



LYDIA VÁZQUEZ JIMÉNEZ<sup>1</sup>

Universidad del País Vasco (UPV-EHU) - [sffpvajil@ehu.eus](mailto:sffpvajil@ehu.eus)

Artículo recibido: 10/10/2016 - aceptado: 1/12/2016

## RIÑA DE GATOS, DE GOYA: LA GATOMAQUIA COMO ESPECTÁCULO SIMBÓLICO

### RESUMEN

*Riña de gatos* de Goya es una obra emblemática tanto por la discusión de su autoría como por la escena representada. El animal, de complemento del retrato rococó, pasa a convertirse en sujeto de una escena dramática. Partiendo del carácter simbólico tradicional del gato, se concluye en su transformación en Goya, a través de *Riña*, que sintetiza las dos vertientes estéticas del rococó, la amable y la agresiva, para hacer de esta obra el símbolo de la naturaleza violenta del ser vivo, y de su representación la constatación del gusto del ser humano por el espectáculo de la violencia.

PALABRAS CLAVE: Siglo XVIII, Goya, rococó, gato, violencia.

### ABSTRACT

Goya's *Riña de gatos* is emblematic when it comes to the discussion as to its authorship and the scene it represents. From being a complement of the rococo portrait, the animal now emerges as a subject of a dramatic scene. Borrowing from the symbolic tradition of the cat, the animal's conclusive transformation through Goya, by way of *Riña*, synthesizes the two aesthetic trends of rococo, the kind and the aggressive. The effect is the making of a piece that both symbolizes the violent nature of the live being and attests to man's taste for violent spectacles.

KEY WORDS: 18th century, Goya, rococo, cat, violence.

---

<sup>1</sup> Lydia Vázquez is Full Professor of French Philology at the University of the Basque Country. She is the author of more than one hundred articles published in national and international journals and books. She specializes in libertine literature, critical animal studies and gender studies, and combines her academic research with her interests in creative literary writing and translation.

## 1. RIÑAS DE GATOS

Los gatos, como otros animales del entorno humano, han sido tradicionalmente representados por los hombres afrontándose verbal y físicamente. Los “coloquios” de perros y/o gatos forman parte de nuestra cultura literaria occidental, desde la Antigüedad clásica, pasando por fábulas, sátiras o Cervantes hasta los recreados hoy en las redes sociales, más o menos afortunadamente, pero siempre con gran éxito de público. En ellos, sus autores dan vida a unos animales sabios que debaten acerca de la vida, del bien y el mal, de las naturalezas humana y animal, en tono generalmente desenfadado, caricatural o irónico, y con una estructura que combina la platónica del intercambio con la de la narrativa picaresca. El animal sirve aquí de contrapunto al hombre, como el criado al amo, la mujer al marido o el sarraceno al cristiano.

Si los animales que más rivalizan en el arte de la retórica son, sin lugar a dudas, los perros y los gatos, hay que distinguir entre los primeros y los segundos: los perros se muestran más filósofos, y se presentan como *alter ego* de los hombres que los gobiernan. Llegan incluso a rivalizar con los propios autores de sus días, como Cipión, uno de los canes de *Coloquio de los perros*, la última de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (Madrid, 1613), tan virtuoso en el arte de la oratoria como su creador en el de la escritura. Opuestos a ellos, los gatos parecen interesarse solo por cosas de felinos, aparecen chulos, pendencieros, tragones, ladrones, y lascivos, y tratan en general cuestiones de comida, amoríos, celos o territoriales, tan propias del animal al que realmente parecen estar representando. En suma, mientras los perros son avatares de los humanos al servicio de una representación humorística, picaresca, popular, los gatos son realmente felinos, con la única diferencia de que poseen el don de expresarse en el lenguaje de los hombres. El gato es el animal pícaro por excelencia, de suerte que más se asemeja el hombre pícaro al felino que viceversa. Es curioso ver cómo Alexandre-François Desportes (1661-1743), fundador del género animalístico en la pintura francesa, alterna sus escenas cinegéticas con las de gatos robando en despensas y trastiendas humanas. Prueba de lo extendido que estaba el tópico del gato como calco bestial del pícaro. Así, también, lo ilustra Sarniego en la fábula IX del VII<sup>o</sup> Libro de sus *Fábulas*:

A las once y aun más de la mañana  
 la cocinera Juana,  
 con pretexto de hablar a la vecina,  
 se sale, cierra, y deja en la cocina  
 a Micifuz y Zapirón hambrientos.  
 Al punto, pues no gastan cumplimientos  
 gatos enhambrecidos,  
 se avanzan a probar de los cocidos (56-58).

Las peleas de perros se practican desde la Antigüedad, cuando el hombre se servía de estos fieles y sumisos compañeros para enfrentarlos a otros canes, osos, toros y demás fieras. Incluso contra otros hombres. La capacidad de adiestramiento del perro, su fiereza controlada por el entrenador, su resistencia física, hacen de este animal uno de los seres vivos más aptos para la práctica de estas actividades lúdicas que pueden alcanzar niveles de violencia y crueldad superiores a los espectáculos organizados con bestias exóticas y salvajes. Sin embargo, la imposibilidad de doblegar la voluntad de un felino doméstico, no permite, a pesar de su instinto agresivo, organizar eficazmente enfrentamientos entre un gato y otro animal. Por ello los ataques de felinos a otros animales, presas vulnerables en general, o las riñas de gatos, han sido secularmente representados en la literatura y la pintura occidentales como contiendas fortuitas. El gato no pelea con otro individuo de su especie azuzado por su dueño, sino por decisión propia, cuando, como y si su instinto y su voluntad así lo determinan. Evidentemente, un gato espoleado por un ser humano, por el hambre (“enhambrecido”) o por su libido, será más propenso al ataque pero no por ello el hombre podrá programar o condicionar su agresividad.

Tradicionalmente, en Occidente, esta agresividad “no domesticable” del gato se ha asociado a su “crueldad” aparente (al jugar con sus presas alargando su agonía), para hacer del menor de los felinos el símbolo de una de las facetas derivadas del cuarto de los siete pecados capitales, la “ira” (*orgè*: cólera irreflexiva, crueldad, violencia). En su *Hortus deliciarum* (1167-1185), Herralda de Landsberg describe un monstruo híbrido de siete criaturas representando la violencia: cada animal está asociado a un pecado y el gato simboliza la “riña”, la “disputa violenta”. Por ello se usa el término “riña” (“reñir”: “gruñir mostrando los dientes”) para los combates no programados de los gatos.

Los enfrentamientos entre felinos, reales o fabulados, aparecen pues más como “riñas” espontáneas, similares a las de las fieras, que como pasatiempos organizados para solaz de los hombres. Pero no por ello dejan de ser espectaculares. De hecho, las confrontaciones de los gatos entre sí o con sus presas han sido, desde siempre, objeto de curiosidad del ser humano, y su representación artística, auténtica temática clásica, es cuantitativa y cualitativamente comparable a las escenas de caza, a las peleas de gallos, de perros o de canes y toros en imágenes tauromáquicas, estudiadas aquí por Juan Manuel Ibeas Altamira.

Literariamente, *La Gatomaquia* de Lope de Vega (incluida en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burgillos*, Madrid, 1634) ofrece un ejemplo de calidad en las letras españolas. La obra tiene por finalidad, expresada por el autor en su inicio, cantar “la guerra, los amores y accidentes de dos gatos valientes” (84), El trío amoroso felino protagonista está compuesto por Marramaquiz, gato madrileño, Micifuf, bello ejemplar forastero, y Zapaquilda, pareja del primero, hasta que decide abandonarlo para casarse con el recién llegado. El día de la boda entre el extranjero y la hermosa gatita,

Marramaquiz, presa de los celos, rapta a la novia ante el altar antes de que llegue Micifuf al templo, y la encierra en una torre. Ambos gatos emprenden una lucha encarnizada, secundados por sus huestes respectivas, hasta que interviene Júpiter poniendo paz, por miedo a que desaparezca la especie felina y se llene de roedores el Olimpo. Micifuf sitia la torre, Marramaquiz tiene que abandonarla para procurarse alimento, y lo mata accidentalmente un príncipe cazador. Su ejército se rinde, la contienda concluye con la victoria del forastero y las nupcias de Micifuf y Zapaquilda. “Parodia de poemas épicos y mitos clásicos” (Martin 409) o “comedia de capa y espada con desenlace dramático presentada en molde de poema épico burlesco” (Fernández Nieto 160), *La Gatomaquia* realiza una “fusión novedosa entre lo felino y lo humano”, pues realmente pone en escena “vicios” comunes a la naturaleza del hombre y del gato, a saber, “la mezquindad de los celos”, la “agresividad”, o “la inconstancia” (Martin 409-410).

## 2. LOS GATOS, SÍMBOLO FEMENINO

En la obra de Lope, si Marramaquiz y Micifuf simbolizan la agresividad y el sentido del territorio propios de la especie felina, Zapaquilda personifica la inconstancia, la coquetería, la vanidad y la astucia, componentes propios del arquetipo mujeril:

Estaba, sobre un alto caballete  
de un tejado, sentada  
la bella Zapaquilda al fresco viento,  
lamiéndose la cola y el copete, tan fruncida y mirlada  
como si fuera gata de convento. (Lope de Vega, *La Gatomaquia*, Silva I, vv. 51-56)

El gato ha sido, en efecto, asociado, desde la Antigüedad, a la naturaleza femenina, de la misma manera que se ha identificado al perro con la esencia masculina. Ciertamente, la lascivia, tributo de las gatas, duchas en el arte de atraer al macho con sus movimientos y maullidos, se ha considerado, desde los clásicos, como lo propio, también, de la mujer. Baste recordar el *Lai d'Aristote* de Henri d'Andeli (o Henri de Valenciennes, según las más recientes atribuciones), cuya versión más antigua data de 1220, donde el Estagirita, que pretendía que el gran Alejandro abandonara a su amante, es ridiculizado por Filis, que pone toda su lascivia al servicio de la seducción del filósofo, quien acaba hechizado y a cuatro patas para complacer a la india. Son numerosos los casos de mujeres llevadas a la escena del teatro español como gatas en celo, furiosas, agresivas, lúbricas, ariscas. Luis Quiñones de Benavente, en uno de sus numerosísimos entremeses, el *Entremés del Molino* (1645), pone estas palabras en boca del “Sacristán”: “Acabose. Aquí mis días fenecen, que es un demonio mi mujer, y es gata arisca” (Maire Bobes 179). Gato o gata / Mujer (Bruja) / Demonio es una unidad trina en la tradición occidental (Walter 61-73).

El film *La femme du boulanger* de Marcel Pagnol (1938) ilustra ejemplarmente esta comparación prejuiciosa. El panadero, Aimable, está locamente enamorado de su mujer. Un día, esta huye con un pastor. Cuando vuelve al hogar, el marido (Raimu) recibe a su mujer (Ginette Leclerc) sin un reproche, sin querer explicaciones. La escena es patética, propia de un drama de engaño marital convencional con final feliz, hasta que entra en casa la gata, “Pomponette”. También retorna después de una fuga nocturna. Aimable, adorable con su esposa, increpa a Pomponette por su infidelidad, poniendo de manifiesto el paralelismo entre ambas, y así lo entiende la mujer, que responde por la gata a las acusaciones:

ÉL: ¡Ah, por fin! ¡Aquí está! ¿La ves? ¡La Pomponeta, por fin ha vuelto! ¡Qué, zorra! ¡Guarra! ¡Mala pécora! ¿A estas horas vuelves, eh? ¡Y el pobre Pompón, la mala sangre que ha hecho desde ayer! Dando vueltas, yendo y viniendo, buscándote en cada rincón... Se sentía más desgraciado que las piedras y ella, mientras, con su gato callejero... un desconocido, un pelagatos, un cantamañanas... ¿Qué tiene que no tenga él?

ELLA: Nada...

ÉL: Oh, no contestes tú... Tendría que hablar ella, si no se le cayera la cara de vergüenza...

Las gatas, pues, aparecen en nuestra cultura como un avatar de la mujer, o viceversa; pero también el gato, sin diferenciación genérica, presenta características mujeriles: es dulce, suave, meloso, interesado, libidinoso, avaricioso, glotón, perezoso, asilvestrado, indómito, cualidades todas que conforman la imagen de la mujer felina en la cultura misógina judeocristiana (Walter 45-86).

### 3. GOYA Y SU VISIÓN PARTICULAR DE LOS GATOS

De esta tradición se nutre Goya, para dar luego su visión, novedosa, revolucionaria, subversiva. No insistiré en algo sobradamente admitido, la atención particular del pintor prestada a mujeres, niños, ancianos, pobres y animales, es decir los desvalidos que sufrían ante él, penuria, vejaciones, maltrato, hambre y sed, ataques físicos, violaciones, vejaciones o ejecuciones. Las mujeres son las grandes víctimas de sus *Desastres* (1810-1815), como los toros en su *Tauromaquia* (1816). Ciertamente, los *Caprichos* (1799) y los *Disparates* (1815-1823) muestran a mujeres y animales (estos, a menudo, trasuntos humanos en alegorías ejemplificadoras) en acciones poco o nada virtuosas, como corresponde a una representación global de la sociedad y sus vicios, lúcida y crítica, pero nunca misógina ni menospreciadora del reino animal. El gato es el compañero de la bruja, sí, pero con más humor que furor, como en los *Caprichos* 65 (“Dónde va mamá”) y 66 (“Allá va eso”). En el primero, un gato acompaña a una bruja demasiado gorda al aquejarre. Su peso la obliga a volar lentamente y tiene que salir cuando el sol aún luce para llegar a tiempo; el gato, a su servicio, lleva una sombrilla para protegerla del astro,

pero el parasol es demasiado pequeño y el felino decide resguardarse él y dejar a su ama al descubierto. En el segundo, una bruja descarnada se sirve del diablo cojuelo, de sus alas, para volar hacia su reunión satánica; el humor negro de Goya hace de la muleta del diablo, a la que se agarran bruja y demonio, el objeto central de la escena, y con ella al gato de la hechicera, que se ha enganchado con los dientes a la empuñadura porque, a todas luces, está en su primer vuelo, y no controla la situación.

Los animales, como los niños y las mujeres, ocupan el primer plano de la escena goyesca. Los perros están presentes como actores y víctimas en su *Tauromaquia*, acompañan a damas, señores y niños en sus retratos y ocupan un lugar relevante en las escenas campestres de sus tapices rococó. Los gatos, en menor número, también tienen su protagonismo. El retrato que los ha hecho célebres es, sin duda, *Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño* (hacia 1787). El retratado es el hijo menor de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, conde de Altamira. El niño, vestido de gala, tiene la mirada ausente, ajeno a la escena dramática que acaecerá a sus pies. Como tantos hijos de familias ricas de la época, Don Manuel posee mascotas, y en el lienzo posa con ellas, sus aves, enjauladas a su derecha, menos una urraca, atada a un cordón que sostiene con las manos, como se acostumbraba a “pasear” los pájaros entonces, y sus gatos, tres, a la izquierda del infante. El retrato del niño (óleo, 110cm x 80 cm, Museo Metropolitano de Nueva York) muestra la imagen del universo lúdico de la infancia, asociada ya a los juegos con mascotas, y al tiempo trasciende la representación individual para dotar a la imagen de un valor simbólico: en el pico de la urraca hay un papel donde puede leerse el nombre y la fecha de nacimiento del modelo, identificándose así con el muchacho: la curiosidad, la inocencia, la libertad limitada por la sujeción a terceros, son los tres elementos que caracterizan a ambos personajes. Mediante esta identificación, se humaniza el ave pero también se animaliza al niño, cuya fragilidad queda así de manifiesto. Los tres gatos, al fondo del lienzo pero en una ubicación central, detrás del pájaro. No están en posición de cazadores, antes al contrario, aparecen sentados pacíficamente, pero sus ojos, desencajados de puro abiertos y fijos en el ave, en el primero de la izquierda, el más visible, cavos en el segundo, debido a la pupila dilatada, que los hace casi fundirse con el fondo oscuro de la obra, y dotados de luz propia en el tercero, prácticamente invisible debido a su pelaje negro, a no ser por esos dos faros oculares, transforman la escena aparentemente apacible en drama. El niño juega con su pájaro, el elegido de entre los que permanecen en la jaula, espacio de cautiverio y protector al tiempo, junto a sus otras mascotas felinas, despreocupado, casi aburrido. De hecho, su inmovilidad y su vestimenta demasiado rígida le hacen parecer un muñeco más que un ser humano, un juguete más, indefenso, a merced de cualquier enemigo. Los gatos, al acecho, sin levantar las sospechas del amo, esperan un descuido, el vuelo del ave, para lanzar un zarpazo. La tríada felina, compuesta de una hembra tricolor a la izquierda, un macho gris atigrado a la derecha, y un gato negro detrás, simbolizan aquí la violencia implacable del deseo, la avidez irrefrenable

del apetito, pulsión vital tan ineludible como incontrolable. Esa escena detenida en el “momento antes” del drama supone un aviso del pintor a ese niño, aún ajeno a los peligros de la vida, pero presa ya propiciatoria de unos enemigos que pueden ocultarse tras los gatos, en ese fondo tenebroso del lienzo que provoca en el espectador una sensación irracional de inquietud y desazón. Los gatos, el gato, en esta obra y en otras del maestro, no es la representación del diablo, sino la transmutación animal de lo que llevamos los seres vivos dentro de nosotros, ese instinto agresivo de supervivencia, cargado de libido, que nos hace o depredadores o presas. De hecho, de los tres gatos, solo el primero parece fijarse en el pájaro, el segundo y el tercero tienen la mirada perdida fuera de campo, como queriendo advertir de esa lección de vida al espectador.

Pero los gatos más inquietantes de los especímenes goyescos son sin duda los que aparecen en su *Capricho* nº 43, “El sueño de la razón produce monstruos” (1797-1798). Las pesadillas que surgen amenazantes del febril subconsciente del artista al quedarse dormido en pleno trabajo son zoomorfías: en la parte superior, a la derecha del grabado, se perciben unas sombras lejanas y confusas cuyo trazo va definiéndose hasta concretarse en un murciélago, de talla excesiva si lo comparamos con el artista, que sobrevuela la escena. Ya más abajo y acercándose al pintor hasta posarse detrás de él, un grupo de lechuzas, en cuyo centro despliega sus desmesuradas alas una de ellas, sobre la cabeza gacha del durmiente. Entre esa lechuza y la última de la derecha en primer plano, hay un gato, que podría confundirse con sus compañeras aladas, si no fuera porque carece de apéndices plumíferos y porque sus ojos reflejan más estupor que fiera. El animal situado en el extremo izquierdo de la imagen, tras la garra de una lechuza amenazante, parece un híbrido de lechuza y gato, gato picudo o lechuza bigotuda. Finalmente, la fiera de cuerpo más imponente es un gato ubicado en la parte inferior derecha del grabado. Su postura, plácida, con las extremidades delanteras en reposo, contrasta aquí también con su mirada atónita hacia el hombre. El tamaño del espécimen también es anormalmente grande, comparado con el del artista. Estos animales de la noche, que reinan en el mundo de las tinieblas, tienen una simbología clara pero ambivalente: el murciélago se asocia en Occidente a los genios malignos e infernales, pero también a la inmortalidad, que podría relacionarse con la del artista, conferida por su obra; la lechuza es símbolo de malos presagios, de muerte, pero también de sabiduría; el gato, representación animal de los genios malignos, es igualmente asociado a la intuición y la clarividencia. Goya se representa, en suma, a sí mismo, en un anti-autorretrato, liberando su subconsciente de sus monstruos, para asumirlos y plasmarlos en este grabado augurador de los *Caprichos* por venir (este capricho debería haber sido el inaugural, aunque en la serie definitiva figuró como nº 43), serie de pesadillas reveladoras de la verdad, que le han descubierto esos animales mágicos: el murciélago, la lechuza y, primeramente, el gato. No en balde el gran gato le mira a él, como el gato central, del que solo asoman sus ojos penetrantes dirigidos fuera de campo, nos avisa a nosotros, espectadores, de las acechanzas del mun-

do. Goya, lejos de la visión tradicional del gato como un animal simplemente agresivo, salvaje, e infiel y artero como las mujeres, descubre en el felino a un ser superior, que simboliza las fuerzas de la naturaleza indómita, el instinto, la violencia y la capacidad de sondear las profundidades del ser.

#### 4. EL COMBATE ANIMAL, ESCENA ROCOCÓ

Durante mucho tiempo se ha considerado la pintura rococó como un arte menor costumbrista, galante y amable, despojado de cualquier tipo de tensión o dramatismo, representativo de un espacio sin tiempo, *locus amoenus* donde lo lúdico y lo amable, Pomona y Flora, el triunfo de los sentidos en armonía sinuosa con una naturaleza cómplice, la eterna juventud y el amor idílico triunfaban en un universo de trampa y cartón. Grandes estudiosos de la materia, con René Démoris a la cabeza, han deconstruido esta percepción reductora y falseada del rococó para profundizar en una visión más compleja, transcendental, sombría, violenta (Berchtold *et al.*, 2012).

En esta perspectiva crítica se sitúan los trabajos en torno a la violencia como temática rococó, y en concreto la violencia animal, y por ende la humana, como una de las materias recurrentes de la pintura rococó. En Francia, Oudry es el ejemplo emblemático de esta tendencia del rococó umbrío, y en España, Goya nos proporciona las claves para ahondar en la esencia violenta del ser vivo, que a su vez caracteriza al arte auténtico, aunque se disimule bajo la seductora máscara de los tonos pasteles y los motivos muelles.

Frente a la figuración de los animales salvajes luchando entre sí en un entorno exótico y remoto, Oudry introduce, mediante el tema de la caza, una violencia más inquietante, por cercana: una fiera es acosada, agredida, abatida por un animal amaestrado, el perro de caza. La promiscuidad entre lo salvaje y lo domesticado, entre la vida y la muerte, generan una sensación de desasosiego e inseguridad en el espectador. La animalidad reinante, de la que expresamente se ha excluido al hombre, enfrentan a este a su propia naturaleza animal, a su propia violencia, a su doble esencia de depredador y presa. En los lienzos de Oudry, la puesta en escena está sumamente cuidada, la composición del cuadro, la disposiciones de los personajes animales, todo concurre para dar a ver al público un espectáculo cruento que lo espante y regocije. A la manera del circo romano, Oudry coloca en la arena oleaginosa a seres que van a morir ante la mirada aterrada y fascinada del espectador. Vemos a un *Perro de aguas atacando un avetoro* (1725, Museo Nacional de Estocolmo), a un Spaniel *sorprendiendo un cisne en su nido* (1740, Museo nacional de Estocolmo), a un *Avetoro y perdices guardados por un perro blanco* (1747, Museo del Louvre), o a un *Cisne girándose hacia una naturaleza muerta* (hacia 1725). Los canes, adiestrados para matar y rematar, comparecen junto a sus congéneres animales para



acabar violentamente con ellos. Oudry se complace en presentarnos el momento justo (*Perro de aguas*), el momento precedente (*Spaniel*), y el momento consecutivo (*Avetoro*) de esta violenta confrontación. Pero cuando realmente entendemos que se trata de un espectáculo para complacer al espectador, es al contemplar el último de los lienzos evocados; se trata de una escena irreal: un cisne (recordemos que, como la cigüeña o la grulla, eran animales comestibles y deliciosos en la época), en su entorno salvaje, se vuelve sorprendido, asustado, con las alas abiertas, y observa espantado una naturaleza muerta donde se acumulan peces y aves sacrificados, suspendidos de cuerdas, ganchos y ramas de un árbol, con bocas y picos abiertos, en una escena que, fuera del contexto natural de la naturaleza muerta, se asemeja a una apocalipsis. El cisne se convierte así en observador del lienzo dentro del lienzo, y el hombre que ve el cuadro se identifica con el cisne y sufre la violencia en una reverberación especular magistral.

## 5. GOYA Y EL ROCOCÓ VIOLENTO

Goya practica el rococó violento, al que se aplica con la meticulosidad del que, desde los inicios de su carrera como pintor, desde sus motivos religiosos y sus escenas costumbristas para los tapices, conocía el lado negro de esas escenas solares, la pulsión de muerte que se escondía tras ellas, y que las generaba, que les confería su sentido. Los sueños apacibles de sus lienzos y tapices (*El sueño*, 1790) se convierten en pesadillas en sus caprichos (*Capricho* nº 43: “El sueño de la razón produce monstruos”); las sombrillas de las majas (*El quitasol*, 1777) se vuelven parasoles sostenidos por gatos que acompañan a sus amas las brujas a los aquelarres *Capricho* nº 65: “¿Dónde va mamá?”); el columpio de los cartones para tapices destinados a decorar las paredes de los Príncipes de Asturias (*El Columpio*, 1779) se transforma en cuerda de ahorcado en *Los Desastres* (*Desastre* nº 31: “¡Fuerte cosa es!”, 1810-1815); la naturaleza muerta, que representa la muerte despojada de la violencia y necesaria para que la vida siga (*Pavo desplumado*, 1808-1812), resucita para poner en escena a unos hombres desplumados y apaleados por unas hembras feroces (*Capricho* nº 20: “Ya van desplumados”, 1799); la escena erótica propia de sus escenas galantes con “cortejos” y “majas” (*La maja y los embozados*, 1777), deriva en violación en los *Desastres* (*Desastre* nº 10: “Ni por esas”, 1810-1815); una de las imágenes prototípicas del rococó lúdico de Goya es su juego de la gallina ciega, con sus connotaciones eróticas (*La gallina ciega*, 1789), que degenera, respetando su forma de “corro humano”, en santa compañía en el *Desastre* nº 70 (“No conocen el camino”, 1810-1815), donde los figurantes, en el tapiz jóvenes y lozanos, resurgen aquí cadavéricos, con la cabeza gacha y sometidos por el miedo; la fiesta de San Isidro, patrono de Madrid festejado en alegre romería (*La Ermita de San Isidro*, 1788), acaba en fantasmagoría en la pintura negra de *La Romería de San Isidro* (1819-1823); la naturaleza, sintetizada en la imagen del árbol, del que recogen los frutos unos críos (*Niños cogiendo fruta*, 1778), se seca, muere y se

petrifica en forma de árbol del ahorcado, del desmembrado, en los *Desastres* (*Desastre* nº 37: “Esto es peor”, 1810-1815). Goya, desde sus inicios, construye un mundo de ensueño y sosiego, para luego, tras dormir el sueño de la razón, deconstruirlo, de manera sistemática, en forma de negativo violento (Vázquez 195-200). En este contexto, su obra *Riña de gatos* (1786) no solo adquiere todo su sentido sino que la coloca en la cumbre de la producción del genio aragonés.

## 6. RIÑA DE GATOS (1786)

*Riña de gatos* (óleo sobre lienzo, 56,5 cm x 196,5 cm, 1786). El tapiz nunca llegó a colgar de las paredes del comedor de los Príncipes de Asturias, en el palacio del Pardo. Estaba destinado a una sobrentana, pareja frontal de una escena de vuelo de pájaros, cuyo cartón se ha perdido. Ambos formaban parte de una serie de trece escenas, “Las cuatro estaciones”, “pinturas de asuntos jocosos y agradables”. Los tapices nunca se expusieron debido a la muerte de Carlos III, acaecida en 1788. La escena pertenece pues, por fecha y destino, al periodo goyesco del “rococó solar”, amable y galante, risueño y florido, lúdico y apaciguado. Sin embargo, la obra produce el mismo malestar que cualquiera de los *Caprichos*, los *Desastres*, o las estampas de la *Tauromaquia*, la misma zozobra que cualquiera de sus pinturas negras. Quizá por ello su autoría haya sido discutida hasta hoy. Sin entrar en cuestiones técnicas que no son aquí el objeto de estudio, y por todo lo anteriormente expuesto, creo que *Riña de gatos* entra plenamente dentro de la estética rococó de la época, de la que Goya fue uno de los máximos exponentes, reuniendo además de manera ejemplar las dos vertientes solar y sombría del rococó goyesco, y que por lo tanto no hay nada extraño ni insólito en su atribución; es más, al menos en lo relativo a la temática, debería considerarse como una obra clave y culminante del maestro ilustrado.

El novelista Eduardo Mendoza aclara en su novela *Riña de gatos* (Madrid, 2010) que desde la Edad Media a los madrileños se les conoce como “gatos”. En esta ficción un historiador del arte busca, en la España de 1936, un cuadro perdido. El paralelismo entre la Guerra de la Independencia y la Guerra Civil española como contiendas fratricidas es evidente, reunidas en un emblema: el cuadro de Goya. Mediante el recurso retórico de la metaforización personificada, el gato se convierte en el trasunto del madrileño, que a su vez sirve de arquetipo, en su concreción dual, de la lucha entre semejantes. “Gatos” serían “seres empeñados en perjudicarse mutuamente, llevados de una ventolera de violencia” (Mainer 2010). El cartón goyesco sirve a Mendoza para entramar su extraordinario relato, pero no se puede reducir el óleo del aragonés a esa lectura que abunda en la visión negativa del gato en el universo de Goya.

Se ha establecido a menudo un paralelismo entre este óleo y *Duelo a garrotazos* (1820-1823), y sí, su similitud es innegable. Pero entre *Riña de gatos* y *Duelo a garrotazos*, una de las pinturas negras de la Quinta del Sordo, está de por medio la guerra y sus “desastres”, y la vejez, la enfermedad, la sordera, el aislamiento de Goya. Ambos hombres, de similar vestimenta, idéntica corpulencia y semejanza facial, armados de estacas iguales, enterrados hasta las rodillas (aun cuando esa idea no fuera de Goya sino de su restaurador, Martínez Cubells), no van a poder escapar a su destino fatal, como tampoco van a conseguirlo los gatos. De la comparación se deduce pues la obsesión de Goya por las reyertas entre hermanos, entre semejantes, sean gatos u hombres. No obstante, conviene hacer ciertas precisiones que pueden conducirnos a una visión más completa y justa de *Riña de gatos*.

La escena se presenta en formato apaisado, largo y estrecho, y se representa en contrapicado. Es importante insistir en ello, por lo que puede conllevar de cambio de percepción de una obra que está confeccionada para ser vista desde una perspectiva determinada y en un lugar concreto y que la posteridad va a contemplar desde otra distinta. El tapiz debía estar ubicado en altura, entre una de las ventanas del salón del palacio de El Pardo y el techo, en un espacio reducido. Si Goya concibe la *Riña* en contrapicado es pues para que los moradores del espacio palatino puedan observar el espectáculo de la riña de unos gatos encaramados a una tapia como si estuvieran realmente junto a esa pared. Si la escena esboza un “atolladero” del que ninguno de los gatos escapará vivo, eternizando la incipiente contienda, es en buena parte por el medio metro al que Goya se tuvo que limitar en su concepción.

Goya jugó sin duda con dimensión y ubicación a la hora de decidir la escena. Tampoco conviene olvidar que este espectáculo gatuno se inscribe dentro de un conjunto, *Las Cuatro Estaciones*, donde su pareja, que debía ir expuesta enfrente, es un grupo de aves. El grupo volátil, esencialmente primaveral, complementa, oponiéndose, al dúo felino otoñal al que, por qué no, imaginamos en una disputa por esos pájaros próximos e inalcanzables, en una suerte de recreación del suplicio de Tántalo. Gatos que luchan por comida, por un territorio donde poder alimentarse, probablemente también por una gata, igual que en los *Desastres* donde el trasfondo de la guerra desvela un mundo de necesidad, miseria, hambre, masas humanas en busca de un espacio donde poder asentarse, machos necesitados de hembras, donde solo la violencia más primaria permite la supervivencia más básica.

Estos gatos violentos, de ojos encendidos y desorbitados, con el lomo erizado, exhibiendo sus garras y sus afilados incisivos, ejemplifican, dados en espectáculo a sus contemporáneos y a la posteridad por el maestro Goya, antes de ser el desolado y lúcido

testigo de la tragedia que se avecinaba, la ley de la naturaleza, a cuya violencia fratricida ninguna especie puede escapar.

El felino goyesco se ve despojado de sus atributos ancestrales, dentro de una visión prejuiciosa esencialmente negativa del animal, asociado al estereotipo de la mujer más negativo, en una dualidad que roza lo infernal, para convertirlo en símbolo puro de las fuerzas de la naturaleza, de la energía que llevamos todos los seres vivos dentro y que aboca en caso de necesidad, a la contienda. La puesta en escena, como si los felinos estuvieran en un ring, o en un círculo de arena de pelea de gallos, condicionada por el formato del óleo, sirve a Goya para darnos la *Riña* en espectáculo, no para regocijo nuestro, sino, a la manera del teatro clásico, hacernos tomar conciencia de nuestra propia esencia, de nuestra propia naturaleza.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Berchtold, J., Démoris, R., Martin, Ch. eds. *Violences du rococó*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- Fernández Nieto, M., “La “Gatomaquia” de Lope, de poema a comedia”, en AA. VV., *Edad de Oro*. Vol. XIV, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 151-160.
- Lope de Vega. *La Gatomaquia*, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burgillos y La Gatomaquia*, ed. A. Carreño. Salamanca, Almar, 2002.
- Mainer, J. C. “Un cuadro de Goya (Eduardo Mendoza, 1936)”, en *El País*, “Babelia”, 20 de noviembre de 2010.
- Martin, A. L. “Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega”, *Anmal Electrónica* 32 (2012). 405-420.
- Quiñones de Benavente, L. “Entremés del molino” en ed. Jesús Maire Bobes, *Teatro Breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2003.
- Samaniego, *Fábulas*. Madrid: Tomás Jordan, 1832.
- Vázquez, Lydia, Ibeas, Juan. *Perros y gatos del rococó*. Madrid: ADE, 2013.
- Vázquez, L., “Goya et les desastres du rococó”, en Berchtold, J., Démoris, R., Martin, Ch. eds. *Violences du rococó*, Presses Universitaires de Bordeaux, 195-202.
- Walter, V. V. *Contribution à l'évolution historique du chat:ses relations avec l'homme de l'Antiquité à nos jours*, Thèse, École Nationale Vétérinaire de Toulouse, 2007.