



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y  
LETRAS

# TRABAJO DE FIN DE GRADO

**«JUEGOS DE ESPEJOS: UN DIÁLOGO CRÍTICO ENTRE GOYA Y EL ROTO»**

*Game of mirrors: A critical dialogue between Goya and "El Roto"*

**Autor: MARÍA DEL CARMEN CONEJO ARRABAL**

**Tutor: Prof. Dra. CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN**

**GRADO EN: HISTORIA DEL ARTE**

**Curso Académico 2020 - 2021**

**Fecha de presentación ... /... /20 ...**

El autor declara que su trabajo es original, fruto de su exclusivo esfuerzo personal, que respeta las normas de estilo establecidas para los TFG de la titulación y que en él se han citado debidamente las fuentes utilizadas y no se incurre en ningún supuesto de mala praxis científica. Asimismo, se compromete a respetar los derechos de propiedad intelectual y explotación industrial que eventualmente pudieran corresponder al tutor

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA .....	4
1.2. OBJETIVOS .....	5
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	6
1.4. METODOLOGÍA .....	8
<b>2. ANALOGÍAS Y CONFRONTACIONES</b> .....	<b>9</b>
2.1. ATLAS MNEMOSYNE. LA APUESTA POR LO VISUAL EN LOS ESTUDIOS DE HISTORIA DEL ARTE Y LA “CIENCIA DE LA IMAGEN” .....	9
2.2. DISTANCIAMIENTO Y MONTAJE: CÓMO <i>VISUALIZAR</i> LA IDEA PROFUNDA. ....	10
<b>3. GOYA: LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA.</b> .....	<b>15</b>
3.1. DIBUJOS: ÁLBUMES Y CUADERNOS. EL <i>DIARIO VISUAL</i> DE UNA VIDA. ....	15
3.2. LA UNIVERSALIDAD ATEMPORAL DE LOS GRABADOS .....	16
3.3. LA SÍNTESIS DE UN ESPÍRITU A TRAVÉS DE LAS PINTURAS NEGRAS. ....	20
<b>4. EL ESPEJO GOYESCO: REFLEJOS CONTEMPORÁNEOS DE UNA VISIÓN GROTESCA Y CRÍTICA DE LA REALIDAD.</b> .....	<b>21</b>
4.1. EL ESPERPENTO: ¿SINÓNIMO DE LO GROTESCO ESPAÑOL? EL MANIFIESTO DE UNA CATEGORÍA ESTÉTICA NACIONAL. ....	21
4.2. “LO CÓMICO FEROS” DEL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XX: ESTAMPA POPULAR, EQUIPO CRÓNICA, EDUARDO ARROYO Y EL INFORMALISMO ESPAÑOL. ....	22
<b>5. EL ROTO: LA HERENCIA DEL ESPÍRITU DE GOYA EN NUESTRO PRESENTE.</b> .....	<b>25</b>
<b>6. ESTUDIOS DE CASOS: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS BASADA EN EL ATLAS <i>WARBURGIANO</i>.</b> .....	<b>29</b>
6.1. PANEL N.º 1. UNA CUESTIÓN DE GÉNERO .....	29
6.2. PANEL N.º 2. LA VIOLENCIA COMO MANIFESTACIÓN DE LA “SINRAZÓN” .....	32
6.3. PANEL N.º 3. EL PESO DEL PODER Y LA (IN)JUSTICIA .....	34
6.4. PANEL N.º 4. TESTIGOS DE SU TIEMPO .....	37
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	<b>40</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>41</b>
<b>9. WEBGRAFÍA</b> .....	<b>42</b>
<b>10. ANEXOS</b> .....	<b>44</b>

## **Juegos de espejos. Un diálogo crítico entre Goya y El Roto**

Francisco de Goya, a través de sus dibujos y grabados, plasma una visión grotesca de la realidad. Andrés Rábago (El Roto) representa en sus viñetas la misma mirada satírica. Un legado que también comparten artistas contemporáneos como Estampa Popular, los miembros del informalismo español, Eduardo Arroyo o Equipo Crónica. El presente trabajo busca establecer una tradición artística nacional donde la risa y la crítica se unen para denunciar problemas sociales, políticos y culturales. Analogías temáticas y visuales, puntos de encuentros en el gran atlas del arte español.

**Palabras claves:** Goya, dibujos, grabados, El Roto, sátira, crítica, grotesco, montaje.

Francisco de Goya, through his drawings and engravings, captures a grotesque vision of reality. Andrés Rábago (El Roto) represents the same satirical gaze in his cartoons. A legacy also shared by contemporary artists such as Estampa Popular, members of Spanish informalism, Eduardo Arroyo or Equipo Crónica. The present work seeks to establish a national artistic tradition where laughter and criticism come together to denounce social, political and cultural problems. Thematic and visual analogies, meeting points in the great atlas of Spanish art.

**Keywords:** Goya, drawings, engraving, El Roto, satire, critical, grotesque, montage.

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Justificación del tema

Aby Warburg (1866-1929) es un historiador del arte alemán cuyas investigaciones están siendo revalorizadas en las últimas décadas por la novedosa metodología y aptitud que significó su trabajo ante el estudio de la historia del arte y de la cultura, sobre todo, ante el arte como ciencia de la imagen. Uno de sus herederos contemporáneos es George Didi-Huberman (1953), investigador francés que trabaja en la teorización de las imágenes desde un punto de vista estético y filosófico. A partir de las propuestas de ambos pensadores, me gustaría sustentar la tesis de este Trabajo Fin de Grado (TFG): la relación del dibujante Andrés Rábago (El Roto) con Francisco de Goya. La cuestión que se plantea en este discurso es la del artista gráfico como heredero del espíritu crítico y grotesco del pintor aragonés junto con artistas de la segunda mitad del siglo XX en España que recuperan esta tradición gráfica para denunciar el presente de sus realidades, puntos de encuentro a pesar de pertenecer a diferentes siglos y contextos culturales, analogías visuales y temáticas presentadas en forma de montaje o atlas.

Siguiendo la tesis defendida por estos investigadores, la historia del arte debe estudiarse desde una posición anacrónica, pues lo visual posibilita las relaciones entre espacio y tiempo. Además, de la observación de las imágenes y la reflexión posterior obtenemos significados reveladores no percibidos por las narrativas tradicionales. Esto quiere decir, que las relaciones continuas y contiguas de lo visual pueden ser presentadas como forma cognitiva y/o como metodología para el estudio de la Historia del Arte. De esta manera, *Juegos de espejos* parte del *Atlas Mnemosyne* y las reformulaciones de Didi-Huberman como base teórica, hasta llegar al *diálogo crítico entre Goya y El Roto* como demostración práctica.

La idea de esta investigación viene inspirada por la exposición *El Roto. No se puede mirar* (2019) celebrada en el Museo Nacional del Prado<sup>1</sup>. Se trata de una muestra donde el artista gráfico homenajea al pintor aragonés al coincidir con la retrospectiva dedicada a sus dibujos, *Solo la voluntad me sobra* (2019).

---

<sup>1</sup> MUSEO NACIONAL DEL PRADO, “El Roto. No se puede mirar”. En: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-roto-no-se-puede-mirar/330c0d3a-fe3e-3c0a-8beb-4e78a304eaea> [Consulta: 23-02-2021]

El presente TFG se enmarca en el proyecto desarrollado a partir de la Ayuda a la Iniciación de la Investigación (Plan Propio) de la Universidad de Málaga, concedida durante el curso 2020-2021. Así mismo, el origen del enfoque de este trabajo se encuentra en la asignatura de Teoría del arte cursada en el segundo curso del Grado en Historia del Arte, donde tuve un primer acercamiento a los Estudios Visuales, particularmente al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. De igual modo, el aprendizaje de las categorías estéticas analizadas en la asignatura de Estética de tercero, concretamente las relacionadas con lo grotesco, constituye otro pilar fundamental para este trabajo.

## **1.2. Objetivos**

El objetivo principal es establecer un *diálogo* entre Goya y El Roto a través de las imágenes. Para lograr dicho objetivo, el análisis está basado en el método utilizado por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*. De esta forma, se propone unos estudios de casos temáticos dispuestos en “paneles” o montajes que permite constatar las analogías desarrolladas a partir de las teorías de Georges Didi-Huberman en torno a las relaciones visuales, la memoria social y la supervivencia de las formas. Partiendo de ambas perspectivas de estudios que, por otro lado, resultan complementarias, se abordará el análisis de las viñetas y dibujos de los artistas comentados, así como de la obra de otros artistas que representan puntos de continuidad y discontinuidad en la tradición satírica española.

¿Cuál es entonces la aportación de esta investigación? La creación de un enfoque transversal entre las viñetas satíricas del siglo XVIII, tomando a Goya como referente, hasta llegar a autores del siglo XX que utilizan este mismo estilo y medio. La novedad del proyecto se basa en el diálogo entre autores de siglos y contextos diferentes pero cuyas imágenes responden a los mismos valores críticos. Asimismo, la propuesta (un estudio histórico artístico, anacrónico y visual) constituye una aplicación, a través de varios estudios de caso, de la metodología *warburgiana* en lo que se refiere a la composición de imágenes a modo de “atlas”, lo cual supone una perspectiva de análisis novedosa en la investigación sobre las viñetas satíricas y su relación con la pintura o el dibujo de temática semejante.

Por otro lado, es innovadora también, la focalización en la obra de El Roto como heredero de una tradición, ya que no se suele estudiar su trabajo dentro de una genealogía, sino como una creación contemporánea más asociada a corrientes como el surrealismo.

### **1.3. Estado de la cuestión**

La historia de las viñetas satíricas, así como el mundo de las caricaturas, ha sido objeto de estudio de diversos escritores, como Charles Baudelaire en *Lo cómico y la caricatura* (1855) o Valeriano Bozal en *El siglo de los caricaturistas* (1994) y en *La ilustración gráfica del siglo XIX en España* (1979), cuyas aportaciones constituyen una base esencial para el análisis de este género artístico en este trabajo ya que mi intención no es estudiar el arte gráfico en general sino focalizar la atención en el contexto de España durante la vida de Goya. El pintor aragonés utiliza la sátira y la ironía para expresar su opinión, por lo que es interesante abordar escritos que traten sobre estas categorías estéticas aplicadas a las viñetas, como es el caso de Valeriano Bozal en *Dibujos grotescos de Goya* (2008) o *La Estela de Goya* (2013). Otro aspecto a destacar son las teorías sobre la risa y el humor como expresión genuina humana, ya que son las líneas transversales en este diálogo, vigente incluso en la actualidad. Un ejemplo de ello es la relación del “meme” con las ilustraciones y las viñetas satíricas<sup>2</sup>.

Continuando con este enfoque planteado sobre el mundo contemporáneo y sus relaciones con las imágenes, los estudios de Cultura Visual son fundamentales para establecer el marco del presente TFG con la lectura del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010) y las teorías de Georges Didi-Huberman contempladas en tres títulos: *Ante la imagen* (1990), *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia* (2008) y *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010). Se trata de estudiar las ideas sobre el montaje como metodología moderna, la importancia de las asociaciones visuales y anacrónicas junto con el efecto de distanciamiento, teorías necesarias para establecer la relación propuesta en este proyecto sobre Goya y El Roto, pero también, para la presentación de estas analogías y confrontaciones a través de casos de estudios concretos.

Siguiendo con el otro gran pilar de este TFG, la figura de Goya cuenta con una extensa bibliografía dedicada a su trayectoria y en concreto a su obra sobre papel. Dos autores de

---

<sup>2</sup>GRETA, W., “Internet memes: Una relación visual contemporánea”, *Arte y Sociedad. Revista de investigación*, n.º XXVII, 2019, pp. 1-11.

referencia son José Manuel Matilla, jefe de Conservación de Dibujos y Estampas del Museo del Prado<sup>3</sup> y enlazando con el apartado anterior, Valeriano Bozal. Además, la página web del Museo Nacional del Prado cuenta con un portal específico para uno de sus *tótems* artísticos como es el pintor aragonés<sup>4</sup>.

Andrés Rábago, artista gráfico actual, escribe sobre sus viñetas en su página web, suele conceder entrevistas a los medios y cuenta con varias publicaciones como el catálogo expositivo del CAC Málaga (2014). Todas estas referencias serán claves para interpretar sus imágenes y relacionarlas con la tradición satírica hispana. No se puede olvidar que el fin de este trabajo es establecer un diálogo entre Goya y El Roto, una relación que ya se ha establecido a nivel expositivo en el Museo Nacional del Prado e inmortalizada en una publicación: *No se puede mirar* (2020), aunque la intención de la muestra era más bien un homenaje puntual mientras que este trabajo pretende crear líneas transversales a lo largo de la tradición española.

En otro orden de ideas, algunos movimientos artísticos y literarios que se desarrollaron entre la época de Goya y de El Roto emplearon como recurso estilístico, temático o formal lo grotesco. Desde la obra de Valle Inclán a las aportaciones de Estampa Popular, Equipo Crónica o el informalismo español. Todas estas figuras (individual o colectivamente) cuentan también con monográficos dedicados a sus trabajos como se pueden encontrar en los catálogos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de nuevo de la mano de Valeriano Bozal con *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España: 1940-2010* (2013) o la obra de Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado, Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (1988).

---

<sup>3</sup>MATILLA, J.M., MENA MARQUÉS., M., *Goya: Dibujos. Solo la voluntad me sobra*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019. Se trata del último catálogo razonado sobre la obra en papel (dibujos y grabados) de Goya del Museo Nacional del Prado. José Manuel Matilla cuenta también con varios títulos bibliográficos sobre las estampas goyescas como son: *El libro de la Tauromaquia de Francisco de Goya. La fortuna crítica. El proceso de creación gráfica: dibujos, pruebas de estado, láminas de cobres y estampas de edición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001 (Colabora con José Miguel Medrano) o *El Libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Vol. I. Coincidencias y discrepancias en torno a los Desastres. El proceso de creación gráfica: dibujos, pruebas de estado y Álbum de Ceán, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999 (Colabora con Javier Blas y José Miguel Medrano). En: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/matilla-rodriguez-jose-manuel/3219ff25-9639-4ce0-ba90-efd57a22ad84> [Consulta: 21-02-2021]

<sup>4</sup> MUSEO NACIONAL DEL PRADO, “Goya en el Prado”. En <https://www.goyaenelprado.es/inicio/> [Consulta: 19-02-2021].

#### **1.4. Metodología**

Este proyecto es realizado bajo una metodología híbrida. Son tres las perspectivas de estudios hacia las que se orienta este trabajo: en primer lugar, los contextos y biografías marcan una visión histórica y social de la relación propuesta. Por otro lado, al focalizar la atención sobre las imágenes, tanto del artista aragonés como de los herederos de la tradición satírica en el arte contemporáneo español, es ineludible estudiar las obras desde la perspectiva de la Cultura Visual. Por último, tanto el enfoque y la base teórica como la demostración práctica a través de los paneles temáticos, está basado en el trabajo de Aby Warburg contemplado en el *Atlas Mnemosyne*, desarrollada e investigada en años posteriores por Georges Didi-Huberman relacionándolo con la teoría de la imagen y el psicoanálisis.



## 2. ANALOGÍAS Y CONFRONTACIONES

### 2.1. Atlas Mnemosyne. La apuesta por lo visual en los estudios de Historia del arte y la “Ciencia de la imagen”.

*Atlas Mnemosyne* fue el último y gran proyecto de Aby Warburg. Con el atlas pretendía mostrar su investigación sobre la supervivencia de las imágenes yuxtaponiendo fotos, grabados o esquemas sobre un panel [1], facilitando mediante ese montaje las conexiones entre ellas a golpe de vista.



Fig. 1. Imagen de uno de los paneles (Tabla 27) del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, proyecto digital “Engramma”.

El objetivo era demostrar mediante la comparación y confrontación visual, cómo la iconografía de la Antigüedad y en concreto la representación del *pathos*, se conservan en la memoria colectiva como un inventario donde otros estilos posteriores como el Renacimiento toman para ilustrar la vida en movimiento. Esto se produce porque existe una tradición transmitida (el autor alude a la migración y circulación de las imágenes) y no sucesiva, de las representaciones a través de la memoria y que perviven por su potencial expresivo. De esta manera, las *formas* se convierten en *fórmulas canonizadas*, el artista las tiene disponibles como una caja de herramientas para utilizar aquella que mejor le aproxime a su presente, por lo tanto, también depende de la posición del sujeto

creador y su relación con el tiempo, es decir, existe un movimiento de acercamiento o distanciamiento respectivamente según las pulsiones de una época. Esto se relaciona con un segundo punto fundamental en su trabajo: la argumentación psicológica y antropológica de la historia del arte. Como se ha mencionado anteriormente, la memoria funciona como un espacio de creación y producción para el artista, un almacenaje que puede ser consciente e inconsciente. Esta última se asocia con la “memoria social”, un archivo de iconos, llamados “engrammas” por el autor, que funcionan como matriz para las (re)formulaciones futuras. Esto significa que las creadas a posteriori debemos de pensarlas como formas nuevas intensificadas y transformadas a partir de una raíz, como ocurre en el campo lingüístico:

Nuestro autor no pensaba que el recuerdo se produce sólo a través de una reminiscencia de asuntos, temas o formas semejantes, un poco a la manera de las ideas platónicas, sino que, al contrario, los recuerdos y la memoria pueden intensificarse, y de hecho sucede así, a través de un peculiar proceso de cambio (...) producía una intensificación en el significado originario de la palabra, cuya raíz se cambiaba<sup>5</sup>.

Por consiguiente, aparte del motivo histórico artístico presentado por Warburg, lo interesante de su obra es que utiliza un método de trabajo visual y anacrónico: su propuesta de conjunción entre imágenes y texto de diferentes épocas y disciplinas se convierte en una crítica a las teorías de sucesión vasarianas y al proceso biológico de Winckelmann que regían la historia del arte de ese momento, convirtiéndose a su vez en parte fundamental de metodologías del siglo XX como la iconografía o la historia cultural<sup>6</sup> y antecedente directo de la cultura visual.

## **2.2. Distanciamiento y montaje: cómo *visualizar* la idea profunda.**

George Didi-Huberman es uno de los referentes fundamentales en temas relacionados con las imágenes, la exposición de la guerra y los estudios sobre Historia del Arte. En este caso, he seleccionado tres títulos que me han resultado útiles para explicar más adelante las analogías entre Goya y El Roto: *Ante la imagen* (1990), *Cuando las imágenes*

---

<sup>5</sup> CHECA, F., “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)”, en WARBURG, A., *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Editorial Akal, 2010, p.138.

<sup>6</sup>Sobre este asunto, véase, GONZÁLEZ-ROMAN, C., “Hacia una ciencia de la imagen. La Historia del Arte y Los Estudios Visuales: controversia y paradigmas nacionales” en *¿Antiguas y nuevas Historias del Arte? Una aproximación crítica a la situación internacional*, Málaga, Edit. Universidad de Málaga, 2017, p. 76. El capítulo comienza aludiendo al papel de Aby Warburg como figura clave en la reforma de la historia del arte hacia la historia de la cultura y la ciencia de la imagen (*bildwissenschaft*).

*toman posición: el ojo de la historia* (2008) y *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010).

El primero de ellos, establece por qué es necesario una actitud anacrónica respecto al estudio de la Historia de Arte ya que, aunque se defina como una disciplina *objetiva*, su práctica y su objeto de estudio son tan *subjetivos* como las imágenes, la historia y la posición del historiador desde su presente hacia el pasado. Para ilustrar cómo se debe actuar establece un ejemplo muy pertinente para este estudio:

Goya, Manet y Picasso *interpretaron* las *Meninas* de Velázquez antes que cualquier historiador del arte. Ahora bien, ¿en qué consistían sus interpretaciones? Cada uno *transformaba* el cuadro del siglo XVII haciendo valer sus parámetros fundamentales (...) este es el interés, auténticamente histórico, de mirar como la pintura misma pudo interpretar su propio pasado; pues su juego de transformación, por ser “subjetivo”, no es menos riguroso.<sup>7</sup>

No se trata de juzgar con ojos del presente aspectos del pasado, ni de establecer relaciones aleatorias entre realidades distintas, pero sí de entender la historia del arte como movimientos dialécticos. Es una perspectiva basada en (dis)continuidades y en la visión subjetiva, ideas ya presentadas por Walter Benjamin (1892 -1940).

Donde mejor se puede apreciar las relaciones con el pensamiento de Didi-Huberman es en el volumen, *Cuando las imágenes toman posición* (2008). El tema principal del libro es el análisis del dramaturgo, Bertolt Brecht (1898 – 1956) y su obra *ABC de la guerra* (1955) [2]. Para Didi-Huberman, este álbum ilustra la transformación de la cosmovisión humana a partir de los conflictos bélicos internacionales que, al mismo tiempo, revolucionó la estética y la teoría del arte pues toma al montaje (y su antecedente en el atlas warburgiano) como método moderno<sup>8</sup>. Por lo que, aunque a priori se presente como una reflexión sobre el carácter documental de las fotografías de guerra, el escritor pone de manifiesto algunas ideas fundamentales como la diferencia entre tomar posición y partido: una persona ideológicamente comprometida toma partido, mientras que las imágenes lo que reflejan es una posición dentro de la historia pues se trata de una confrontación dialéctica, un punto más del montaje. Este mecanismo no solo es una forma de “dys-poner”, también implica una manera de expresión y conocimiento humano pues

---

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, G., *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia, Edit. CENDEAC, 2010, p. 56

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, G., *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid, Edit. A. Machado Libros, 2008, p. 98.

las imágenes conjugan dos verdades: aquella que muestra literalmente y la idea profunda, una conexión metafísica que sólo se descubre en la confrontación, como ocurría con el atlas de Warburg: “Lo que hay que observar, es cómo, en el seno de esta dispersión, los gestos humanos se *miran*, se confrontan o se contestan mutuamente”<sup>9</sup>. Esto quiere decir que, al romper las continuidades para componer el montaje, emergen aspectos situados en el fondo que nos permiten conocer otras relaciones inadvertidas hasta ahora. Este juego entre plano y contraplano es lo que Aby Warburg llamaba “iconología de intervalos”. Asimismo, Walter Benjamin también alude al “trabajo de arqueología destinado a levantar ese inconsciente de la vista”<sup>10</sup>.



Fig. 2. Bertolt Brecht, *ABC de la guerra*, 1955.

Para que dicho montaje resulte cierto es necesario el efecto de distanciamiento, en el apartado anterior aludía a los movimientos de acercamiento y de alejamiento del espectador frente a la realidad, Brecht se considera de los dramaturgos más importantes del siglo XX precisamente por incorporar este fenómeno al teatro. A través de la puesta en escena épica consigue la concienciación objetiva y crítica sobre lo representado sin la tradicional implicación emocional del sujeto observador. Didi-Huberman afirma que esta épica poética también lo desarrolla Brecht en el *ABC de la guerra* como se ha podido ver en la imagen anterior, porque presenta montajes icono-poéticos, una imagen seguida de una breve frase. Este aspecto es fundamental por varios motivos: primeramente, estas fotografías no son simples ilustraciones, buscan la crudeza visual. Luego, este acompañamiento textual no se trata de una explicación de éstas, lo contrario es más bien

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.91.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.100.

un sentido rizomático de lo expuesto, lo que lleva a introducir el desarrollo de la ambigüedad de lo visual. ¿Cuál es entonces el camino que seguir para su interpretación? La imaginación. El ser humano debe de enfrentarse a estas imágenes desde la ingenuidad en un sentido educativo, como si la viéramos por primera vez pues nos permiten hallar encuentros insólitos. Cualquier sistema de montaje tiene un fin pedagógico, una posición cognitiva y una visión del mundo: “Hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión”<sup>11</sup>. Estos valores junto a la escenificación épica del asunto hacen que alcancen la universalidad a pesar de su carácter temporal. Además, esta dimensión supera a la de su creador, alcanza la independencia y se immortaliza por su poder expresivo y/o visual como Warburg explicaba en su *Pathosformel*<sup>12</sup>.

A través de todo este recorrido explicado, me pregunto ¿Acaso en Goya no ocurre todo esto? ¿*Exiliado intelectual* cuya posición le hace tomar distancia? ¿*Los Desastres de la Guerra* no se han convertido en imágenes universales de la violencia y el horror bélico? ¿No eran estas series de grabados un montaje de imágenes y frases ambiguas entre el lirismo poético y la crudeza visual? En efecto, Goya como luego retomará André Rábago, toman posición de su realidad a través de las imágenes las cuales no solo reflejan su presente, sino que enseñan las verdades más ocultas de ellas “(...)lo real problemático, es decir, en exponer los puntos críticos, las brechas<sup>13</sup>”, uniendo los acontecimientos con las cuestiones psíquicas humanas más profundas y en esta exposición alcanzan la universalidad: “Afrontar el presente en su dimensión de memoria”<sup>14</sup> Pero, para alcanzar tal éxito, ambos autores -Goya y El Roto- se han distanciado de su contemporaneidad y *la miran desde el asombro*<sup>15</sup>, ahí encuentran la genialidad.

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p.77.

<sup>12</sup> “[...] la “potencia visual” que emana de este atlas de imágenes es un poco para Brecht lo que los *Desastres de la guerra* fueron para Goya” *Cfr. Ibíd.*, p. 40.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p.128.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p.211

<sup>15</sup> “Hemos buscado una forma de representación que volviera insólito lo que es banal. Asombroso aquello a lo que estamos acostumbrado”. *Cfr. Ibíd.*, p. 80. Véase también el título de la conferencia de José María Rida sobre André Rábago a raíz de la exposición *No se puede mirar* (2019) en el Museo Nacional del Prado: “El Roto. Miradas desde el asombro”. En: [https://www.youtube.com/watch?v=NX-3rgx0\\_vo](https://www.youtube.com/watch?v=NX-3rgx0_vo) [Consulta: 23-02-2021]

Esta relación que aquí establezco entre las teorías de Georges Didi-Huberman y Goya no debe sorprender ya que el intelectual francés se ha referido al artista aragonés en más de una ocasión pues una de sus líneas de investigación es sobre Georges Bataille (1897-1962) y su impresión del arte español. ¿Cuál es el punto de unión de esta investigación? La expresión del *pathos* que buscaba Aby Warburg y que permanece en la tradición hispana desde el Siglo de Oro hasta la actualidad, en definitiva, la omnipresencia de lo grotesco y el drama pasional. Goya recupera la crítica despertada en las manifestaciones artísticas modernas como son los *mendigos* de Murillo, la *otredad* en los personajes de Velázquez o el sentido de la burla de Don Quijote de Cervantes. Así como Calderón de la Barca hablaba de los sueños, Goya lo plasma una de sus estampas más significativas, *El sueño de la razón produce monstruos* [3]. Didi-Huberman describe este grabado como un autorretrato donde el artista se presenta como mediador de la realidad y la obra de arte como expresión crítica de esa realidad<sup>16</sup>.



Fig. 3. Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799.

---

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, G., “Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos” en *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010, pp. 60-116.

### 3. GOYA: LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA.

Francisco de Goya y Lucientes (1746 – 1848) es considerado un artista moderno porque representa a la perfección un momento tan determinante como es la crisis del Antiguo Régimen y el surgimiento de una nueva conciencia y sensibilidad, la *modernidad*. Goya utilizará la obra sobre papel como medio de expresión de esta transición. Como comenta Valeriano Bozal, son las obras de esta disciplina lo que catapultan al artista a la genialidad<sup>17</sup>. Sirva este apartado para anotar algunos datos generales necesarios para establecer más adelante las oportunas analogías entre el maestro aragonés y El Roto.

#### 3.1. Dibujos: álbumes y cuadernos. El *diario visual* de una vida.

El dibujo ha sido una disciplina tomada durante años como un paso previo para la creación de la obra de arte en sí, en el caso de Goya, como bocetaje para sus pinturas o tapices. Esta concepción tiene aspectos negativos, como considerarla un arte “menor” en la tradicional jerarquía de las Bellas Artes. Pero, al mismo tiempo, estar alejada del foco de atención de las academias, hacen del dibujo una oportunidad para liberar la creatividad y el espíritu crítico del artista. Esto es lo que ocurre con Goya, sus dibujos no fueron realizados para mostrarlos como las estampas, sino como un espacio íntimo donde expresar sus preocupaciones y sentimientos, por eso, algunos autores recurren a la expresión “diario visual”<sup>18</sup> para referirse a sus colecciones gráficas. Quizás por ser una vía de escape libre de normas en un panorama tan convulso o porque es un método que permite al artista una *expresividad* más viva frente a la técnica del óleo por su inmediatez y gestualidad, Goya desde 1796 comienza un trabajo cuantioso en este terrero, alcanzando al final de su vida casi un millar de dibujos.

Aunque él no las agrupó por temáticas, sus herederos han clasificado estas obras en un total de 8 álbumes. La Inquisición, la vida monacal y el clero secular, la libertad (o falta de ella) de expresión, la crueldad de las cárceles, son los temas que abundan entre sus páginas y los que mejor conectan con el presente y con las viñetas de El Roto [4].

---

<sup>17</sup> BOZAL, V., *Goya*. Madrid, Edit. Alianza, 1994, p. 6.

<sup>18</sup> BOZAL, V., “La Estela de Goya” en *Goya y su contexto*, Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, Instituto Fernando el Católico, 2013, p. 228.



Fig.4. Ejemplo de los dibujos de Goya. Desde sus primeros con *Joven de pie, mesándose los cabellos*, 1794, hasta uno de los últimos conservados, *Aun aprendo*, 1826, Museo Nacional del Prado.

En definitiva, los dibujos de Goya son fundamentales para conocer al artista aragonés porque reflejan su evolución estilística, aunque Valeriano Bozal insiste en hablar mejor de evolución estética<sup>19</sup>, pero también porque son testimonio de su contemporaneidad, expresan la mirada del pintor hacia su presente, un reflejo de su tiempo y un espejo donde reflejarse las generaciones futuras.

### 3.2. La universalidad atemporal de los grabados.

El grabado es una disciplina caracterizada por la posibilidad de reproducción que determina el método. Además, es el medio característico de las caricaturas y las viñetas satíricas por la narratividad y la secuencia temporal que permite las tiradas.

Hay varios factores comunes en las distintas series: por un lado, son el resultado de la utilización de técnicas mixtas entre aguafuerte, aguatinta y punta seca (incluso lápiz litográfico en la etapa final), lo que confiere a la escena un tratamiento especial, destacando fondo (suave) de las figuras (intensa). Desde otra perspectiva, el color, Goya ejecuta a través de *manchas* oscuras y toques de luz, sin embargo, los puntos lumínicos no corresponden a las normas académicas sino a un uso *expresivo*, dirige la visión del espectador hacia la crítica. La expresividad del color es un rasgo moderno. Además, este mismo gesto se puede divisar en el tipo de trazo: suelto, con gran fuerza y espontáneo. La

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 226.



obra gráfica de Goya se toma como antecedente de la estética moderna porque es capaz de desplazar el foco artístico a los valores subjetivos.

Otro motivo general de las estampas es que Goya no siguió un procedimiento uniforme, para algunas imágenes existen dibujos preparatorios, para otras no. Tampoco un orden concreto. Georges Didi-Huberman, habla de Goya y sus estampas como un antecedente al montaje<sup>20</sup> y es que, la ordenación ilógica de la serie junto a la ambigüedad de la relación icono-textual, obliga al espectador a seguir *leyendo* una imagen con otra y sólo a través del conjunto podemos deducir cuál era el objetivo del artista.

Del mismo modo, toda la producción goyesca está realizada bajo un prisma personal sobre lo satírico, un sentido que lo diferencia de la tradición francesa e inglesa de las caricaturas, pero que lo acerca a los creadores contemporáneos. La sátira es una actividad que requiere una norma reguladora: esto está mal porque existe o se conoce lo que está bien (corrección moral). En la obra gráfica de Goya no tiene alternativa, no hay salida del mundo irracional, del sin sentido, crea un espacio distinto al real pero no menos verdadero:

Goya no pintó, dibujó o grabó figuras gritando, aunque sí al borde del grito (...) pero sí pintó, dibujó y grabó muchas escenas que incitan a gritar. Este grito será el motivo de las pinturas de Saura, De Kooning, Picasso, de las esculturas de González, el grito de Appel y de Jorn, Millares, Rainer, Kiefer, etc. Al hacerlo, al gritar pictóricamente, crearon un mundo, que, alternativo, dice la verdad del nuestro<sup>21</sup>.

Por ello, tras ver una estampa de Goya o una viñeta de El Roto, después de la risa sentimos el resquemor del acierto fatal. Valeriano Bozal<sup>22</sup> habla de lo grotesco trágico y no cómico pues la deformidad representada no es una herramienta plástica como ocurre con las caricaturas sino una ilustración de la propia condición humana, lo que justifica por qué no suele aparecer el artista aragonés en las monografías dedicadas a los caricaturistas del siglo XVIII<sup>23</sup>. Esta misma realidad es la que sorprende y resalta Charles

---

<sup>20</sup> “(...) la forma poética del atlas warburgiano procede de un género que el propio Goya denominó *Disparates*”. Cfr. DIDI-HUBERMAN, G., “Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos” en *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010, p.81.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>22</sup> BOZAL, V., “Dibujos grotescos de Goya” en *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p.411.

<sup>23</sup> Sobre este asunto, cfr. BOZAL, V., *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Edit. Historia 16, s.f. y BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, Edit. Comunicación, 1979.

Baudelaire (1821/31 – 1867) cuando visita los Salones y conoce la obra del maestro español:

En España, un hombre singular ha abierto nuevos horizontes en lo cómico (...) Goya no es exactamente nada de especial, de particular, ni cómico absoluto, ni cómico puramente significativo, a la manera francesa. Sin duda alguna, a menudo se zambulle en lo **cómico feroz** y también se eleva hasta lo cómico absoluto; pero el aspecto general bajo el que ve las cosas es principalmente fantástico, o, mejor dicho, la mirada que echa sobre las cosas es una traductora naturalmente fantástica (...) es eso, digo, lo que distingue a los verdaderos caricaturistas históricos de los caricaturistas artísticos, lo cómico figurativo de lo cómico eterno<sup>24</sup>.

Son varias las series realizadas por el maestro aragonés, colecciones que trascienden en contenidos y formas.

### **Los Caprichos (1799)**

Son 80 imágenes que el autor publica en vida bajo un anuncio anónimo (aunque se piensa que fue redactado por un amigo de Goya) en el Diario de Madrid. *Los Caprichos* han sido estudiados como estampas satíricas sobre la sociedad española, sobre todo, como una crítica a la nobleza y al clero. De esta forma, se suele dividir en dos su contenido, la primera parte correspondería a una visión más realista donde denuncia las situaciones sociales de la cotidianidad española mientras que la segunda, esa racionalidad necesaria para corregir los vicios humanos es imposible de aplicar y la fantasía invade todos los ámbitos de la vida. Goya pasa de la confianza al escepticismo, de lo natural a lo sobrenatural.

El artista desecha cualquier detalle anecdótico. No obstante, a pesar de especificar este carácter *universal* en su publicación, las personas que veían sus estampas no dudaban en identificar a Carlos IV, María Luisa o Manuel Godoy en sus escenas. Quizás, fue este uno de los motivos por el que Goya decide retirar la publicación y ofrecer las planchas al rey. No podemos olvidar también la crítica a la Inquisición, sistema vigente y que el propio artista sufrirá con *Las Majas*. Este miedo a la censura puede explicar la ambigüedad de la serie.

---

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Edit. La balsa de la Medusa, 1988 (1855), pp.117-123.

Goya consigue llegar a las cuestiones más profundas del medio humano sin perder su carácter de temporalidad cotidiana: el instante captado en la actitud, en el gesto. Andrés Rábago, como veremos más adelante, actúa de la misma forma, a través de sus viñetas semanales en el periódico, alegoriza aptitudes y situaciones generales de la humanidad, aunque a veces parezcan más *caprichos* o *sueños* que la vida real.

### **Los Desastres de la Guerra (1810-1823)**

Es una colección de 82 estampas donde denuncia los hechos de la Guerra de Independencia en las dos primeras partes y las consecuencias del conflicto bélico en la tercera, ésta se le conoce también como “Caprichos enfáticos”. El impacto visual de las obras es ineludible, es la expresión de la muerte en todas sus dimensiones: violenta, por hambre o por enfermedad.

Goya es moderno porque hace desaparecer por primera vez, la dignidad heroica propia del género artístico. No solo representa a la población civil (la *multitud*, lo anónimo) antes que al personaje épico, sino que muestra el lado más abyecto de la guerra y, por ende, la faceta más oscura del ser humano. Goya se sitúa en un plano contiguo a la acción (encuadres y perspectivas cinematográficas) demostrando una aptitud de vanguardia, de primera línea de confrontación y esta toma de partido es propia de la modernidad. Otra faceta que lo alinea con futuros artistas contemporáneos es la deshumanización absoluta de los personajes, el cuerpo, representado bajo ideales del clasicismo, es un trozo de carne y no una persona. La pérdida de la belleza puede ser interpretado también como una consecuencia fatal de la violencia.

La gran diferencia con *Los Caprichos* es la referencia real a la guerra. No se trata de alegorías o representaciones universales, Goya acusa directamente como responsable y como víctima al hombre en su colectividad.

A nivel técnico, apenas hay tonalidades, el autor encuentra en los contrastes cromáticos el dramatismo necesario para expresar la situación. Lo mismo ocurre con las formas, simplificadas para potenciar el mensaje. Tampoco existe un ordenamiento claro y lógico de las estampas, de la visualización del conjunto nace el significado, de nuevo las imágenes son presentadas bajo relaciones causales, analogías y contrastes. Quizás, lo aleatorio de su orden es una representación de lo azaroso que puede llegar a ser un enfrentamiento como la guerra.

Por último y para enlazar con el resto de las obras de Goya, el objetivo del artista en *Los Desastres de la Guerra* es demostrar que la violencia es la manifestación de la sinrazón, una afirmación que André Rábago repite en sus viñetas, relación que protagoniza el segundo caso de estudio de este TFG.

### **3.3. La síntesis de un espíritu a través de las pinturas negras.**

Las pinturas negras (1820-1823) son obras fundamentales para la tradición satírica y grotesca en España porque se convierten en verdaderas fórmulas canonizadas. Por ello, el análisis de estas pinturas emblemáticas y de toda la imaginería visual relacionada con ella se aborda en el estudio de caso correspondiente de este trabajo.

Sobre las pinturas negras existe una inmensa bibliografía, pero ningún consenso sobre sus interpretaciones. ¿Por qué tanto misterio? En primer lugar, porque no parece que hayan sido ejecutadas bajo un programa común, pero tampoco se puede decir que son obras asiladas. En segundo término, Goya prescinde de cualquier detalle anecdótico, sitúa las figuras en espacios ambiguos, no sigue ninguna pauta académica, es más, se habla de estas obras como antecedentes de estilos vanguardistas como la abstracción, por ejemplo, en *Perro semihundido*, o el expresionismo, con las energéticas pinceladas y los rostros desfigurados de *La romería de San Isidro*. Además, la oscuridad cromática y temática (de ahí su denominación) tampoco es propia de una decoración doméstica, lo que acentúa la carga inquietante. El maestro aragonés toma escenas de la vida cotidiana como es una comida o una mujer vestida de *manola* y lo lleva al extremo estético, desaparece el pintoresquismo para dar paso al espanto. El debate político, la violencia, el anticlericalismo, la sexualidad o la angustia humana pueden ser los temas que aúnan esta serie con el resto de producción goyesca.

Goya ilustra a través de lo grotesco una realidad crítica que desborda la tradición pictórica. A su vez, esta mirada desde el *distanciamiento* consigue inmortalizar cuestiones humanas próximas al siglo XIX, pero también a nuestro presente, por eso Goya es moderno, por ello artistas contemporáneos recurren a él como referencia de significante y significado.

## 4. EL ESPEJO GOYESCO: REFLEJOS CONTEMPORÁNEOS DE UNA VISIÓN GROTESCA Y CRÍTICA DE LA REALIDAD.

### 4.1. El esperpento: ¿sinónimo de lo grotesco español? El manifiesto de una categoría estética nacional.

Es precisamente el tiempo de Goya el punto de inflexión en la historia del país en comparación con sus vecinos europeos. La modernidad española se caracteriza por mantener valores tradicionales. De esta manera, se prefigura la imagen de la España romántica, el mito de la dos Españas, un debate que alcanza su momento álgido a finales del siglo XX. Fruto de ello son las obras de la llamada “Generación del 98”, de las cuales, se tomará uno de sus títulos para analizar.

*Luces de Bohemia* fue publicado por Ramón María del Valle-Inclán en 1920. La historia narra la vida de Max Estrella, un poeta marginado y ciego que recorre las calles de Madrid en su última noche con vida. Los diálogos con otros personajes, las vicisitudes que experimenta en esta salida y sus reflexiones son en realidad una representación crítica de la situación de España a principios del siglo XX. Es precisamente este juego entre la imagen grotesca que ofrece y el trasfondo que alberga, lo que convierte esta obra teatral en la iniciadora de un género y que en este TFG se analiza como una categoría estética por aunar las características que pueden definir buena parte del arte español tradicional y contemporáneo: “el esperpento”. El propio personaje lo define así:

MAX: (...) El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato...; Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...; España es una deformación grotesca de la civilización europea...; Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas (Esc. XII)<sup>25</sup>

Valle-Inclán toma a Goya como pionero en esta forma de mirar la realidad pues en sus dibujos, lo grotesco es una deformación intencionada para ejercer la crítica hacia el contexto español en su conjunto y no individual. El autor toma el espejo como recurso para describir la historia nacional, una visión que comparten con otros muchos artistas e intelectuales a lo largo del tiempo, se convierte en el objeto común de todos ellos y por ello se ha elegido el motivo del espejo para titular este trabajo. Lo grotesco o lo satírico

---

<sup>25</sup> VALLE-INCLÁN, R., *Luces de Bohemia*. Barcelona, Edit. Austral, 2011 (1924), p. 168.

sirve para sacar a la luz los problemas latentes, situarlos en primer plano para poder reconocerlos y sólo a partir de ese encuentro, poder resolverlos.

#### **4.2. “Lo cómico feroz” del arte español del siglo XX: Estampa Popular, Equipo Crónica, Eduardo Arroyo y el Informalismo Español.**

El enfrentamiento civil constante y la lucha entre tradición y progreso descrita anteriormente, generan un clima de tensión que desembocará en uno de los episodios más brutales de nuestra historia: la Guerra Civil. Sin embargo, este peculiar movimiento de contrastes que se puede rastrear hasta el Barroco español es, al mismo tiempo, un motor de creación artística y una característica de lo que hoy día podríamos denominar “arte nacional”<sup>26</sup>. Se trata de entender que, en la red multidireccional que construye el arte contemporáneo español, uno de esos nexos comunes es el predominio del expresionismo por el afán emocional de la cultura hispana y el carácter crítico-cómico para transmitir la realidad (y en este sentido, utilizar la risa para exteriorizar el sufrimiento lo convierte en grotesco). Estos aspectos tienen mucho que ver con el contexto social y político que comparten, ya que son momentos que provocan afinidades formales y que nos podrían llevar a relacionarlo con el concepto de “*kunstwollen*” teorizado por el historiador del arte Alois Riegl, es decir, un tipo expresión que podría ser traducida como una voluntad artística compartida, una conciencia común cultural. La poética goyesca que en este marco se analiza, nace de un cúmulo de tensiones desplegadas desde la caída del Antiguo Régimen hasta bien entrado en siglo XX. Será en los años posteriores a la Guerra Civil, cuándo veamos un nuevo despliegue de ese arte nacional tomando la ironía como arma, lo grotesco como espejo y el esperpento como definición. Para ello me detendré a analizar algunos de los autores o grupos que participan en esta tradición y que se convierten en antecedentes directos para la creación de Andrés Rábago, puntos de continuidades y discontinuidades en el gran atlas del arte español.

##### **La explosión gestual: Antonio Saura**

“Cabe calificar los años cincuenta como los de un largo viaje al fin de la noche”, así comienza Valeriano Bozal la descripción de lo que llamamos “informalismo español”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Edit. Alianza, 1988, p. 19.

<sup>27</sup> BOZAL, V., *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España: 1940-2010*. Madrid, Edit. La balsa de la Medusa, 2013, p. 127.

Un comienzo que bien podría ser una gran síntesis de lo que significó esta poética. Tras los primeros diez años del régimen franquista, la nueva década introducía un afán por la exploración *matérica* y *gestual*. El gesto no era solo la acción de pintar como ocurre con el expresionismo abstracto americano, en el marco europeo está marcado por la crueldad de las guerras, lo gestual es una reacción de la opresión y del clima sofocante que exprimía a los ciudadanos. Y una de estas reacciones fue la creación del grupo *El Paso* (1957) por Rafael Canogar, Luis Feito, Manolo Millares, Antonio Saura, Pablo Serrano, etc. Lo importante de este colectivo eran los objetivos que declaraban, compartiendo una preocupación por la tradición española (la “españolidad” según las críticas extranjeras<sup>28</sup>). Las referencias visuales de muchos de estos artistas podrán ser comprobadas en los estudios de casos de los que me ocupó en el epígrafe correspondiente de este trabajo, pero ante la limitación de espacio solo reseñaré algunas pinceladas sobre Antonio Saura (1930-1998) representante de la “tradición trágica” o grotesca de la que vengo hablando.

Sus grandes temas serán la mujer, la figura humana, la Crucifixión, *las multitudes* (conviene recordar cómo reconoce a Goya como iniciador de la iconografía) y autorretratos. Según el propio testimonio de Saura, el artista aragonés es su gran referencia porque define la modernidad en general<sup>29</sup> y la modernidad española en particular al conjugar la tradición de Velázquez con la nueva sensibilidad.

### **Realismo social: Estampa Popular**

Junto al informalismo, otra de las tendencias que despegó en el arte español a mediados de los cuarenta y se extiende hasta los sesenta es el realismo social, fuertemente vinculado a la crítica política. *Estampa popular* [5] es un movimiento que nace con este propósito de denuncia y reivindicación a través de los grabados. El carácter expresionista inunda las escenas de la vida campesina de sus series. Rápidamente se difunde por España, creándose núcleos en muchas ciudades como Valencia, donde recibe una gran influencia del *pop art* inglés y de la que nacerá más adelante *Equipo Crónica*.

---

<sup>28</sup> CALVO SERRALLER, F., *op. cit.*, p. 37

<sup>29</sup> SAURA, A., “Goya o la contradicción” en *El perro de Goya*. Madrid, Edit. Casimiro, 1992, p. 7.



Fig.5. Portada de la exposición de Estampa Popular en Madrid realizada por Luis Garrido (1963).

### **La ironía: Eduardo Arroyo y Equipo Crónica.**

La ironía puede ser una categoría estética, por lo que dice al no decirlo; o un “médium”, para mostrar lo que no se puede mostrar. Es esta capacidad por la que su uso es constante en las viñetas satíricas; un potencial que los artistas españoles explotan y hacen suya en sus obras. Uno de los grandes autores en este terreno es Eduardo Arroyo (1937-2018). Su obra es todo un elogio a la ironía, juega con los símbolos míticos de España para desmitificarlo.

Esta forma de enfrentar la realidad y el arte, la aprende a través de *Equipo Crónica*. Surge en Valencia a finales de 1964 siguiendo las teorías de Tomàs Llorens. Aunque inicialmente lo formaba Joan Antonio Toledo, Rafel Solbes y Manolo Valdés, será estos dos últimos quienes realmente conforman el equipo. Sus series conjugaban la abstracción geométrica de *Equipo 57*, el pop art antes mencionado relacionado con los medios de comunicación y masas (“cultura baja o popular”) con las referencias a los grandes maestros del arte español como Greco, Velázquez o Goya (“cultura alta”) y con el espíritu crítico del realismo. Lo más interesante para este trabajo es su procedimiento de montaje, collages o variaciones donde aúnan fragmentos visuales distintos para construir (recontextualización) una representación “objetiva” de la vida real y de la sociedad española. Juegos entre la imaginación y el (auto)reconocimiento.



## 5. EL ROTO: LA HERENCIA DEL ESPÍRITU DE GOYA EN NUESTRO PRESENTE.

Andrés Rábago (Madrid, 1947) comenzó su andadura en el mundo del arte de forma autodidacta bajo el seudónimo de OPS, que deriva de la expresión utilizada cuando comentemos un error “oops” o “¡Uy!” en español. Sus obras fueron publicadas en diversas revistas satíricas del momento como *La Codorniz*, *Triunfo* o *Madriz*, donde coincidirá con grandes figuras del ámbito gráfico como José María González Castrillo, alias “Chumy Chúmez” (1927-2003), artífice de su llegada a *Hermano Lobo*, medio fundamental para Rábago y la consagración de su estilo.

En su primera etapa como OPS, el surrealismo juega un gran papel. El mundo de las pesadillas y la atmosfera kafkiana envuelven las viñetas, siendo el lenguaje onírico una metáfora del clima opresivo de la dictadura franquista. Francisco J. Puerto<sup>30</sup> afirma que las viñetas son el material perfecto para estudiar estos años, pues la sátira nos muestra las referencias reales y no las idealizadas por el régimen. Establece cuatro puntos fundamentales para describir la obra de OPS: la sátira *menipea*, el silencio, la violencia y el espacio. El carácter satírico de Rábago no busca la reforma moral del lector, sino que la imagen planteé dilemas, haga reflexionar. Según el autor del estudio, esta tendencia en el mundo satírico se denomina “menipea”<sup>31</sup> por su carácter filosófico y no humorístico o ético, que como se hizo alusión en el apartado de Goya, es la misma intención que pretendía alcanzar el artista aragonés. ¿Por qué habla de silencio? Las obras de OPS son mudas, no están acompañadas con ningún rótulo, siendo la imagen quién comunica el mensaje. El artista opta por un tono más ambiguo e indirecto, pero con una gran potencia conceptual, pues Andrés Rábago pretende que las personas se reconozcan en ese mundo inconsciente que dibuja para despertar del otro mundo surrealista en el que viven. “La crítica satírica en este caso opera mostrándonos lo que teníamos delante (*recognize*) y no veíamos (*misrecognize*)”<sup>32</sup>. Con el último término, Puerto analiza el espacio de los dibujos, pues el escenario donde transcurre las historias no corresponde a ningún lugar real de la geografía española. Esa ausencia le permitía a Rábago universalizar las situaciones,

---

<sup>30</sup> PUERTO, F., “El espejo quebrado: la sátira visual de Andrés Rábago, OPS” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.º. 43, 2019, pp. 669-699.

<sup>31</sup> Sobre este asunto véase la obra *Los cómicos Ambulantes* (1793) de Goya. En su interior aparece la inscripción *ALEC MEN*, interpretada como **alegoría menipea**. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-comicos-ambulantes/e5dfe9a1-eb6a-4fa5-a138-d22c042f5b4e> [Consulta: 17-05-2021]

<sup>32</sup>PUERTO, F., *op. cit.*, p. 675.

aspecto común con el maestro de Fuentetodos. Esa “lucidez” de sacar conclusiones objetivas sobre su propio presente, es la capacidad que une a ambos artistas, rasgo que solo el paso del tiempo podrá confirmar y es que, “(...) es la actualidad lo que nos impide ver qué pasa”<sup>33</sup>.

A nivel plástico, el grafismo de su primera etapa se caracteriza por utilizar líneas precisas y un dibujo muy detallado, combinando texturas y sombreados, más parecido a una estampa que al dibujo típico de las viñetas. Las referencias podemos clasificarlas en tres: el mundo del arte, dibujantes contemporáneos y el propio medio. El hombre con botín de René Magritte (1898-1967) o los espacios metafísicos de Giorgio de Chirico (1888-1978) son algunas de las alusiones claras al ámbito artístico en sus imágenes [6].



Fig. 6. René Magritte, *La condición humana*, 1933 y OPS, *S/T, Hermano Lobo nº54*, 1973. Giorgio Chirico, *Misterio y melancolía en una calle*, 1914 y OPS, *S/T, Hermano Lobo nº25*, 1972.

No podemos olvidar la tradición hispana, tema principal de este TFG, empezando con el artista aragonés, aunque Rábago afirma que “OPS no tuvo referencias de Goya (...) pero sí compartían el lenguaje del inconsciente”<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 683.

<sup>34</sup> RÁBAGO, A., BALTASAR, B., “Diálogos Sólo la voluntad me sobra: Farándulas de charlatanes. La manipulación de las masas y la pérdida de la razón”. *Museo Nacional del Prado*, 9-01-2020. En: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_ML2yPEoSU](https://www.youtube.com/watch?v=L_ML2yPEoSU) [Consulta: 13-04-2021]

Como he comentado anteriormente, las relaciones entre contemporáneos también son una fuente de inspiración para el artista gráfico como son sus compañeros de profesión o los grupos de Estampa Popular y Equipo Crónica que compartían esa visión realista y crítica de la sociedad española. Pero, sobre todo, OPS bebe del Grupo Pánico (1962) con la figura principal de Roland Topor (1938-1997) [7]. Este movimiento defendía un “surrealismo controlado”, un ejercicio crítico con la realidad desde el humor negro y el cinismo. A nivel formal, sus composiciones buscaban el placer estético, de ahí, el cuidado del dibujo, pero jugando con el sinsentido del motivo. Un planteamiento más próximo a este colectivo que a la vanguardia artística donde suelen clasificarle: “Nunca fue surrealista (OPS) porque siempre tuvo claro qué quería decir, no dejaba emerger el inconsciente libremente”<sup>35</sup>.



Fig. 7. Roland Topor, *El mundo alucianante*, S/F y OPS, *La edad del silencio*, 2015.

Por último, las viñetas de Andrés Rábago incorporan el realismo sucio del comic *underground* norteamericano con referentes como Robert Crumb (1943)<sup>36</sup>, visión inédita en España hasta ahora [8]. Algunos de esos elementos son la estructura de página, el montaje con disposición narrativa, los encuadres cinematográficos o los signos cinéticos como el ‘zoom’.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup>GARCÍA, P., “OPS y El Roto en Hermano Lobo”. En [https://www.tebeosfera.com/documentos/ops\\_y\\_el\\_roto\\_en\\_hermano\\_lobo.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/ops_y_el_roto_en_hermano_lobo.html) [Consulta: 13-04-2021]



Fig. 8. Ejemplo de viñeta de Robert Crumb.

Con la llegada de la democracia española, el artista cambia de sobrenombre a “El Roto”, aunque autores como Antonio Muñoz Molina afirman que más que un seudónimo, es un heterónimo, por la personalidad tan asentada de sus viñetas<sup>37</sup>. La transformación del alias conlleva también una mutación en su estilo. El dibujo se simplifica, los trazos aparecen mucho más sueltos y libres. Son generalmente viñetas en blanco y negro, con algunos toques de color en zonas puntuales intencionalmente para dirigir al espectador hacia la crítica. El eclíptico estilo anterior, pasa a una impronta personal reconocida entre la sociedad y el mundo de las viñetas satíricas. Sus relaciones formales y la consagración de la poética goyesca será analizado en los estudios de casos.

Volviendo a su trayectoria profesional, Rábago conquista el medio periodístico, presentando sus viñetas en diarios como *El Independiente* y *El País*, espacio donde cada semana podemos ver una de ellas desde 1990. Reyes Matas habla de estos dibujos como “ventanas a la que se asoman cada mañana miles de españoles para ver lo que pasa”<sup>38</sup> pues las imágenes de El Roto son verdaderas crónicas visuales de nuestro día a día.

Por su dilatada e influyente trayectoria, en 2012 fue galardonado con el Premio Nacional de Ilustración por el Ministerio de Cultura de España por “su visión crítica, poética, aguda e inteligente que nos ayuda a reflexionar sobre cómo somos y cómo vivimos (...)”<sup>39</sup>. Esta revisión sirve para comprender la profundidad y la riqueza interpretativa que nos permite el trabajo de OPS y El Roto, aspectos que lo catapultan como uno de los mejores dibujantes satíricos del panorama nacional.

<sup>37</sup> MUÑOZ, MOLINA, A., “Relámpagos de El Roto”. En: <http://elroto.es/articulos/> [Consulta: 13-04-2021]

<sup>38</sup> MATA, R., “El rescate de una realidad secuestra”. En: <http://elroto.es/articulos/> [Consulta: 13-04-2021]

<sup>39</sup> MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE., “Nota de prensa”. En: <http://www.mcu.es/gabineteprensa/notas/32992012/ilustracion.pdf> [Consulta: 13-04-2021]

## 6. ESTUDIOS DE CASOS: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS BASADA EN EL ATLAS WARBURGIANO.

### 6.1. Panel n.º 1. Una cuestión de género

En una entrevista, El Roto afirma que el pintor aragonés fue “pionero”<sup>40</sup> en la denuncia de la violencia de género, pues como artista moderno expresaba la violencia, la injusticia del día a día y en esos escenarios, la mujer era testigo y protagonista de ambas. Desgraciadamente, en André Rábago esta temática sigue encontrándose, pues aún son cuantiosos los casos de violencia machista en el presente. Por ello, uno de los casos de estudios contemplados [9] en este atlas es la cuestión de género, pues tanto en las estampas y dibujos goyescos como en las viñetas de El Roto podemos interpretar la evolución de esta cuestión históricamente y su reflejo satírico.

En *Los Caprichos* y en algunos de sus dibujos, Goya ilustra la realidad del género femenino con los matrimonios concertados o desiguales, donde la mujer se presenta como objeto de contrato con un hombre mayor, convirtiendo su vida en un drama infeliz. Otro de los temas relacionados con este asunto es la prostitución, el pintor condena el ejercicio, pero sobre todo la lascivia masculina que permite los encuentros. En todas estas imágenes, interviene un personaje propio de la tradición grotesca, *La Celestina*, la vieja alcahueta intermediaria entre las jóvenes y la deformación moral que acontecerá su vida. No obstante, también censura la vanidad y la sexualidad utilizada por las mujeres como señuelo para conseguir amantes y la inconciencia (hasta llegar a la estupidez) de las jóvenes enamoradas.

En *Los Desastres de la Guerra*, la mujer adquiere una doble perspectiva, por un lado, Goya reseña el papel activo de muchas de ellas en la contienda, destacando su valentía. Por otro, son las víctimas más numerosas, representando escena de violaciones y abusos como la maternidad descarnada, una supervivencia del *pathos* femenino trágico.

---

<sup>40</sup>JIMÉNEZ, J., “El Roto: ‘Goya fue pionero en denunciar la violencia contra la mujer’”. *RTVE Noticias*. 25-11-2019. En: <https://www.rtve.es/noticias/20191125/roto-goya-fue-pionero-denunciar-violencia-contra-mujer/1992493.shtml#:~:text=%E2%80%9CGoya%20fue%20pionero%20en%20denunciarla,esa%20violencia%20y%20la%20reflejaba%E2%80%9D.&text=Este%20tema%20de%20la%20violencia,que%20mencion%C3%A1bamos%2C%20Dibujos%20de%20Goya> [Consulta: 23-03-2021]

Andrés Rábago continúa esta idea, pues, aunque vivamos en democracia y en un Estado basado en los derechos y en la educación (todo lo que en Goya faltaba), se siguen perpetuando estos crímenes y lo que mejor reseña el dibujante, cómo durante mucho tiempo se ha mirado hacia otro lado: el silencio de la sociedad ante el machismo.

El retrato de la mujer reducida al ámbito privado como ama de casa o madre que durante años se ha perpetuado, sobre todo, en los posteriores a la Guerra Civil española, es el tema principal de muchos de los grabados de Estampa Popular. En concreto, he seleccionado el trabajo de las artistas femeninas como son Ana Peters y Esther Boix que visibilizaban la realidad de su entorno. Para finalizar el panel, encontramos la interpretación de Equipo Crónica de *Una manola* de Goya porque, aunque entre una y otra ha pasado más de un siglo, en la cuestión de género no tanto.



1. El Roto, *Lo llaman amor*, 2019.
2. El Roto, *Macho Cabrío*, 2019.
3. Goya, *Mal Marido*, Cuaderno G, 1824-1828, Museo Nacional del Prado.
4. Goya, *Lucha conyugal*, Cuaderno F, 1812-1820, Museo Nacional del Prado.
5. El Roto, *Hay lugares donde coinciden la ley del silencio y el silencio de la ley*, 2015, El País.
6. José Antonio Alcácer (Estampa Popular), *El cartel del crimen*, 1964, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
7. Goya, *Que valor!*, Los Desastres de la guerra, 1810-1815, Museo Nacional del Prado.
8. Goya, *Que sacrificio!*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado.

9. Goya, *Una manola: Leocadia Zorrilla*, 1823, Museo Nacional del Prado.
10. Equipo Crónica, *La subversión de los signos*, 1974, Colección Santander.
11. Esther Boix (Estampa popular), *Mujer que friega y los hijos encerrados*, 1965, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
12. El Roto, *¡Paciencia mujer, las cosas están mejorando, solo es cuestión de siglos!*, 1996, El País.
13. Ana Peters (Estampa popular), *S/T*, 1966, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
14. Ana Peters (Estampa popular), *S/T*, 1966, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
15. María Dapena (Estampa popular), *S/T, S/F*.

## 6.2. Panel n.º 2. La violencia como manifestación de la “sinrazón”.

La violencia es un tema constante tanto en Goya como en sus herederos contemporáneos. Todos ellos han vivido los enfrentamientos en primera línea, pero con una *distancia crítica* que les ha permitido analizar los conflictos desde una perspectiva racional. Como resultado, ambas generaciones van a considerar la lucha como un reflejo de la ausencia de la razón. El maestro aragonés fue testigo de ella con la Guerra de Independencia, artistas del siglo XX vivió la Guerra Civil o la postguerra. Dos acontecimientos separados en el tiempo, pero caracterizado por la brutalidad de la lucha y la oposición entre españoles.

El contexto y la temática de la violencia desarrollada por Goya en los distintos cuadernos y series de grabados, así como por artistas españoles de la segunda mitad del XX, ya ha sido analizado en un epígrafe anterior. Me permito aquí introducir una breve reflexión sobre el uso de la caricatura y la sátira en un tipo de lenguaje visual que se integra en la actual iconosfera: los **memes**. Son formados bajo los principios del montaje (la relación anacrónica icono-textual). Además, las imágenes sigue la tradición satírica y que podemos volver a enlazar con las teorías de Aby Warburg, pues son elegidas precisamente por su expresividad cuyo potencial le hace sobrevivir en la memoria social, podrían ser considerados *engrammas*<sup>41</sup>. No solo se relaciona con las viñetas en este sentido formal, el éxito de los memes se encuentra en su circulación masiva y popular como ocurría con los grabados, pero en la era digital. De esta manera podemos ver la evolución propuesta a través de *Duelo a garrotazos*. De la pintura original de Goya a la viñeta satírica, representa cualquier enfrentamiento humano. La exageración y el “sinsentido” de la lucha entre iguales lo convierte en su propia caricatura, donde deriva al meme, parodiando hasta la distancia de seguridad exigida tras el coronavirus. La vigencia de la imagen es una demostración del “sentido trágico de la vida española” de la que hablaba Valle Inclán y que muchos consideran realmente nuestra bandera.

Para cerrar este apartado, según Didi-Huberman, el montaje warburgiano se basa en las continuidades visuales, pero también en las confrontaciones. De ahí que, en este panel [10], he optado por incluir *El abrazo* de Juan Genovés como la reconciliación de ese *Duelo a garrotazos* de Goya, el abrazo entre españoles, el abrazo necesario para acabar con la violencia.

---

<sup>41</sup> Cfr. GRETA, W., *op. Cit.* p. 5.





1. Goya, *Duelo a garrotazos*, 1823, Museo Nacional del Prado.
2. Eneko las Heras, *Distancia social recomendada*, 2020, Diario Publico.
3. El Roto, *Exposición Internacional de Zaragoza*, 2008.
4. Idígoras & Pacci, *Twitter*, 2014, El Mundo.
5. Rayma Suprani, *España-Cataluña*, Periódico ABC.
6. Escena de la película *Jamón, Jamón*, Bigas Luna, 1992.
7. Ricardo Martínez, *Ni escudos, ni toros, por fin se encuentra un símbolo adecuado para la bandera de España*, 2006, El Mundo.
8. El Roto, *Riña de siameses*, 2019.
9. El Roto, *S/T*, 2019.
10. Goya, *Con razón o sin ella*, Los Destres de la Guerra, 1810-1815, Museo Nacional del Prado.
11. OPS, *Hermano Lobo*, 1973.
12. El Roto, *3 de mayo y Guernica*, 2019.
13. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
14. Goya, *Para eso habéis nacido*, Los Desastres de la Guerra, 1810-1815, Museo Nacional del Prado.
15. Antonio Saura, *Campos de soledad, mustio collado n°1*. Colección Antonio Saura.
16. Equipo Crónica, *Serie Negra*, 1975.
17. Juan Genovés, *El abrazo*, 1976, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

### 6.3. Panel n.º 3. El peso del poder y la (in)justicia

Uno de los motivos iconográficos más característicos de El Roto es la figura del poderoso. Con gafas de sol o de espaldas, siempre se presenta medio oculto pues del anonimato surge la universalidad del personaje. Representa la cúspide de la pirámide social, que pueden controlar la economía, la información o incluso, la religión. Siempre hablan con un tono jocosos y con una seguridad plena en su consideración como “todopoderosos”. Ante esta figura, surge un antagonista: el pueblo, la multitud. Las grandes masas de personas dirigidas que soportan el *peso de los poderosos*. No obstante, también es el inicio de la reivindicación colectiva, del poder del pueblo, como ocurre con las imágenes de huelgas tan características de Estampa Popular para reseñar las represiones franquistas. A Goya se le reconoce como uno de los grandes iniciadores de la iconografía de la “muchedumbre”<sup>42</sup>, de la representación de la colectividad anónima como podemos ver en su famoso *Aquelarre* de la Quinta del Sordo.

La implicación del maestro zaragozano en las cuestiones sociales es evidente con las críticas realizadas en *Los Caprichos* y como su propio anuncio de venta decía: “Entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil (...)”<sup>43</sup>, su objetivo era la denuncia de esas realidades. Una de ellas, era “el poder del poderoso”, esos privilegios que ostentaban las clases altas mediante la negación de éstos a la población marginal, es decir, la explotación del pueblo como bien ilustra *Tu que no puedes*. Una sátira donde las asnerías hacen acto de presencia para introducir ese toque irónico (el mundo del revés, los animales son cargados por las personas) y representar el sistema fiscal del país tras la Guerra de Independencia. La misma idea se repite en el siglo XXI, El Roto utiliza las cuerdas para representar ese “peso” que carga solo una parte de la población, de nuevo, la menos favorecida. Dentro de esta línea, llama la atención la serie realizada por Francisco Álvarez denominada “Ley del embudo” donde representa las desigualdades sociales. El abuso de poder, un tema tan actual como antiguo y que nos lleva a la corrupción, representada por Goya en *¿Porque esconderlo?* donde la deformidad del rostro del caballero es una alusión a la moral de éste y una crítica a la avaricia. Ese juego de esconder el dinero y las direcciones de las manos se repite en El Roto, donde nos habla de la cara oculta de muchas transiciones.

---

<sup>42</sup> RÁBAGO, A., BALTASAR, B., “Diálogos Sólo la voluntad me sobra: Farándulas de charlatanes. La manipulación de las masas y la pérdida de la razón”. *Museo Nacional del Prado*. 9-01-2020. En: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_ML2yPEoSU](https://www.youtube.com/watch?v=L_ML2yPEoSU) [Consulta: 13-04-2021]

<sup>43</sup> DIDI-HUBERMAN, G., *Atlas...op. cit.*, pp. 88-89.

La figura del poderoso, la explotación del pueblo y la representación de la multitud que luego desembocará en la visualización de la democracia, comparten un elemento común: el poder de la retórica y los discursos para la perpetuación del sistema. La imagen por excelencia para ilustrar esta capacidad discursiva vuelve a estar en Goya con *Que pico de oro*. Andrés Rábago recurre a esa figura anónima cuyas palabras dicen la verdad oculta del discurso. Lo irónico del asunto es que al comunicar tan explícitamente el objetivo del personaje parodia la vida real. Equipo Crónica parte de la misma idea, una reunión donde periodistas intentan entrevistar a personajes históricos. Lo absurdo de lo imposible como una crítica de la actualidad [11].



1. Goya, *Tu que no puedes*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado.
2. El Roto, *Lleva su sombra*, 2019.
3. Francisco Álvarez (Estampa popular), *Ley de embudo*, 1969, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
4. Agustín Ibarrola (Estampa Popular), *Paisaje de Euskadi*, 1965, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
5. El Roto, *La masa subía. Miseria, opresión y desigualdad eran la levadura*, 2011, El País.
6. Francisco Álvarez (Estampa Popular), *Manifestación*, 1962, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
7. Antonio Saura, *La gran muchedumbre*, 1963, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
8. Goya, *Aquelarre*, 1823, Museo Nacional del Prado.
9. Goya, *Porque esconderlo?*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado.
10. El Roto, *Todo se hacía a mis espaldas*, 2012, El País.

11. El Roto, *Habladurías*, 2019.
12. Goya, *Que pico de oro*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado.
13. El Roto, *¡Nosotros os defenderemos de las amenazas con las que os asustamos!*, S/F, El País.
14. Equipo Crónica, *Rueda de prensa*, 1969.

#### 6.4. Panel n.º 4. Testigos de su tiempo

El autorretrato es un género muy interesante porque se trata de la imagen que el propio artista ha querido dejar de él o ella. Construcción idealizada o representación fiel, es un espejo físico y psicológico. Goya, maestros de retratos, acude a la auto representación en varios momentos de su vida dejándonos toda una galería de espejos. El primero corresponde a la portada (no era la original pensada sino *El sueño de la razón produce monstruos* a la que luego volveremos) de *Los Caprichos*, donde se muestra de perfil, pero sin dejar de escapar de su mirada. Él es testigo de lo ocurre, nos observa *observando* la realidad y analiza nuestros actos respecto a ella siendo *Los Caprichos* la culminación de esta investigación. La misma persona pero con otros ojos, el lienzo pintado por Vicente López, otra forma de reafirmarse como artista y como testigo pues ya lo dijo en uno de sus grabados, *Yo lo vi*. Por último, su imagen en la vejez, *Aun aprendo*, mostrada en el apartado de Goya, un dibujo que ilustra esa tenacidad por seguir desarrollando su profesión como “reportero”, desvelar la cara oculta de la cotidianidad. Este aliento inquebrantable es el motor para la creación contemporánea. Los diálogos con Goya son posibles porque el artista siempre miró hacia el futuro, conectando su visión con sus herederos.

Andrés Rábago, primero como OPS y luego como El Roto, también se autorretrata como pintor y dibujante. Llama la atención esa mesa de trabajo, la misma sobre la que un Goya dormido descansa y que funciona como intermediario entre la realidad (la obra de arte) y lo irreal (las pesadillas). No es casualidad tampoco que en el homenaje realizado por el dibujante en la muestra *No se puede mirar* (2019), introduzca el ojo y la luz de las velas en el retrato de Goya. El Roto lo considera el antecedente del surrealismo por destacar la importancia de lo onírico como espacio de creación, por ser el primero en ver hacia dentro.

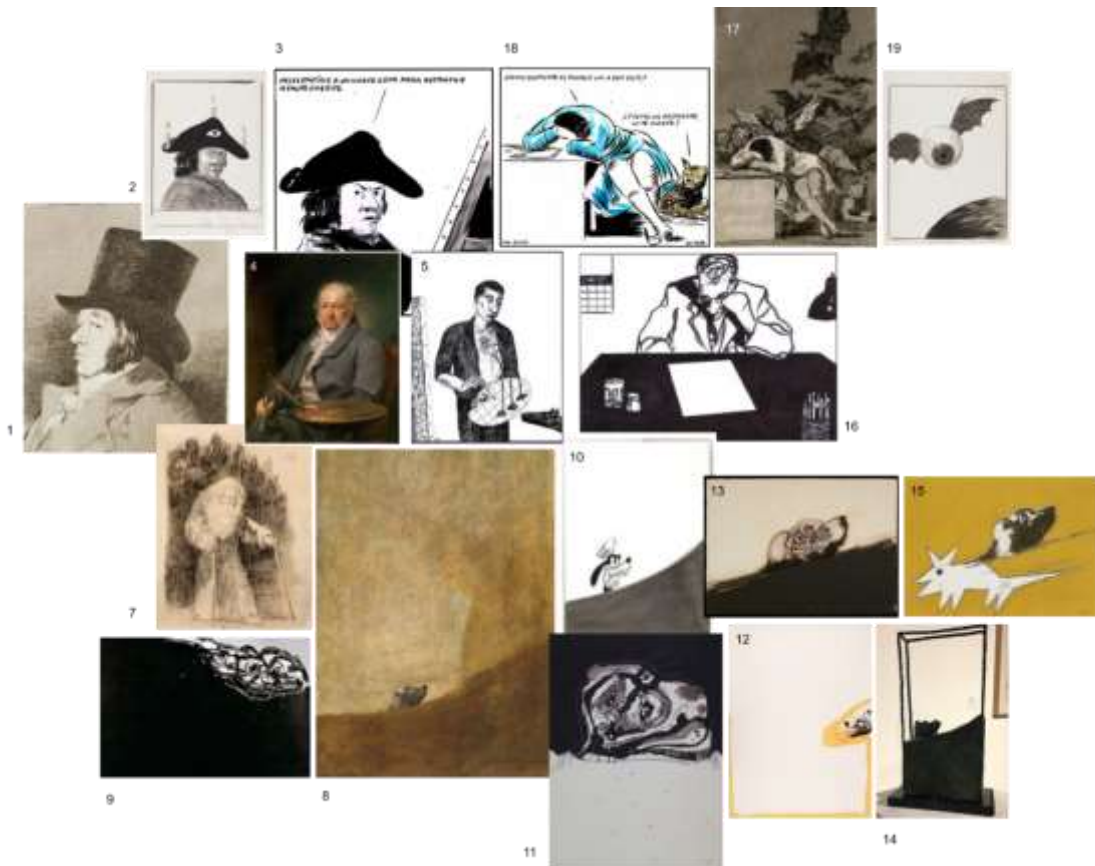
Sin embargo, siguiendo las teorías expuestas por Antonio Saura, una de las más interesantes posibles auto representaciones de Goya es la imagen del *Perro semihundido*. “(...) la cabeza de perro asomándose, siendo nuestro retrato de soledad, no es otra cosa que el propio Goya contemplando algo que está sucediendo”<sup>44</sup>. Para Saura y otros muchos autores como Artur Lundkvist o Guido Ceronetti<sup>45</sup>, el perro es Goya, es su imagen final, su testamento, la representación de la condición humana, absurda y misteriosa, que lucha

---

<sup>44</sup> SAURA, A., “El perro de Goya” en *El perro de Goya*, Madrid, Edit. Casimiro, 1992, p. 101.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp.95-97.

constantemente por sobrevivir. Es la posición de los artistas, alegoriza la soledad que distancia al que es consciente del que no es. Es el punto final a una vida consagrada a la pintura, desde donde nos ha mirado y representado. Ahora nos devuelve la mirada, pasa su testigo a las siguientes generaciones. El perro de Goya es una de las imágenes más reinterpretadas por artistas contemporáneos como podemos ver en este montaje [12]. Fascina su ambigüedad y misterio, posibilitando multitud de lecturas, pero todos ellos comparten que la potencia del animal es su mirada humana, la mirada de Goya, su juego de espejos.



1. Goya, *Francisco de Goya y Lucientes. Pintor, Los Caprichos*, 1799, Museo Nacional del Prado.
2. El Roto, *Goya*, 2019.
3. El Roto, *Necesitaríais a un nuevo Goya para retratar tanto emérito*, 2018, El País.
4. Vicente López, *El pintor Francisco de Goya*, 1826, Museo Nacional del Prado.
5. OPS, *Autorretrato*, 1985.
6. El Roto, *autorretrato*, 1997.
7. Goya, *Aun aprendo*, Cuaderno de Burdeos, 1824-28, Museo Nacional del Prado.
8. Antonio Saura, *Retrato imaginario de Goya*, 1985, Museo Guggenheim Bilbao.
9. Goya, *Perro semihundido*, 1823, Museo Nacional del Prado.
10. El Roto, *La contaminación*, 2019.
11. Antonio Saura, *El perro de Goya*, 1972, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

12. Rafael Canogar, *Homenaje a Goya*, 1975.
13. Manolo Valdés, *El perro*, 2007.
14. Pablo Serrano, *Perro semihundido*, 1974.
15. Manolo Valdés, *Disparate de Fuentetodos (El perro de Goya)*, 2007.
16. El Roto, *S/T*, 2017, El País.
17. Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado.
18. El Roto, *Nos vigilan*, 2019.

## 7. CONCLUSIONES

Una vez presentado los resultados de este TFG, me gustaría finalizar el escrito con algunas reflexiones surgidas durante el progreso de este.

En primer lugar, recuperar los objetivos propuestos al inicio como síntesis de las ideas desarrolladas. El tema principal era la relación entre Goya y El Roto, un diálogo posible gracias a las teorías de Georges Didi-Huberman sobre los estudios anacrónicos y el efecto de distanciamiento pero, sobre todo, a los estudios de Aby Warburg y la metodología del atlas. El sistema de montaje visual muestra las analogías temáticas y visuales entre ambos autores, al mismo tiempo, que me permite enlazar con otros autores que desarrollaron su actividad entre la época de Goya y la de El Roto. Este mecanismo no solo es una forma de visualización de resultados, es una manera de trazar líneas transversales en la Historia del Arte y, en este caso, con la “tradicción trágica” española. Este era el segundo objetivo contemplado, insertar a Andrés Rábago en una genealogía gráfica nacional.

La creación de estos paneles temáticos ha resultado la parte más compleja de realizar a nivel técnico pues, una de las características de este método en su posibilidad de ampliación constante, presentarlo como documento limita esta experiencia visual y cognitiva. Quizás, para una futura continuación de esta investigación, el ámbito digital puede aportar esa capacidad de seguir relacionando imágenes y conseguir crear toda una red visual sobre lo grotesco en la tradición gráfica española.

Por último, no quiero acabar sin agradecer a mi tutora, Carmen González-Román, haber inspirado este trabajo, así como por su constante apoyo.



## 8. BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Edit. La balsa de la Medusa, 1988 (1855).

BOZAL, V., “Dibujos grotescos de Goya” en *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

BOZAL, V., “La Estela de Goya” en *Goya y su contexto*, Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, Instituto Fernando el católico, 2013.

BOZAL, V., *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Edit. Historia 16, s.f.

BOZAL, V., *Goya*. Madrid, Edit. Alianza, 1994.

BOZAL, V., *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España: 1940-2010*. Madrid, Edit. La balsa de la Medusa, 2013.

BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, Edit. Comunicación, 1979.

CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Edit. Alianza, 1988.

DIDI-HUBERMAN, G., “Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos” en *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010, pp. 60-116.

DIDI-HUBERMAN, G., *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia, Edit. CENDEAC, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G., *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid, Edit. A. Machado Libros, 2008.

GONZÁLEZ-ROMAN, C., *¿Antiguas y nuevas Historias del Arte? Una aproximación crítica a la situación internacional*. Málaga, Edit. Universidad de Málaga, 2017.

GRETA, W., “Internet memes: Una relación visual contemporánea”, *Arte y Sociedad. Revista de investigación*, n.º XXVII, 2019, pp. 1-11.

MATILLA, J.M, MENA MARQUÉS., M., *Goya: Dibujos. Solo la voluntad me sobra*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

PAAS-ZEIDLER, S., *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series.* Barcelona, Edit. Gustavo Gili, SA, 1980.

PUERTO, F., “El espejo quebrado: la sátira visual de Andrés Rábago, OPS” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.º 43, 2019, pp. 669-699.

SAURA, A., *El perro de Goya.* Madrid, Edit. Casimiro, 1992.

VALLE-INCLÁN, R., *Luces de Bohemia.* Barcelona, Edit. Austral, 2011(1924).

WARBURG, A., *Atlas Mnemosyne.* Madrid, Edit. Akal Arte y Estética, 2010.

## 9. WEBGRAFÍA

AGUILAR, GARCÍA, B., “El Roto. No se puede mirar”. En: <https://uned-pro-gcms.teltek.es/video/5e8481225578f250354b2cfc> [Consulta: 13-04-2021]

BLAS, J., “Goya en la Calcografía Nacional”. En: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos> [Consulta: 17-03-2021].

GARCÍA, P., “OPS y El Roto en Hermano Lobo”. En: [https://www.tebeosfera.com/documentos/ops\\_y\\_el\\_roto\\_en\\_hermano\\_lobo.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/ops_y_el_roto_en_hermano_lobo.html) [Consulta: 13-04-2021]

GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Teoría del arte. OCW. Universidad de Málaga”. En: <https://ocw.uma.es/course/view.php?id=2> [Consulta: 21-03-2021]

GRIJELMO, A., “Para ser optimista necesito observar la mentira”. *El País*. 04-02-1996. En: [https://elpais.com/diario/1996/02/04/madrid/823436673\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/02/04/madrid/823436673_850215.html) [Consulta: 13-04-2021]

MATA, R., “El rescate de una realidad secuestra”. En: <http://elroto.es/articulos/> [Consulta: 13-04-2021]

MATILLA, J., “Álbumes de dibujos (Goya)”. En: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/albumes-de-dibujos-goya/8f6ae635-3989-4484-b8bb-29dcbd0ef446> [Consulta: 17-03-2021]

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE., “Nota de prensa”. En: <http://www.mcu.es/gabineteprensa/notas/32992012/ilustracion.pdf> [Consulta: 13-04-2021]

MUÑOZ, MOLINA, A., “Relámpagos de El Roto”. En: <http://elroto.es/articulos/>  
[Consulta: 13-04-2021]

MUSEO NACIONAL DEL PRADO., “El Roto. No se puede mirar”. En:  
<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-roto-no-se-puede-mirar/330c0d3a-fe3e-3c0a-8beb-4e78a304eeea> [Consulta: 23-02-2021]

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, “Pinturas Negras”. En:  
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163> [Consulta: 22-03-2021]

MUSEO REINA SOFIA., “Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”. En:  
<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>  
[Consulta: 23-02-2021]

RÁBAGO, A., BALTASAR, B., “Diálogos Sólo la voluntad me sobra: Farándulas de charlatanes. La manipulación de las masas y la pérdida de la razón”. *Museo Nacional del Prado*, 9-01-2020. En: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_ML2yPEoSU](https://www.youtube.com/watch?v=L_ML2yPEoSU) [Consulta: 13-04-2021]

SIETE, S., “Duelo a garrotazo”. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxvii-duelo-garrotazos.html> [Consulta: 28-04-2021]

## 10. ANEXOS

### PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

Fig. 1. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Tabla 27), 1924-1929 (2012), proyecto digital “Engramma”. En:

[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1027](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1027)

[Consulta: 18-05-2021]

Fig. 2. Bertolt Brecht, *ABC de la guerra*, 1955. En:

<https://www.pinterest.es/pin/852587773186807024/> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 3. Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

[Consulta: 18-05-2021]

Fig.4. Composición formada por:

1. Goya, *Joven de pie, mesándose los cabellos*, 1794, Museo Nacional del Prado.

En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/joven-de-pie-mesandose-los-cabellos/b23bb4c4-15c0-494c-957f-9f6471b25f79> [Consulta: 18-05-2021]

2. Goya, *Aun aprendo*, 1826, Museo Nacional del Prado. En:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aun-aprendo/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 5. Luis Garrido, *Estampa Popular Exposición de grabados. Galería Quixote*, 1963, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/estampa-popular/estampa> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 6. Composición formada por:

1. Rene Magritte, *La condición humana*, 1933, colección particular. En:

<https://www.artehistoria.com/es/obra/la-condici%C3%B3n-humana> [Consulta: 18-05-2021]

2. OPS, S/T, 1973, Hermano Lobo nº54. En: <http://www.hermanolobodigital.com/index.php> [Consulta: 18-05-2021]
3. Giorgio Chirico, *Misterio y melancolía en una calle*, 1914, colección particular. En: <https://www.historiadelarte.us/surrealismo/giorgio-de-chirico-misterio-y-melancolia-de-una-calle-1914/> [Consulta: 18-05-2021]
4. OPS, S/T, 1972, Hermano Lobo nº25. En: <http://www.hermanolobodigital.com/index.php> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 7. Composición formada por:

1. Roland Topor, *El mundo alucinante*, S/F. En: <https://refinerialiteraria.com/tag/roland-topor/> [Consulta: 18-05-2021]
2. OPS, *La edad del silencio*, 2015. En: <https://www.laanabasis.com/2018/07/algo-no-anda-bien-aqui-sobre-ops-y-la-edad-del-silencio-obra-de-andres-rabago/> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 8. Robert Crumb, *viñeta*, S/F. En: <https://www.rtve.es/noticias/20171219/zap-comix-mejor-comic-underground-cumple-50-anos/1646820.shtml> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 9. Panel n.º 1. Una cuestión de género. Composición formada por:

1. El Roto, *Lo llaman amor*, No se puede mirar, 2019. En: <https://www.rtve.es/noticias/20191125/roto-goya-fue-pionero-denunciar-violencia-contra-mujer/1992493.shtml> [Consulta: 18-05-2021]
2. El Roto, *Macho Cabrío*, No se puede mirar, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_8](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_8) [Consulta: 18-05-2021]
3. Goya, *Mal Marido*, Cuaderno G, 1824-1828, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mal-marido/1d47e082-4f98-4afc-b150-5f5ae2bfee35> [Consulta: 18-05-2021]
4. Goya, *Lucha conyugal*, Cuaderno F, 1812-1820, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lucha-conyugal/0cea7314-180c-4606-b3c1-b3a3a73d3bc6> [Consulta: 18-05-2021]
5. El Roto, *Hay lugares donde coinciden la ley del silencio y el silencio de la ley*, 2015, El País. En:

- [https://elpais.com/sociedad/2013/03/07/album/1362681873\\_482131.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/sociedad/2013/03/07/album/1362681873_482131.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]
6. José Antonio Alcácer (Estampa Popular), *El cartel del crimen*, 1964, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cartel-crimen> [Consulta: 18-05-2021]
  7. Goya, *Que valor!*, Los Desastres de la guerra, 1810-1815, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-valor/63bc238c-0667-43e6-9edd-1217e26e025d> [Consulta: 18-05-2021]
  8. Goya, *Que sacrificio!*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-sacrificio/0eb61546-8203-4e49-a6b0-00fbe0837b2e> [Consulta: 18-05-2021]
  9. Goya, *Una manola: Leocadia Zorrilla*, 1823, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-manola-leocadia-zorrilla/8dab47d2-3f3c-4612-81f7-5808268e8a76> [Consulta: 18-05-2021]
  10. Equipo Crónica, *La subversión de los signos*, 1974, Colección Santander. En: <https://artemisialatenebrista.com/una-manola-leocadia-zorrilla/> [Consulta: 18-05-2021]
  11. Esther Boix (Estampa popular), *Mujer que friega y los hijos encerrados*, 1965, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dona-que-frega-i-els-fills-tancats-mujer-que-friega-hijos-encerrados> [Consulta: 18-05-2021]
  12. El Roto, *¡Paciencia mujer, las cosas están mejorando, solo es cuestión de siglos!*, 1996, El País. En: [https://elpais.com/sociedad/2013/03/07/album/1362681873\\_482131.html#foto\\_gal\\_16](https://elpais.com/sociedad/2013/03/07/album/1362681873_482131.html#foto_gal_16) [Consulta: 18-05-2021]
  13. Ana Peters (Estampa popular), S/T, 1966, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-240> [Consulta: 18-05-2021]
  14. Ana Peters (Estampa popular), S/T, 1966, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-276> [Consulta: 18-05-2021]

15. María Dapena (Estampa popular), S/T, S/F. CEARRETA-INNOCENTI, A., *Estampa Popular de Vizcaya. La creación plástica como instrumento de acción política*, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 155-170.

Fig. 10. Panel n.º 2. La violencia como manifestación de la “sinrazón”. Composición formada por:

1. Goya, *Duelo a garrotazos*, 1823, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/duelo-a-garrotazos/2f2f2e12-ed09-45dd-805d-f38162c5beaf> [Consulta: 18-05-2021]
2. Eneko las Heras, *Distancia social recomendada*, 2020, Diario Publico. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxvii-duelo-garrotazos.html> [Consulta: 18-05-2021]
3. El Roto, *Exposición Internacional de Zaragoza*, 2008. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxvii-duelo-garrotazos.html> [Consulta: 18-05-2021]
4. Idígoras & Pacci, *Twitter*, 2014, El Mundo. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxvii-duelo-garrotazos.html> [Consulta: 18-05-2021]
5. Rayma Suprani, *España-Cataluña*, S/F, Periódico ABC. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxvii-duelo-garrotazos.html> [Consulta: 18-05-2021]
6. Escena de la película *Jamón, Jamón*, Bigas Luna, 1992. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxvii-duelo-garrotazos.html> [Consulta: 18-05-2021]
7. Ricardo Martínez, *Ni escudos, ni toros, por fin se encuentra un símbolo adecuado para la bandera de España*, 2006, El Mundo. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxvii-duelo-garrotazos.html> [Consulta: 18-05-2021]
8. El Roto, *Riña de siameses*, No se puede mirar, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]
9. El Roto, S/T, No se puede mirar, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]

10. Goya, *Con razón o sin ella*, Los Destres de la Guerra, 1810-1815, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/con-razon-o-sin-ella/f052432e-db48-432a-ab8c-aa125f1a07a2> [Consulta: 18-05-2021]
11. OPS, Hermano Lobo, 1973. En: <https://historiografica.wordpress.com/tag/ops/> [Consulta: 18-05-2021]
12. El Roto, *3 de mayo y Guernica*, No se puede mirar, 2019. En: <https://elcultural.com/el-roto-mas-goyesco-en-imagenes> [Consulta: 18-05-2021]
13. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica> [Consulta: 18-05-2021]
14. Goya, *Para eso habéis nacido*, Los Desastres de la Guerra, 1810-1815, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/para-eso-habeis-nacido/59150713-31f5-4a94-9be2-d9ec71eec924> [Consulta: 18-05-2021]
15. Antonio Saura, *Campos de soledad, mustio collado nº1*, S/F, Colección Antonio Saura. En: <https://elcultural.com/la-mirada-satirica-al-franquismo-de-antonio-saura> [Consulta: 18-05-2021]
16. Equipo Crónica, *Serie Negra*, 1975. En: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/equipo-cronica-1965-1981> [Consulta: 18-05-2021]
17. Juan Genovés, *El abrazo*, 1976, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/abrazo> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 11. Panel n.º 3. El peso del poder y la (in)justicia. Composición formada por:

1. Goya, *Tu que no puedes*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tu-que-no-puedes/8114fc47-b495-4cfc-a4de-28cdf77712e7> [Consulta: 18-05-2021]
2. El Roto, *Lleva su sombra*, No se puede mirar, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]



3. Francisco Álvarez (Estampa popular), *Ley de embudo*, 1969, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ley-embudo-0> [Consulta: 18-05-2021]
4. Agustín Ibarrola (Estampa Popular), *Paisaje de Euskadi*, 1965, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/paisajes-euskadi-0> [Consulta: 18-05-2021]
5. El Roto, *La masa subía. Miseria, opresión y desigualdad eran la levadura*, 2011, El País. En: [https://elpais.com/diario/2011/02/04/vinetas/1296774003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/02/04/vinetas/1296774003_850215.html) [Consulta: 18-05-2021]
6. Francisco Álvarez (Estampa Popular), *Manifestación*, 1962, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manifestacion-0> [Consulta: 18-05-2021]
7. Antonio Saura, *La gran muchedumbre*, 1963, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/grande-foule-gran-muchedumbre> [Consulta: 18-05-2021]
8. Goya, *Aquelarre*, 1823, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92> [Consulta: 18-05-2021]
9. Goya, *Porque esconderlo?*, Los Caprichos, 1799 Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/porque-esconderlos/4ee4476a-3e9b-4232-bc05-a5566d56454f> [Consulta: 18-05-2021]
10. El Roto, *Todo se hacía a mis espaldas*, 2012, El País. En: [https://elpais.com/elpais/2012/03/06/vinetas/1331059893\\_435047.html](https://elpais.com/elpais/2012/03/06/vinetas/1331059893_435047.html) [Consulta: 18-05-2021]
11. El Roto, *Habladurías*, No se puede mirar, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]

12. Goya, *Que pico de oro*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-pico-de-oro/d775203a-362b-4ec7-afda-0c5fd4b61307> [Consulta: 18-05-2021]
13. El Roto, *¡Nosotros os defenderemos de las amenazas con las que os asustamos!*, s/f, El País, en: *El Roto*, CAC Málaga (2014).
14. Equipo Crónica, *Rueda de prensa*, 1969. En: <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano/equipo-chronica-pintura-cultura-sociedad-ricardo-marin-viadel-institucion-alfons-magnanim-2002-series~x80775710> [Consulta: 18-05-2021]

Fig. 12. Panel n.º 4. Testigos de su tiempo. Composición formada por:

1. Goya, *Francisco de Goya y Lucientes. Pintor*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato-francisco-goya-y-lucientes-pintor/16d0d5d4-ac78-4295-9d32-31d8c9646c13> [Consulta: 18-05-2021]
2. El Roto, *Goya, No se puede mirar*, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]
3. El Roto, *Necesitaríais a un nuevo Goya para retratar tanto mérito*, 2018, El País. En: [https://elpais.com/elpais/2018/07/15/opinion/1531673705\\_634227.html](https://elpais.com/elpais/2018/07/15/opinion/1531673705_634227.html) [Consulta: 18-05-2021]
4. Vicente López, *El pintor Francisco de Goya*, 1826, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-francisco-de-goya/d24dba94-d730-44c5-8b46-1f1732d2b571> [Consulta: 18-05-2021]
5. OPS, *Autorretrato*, 1985. En: [https://www.tebeosfera.com/autores/rabago\\_garcia\\_andres.html](https://www.tebeosfera.com/autores/rabago_garcia_andres.html) [Consulta: 18-05-2021]
6. El Roto, *Autorretrato*, 1997, En: [https://www.tebeosfera.com/autores/rabago\\_garcia\\_andres.html](https://www.tebeosfera.com/autores/rabago_garcia_andres.html) [Consulta: 18-05-2021]

7. Goya, *Aun aprendo*, Cuaderno de Burdeos (G), 1824-28, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aun-aprendo/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3> [Consulta: 18-05-2021]
8. Antonio Saura, *Retrato imaginario de Goya*, 1985, Museo Guggenheim Bilbao. En: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/retrato-imaginario-de-goya> [Consulta: 18-05-2021]
9. Goya, *Perro semihundido*, 1823, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6> [Consulta: 18-05-2021]
10. El Roto, *La contaminación*, No se puede mirar, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]
11. Antonio Saura, *El perro de Goya*, 1972, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perro-goya> [Consulta: 18-05-2021]
12. Rafael Canogar, *Homenaje a Goya*, 1975. En: <https://www.tallerdelprado.com/obra-de-arte/homenaje-a-goya/?v=04c19fa1e772> [Consulta: 18-05-2021]
13. Manolo Valdés, *El perro*, 2007 En: <https://www.duran-subastas.com/es/lote/581-1858-1858/260-86-manolo-valdes-el-perro> [Consulta: 18-05-2021]
14. Pablo Serrano, *Perro semihundido*, 1974. En: <https://twitter.com/arteenmadrid/status/1175689032715644928> [Consulta: 18-05-2021]
15. Manolo Valdés, *Disparate de Fuendetodos (El perro de Goya)*, 2007. En: <http://www.artnet.com/artists/manolo-vald%C3%A9s/disparate-de-fuendetodos-el-perro-de-goya-Sx0LLJL8LuXQMV3RtkvLPA2> [Consulta: 18-05-2021]
16. El Roto, S/T, El País, 2017. En: <http://vetustideces.blogspot.com/2017/10/clipda-clxxviii-el-sueno-de-la-razon.html> [Consulta: 18-05-2021]
17. Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, Los Caprichos, 1799, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de->

[arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280) [Consulta: 18-05-2021]

18. El Roto, *Nos vigilan*, No se puede mirar, 2019. En: [https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463\\_894055.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/11/25/album/1574696463_894055.html#foto_gal_1) [Consulta: 18-05-2021]