

subsiguiente disensión entre los serviles y liberales dentro de España con su secuela de persecuciones y ejecuciones. Sobre todo, la naturaleza de ese enfrentamiento interno resulta imprescindible para comprender la actitud de Goya frente a la deshumanización que conlleva la guerra. Especial atención dedica también Jacobs a la obra de Gianbattista Casti “Gli animali parlanti”, que sirvió a Goya de inspiración para los ‘caprichos enfáticos’. La segunda parte es un comentario pormenorizado de cada uno de los grabados. Los comentarios no se reducen a exponer la construcción formal de la composición pictórica o a posibles modelos tomados de la historia de la pintura. Jacobs ha recogido numerosos y valiosos testimonios de quienes presenciaron los hechos o que explican los motivos que se reflejan en los dibujos. La aportación del filólogo, acudiendo a obras literarias o a expresiones del lenguaje coloquial, es especialmente valiosa para entender los iconos y leyendas con los que opera el pintor. Los comentarios no hacen superfluas las figuras. Obligan al lector a detenerse para contemplar las imágenes, mientras que el mero visitante de un museo o quien hojea un volumen de reproducciones suele apresurarse a pasar páginas rápidamente horrorizado ante las atrocidades que ve: mutilaciones, violaciones, torturas, robos, hambre y crímenes de lesa humanidad. En contraste con los “Caprichos”, en esos dibujos goyescos se impone la verdad sobre la imaginación, la realidad sobre el sueño, sin por ello suscitar la ficción de objetividad en la que se escuda el reportero gráfico. El sufrimiento de los personajes representados los comparte el recuerdo de quien los representa o memoriza para sí con quienes se ven confrontados con sucesos similares. Por eso, la edición comentada no lleva a una observación distante e indiferentemente erudita, sino que reaviva un dramatismo que no queda anclado en el pasado. Cumple con la función de renovar la comunicación entre los sentimientos del pintor con los destinatarios de su mensaje o sus posibles interlocutores.

FRANCISCO SÁNCHEZ-BLANCO



Paula Fayos Pérez:

**Goya's «Caprichos» in
Nineteenth-Century France.
Politics of the Grotesque.
Edited by Erica Witschey.**

Madrid: Centro de Estudios Europa
Hispanica 2024. 541 S.

Paula Fayos Pérez' umfangreiches Buch ist eine umfassende Untersuchung zur Goya-Rezeption in Frankreich während des 19. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt liegt zwar auf den 1799 erschienenen sozialkritischen Radierungen der 80 *Caprichos*, aber auch die Zeichnungen und die übrige Druckgrafik des aragonesischen Meisters werden mitberücksichtigt. Das Buch ist klar und übersichtlich gegliedert, wenn auch die strenge chronologische Anordnung in einzelnen Kapiteln dazu führt, dass einige Personen mehrmals an verschiedenen Stellen des Buches auftauchen. Doch falls man sich über die Goya-Rezeption einer bestimmten Person im Besonderen informieren möchte, gewährleistet das Personenregister die notwendige Orientierung. Die sorgfältig recherchierte und gut lesbar und sachlich abgefasste Monografie ermöglicht einen Gesamtüberblick, erlaubt aber auch Recherchen zu einzelnen Persönlichkeiten und ihre individuelle Goya-Rezeption.

Das Buch besteht aus fünf jeweils streng chronologisch strukturierten Kapiteln. Im ersten Kapitel wird die Rezeption der „Caprichos“ seit 1799 auf dem französischen Kunstmarkt

und in den Kreisen der Kunstsammler und frühen Goya-Verehrer in vier Phasen dargestellt: erstens vom Erscheinungsjahr der „Caprichos“ bis zu Goyas Tod 1828 im Exil in Bordeaux, zweitens bis zum Tod von Goyas Sohn Javier, der etliche Werke seines Vaters verkauft hat, drittens bis 1870, wobei Valentín Carderera eine Schlüsselfigur für die Vermittlung von Goyas Werken war, und viertens die beiden letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die durch Versteigerungen bei Auktionen charakterisiert sind. Die Binnenkapitel dieses ersten Kapitels sind jeweils den Persönlichkeiten gewidmet, die sich für Goyas *Caprichos* interessiert und sich mit ihnen beschäftigt haben, unter anderem Ferdinand Guillemandet, den Goya in seiner Zeit als französischer Botschafter in Madrid porträtiert hat, oder Eugène Piot, ein früher Kenner von Goyas Werk in Frankreich. Nicht erwähnt wird dagegen der niederländische Maler und Bildhauer Ary Scheffer (1795–1858), der in Paris dem Kreis um die Maler Eugène Delacroix und Théodore Géricault angehörte und sich von *Capricho* 43 für sein Gemälde von Géricaults Totenbett von 1824 inspirieren ließ. Das zweite Kapitel ist dem Einfluss der *Caprichos* auf die ästhetischen Anschauungen der französischen Romantiker gewidmet, wobei der Schriftsteller Théophile Gautier das frühe Goya-Bild in seinem Land geprägt hat. Dass Victor Hugo, George Sand und Charles Baudelaire sich intensiv mit den *Caprichos* auseinandergesetzt haben, ist hinlänglich bekannt, wird aber hier in umfassendere Kontexte eingeordnet.

Während viele Inhalte der beiden ersten Kapitel schon durch frühere Forschungen zum Teil bekannt waren, ist das dritte Kapitel über den Einfluss der *Caprichos* auf die gesellschaftliche und politische Satire in Frankreich am innovativsten. Welchen großen Einfluss die *Caprichos* in satirischen Zeitschriften wie „La Caricature oder Le Charivari“ hatten, wird anhand einer reichhaltigen Dokumentation an Bildmaterial gezeigt, das die Intensität der Wirkung Goyas geradezu bildlich veranschaulicht. Repliken auf die *Caprichos* dienten der Kritik an Herrschern, der antiklerikalen Satire, aber auch der Bloßstellung gesellschaftli-

cher Missstände und charakterlicher Schwächen der Zeitgenossen.

Das vierte Kapitel ist eine Fallstudie zur Goya-Rezeption des Malers Eugène Delacroix, der sich wie kein anderer romantischer Künstler durch Kopien der *Caprichos* und künstlerische Repliken in Form eigener Bilder mit Goyas Werk auseinandergesetzt hat. Hier erfährt man viel Neues über die Zeichnungen, die Delacroix nach den *Caprichos* angefertigt hat und den großen Einfluss Goyas auf seine Werke.

Das fünfte Kapitel bietet nicht nur eine Gesamtschau der Ergebnisse, sondern auch einen Ausblick über die weitere, bis in die unmittelbare Gegenwart reichende internationale Rezeption der *Caprichos*, jedoch nicht in systematischer Form, sondern selektiv in Form signifikanter Beispiele, die bis zur Druckgrafik des Mexikaners Enrique Chagoya und zu den Fotomontagen des Japaners Yasumasa Morimura reichen.

Die streng chronologisch auf Personen konzentrierte Studie ermöglicht einen sehr guten Überblick über die französische Rezeption Goyas, lässt aber auch noch Raum für systematische, über die individuelle Rezeption hinausgehende Fragestellungen: Nur sporadisch angedeutet wird, welche Funktion die handschriftlichen Kommentare zu den *Caprichos* für die frühe Rezeption der *Caprichos* hatten, oder wie das dichte kommunikative Netzwerk einer gegenseitigen Beeinflussung der Goya-Enthusiasten im Frankreich des 19. Jahrhunderts funktioniert hat. Für künftige Forschungen dürften auch imagologische Fragestellungen von Interesse sein, die man in systematischen Fallstudien zu einzelnen *Caprichos* klären könnte: inwieweit nämlich aufgrund anderer Kontexte in Frankreich eventuell auch Missverständnisse und Fehldeutungen bei der Rezeption der auf typisch spanische Rahmenbedingungen bezogenen *Caprichos* vorlagen, die sich eindeutig nachweisen lassen: nicht zuletzt aufgrund des Unverständnisses, das manche französische Schriftsteller gegenüber einzelnen Radierungen geäußert haben, deren Entschlüsselung ihnen nicht gelungen ist.

Das Buch ist jedem zu empfehlen, der

sich über Goya in Frankreich fundiert informieren will. Wie alle Bücher des kunsthistorischen Verlags Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) in Madrid ist er sorgfältig redigiert und in jeder Hinsicht sehr ansprechend gestaltet, mit umfangreichem Bildmaterial in hervorragender Qualität.

HELMUT C. JACOBS



Héctor Abad Faciolince:
**Salvo mi corazón, todo
está bien.**

Barcelona: Penguin Random House
Editorial 2022. 357 pp.

Dos citas forman el fundamento de la nueva novela del autor colombiano, una, literaria, tomada del poeta colombiano Eduardo Carranza, de un soneto, cuyo última línea dice: “salvo mi corazón, todo está bien” (121) y la otra, popular, “un viejo proverbio francés....: El matrimonio es como una fortaleza sitiada. Los que están afuera quieren entrar y los que están adentro quieren salir” (217). El primero acompaña los últimos meses de vida del protagonista, el cura Luis Córdoba Uribe, el Gordo, que está a la espera de un corazón ajeno para el trasplante de su corazón enfermo. El segundo ha estado siempre presente, porque el cura tiene sus problemas con el celibato y su amigo Joaquín sufre del aburrimiento de su matrimonio igual que muchos protagonistas del volumen de cuentos del autor *El amanecer*

de un marido (cfr. mi reseña en Hispanorama 189). El narrador de esta historia novelada con fondo real (cfr. Nota bene 354) es el cura y gran amigo de Córdoba Aurelio Sánchez, quien no sólo cuenta la historia de su amigo, sino también mucho de su propia vida, sobre todo de su homosexualidad. Lo prohibido para sacerdotes católicos, la sexualidad, juega un papel muy importante en esta novela. Por ejemplo el capítulo G (el autor usa las letras del alfabeto en vez de números para los capítulos) está totalmente dedicado a este tema. Pero para Córdoba no es tanto el aspecto antisexual del sacerdocio que le molesta, es mucho más la privación de la paternidad. Y esa paternidad la puede vivir plenamente en la casa de Teresa, la esposa abandonada de Joaquín. En esta casa viven con Teresa, sus dos hijos y la criada Darlis con su niña. Él será el padre para los niños y un esposo platónico para las dos mujeres. En esta casa y con su nueva “familia” se dedica a sus dos hobbies, el cine y la ópera. En el capítulo U realiza sus sueños de manera muy poética. Escuchando la escena de la ópera *Lucia di Lammermoor*, en la que Edgardo y Lucia se casan simbólicamente en la naturaleza Darlis y el cura se prometen fidelidad eterna como en una boda real. Pensando en el futuro Córdoba quiere dejar el sacerdocio después de la operación y casarse con ella de verdad. Su afición al cine, la realiza cada vez de nuevo con los niños ofreciéndoles películas apropiadas. Estos meses serán para él el paraíso antes de la muerte en el quirófano de una clínica de Medellín.

En cuánto a la forma son muy interesantes las varias perspectivas narrativas. Al lado de Aurelio Sánchez funcionan también como narradores Joaquín y el propio autor Abad Faciolince. El primero recibe de Aurelio los papeles de sus notas, que él mismo llama “materia prima” para que les dé una forma adecuada y literaria. Esta forma literaria se nota por ejemplo en pasajes poéticos como la escena de masaje del padre Calderón por Darlis, que está acompañada por los versos repetidos del “Magnificat” (capítulo Q) o en un texto emocionante sobre la muerte (capítulo Y). Por otra parte Joaquín informa en la ‘Coda’ del libro, que no podía o no quería poner orden crono-