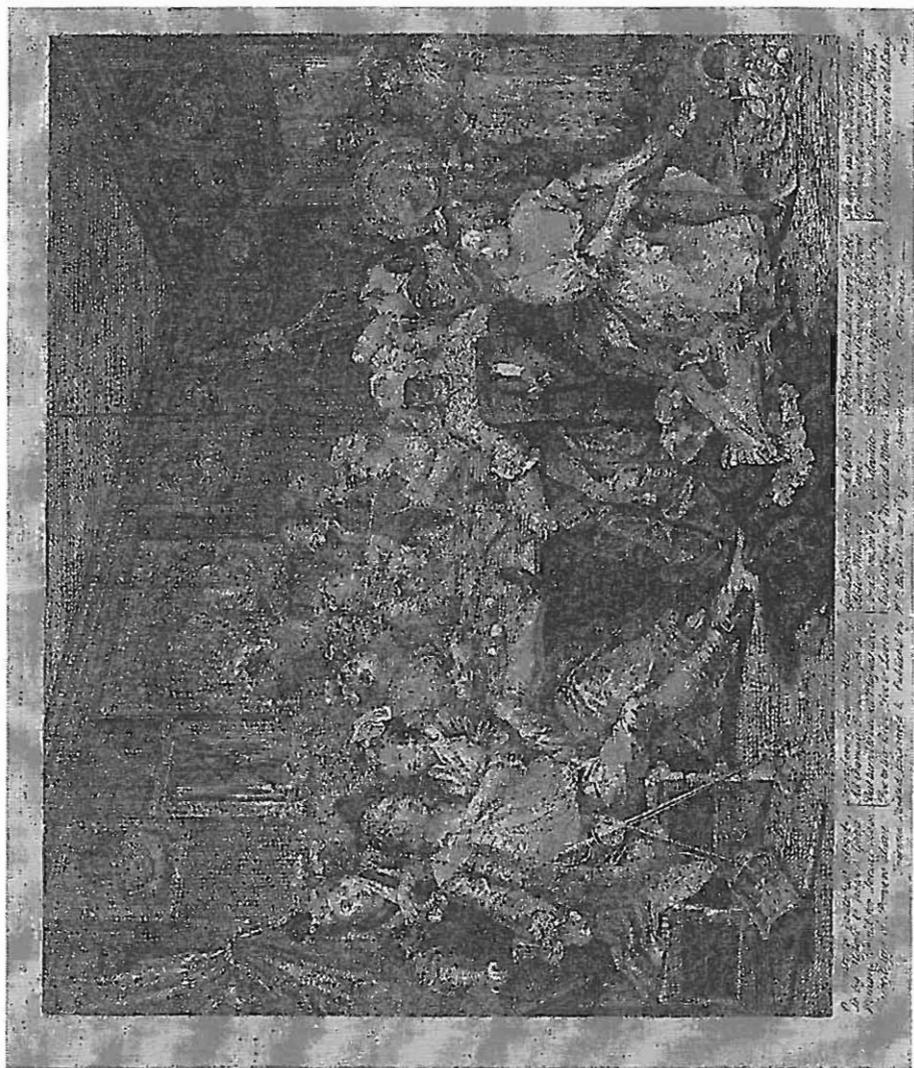


Fig. 9: William Hogarth. *La taberna* (La carrera de un libertino, 3).

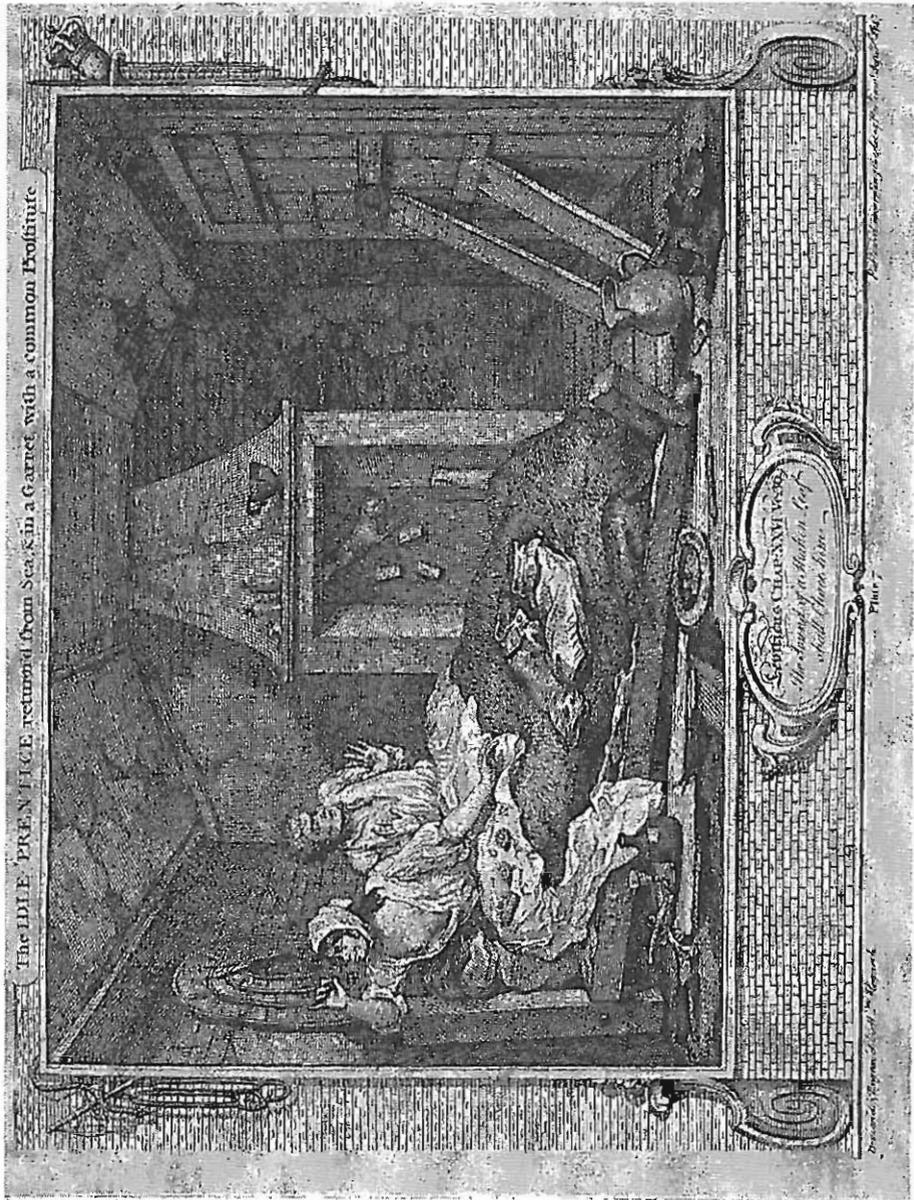


Fig. 10: William Hogarth, *El aprendiz perezoso a su vuelta del mar y en una buhardilla con una prostituta* (Laboriosidad y pereza, 7).

Prostitutas y prostitución en la obra de Hogarth.

El amplio fresco social que Hogarth intentó desplegar a lo largo de toda su obra le proporcionó lógicamente otras oportunidades para representar más escenas en las que aparecen las prostitutas como parte del paisaje urbano. Al año siguiente de la publicación de *A Harlot's Progress* Hogarth realiza una ambiciosa pintura, *La feria de Southwark* (Cincinnati Art Museum), que reproduciría en una estampa publicada en enero de 1734.¹⁷ La abigarrada composición describe la tumultuosa feria que se desarrollaba en este barrio de Londres y presta una especial atención a los numerosos teatrillos y espectáculos que la animaban. Sin embargo también hay lugar para otras escenas y a la derecha de la composición, detrás un «peep-show», similar a los «tutilimundi» dibujados por Goya en los álbumes C y G,¹⁸ puede verse un hombre cortejando a una dama mientras un ladrón le sustrae la cartera. A su lado una alcahueta acaricia a una jovencita, reproduciendo el grupo principal de la primera estampa de *A Harlot's Progress*.

Algunas de estas estampas pueden servir además para mostrar la prostitución desde otro ángulo, el de los clientes (Carter, 2004: 52 y ss.). La opinión social sobre su culpabilidad fue sin duda más laxa que la existente respecto a las prostitutas. En general y en línea con las argumentaciones de la mencionada obra de Mandeville los comentaristas hacían hincapié en la urgencia de las necesidades sexuales de los varones y su necesario desahogo a través de los burdeles. Por otro lado, moralistas más rigurosos no dejaron de señalar los peligros que el comercio carnal entrañaba para los clientes. Algunos ya los hemos señalado: el aumento de las enfermedades venéreas, el nacimiento de bastardos, la amenaza de la armonía familiar... Y otros los hemos visto en las estampas de *A Harlot's Progress*: engaños, pequeños hurtos, etc.

Hogarth reflejó el papel de los clientes en el negocio de la prostitución sobre todo en la siguiente serie, *La carrera del libertino*. Comenzada a finales de 1733, la serie de estampas no fue publicada hasta junio de 1735. En ella se narraba la vida de Tom Rakewell, que, tras recibir la herencia paterna, la gasta en lujos y diversiones hasta que se arruina y termina sus días en un manicomio. En la tercera de las estampas de la serie (fig. 9) vemos al libertino en el interior de la *Rose Tavern* en el barrio de Drury Lane, como puede leerse en la bandeja iluminada por la vela a la derecha. Tom se halla a la izquierda despatarrado y borracho. Acaba de participar en una pelea contra un guardia nocturno, cuya linterna y bastón aún están a sus pies. Dos prostitutas le están robando el reloj, que marca las tres, en una nueva referencia de Hogarth al peligro más obvio,

¹⁷ Dobson (1907: 241); Paulson (1965: nº 131); Shesgreen (1973: nº 27).

¹⁸ Conservados respectivamente en la Hispanic Society of America y el Ermitage de San Petersburgo. Véase Muller (2006: nº 66, 255-257).

y leve, que acechaba a los que se acercaban a las prostitutas. Alrededor de la mesa más ramera, que beben, se escupen ginebra entre sí o reciben las atenciones de los clientes. Detrás de la puerta dos músicos tocan un arpa y un instrumento de viento y acompañan a una cantante callejera, que se halla en avanzado estado de gestación, en la interpretación de una balada obscena, «Black Ioke». Por la puerta entra un criado, quizá el portero de la *Rose Tavern*, conocido como *Leather Coat*, llevando la bandeja y la vela antes citadas. La destinataria de ambos objetos es la prostituta que se desnuda en primer plano, ya que al parecer su número consistía en bailar desnuda encima de la bandeja para terminar apagando la vela con su sexo. En la pared están colgados retratos de emperadores romanos, todos desgarrados excepto el de Nerón, el más depravado de todos ellos.

Al igual que en numerosas estampas populares Rakewell ejemplifica en esta imagen el rol del cliente como víctima, ya que como afirma Carter: «existía un interés cultural amplio en representar la prostitución como una campaña orquestada de subyugación y explotación» (2004: 70). El hombre aparecía así como víctima propiciatoria de un negocio organizado para explotarle, ante el cual, sorprendentemente, carecía de responsabilidad.

Todavía encontraremos más prostitutas en series posteriores de Hogarth, aunque no aportarán más aspectos a los roles ya vistos. Así aparecerán en *Los cuatro momentos del día*, serie de cuatro cuadros pintados por Hogarth entre 1736 y 1737 (Mandel, 1975: 87A-87D), reproducidos de nuevo en estampas. En ellos se recogían cuatro escenas de la vida londinense, en imágenes cargadas de alusiones de todo tipo. La primera, *Mañana*, transcurre al amanecer en la explanada de Covent Garden, y en ella se cruzan los más madrugadores con los que no han acabado aún la diversión nocturna. Así frente a la *Tom King's Coffee House*, en cuyo interior transcurre una pelea, puede verse un grupo, que ha sido interpretado habitualmente como dos parejas de enamorados. Sin embargo, dado la hora y el lugar deben ser considerados más bien como dos prostitutas con sus respectivos clientes. También en la segunda escena, *Mediodía*, encontramos un hombre de color que abraza y acaricia los pechos de otra prostituta en frente de la iglesia de los hugonotes en Londres. En este caso la intención, en cambio, es mostrar la naturalidad del comportamiento de los ingleses frente a la afectación y la cursilería de los franceses. Por último, en la cuarta escena, *Noche*, no aparecen prostitutas pero sí una calle cercana a Charing Cross repleta de burdeles, anunciados con letreros con la palabra «Bagnio».

A partir de los años centrales de la década de los cuarenta Hogarth emprenderá una nueva etapa en su carrera para acercar sus grabados a las estampas populares en busca de un público más amplio. El primer fruto de esta etapa fue la serie *Laboriosidad y Pereza*, que contaba las vidas contrapuestas de dos jóvenes aprendices, uno bueno

llamado Francis Goodchild (Francisco Buenchico) y otro malo, llamado Tom Idle (Tomás Perezoso). En la estampa séptima vemos a Tom Idle, en un interior miserable con una prostituta (fig. 10). Idle se dedica al robo, como indican las dos pistolas en primer plano, y se despierta sobresaltado por un ruido temiendo la llegada de la justicia, pese a que ha bloqueado la puerta con unas tablas de madera. Sin embargo el origen del estrépito es un gato que cae por la chimenea persiguiendo a una rata, que corre a la izquierda en primer plano. A su lado la prostituta, indiferente al susto de su compañero, contempla con mirada ávida el botín de sus hurtos: relojes, que marcan las 12:15; pendientes; anillos, etc. Esta vez es un hombre de clase humilde el que cae como víctima de una prostituta, ya que en una estampa posterior será ella misma la que le denuncie y traicione ante la justicia.

Hogarth y Goya: dos miradas sobre la prostitución.

Las estampas de Hogarth, tanto los originales como las numerosas copias que se hicieron, traspasaron pronto las fronteras inglesas, se difundieron extraordinariamente por todo el continente europeo y aseguraron a su autor una popularidad casi inmediata. En España la primera referencia que puede señalarse es la del pintor Luis Paret y Alcázar (1746-1799), que poseía un álbum de sus estampas y cuya influencia puede rastrearse en varias de sus obras.¹⁹

Pero fue la mayor figura artística del momento, Francisco de Goya, quien mejor supo apreciar las novedades del pintor inglés. El dos de agosto de 1800 Goya escribe una carta a Martín Zapater y la fecha en Londres. En esa misma carta incluye un autorretrato caricaturesco con la leyenda «asi estoy» (Madrid, Museo Nacional del Prado). Evidentemente Goya nunca estuvo en la capital inglesa y la referencia sólo puede entenderse como una alusión humorística al origen británico del género caricaturesco y en esta línea pueden verse similitudes entre esta incursión privada de Goya en el género y estampas de Hogarth, como el *Characters/Caricaturas* de 1743 (Wolf, 1991: 1).

Goya tuvo numerosas posibilidades de ver estampas satíricas inglesas, y de Hogarth en particular. El impresor y comerciante Antonio Sancha tenía a la venta en los años ochenta numerosas de las series editadas por John Boydell, y el propio editor inglés afirmaba haber enviado a Madrid estampas por valor de 1.500 libras esterlinas en

¹⁹ El álbum con «Obras de Guillermo Hogarth Pintor Inglés. 1 vol. en fol.» se hallaba en la «Lista de los útiles al Estudio de Pintura de D.n Luis Paret [...]» fechada en 1787. Fue publicada en Pardo Canalís (1965: 108). Véase Wolf (1987: 105) y Docampo (1997). Por otro lado en Luna (1991: 327), se señala el recuerdo de Hogarth en un dibujo, *Escena de tocador*, conservado en la Biblioteca Nacional (B. 1437). Podrían rastrearse otros influjos en obras como la acuarela *La celestina y los enamorados* (Barcelona, Col. part., nº 54 de la exposición) o el cuadro *Ensayo de una comedia* (Madrid, Museo del Prado, nº 1 de dicha exposición).

1787.²⁰ Por otra parte ese mismo año William Beckford visitó Madrid y es muy probable que llevase consigo estampas que mostraría a las personas con las que tuvo contacto, como los grabadores Carmona y Selma, el editor Ibarra o importantes protectoras de Goya como la Marquesa de Santa Cruz y la Duquesa de Osuna.

Ya en los años noventa es importante la figura de Leandro Fernández de Moratín, que entre 1792 y 1793 visitó Gran Bretaña y se interesó allí por las estampas satíricas inglesas, como recogió en su *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (Fernández de Moratín, 1867: 225-226). Es posible que Moratín enseñase a Goya grabados de Hogarth cuando ambos se encontraron en Cádiz a finales de 1796. En la misma ciudad Goya se hospedó en casa de Sebastián Martínez, un acaudalado comerciante al que retrató y que poseía una amplia colección de pinturas y grabados, que incluía un álbum con «Pint.s de Horgat», lo que parece un error de transcripción por Hogarth.²¹ Ese mismo año se publicaba la obra de Desiderio Cerdonio *El ropavejero literario de las ferias de Madrid*, en donde se afirmaba que en las casas madrileñas abundaban «las más primorosas estampas de los ingleses» (Glendinning, 1996).

Han sido numerosos los historiadores que han rastreado lo que cuadros y grabados de Goya, especialmente los *Caprichos*, deben a las estampas del inglés. Desde Viardot y Stirling-Maxwell, que consideraba a Goya como el Hogarth español, hasta los recientes estudios de Reva Wolf,²² numerosos críticos han llamado la atención sobre precedentes formales, como el tipo de álbum de estampas encabezado por un autorretrato, y sobre múltiples coincidencias iconográficas y formales.

La publicación de los *Caprichos* en 1799 supone el inicio de la primera madurez de la obra de Goya. El pleno dominio de los recursos técnicos unido a la aparición de un universo de imágenes profundamente original hace de esta serie un verdadero hito en la transición del Antiguo Régimen a la sociedad contemporánea. Su génesis debe buscarse en los dibujos que realiza Goya en Andalucía entre los años 1794 y 1795, los llamados *Álbum de Sanlúcar* o *Álbum A* y *Álbum de Madrid* o *Álbum B*. El paso siguiente en la elaboración de esta personal iconografía será el conjunto de dibujos conocido como *Sueños*, algunos de los cuales parecen realizados con la intención clara de utilizarlos para grabarlos. Sin embargo Goya decidió ampliar el número de estampas a ochenta y cambiar el orden. Era el nacimiento de los *Caprichos*.

²⁰ Glendinning (1996: 37) y Wolf (1991: 12).

²¹ La existencia de un álbum de Hogarth en la colección de Sebastián Martínez se menciona por primera vez en Pemán (1978: 57). Posteriormente Wolf (1987: 106) transcribió correctamente la cita. Por último en Pemán (1992: 303-320), se publicó la parte del inventario correspondiente a los libros de estampas y grabados sueltos. Allí incluyó con el n.º 22: «Pinturas de Horgat tasdo en setenta y cinco r.» y lo identificó con la edición de Boydell de 1790.

²² Viardot (1835: 389); Stirling-Maxwell (1848: t. IV, 1476); Wolf (1987: pp. 85-87, 95-113, 127-147).

A comienzos de 1799 la serie ya estaba terminada y el 6 de febrero el *Diario de Madrid* anunciaba en su primera página la venta de la colección, explicaba la intencionalidad de la serie: «la censura de los errores y vicios humanos» y prevenía cautelosamente contra la identificación precisa de las imágenes con personajes contemporáneos. El novedoso e imaginativo universo de imágenes que planteaba provocó numerosas interpretaciones desde el mismo momento de su publicación, en paralelo con lo que había ocurrido con las series de Hogarth.

A pesar del aparente desorden de la serie y la complejidad del mundo iconográfico que traza es posible señalar grandes grupos temáticos. Los más numerosos agruparían las escenas de cortejo y prostitución, que dominan la primera parte de la serie, y las escenas de brujería, que se concentran en la segunda mitad. Los temas amorosos son variados y encontramos desde matrimonios por interés (estampas 2 y 14) a escenas de cortejo (5, 6, 7, 27) pasando por representaciones trágicas de violación y muerte (8, 9, 10).

Antes de entrar en lo que pudo tomar Goya de las estampas de Hogarth en su aproximación al tema de la prostitución es interesante revisar brevemente la situación de la misma en la España del siglo XVIII. El panorama es curiosamente similar al que vimos en Gran Bretaña. Los prostíbulos habían sido suprimidos por Felipe IV en 1623 y, aunque las prohibiciones y las ordenanzas se sucedieron a lo largo de los siglos XVII y XVIII, al llegar a finales del XVIII la prostitución continuaba siendo un negocio floreciente. Algunas de estas medidas contemplaban también la creación de lugares de encierro para las prostitutas, como las casas de corrección llamadas galeras. Sin embargo los moralistas se dolían del elevado número de prostitutas por las calles. Los testimonios abundan, como el de Menéndez Valdés: «En esta gran capital, donde abundan por común desgracias a cada paso y donde quiera los objetos de la más vergonzosa prostitución [...]; donde mil infelices van día y noche por esas calles brindando a todos sus sucios y venales favores» (Alcalá Flecha, 1984: 72).

También hubo un equivalente madrileño de la *Harris's List*. El célebre y largo poema en cuatro cantos *Arte de las putas*, de Nicolás Fernández de Moratín circuló manuscrito y no fue publicado hasta 1898. Sin duda fue conocido por Goya, buen amigo de su autor. Al igual que en la lista inglesa aparecen numerosos nombres de prostitutas (la Morilla, la Mellada, La Ramona, la Jitana,...), acompañados de sus «especialidades», en un tono más jocoso y brutal que la publicación inglesa. Asimismo se mencionan sus lugares de trabajo (las calles de San Bernardo, Hortaleza, Fuencarral, Jacometrezo...) y se encuentran recomendaciones sobre el trato con las prostitutas, especialmente para evitar enfermedades venéreas («Supongo que continuo armado sales / del condón, tu perenne compañero, / y así no ensuciarás los hospitales») y el precio que debía pagarse por sus servicios.

Y, de la misma manera que en Inglaterra también aparecieron en España voces a favor de la legalización de la prostitución y la racionalización del comercio carnal. La más destacada fue la propuesta de Cabarrús en su quinta epístola dirigida a Jovellanos y contenida en sus *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y la leyes oponen a la felicidad pública*, escritas hacia 1792-93 y publicadas en 1808 (Moreno Mengíbar, Vázquez García, 1991: 56-72). Preocupado por la salud pública y por la expansión de las enfermedades venéreas Cabarrús proponía la creación de mancebías, claramente señalizadas, en las que médicos y oficiales de guardia controlasen su correcto funcionamiento.

En los *Caprichos* las prostitutas protagonizan un amplio conjunto concentrado sobre todo entre las estampas 15 y 36.²³ Goya plantea una auténtica *Carrera de la prostituta* que puede considerarse en paralelo a la serie hogarthiana, a pesar de que las diferencias son más numerosas que las similitudes, y que recorre los tres espacios emblemáticos de la prostitución de su tiempo: la calle, la mancebía y la galera (Salas García, Sánchez Hita, 2000: 71-91).

La estampa 15, *Bellos consejos*, sería la primera de esta subserie (fig. 11). La alcahueta —o la madre, según el comentario conservado en la Biblioteca Nacional²⁴— alecciona con sus consejos a una joven, cuya digna actitud y su mirada baja parecen quedar desmentidos por su generoso escote. A diferencia de Mary Hackabout, la joven de Goya es ya una profesional, junto a la cual la silla vacía aguarda a los clientes. Hay que señalar que los toques de buril en sus ojos sugieren el maquillaje de moda, presente en las prostitutas de los caprichos 16 y 27 (Wilson-Bareau, 1992: 130-133). Pero, pese a la proximidad temática, el tratamiento de la escena es radicalmente distinto a Hogarth. Frente a la prolijidad descriptiva y la sobreabundancia de detalles del inglés, la capacidad de síntesis y la concentración en las protagonistas dotan a la escena de una fuerza y una intensidad nuevas.

La siguiente estampa, *Dios la perdone: Y era su madre*, parece abundar en los mismos personajes, ahondando en la depravación de aquellas madres que inducían a sus hijas a ejercer el oficio. A este tema alude el manuscrito de la Biblioteca Nacional que glosa la estampa anterior, así como algunas fuentes literarias citadas por Alcalá Flecha (1984: 84-85). El comentario del Museo del Prado da otra interpretación, la hija que no reconoce a su madre, y sitúa la escena en el paseo del Prado, lugar habitual para los encuentros galantes y el ejercicio de la prostitución.

²³ Alcalá Flecha (1984); Blas, Matilla, Medrano (1999).

²⁴ Existen varios comentarios contemporáneos a la primera edición, entre los que destacan el que fue de la colección del dramaturgo López de Ayala, hoy perdido, el del Museo del Prado, que perteneció a Ceán Bermúdez y el conservado en la Biblioteca Nacional (Ms. 20258/23).

Con el capricho 17, *Bien tirada está*, aparecen por primera vez relaciones directas de Hogarth (fig. 12). La célebre estampa, citada por Baudelaire en las *Fleurs du mal*,²⁵ presenta de nuevo la pareja de alcahueta y pupila. Ésta parece haber terminado con un cliente y se estira la media, que al igual que ella misma queda *bien tirada*, según el ambiguo título de Goya. Hay que señalar que la figura aparece ya en un dibujo del álbum de Sanlúcar, junto a una cama y con un balde a sus pies, signos inequívocos de su actividad (Musco Nacional del Prado, D/4186). La mujer cuya falta de moral queda indicada por la acción de quitarse o ponerse una media es un tema que puede rastrearse desde el arte holandés del siglo XVII y Jan Steen nos ofrece varios ejemplos (Londres, Royal Collection; Ámsterdam, Rijksmuseum). Sin embargo es posible que Goya tuviese en cuenta el motivo en la escena cuarta de *La carrera de la prostituta* o la tercera estampa de *La carrera del libertino* de Hogarth, a pesar de que no faltan otros ejemplos de estampas francesas e inglesas. La originalidad de Goya queda de nuevo patente en la diferencia de la postura de la prostituta, que no está sentada como en todos los ejemplos anteriores, en la importancia concedida a la iluminación, que parece querer rescatar a la muchacha de la sordidez que la rodea y en la sencillez del escenario, reducido a los elementos esenciales (la cama, el brasero).

El capricho 18, *Y se le quema la casa*, parece romper momentáneamente la secuencia de escenas dedicadas a la prostitución. Un hombre, de aspecto aturdido, se sube los pantalones, mientras la llama de un candil prende una silla y pronto extenderá el incendio por toda la casa. Reva Wolf ha señalado la relación entre la actitud del sujeto y la estampa *After* (Después) de Hogarth, que muestra a una pareja, después de un intercambio sexual y en la que el hombre adopta una expresión y una actitud muy similares. Nos encontramos probablemente ante la representación de un cliente de un burdel, cuyo aturdimiento le impide advertir el incendio que se prepara. En esta línea el comentario de la Biblioteca Nacional habla de «viejos lascivos». El motivo también puede rastrearse en otras estampas de Hogarth, como *A midnight's modern conversation*, (Una conversación moderna a medianoche) aunque en este caso son los efectos del alcohol los que impiden a uno de los personajes darse cuenta de que una vela está quemando sus propias ropas.

Las tres estampas siguientes, *Todos caerán*, *Ya van desplumados* y *¡Qual la descañonan!*, adoptan la metáfora de las aves como víctimas sacrificiales.²⁶ En la primera son los clientes los que acuden al burdel a ser desplumados por prostitutas y alcahuetas. A continuación, en la estampa 20 los clientes salen del burdel *desplumados* por las prostitutas, en el doble sentido de empobrecidos y sifilíticos, bajo la atenta mirada de las

²⁵ «Goya, cauchemar plein de choses inconnues [...] / Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas».

²⁶ Alcalá Flecha (1984: 111-118) señala numerosos precedentes literarios para esta metáfora.

alcahuetas. En la estampa 21 la víctima es la prostituta, a la que parece que van a devorar tres siniestros personajes de rostros felinos y que han sido identificados con un magistrado, un magistrado, un alguacil y un notario.²⁷ La metáfora se invierte en el capricho 35, *Le descañona*, cuando es una prostituta la que afeita al incauto cliente, contemplados ambos por la consabida alcahueta y otra prostituta. Es interesante señalar en este caso el contraste entre el lenguaje metafórico de Goya y el costumbrismo más prosaico de Hogarth. Recordemos como se representan situaciones parecidas en la tercera estampa de *La carrera del libertino* y en la tercera de *La carrera de la prostituta*. Glendinning ha llamado la atención sobre algunas estampas inglesas que emplean juegos de palabras similares (1996: 41-42).

El capricho 22, *Pobrecitas*, es una estampa magistral (fig. 13). De nuevo la propuesta goyesca, en la que las *pobrecitas* prostitutas son detenidas por dos alguaciles de gesto torvo, contrasta con la escena que Hogarth monta para relatar la detención de Mary Hackabout. Frente a la eficaz sencillez de Goya, al que basta la luz que incide sobre las mujeres, con el rostro oculto, y el brutal aspecto de sus captores para establecer los parámetros de la escena, Hogarth muestra un prolijo detallismo en su estampa, en la que como señalamos, cada elemento quiere ser significativo y aportar nuevas informaciones.

Más adelante vuelven a encontrarse escenas de prostitutas y alcahuetas (nº 28, *Chitón*), pero el recuerdo de Hogarth no reaparece hasta la estampa 31, *Ruega por ella* (fig. 14). Y de nuevo la influencia se materializa en el lenguaje de los gestos y las actitudes. La joven prostituta está siendo peinada por una criada, mientras la inevitable alcahueta se acurruca a su lado y *ruega por ella*, desgranando las cuentas de un rosario o un contador. A este respecto ha sido citado un pasaje del *Arte de las putas* de Moratín, en el que se habla de «las alcahuetas de rosario en mano / que hacen novenas y oyen muchas misas» (Alcalá Flecha, 1984: 91). La actitud de la prostituta, con las piernas abiertas, es indicio de su profesión y, al igual que la postura despatarrada de Tom Rakewell en la escena tercera de *La carrera del libertino* de Hogarth, está indicando su degradación. Goya ya había representando unos años antes a una prostituta en una postura similar en un dibujo del Álbum B, conservado en la Biblioteca Nacional. El descuido gestual como síntoma de desorden moral fue habitual en la estampa satírica inglesa y el propio Hogarth la volvería a emplear en las figuras de los dos protagonistas en la segunda escena del *Matrimonio a la moda*.

Goya nos ofrece una extraordinaria escena de mujeres encarceladas en el capricho 34, *Las rinde el Sueño*, que contrasta fuertemente con la cuarta estampa de *A Harlot's Progress*. Se trata de una imagen ambigua, que ha dado pie a interpretaciones muy diversas. El espacio puede referirse a un sótano o una cárcel, en el que dos mujeres, una

²⁷ Sobre estas estampas véase Goya y el espíritu de la ilustración (1988: nº 44 y 45, 215-219).

sentada y otra tumbada están acompañadas de dos figuras encapuchadas. Podría tratarse del final de una orgía en un convento, como indican los comentarios contemporáneos, o bien, como señaló Lafuente Ferrari (1977: 102), de dos prostitutas y dos alcahuetas en la cárcel. En este caso las posturas de las mujeres han inducido a pensar en la posibilidad de que estuvieran embarazadas o recién paridas (Wilson-Bareau, 1992: 170-172). Alcalá Flecha señala además que el interior representado debía ser la Casa de la Galera, prisión destinada a prostitutas, conocida por la dureza y el rigor de las condiciones de las reclusas (Alcalá Flecha, 1984: 135-139).

Algunas de las estampas posteriores, como la 36, *Mala noche*, recogen temas, como el de la noche ventosa que desbarata los atuendos de las prostitutas y subraya lo inadecuado de su situación a la intemperie, de larga tradición en la stampa satírica inglesa.²⁸ La interpretación de alguno de los comentarios, como el de la Biblioteca Nacional, no deja dudas sobre la significación de la escena: «Noche de viento recio, mala para las putas». Por otro lado Alcalá Flecha (1984: 103-107) acude de nuevo al *Arte de las putas* de Moratín para encontrar una posible fuente de inspiración. Aunque el tema como tal no se encuentra en la obra de Hogarth, es interesante comparar la escena con la citada stampa *Morning*, en la que recordemos, un par de prostitutas eran abordadas por sus clientes en la calle, ante la mirada reprobatoria de una vieja dama.

Todas estas semejanzas formales entre las obras de Hogarth y Goya que hemos venido señalando se deben ante todo a la enorme memoria del aragonés y a su enorme capacidad de absorción de imágenes, más que a una influencia directa de las estampas de Hogarth. En realidad la comparación entre las estampas de ambos sobre el tema de la prostitución muestra sobre todo el profundo contraste entre sus miradas.²⁹

Las diferencias entre ambos comienzan desde su propio concepto del arte gráfico. Hogarth, que se formó como grabador profesional, concebirá la stampa ante todo como un medio de reproducir y dar a conocer sus pinturas, siguiendo la estela de Rubens. Como hemos visto logrará sus propósitos y sus estampas alcanzaron una enorme popularidad. Tanta que la proliferación de copias piratas desbarató en parte el negocio y motivó que Hogarth se preocupara de impulsar una ley destinada a garantizar la propiedad de las obras artísticas e impedir las copias fraudulentas, que entró en vigor en junio de 1735 y que fue conocida como *Hogarth's Act*.

La aproximación de Goya a la stampa es completamente diferente. En la estela de los *peintre-graveurs*, y con Rembrandt como referente más inmediato, Goya concibe el grabado como un medio autónomo en el que volcar experimentos formales y reflexio-

²⁸ A los ejemplos citados por Wolf (1991: 57-59), podemos añadir ejemplos de Caldwell y Rowlandson, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (Docampo, 1999: 22 y 23).

²⁹ A las referencias señaladas sobre la comparación de la obra de ambos puede añadirse Busch (1977).

nes personales inconcebibles en el ámbito de la pintura. Goya obtuvo escasos réditos de sus estampas, que nunca reproducirían una pintura propia. De los *Caprichos* sólo se vendieron sesenta colecciones, y menos aún de la *Tauromaquia*, mientras que los *Desastres* y los *Disparates* quedaron sin publicar en vida de su autor.

A lo largo de los *Caprichos* Goya no relata una historia con planteamiento, nudo y desenlace como hace Hogarth en su serie, sino que se limita a reflejar momentos concretos de la vida de las prostitutas en una serie de estampas sueltas. Ni están todas las estampas sobre prostitución agrupadas, por lo que, como hemos visto, no sólo su significado es a menudo oscuro, sino que a veces no podemos estar seguros tan siquiera de que se trate de prostitutas. Pese a todo hemos podido ver como es posible seguir en ambas series las principales escenas de la vida de una prostituta arquetípica, desde la corrupción de la joven por parte de la alcahueta, los contactos con sus clientes en burdeles y calles, para terminar con escenas de degradación, detención, cárcel y, en el caso de Hogarth, de muerte.

A pesar de que, como vimos, podría haber fisuras en el enfoque moralista que Hogarth, la linealidad de la historia, tanto en el terreno narrativo —planteamiento, nudo y desenlace— como en el moral —inocencia, pecado, castigo y muerte— no tienen nada que ver con la complejidad de la mirada de Goya. Hogarth cuenta una historia clara y contundente en la que su público, burgués o popular, encontraba una interpretación estandarizada de la prostitución concebida como un problema público. Goya se adentra en el mundo de la noche, que es el del comercio carnal, y en él encuentra a las meretrices tentadoras y hermosas, a las alcahuetas encogidas y beatas, a los clientes aturcidos y estúpidos. Y a las fuerzas de la autoridad como cuarto elemento, más de amenaza que de auténtico orden. Pero Goya no quiere contar una historia tranquilizadora, con un final claro y rotundo, sino plasmar una serie de instantáneas ambiguas, en las que sólo los significativos títulos (*¡Qual la descañonan!*, *Pobrecitas!*, *Ruega por ella*) inciden en la piedad que le inspiran las prostitutas.

Alcalá Flecha ha señalado los propósitos de crítica moral y social de las estampas que Goya dedicó a la prostitución. Es posible establecer estos propósitos en cada estampa individual, pero no parece que puedan señalarse para el conjunto de las escenas. A diferencia de Hogarth, Goya no tenía una tesis contundente que desarrollar. No parte de unas ideas establecidas para buscar en la realidad su confirmación. Goya prefiere contemplar el mundo con ojos limpios, y cuando encuentra en él el caos, el dolor, la explotación del débil por el fuerte que dominaba en la sociedad española del momento, aflora su mirada humanista, que considera la dignidad de los seres humanos, y entre ellos de la prostituta, por encima de todas las ideas recibidas.

Hogarth recarga sus estampas con una profusión de elementos tal que ya sus primeros comentaristas intentaron desentrañar y que ha llevado en los últimos años a ciertos

excesos interpretativos. Como contraste Goya monta escenas de gran sencillez, con pocos personajes, escenarios simples en los que es la luz, más que otros elementos, la que define los espacios.

Como hemos visto, Hogarth y Goya han sido comparados a menudo. Ambos han sido considerados como las dos grandes miradas críticas del arte europeo del siglo XVIII. Y sin embargo y a pesar de los esporádicos préstamos formales que pudo tomar el segundo del primero y que son secundarios dentro del complejo entramado de influencias recibidas, son más los elementos que los diferencian de los que tienen en común. Hogarth supone el final de toda una tradición, que desde el nacimiento de la estampa satírica en los círculos académicos italianos del siglo XVII, utilizó estas imágenes para criticar la sociedad, pero sólo desde la perspectiva de la moral establecida. Goya, en cambio, supone el nacimiento del arte moderno, en el que las categorías establecidas ya no valen, en el que la mirada individual del artista le sirve para reflexionar críticamente sobre la sociedad que le ha tocado vivir. Así, las prostitutas de Hogarth son aquellas mujeres descarriadas que, al alejarse del destino propio de su sexo se han convertido en un elemento de corrupción y de alarma social. Por el contrario las pobres meretrices de los *Caprichos* serán las víctimas de una situación social injusta, de la que clientes y autoridades serán mucho más responsables que ellas mismas.

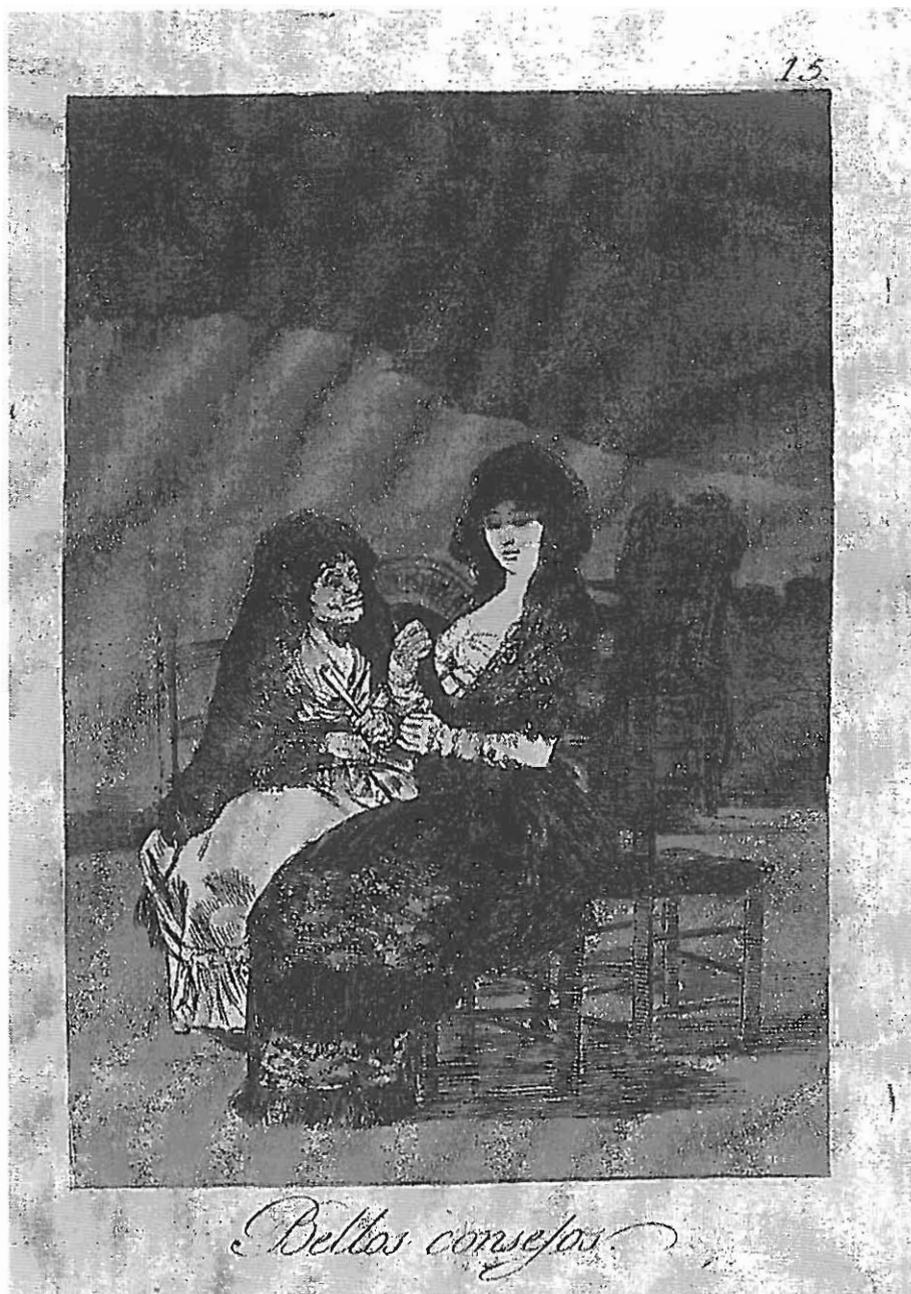


Fig. 11: Francisco de Goya, *Bellos consejos* (Caprichos, 15)



Fig. 12: Francisco de Goya *Bien tirada está*, (Caprichos, 17).



Fig. 13: Francisco de Goya *Pobrecitas!*, (Caprichos, 22).



Fig. 14: Francisco de Goya *Ruega por ella*, (Caprichos, 31).

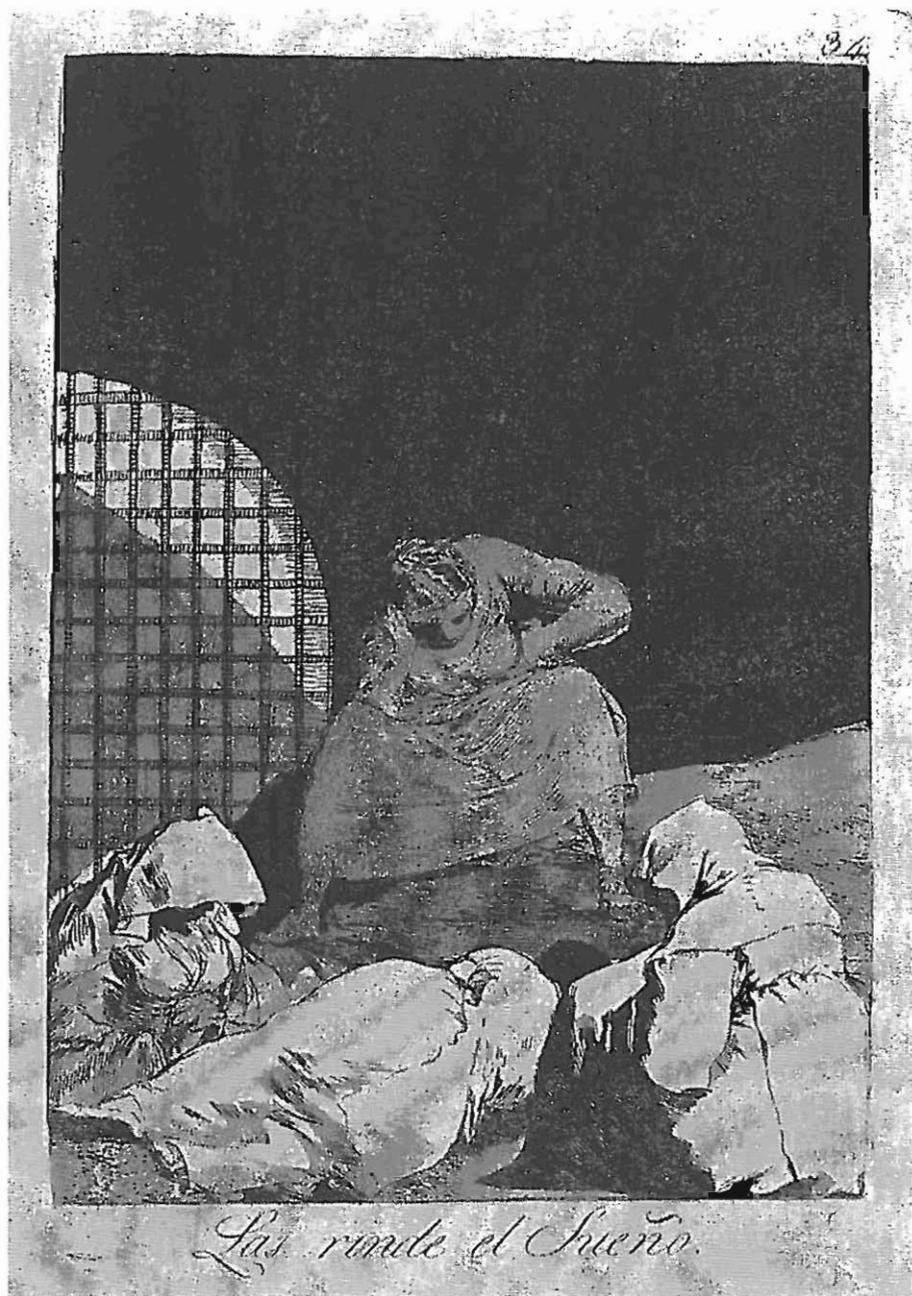


Fig. 15: Francisco de Goya *Las rinde el sueño*, (Caprichos 32).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ FLECHA, Roberto (1984), *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- ANTAL, F. (1947), «Hogarth and his borrowings», en *The Art Bulletin*, XXIX, pp. 36-48.
- BETTAGNO Alessandro (1989), *William Hogarth, dipinti, disegni, incisioni*, Neri Pozza, Vicenza.
- BLAS, Javier; MATILLA, José Manuel; MEDRANO, José Miguel (1999), *El libro de los caprichos: Francisco de Goya: dos siglos de interpretaciones (1799-1999): catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Museo del Prado, Madrid.
- BURKE, Joseph; CALDWELL, C. (1968), *Hogarth: gravures: oeuvre complete*, Arts et Métiers Graphiques, París.
- BUSCH, Werner (1977), «Hogarth und Goya», en *Nachahmung als bürgerliches kunstprinzip, Ikonographische zitate des Hogarth und in seiner nachfolge*, Hildesheim y Nueva York, pp. 234-239.
- CARTER, Sophie (1999), «“This female proteus”: representing prostitution and masquerade in eighteenth-century English popular print», *Oxford Art Journal*, 22, 1, pp. 55-79.
- CARTER, Sophie (2004), *Purchasing power: representing prostitution in eighteenth-century English popular print culture*, Ashgate, Burlington.
- DENLIGER, Elizabeth Campbell (2002), «The Garment and the Man: Masculine Desire in ‘Harris’s List of Covent-Garden Ladies’, 1764-1793», *Journal of the History of Sexuality*, vol. 11, nº 3.
- DOBSON, Austin (1907), *William Hogarth*, 3ª ed., William Heinemann, London.
- DOBSON, Austin (2000), *William Hogarth*, Adamant (reprint de la ed. de: Sampson, Low, Marston & Co., London 1891).
- DOCAMPO, Javier (1997), «William Hogarth regresa a Bilbao», en *William Hogarth en la Biblioteca Nacional*, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- DOCAMPO, Javier (1999), *Hogarth y la estampa satírica en Gran Bretaña*, Electa, Madrid.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1867), «Apuntaciones sueltas de Inglaterra», en *Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín*, v. 1, Madrid, pp. 161-269.
- GLENDINNING, Nigel (1996), «El arte satírico de los caprichos con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación», *Caprichos de Francisco de Goya: una aproximación y tres estudios*, Calcografía Nacional, Madrid.
- GODBY, Michael (1987), «The first steps of Hogarth’s Harlot’s progress», en *Art History*, vol. 10, nº 1.

- GOYA (1988), *Goya y el espíritu de la ilustración*, Museo del Prado, Madrid.
- HENDERSON, Tony (1999), *Disorderly women in eighteenth-century London: prostitution and control in the metropolis, 1730-1830*, Addison Wesley Publishing Company.
- HOGARTH (2007), *Hogarth* [cat. exp. Barcelona, Caixaforum, 29 de mayo-26 de agosto de 2007], La Caixa, Barcelona.
- KURZ, H. (1952), «Italian models of Hogarth's pictures series», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 15, pp. 136-168.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1977), *Los Caprichos de Goya*, Barcelona: Gustavo Gili. Ed. de bolsillo, Punto y línea serie gráfica, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- LUNA, Juan José (1991), *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- MANDEL, Gabriele (1975), *La obra pictórica completa de Hogarth*, Noguer, Barcelona.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés; VÁZQUEZ GARCÍA FRANCISCO (1991), «Políticas de burdel en la España contemporánea: de las propuestas ilustradas a la prostitución reglamentada», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº 1, pp. 56-72.
- MULLER, Priscilla (2006), *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- NASH, Stanley (1984), «Prostitution and charity: the Magdalen Hospital: a case study», *Journal of social history*, vol. 17, nº 4, pp. 617-628.
- OPPÉ, A. P. (1948), *The drawings of William Hogarth*, Phaidon Press, London.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1965), «Libros y cuadros de Paret en 1787», en *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, nº 90.
- PAULSON, Ronald (1965), *Hogarth's graphic works*, Yale University Press, New Haven.
- PAULSON, Ronald (1991), *Hogarth, vol. 1 The «modern moral subject» 1697-1732*, Lutterworth, Cambridge.
- PAULSON, Ronald (1996), «The harlot, her father and the parson: representing and interpreting Hogarth in the eighteenth century», *Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality*, de Gruyter, Berlin, New York, pp. 149-174.
- PAULSON, Ronald (2003), *Hogarth's Harlot: sacred parody in enlightenment*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- PEMÁN, María (1978), «La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz», en *Archivo Español de Arte*, LI, nº 201.
- PEMÁN, María (1992), «Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez», en *Archivo Español de Arte*, LXV, nº 259-260, pp. 303-320.
- RUBENHOLD, Hallie (2005), *The Covent Garden Ladies: Pimp General Jack and the*

- Extraordinary Story of Harris' List*, The History Press.
- SALAS GARCÍA, Bárbara; SÁNCHEZ HITA, Beatriz (2000), «La calle, la mancebía y la galera: Una aproximación a la prostitución a través de la literatura dieciochesca», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº 8, pp. 71-91.
- SALOMON, Nanette (2000), «Early Netherlandish *Bordeeltjes* and the construction of social realities», *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, University of Delaware, pp. 141-163.
- SHESGREEN, Sean (1973), *Engravings by Hogarth: 101 prints*, New York, Dover.
- SHESGREEN, Sean (1975), «A harlot's progress and the question of Hogarth's didacticism», *Eighteenth-century life*, 2, pp. 1-21.
- STIRLING-MAXWELL, William (1848), *Annals of the artists in Spain*, John Ollivier, London.
- TRUMBACH, Randolph (1991), «Sex, gender and sexual identity in modern culture: male sodomy and female prostitution in enlightenment London», *Journal of the history of sexuality*, vol. 2, nº 2, pp. 186-203.
- TRUMBACH, Randolph (1998), *Sex and the Gender Revolution, vol. 1: Heterosexuality and the Third Gender in Enlightenment London*, University of Chicago Press.
- VIARDOT, Louis (1835), *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre, et des Beaux-Arts en Espagne*, Paris.
- WILLIAM HOGARTH (1998), *William Hogarth: conciencia y crítica de una época (1697-1764)*, Calcografía Nacional, Ayuntamiento, Madrid.
- WILSON-BARBAU, Juliet (1992), *Goya: la década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- WIND, Barry (1989), «Hogarth's fruitful invention: observations on Harlot's progress, plate III», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 52, pp. 267-69.
- WOLF, Reva (1987), *Francisco Goya and the interest in British art and aesthetics in late eighteenth-century Spain*, New York University.
- WOLF, Reva (1991), *Goya and the satirical print in England and on continent 1730 to 1850*, Boston College Museum of Art.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. *Harris's List of Covent-Garden Ladies*, 1773.

Fig. 2. William Hogarth. *Niños mirando a la naturaleza*. © Trustees of the British Museum.

Fig. 3. William Hogarth. *La llegada a Londres* (La carrera de una prostituta, 1). © Trustees of the British Museum.

Fig. 4. William Hogarth. *La disputa con el protector judío* (La carrera de una prostituta, 2). © Trustees of the British Museum.

Fig. 5. William Hogarth. *El arresto* (La carrera de una prostituta, 3). © Trustees of the British Museum.

Fig. 6. William Hogarth. *La prisión de Bridewell* (La carrera de una prostituta, 4). © Trustees of the British Museum.

Fig. 7. William Hogarth. *La muerte* (La carrera de una prostituta, 5). © Trustees of the British Museum.

Fig. 8. William Hogarth. *El funeral* (La carrera de una prostituta, 6). © Trustees of the British Museum.

Fig. 9. William Hogarth. *La taberna* (La carrera de un libertino, 3). © Trustees of the British Museum.

Fig. 10. William Hogarth, *El aprendiz perezoso a su vuelta del mar y en una buhardilla con una prostituta* (Laboriosidad y pereza, 7). © Trustees of the British Museum.

Fig. 11. Francisco de Goya, *Bellos consejos* (Caprichos, 15). © Museo Nacional del Prado.

Fig. 12. Francisco de Goya *Bien tirada está* (Caprichos, 17). © Museo Nacional del Prado.

Fig. 13. Francisco de Goya *Pobrecitas!* (Caprichos, 22). © Museo Nacional del Prado.

Fig. 14. Francisco de Goya *Ruega por ella* (Caprichos, 31). © Museo Nacional del Prado.

Fig. 15. Francisco de Goya *Las rinde el sueño* (Caprichos 32). © Museo Nacional del Prado.