

**LO EMBLEMÁTICO, LO MITOLÓGICO Y LO
ONÍRICO EN LA PINTURA DE GOYA:
*El pintor y la visión del Príncipe***

Jesús María González de Zárate

Universidad de Vitoria

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Tras los estudios de Julián Gállego y Santiago Sebastián sobre las artes en la España de Época Moderna y de otros investigadores extranjeros como Moffit, Brown, Rupert Martín, entre otros, no se puede dudar que la plástica en el Siglo de Oro español esconde tras su aparente realismo todo un mundo semántico que convierte la obra de arte en una "metáfora" claramente parlante. En este sentido, la investigación moderna intenta revivir el importante bagaje de significados que aquellas formas nos reportan, para ello se hace necesario el estudio de las claves que fueron las fuentes tanto visuales como de contenidos en los artistas de esta época. Bajo estas ideas hemos orientado nuestra investigación en obras ya publicadas como *Saavedra Fajardo y la Literatura Emblemática y la Emblemática I. Los Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solozarno*¹.

La Emblemática tuvo un gran desarrollo tras la edición del *Emblematum liber* de Alciato en 1531. La intelectualidad europea entendió el Emblema como la expresión de una cultura visual y filosófica por la que la imagen expresaba físicamente contenidos abstractos del pensamiento. En consecuencia, el Emblema se convirtió en un repertorio ilustrado del que podían echar mano eruditos y artistas para referir mediante formas aspectos del intelecto. La difusión de esta literatura fue importante en los siglos

¹ González de Zárate (1985),(1987). En ambas obras se analizan las fuentes de la Emblemática, la importancia para su época así como su difusión y se aplica este estudio a la consideración de las fuentes tanto literarias como gráficas de los Emblemas y a su visión en la plástica del siglo XVI y XVII, esencialmente en la pintura cortesana española.

XVI, XVII y XVIII español, generando en gran medida un vocabulario plástico que nos explica muchas de las obras de arte que hasta la fecha eran consideradas como meramente naturalistas. Rodríguez Ceballos, comentando la obra de Rupert Martín, no duda en afirmar:

"John Rupert Martín ha hecho tema fundamental de su libro, casi un 'Leitmotiv' que se repite a través de muchas de sus páginas, la idea de que bajo el aparente 'realismo' que caracteriza tópicamente a la pintura y escultura barrocas, realismo entendido falsamente como una transcripción literal pero exclusiva de lo que percibe el ojo, late una serie de alusiones y referencias a verdades de orden espiritual, moral y religioso que convierte la lectura de las obras de arte barroco en un fascinante juego. La clave de esta actitud barroca ante la realidad inmediata habría que buscarla en el manejo incesante por parte de aquella lejana sociedad, tan poco parecida a la nuestra, de una copiosa literatura sobre divisas, empresas, emblemas y jeroglíficos que había comenzado a entusiasmar desde mediados de la centuria anterior"².

Por tanto, el mundo de los Emblemas se convirtió en un verdadero código visual y semántico que sirvió para que los artistas y mentores intelectualizaran la obra de arte. Junto a este código se dan cita otros y entre ellos destacamos el mundo de la mitología grecorromana, el cual tras la obra de Boccaccio y de Cartari, Gyraldi y Conti en el siglo XVI, junto a otros autores como Tostado o Pérez de Moya y diferentes Ovidios Moralizados, se entendió, tal y como nos cuenta Buck, como un lenguaje propio de los eruditos por el que se podían transmitir importantes contenidos de orden moral conformes a la fe cristiana³. En esta línea ya nos cuentan Wind y Garín que desde San Pablo y San Agustín, se quiso entender que la fábula clásica era portadora de verdades que podían ser asumidas por la verdadera religión⁴. Consecuentemente se utilizó en la Época Moderna la clave mitológica para referir visualmente ideas tanto morales como filosóficas.

La mentalidad ilustrada del siglo XVIII comenzó a cuestionar estos importantes códigos de información para artistas e intelectuales, comprendió que el fundamento del Emblema era netamente fantástico por cuanto partía de premisas falsas apuntadas por Horapollo, figura enigmática que compuso la *Hieroglyphica* hacia

² Rodríguez G. de Ceballos (1986)

³ Buck (1976), p.215. El círculo Careggi vio en el mito clásico un medio erudito por el que se podían referir contenidos morales.

⁴ Wind (1972), p.30 y Garín (1981), p.26.

el siglo IV, obra que llegaría a Florencia en el XV y que estimuló las mentes más preclaras del Humanismo dando origen a esta literatura que hemos llamado Emblemática. Tal y como nos cuenta Chastel y refrenda Wittkower⁵, los eruditos del XVI entendieron que el sabio egipcio había conseguido descifrar la sabiduría de los pueblos del Nilo que de forma oculta había quedado reflejada en un lenguaje visual o escritura jeroglífica. Los estudios de Champollión derrumbaron tales premisas y pusieron de relieve que el Horapollo tan sólo sirvió para excitar la fantasía poética de sus seguidores, aunque ya con anterioridad Piranesi en el siglo XVIII señalara que estas formas egipcias eran simplemente "caprichos decorativos"⁶.

Entendidos estos códigos como fantasías poéticas, en el siglo XIX se ponen de manifiesto otras claves de lectura en la obra de arte que tienen su fundamento en el mundo onírico y es sin duda en la figura de Goya donde encontramos una de las primeras manifestaciones de este "surrealismo" plástico. El grabado 43 de sus *Caprichos* es todo un manifiesto en este sentido; cuando afirma que: El sueño de la razón produce monstruos, se anuncia ya todo un nuevo mundo pictórico en el que la libertad de creación se hace patente. No obstante, estas tendencias arrancan con el aragonés gozan de una amplia historia en el mundo de las artes, sus monstruos, genios o diablos están presentes en la época bajo medieval tal y como podemos deducir del estudio de la obra de Kappler⁷ y muchos de ellos pudieron servirle de inspiración. Pero Goya aunque innovador no olvida la tradición, en su producción artística, como podremos apreciar, se dan cita aspectos emblemáticos, mitológicos y oníricos que hacen de su pintura una de las obras más apasionadas para el historiador del arte, ya que tan sólo conociendo estas claves se podrá reconstruir el contenido de sus composiciones.

Los monstruos y brujos que nos presenta en los *Caprichos* como en el 67, recuerdan claramente grabados antiguos como el de Sebastián Brant en sus *Fábulas de Esopo* (Basilea 1501). Los hombres brujos con cara de asno y de ave de su grabado 63 están

⁵ Chastel y Klein (1974), p.77.

⁶ Wittkower (1979), p.261.

⁷ Kappler (1986). Entre los diferentes repertorios ilustrados que nos ofrece sobre literatura de viajes, fábulas y crónicas se aprecian que muchos de estos monstruos, brujos y diablos están próximos a los que Goya confeccionará a fines del siglo XVIII. Esta obra es sin duda de obligada consulta a la hora de querer entender la significación de esta fauna oculta y misteriosa de época tardomedieval.

próximos a los presentados por Hartmann Schedel en su *Crónica Mundi* y al de Ulrich Molitor en sus *Brujas metamorfoseadas en animales camino del sabbat*.

Los seres híbridos y las sirenas de otros de sus grabados no olvidan tales precedentes. En consecuencia, en el mundo de lo fantástico Goya consulta la tradición y sus diablos, brujos y monstruos vienen a ser, en muchas ocasiones, una recreación personal de modelos tardomedievales.

EMBLEMAS, MITOS Y SUEÑOS EN LA CONOCIDA "QUINTA DEL SORDO". *Una visión iconográfica de su "continente" formal y su contenido iconológico*

Si las artes se han de considerar como testigos inseparables de la Historia, es en la plástica goyesca donde nos encontramos la visión de una España en crisis que se debate entre el Antiguo y Nuevo Régimen. La Constitución de Cádiz quiso poner freno al absolutismo monárquico y declarar a la nación como sujeto esencial de la soberanía. Estas ideas encontraron clara oposición en el príncipe Fernando VII, quien desde su llegada al trono en 1814 quiso restaurar el absolutismo y lo lograría hasta el alzamiento de Riego en 1820, fecha en que comienza el llamado trienio liberal y que coincide con la realización de las llamadas Pinturas Negras. Será en la conocida "Década Ominosa", 1823-1833, cuando ante la llegada de una política antiliberal, Goya abandonará España.

El carácter antiabsolutista de nuestro pintor y su oposición al Príncipe Fernando VII quedó patente en su obra titulada *El Coloso*, donde como ya estudiamos Goya presenta la idea de Príncipe fatuo en base a composiciones emblemáticas⁸. Por tanto en nada extraña que tras la política imperante en el país, por las diferentes enfermedades y crisis que el pintor atravesaba⁹, se refugiaba en 1819 en la villa del Manzanares conocida como la "Quinta del Sordo" y que siendo el pintor un claro exponente de hombre intelectual y liberal, de artista ilustrado como dice Glendinning, transmitiera su mensaje plástico en los muros de su residencia.

Un hombre atormentado que había perdido a su mujer y amigos, que de ser pintor real, aunque conservó este título, estaba sumido en la miseria, que con tanta pasión y crudo realismo presentó esos desastres de la guerra, nunca habría realizado estas composiciones de no encontrarse sumido en la amargura y desear

⁸ González de Zárate (1985), p.129.

⁹ Glendinning (1983), p.41. Se nos cuentan los tristes sucesos que acompañaron a Goya en estos últimos años de su vida.

expresar su solitaria y sincera visión del mundo a través de estas claves pictóricas. En consecuencia pienso que el juicio de Glendinning no es acertado cuando sobre estas Pinturas precisa:

"En ellas, un artista traslada por primera vez al lienzo algo nacido en las profundidades del sueño y de lo irracional. Nos equivocariamos al suponer que estas series se crearon con el fin de mejorar o instruir al mundo, o para criticar a algún político"¹⁰.

Nuestra opinión es divergente en este sentido, pues las Pinturas Negras siendo la expresión de un hombre solitario tienen unas fuentes iconográficas concretas que demuestran hasta que punto Goya era conocedor de la Historia del Arte, y en ellas, podemos señalar siguiendo a Gassier y Wilson que se encuentra el último mensaje goyesco en el que se manifiesta su visión del mundo¹¹ y su crítica al poder antiliberal de Fernando VII.

Ortega y Gasset cuando realizó su juicio crítico sobre la obra de Goya nos decía:

"Ha pintado todos los temas divinos, humanos, diabólicos y fantasmáticos"¹².

Y es que en la Quinta del Sordo se dan cita todos estos temas aunados por un motor común que no es otro sino la expresión sincera de su desencanto hacia la vida y de su desesperanza política. Vamos a comenzar a analizar las diferentes obras que componen el conjunto.

La Sala inferior está ocupada por dos grandes programas. El primero estaría compuesto por *Dos Ermitaños*, *La Romería de San Isidro* y *Judit y Holofernes*. Santiago Sebastián ya nos dice que *La Romería de San Isidro* no ha de relacionarse con el patrono de Madrid, sino con la Saturnalia de Roma que se celebraba en diciembre y tenía por objeto conmemorar el feliz reinado de Saturno, dios que llevó a Italia el conocimiento de la siembra y la agricultura y que su reinado correspondió a la Edad de Oro romana. En estas fiestas más o menos licenciosas se subvertían las clases sociales pues incluso los esclavos mandaban a sus dueños (Ov.-Fastos I,235 y ss). Esta pintura estaría escoltada por *Los dos Ermitaños* y *Judit y Holofernes*. Corvisier ya nos cuenta en su *Historia Moderna* que los períodos infelices y desdichados sumidos en pestes o guerras, generan exilios importantes que llevan a muchos hombres a la vida eremítica. El tema de Judit está sacado del Antiguo Testamento y ha sido muy representado en la Historia del

¹⁰ Glendinning (1983), p.176.

¹¹ Gassier y Wilson (1974), p.315.

¹² Ortega y Gasset (1970), p.88.

Arte desde el Renacimiento con Botticelli hasta el siglo XIX con Bayeu en la iglesia cartujana de Valldemossa. Tradicionalmente este tema viene a ser la expresión del triunfo de la humildad frente a la soberbia, aspecto que no podemos desdeñar en la lectura de este primer programa de la Quinta del Sordo.

Tras la visión de estos temas no podemos ignorar la estrecha relación que los mismos mantienen con los sucesos vividos en tiempos del artista. Los romeros parecen gentes deformes, propias de los modelos que nos ofrece en sus *Caprichos*, desdichados menesterosos que se aúnan en su desgracia y que ante tal desamparo tan sólo les queda como remedio de sus males huir de tal mundo de desgracias, el cual se ha generado por la existencia de un ser soberbio como lo fue Fernando VII. Esta situación tan sólo tiene tres soluciones como son la huida del mundo, la destrucción del Príncipe fatuo y orgulloso o a modo de una Saturnal perpetua, la llegada del pueblo a la soberanía.

El segundo programa quedaría manifiesto por las composiciones de *Saturno devorando a su hijo*, *El Aquelarre* y *la Leocadia*. Sabida es la relación que Goya mantuvo con Leandro Fernández de Moratín, quien escribiera suficientemente sobre el Auto de Fe de Logroño de 1610, razón por lo que Goya conocería estos mitos tradicionales del País Vasco. El título y el argumento nos llevan a considerar un tema de brujería, y en este sentido considero que la denominación no responde a la realidad de lo representado. El macho cabrío que aparece en la composición es negro y en consecuencia refiere a Akerbeltz, figura de la que Barandiarán nos dice:

"A juzgar por la descripción de sus reuniones, éstas respondían a un movimiento clandestino, inserto en viejas creencias, en el que llegó a cristalizar la oposición contra la religión cristiana y, quizá, más solapadamente, contra la organización social vigente u oficialmente reconocida en el país"¹³.

La disconformidad propia del País Vasco en el siglo XVII contra el despotismo centralizador de Olivares era manifiesta y por tanto bien pudieron ser estas reuniones clandestinas movimientos contrarios a los proyectos gubernamentales. Así, esta obra que expresa lo macabro, lo prohibido, lo clandestino, es la manifestación de un hombre disconforme con las estructuras políticas que encuentra como solución ponerse del lado de los margi-

¹³ De Barandiarán (1972), p.22.

nados, de las fuerzas ocultas y clandestinas, refugiándose en ellas como único medio de aceptación de su existencia¹⁴.

Saturno devorando a su hijo es una obra a juicio de Glendinning que acentúa el carácter melancólico del conjunto¹⁵, pues sabida es la relación de este planeta con el humor melancólico propio de los intelectuales¹⁶. En los albores del Renacimiento este dios era considerado como el responsable de todos los azotes que sobrevienen a la humanidad¹⁷. Suficientemente conocida es la fábula por la que Saturno conservó su poder mientras se mantenía sin descendencia, de ahí que devorase a sus hijos una vez nacidos hasta que Zeus consiguió devolverlos a la vida. Sin duda alguna el modelo que siguió Goya para esta obra está en clara relación con el tema representado por Rubens y que tenemos en el Museo del Prado.

No pienso que Goya quisiera manifestar mediante esta imagen sangrienta el humor característico de la intelectualidad como proponen Angulo y Santiago Sebastián¹⁸. Kapller ya nos cuenta que era creencia común que los brujos tomaban los niños para sacrificarlos, pues gustaban de los sucesos sangrientos¹⁹. Por tanto, el Akelarre se relacionaría con esta imagen macabra de Saturno y también con la *Leocadia*, ama de llaves de Goya que aparece retratada junto a una tumba como alusión a la muerte.

En consecuencia, estas obras nos remiten a la idea de clandestinidad como lucha contra un poder despótico, el del Príncipe Fernando VII, figura política que no dudo por su deseo de poder, de promover movimientos contra su propio padre Carlos IV y que una vez llegado al trono hizo todo lo posible por conservar su absolutismo "devorando" a quienes deseaban poner freno a su dominio, pues éstos tan sólo tenían como respuesta la violencia y la muerte.

Llegamos al piso superior donde encontramos siete composiciones como son: *El Perro*, *Asmodea*, *Paseo del Santo Oficio*, *El Onanismo*, *Hombres leyendo*, *Duelo a Garrotazos* y *las Parcas*.

¹⁴ González de Zárate (1982), pp.35 y ss.

¹⁵ Glendinning (1983), p.185.

¹⁶ Panofski (1982), pp.171-185. Nos cuenta como el humor melancólico considerado como el peor entre todos los humores y relacionado como lo maligno, será a partir de Aristóteles y en el Renacimiento entendido como el propio de la intelectualidad.

¹⁷ Sebastián (1980), p.126 y ss.

¹⁸ Sebastián (1980), p.

¹⁹ Kappler (1986), pp.3-4.

Si bien el piso inferior estaba dominado por la idea de oposición al poder establecido, ahora se nos manifiesta un mundo infernal en el que Goya dejara clara su desesperanza ante el género humano, medio por el que quizá justificara su propia soledad.

Glendinning ya nos habla del Perro como referencia al animal que guía al mundo de los muertos en la mitología²⁰, su relación con el mundo infernal puede quedar manifiesta en la propia composición pues este animal tan sólo nos presenta su cabeza. Santiago Sebastián ve en este animal una sugerencia al presagio de la muerte²¹.

El tema de *Asmodea* supone una metamorfosis iconográfica, pues en realidad es Asmodeo, demonio maligno que asesinaba a los maridos y que el aragonés nos lo representa mediante una diablesa bella y corpulenta. El tema del Santo Oficio no es sino una crítica a ese tribunal ya para la época anacrónico, que intentaba ser imagen de toda verdad y controlar toda acción espiritual. Para Goya, puesto en entredicho en algunas ocasiones por sus obras, este tribunal no es sino un instrumento de presión dirigido por el poder que en lugar de liberar al pueblo lo somete más a la esclavitud²².

Tanto *Asmodea* como el tema del *Onanismo* parecen estar claramente relacionados como expresión de poner fin a la vida, a la reproducción del ser humano. Así se nos recuerda el suceso de Onán, quien al no desear descendencia de su esposa Tamar fue castigado con la muerte.

La Lectura como medio de formación del hombre tiene también su crítica si la analizamos junto al tema *Duelo a Garrotazos*. Esta obra ya la relacionamos con el *Emblema LXXV* de Saavedra Fajardo donde vemos de igual manera una serie de guerreros que se enfrentan entre sí. Saavedra habla de la fábula de Medea por la que tras sembrar dientes de serpiente nacieron escuadrones de soldados que se enfrentaron entre sí, acción que sirvió a Jasón para apoderarse del Vellochino tal y como nos cuenta Ovidio en su Libro VII de las *Metamorfosis*. Santiago Sebastián comentando esta obra señala:

"...imagen de la discordia humana sin más solución que la liberación por la muerte de uno de ellos o de ambos"²³.

Como nos recuerda Maravall, en el Barroco nace una nueva moral de la que Saavedra se hace eco cuando nos dice:

²⁰ Glendinning (1983), p.186.

²¹ Sebastián (1980), p.134.

²² Sebastián (1980), p.135.

²³ Sebastián (1980), p.135.

"El hombre es un enemigo del hombre"²⁴.

Frase que acuñaría Hobbes siguiendo a Plauto:

"El hombre es un lobo para el hombre"²⁵.

Para Hobbes el egoísmo es algo connatural al ser humano, así lo manifiesta en su *Tratado Natural Antisocial*, donde los individuos de la especie humana siempre vivirán en perpetua lucha, dándose la ley del más fuerte donde para nada entra en juego la razón²⁶. Por lo tanto, para qué la existencia del hombre, para qué la formación intelectual si es el poder el que domina toda acción, si el hombre como se aprecia en *Las Parcas* es un mero capricho del destino.

Aquí se manifiesta la desesperanza goyesca en el ser humano, se cuestiona hasta la existencia del hombre, pues no se puede vivir conforme a la razón tanto en cuanto que la violencia de la fuerza y la intransigencia del poder político y espiritual le dominan. En este sentido no extraña que ridiculice el sexo y la cultura, pues ante tal panorama la procreación no deja de ser absurda como lo es el saber, de ahí que nos presente junto al libro seres casi monstruosos que no son sino la expresión de quienes se manifiestan como garantes de una formación dirigida por el despotismo.

En conclusión hemos de precisar que las Pinturas Negras no suponen una visión personalísima e íntima del pintor. A nuestro parecer estas obras encierran un claro mensaje de orden político y humano que se descifra mediante el análisis de aquellas claves que pudieron inspirar al artista. El estudio de tales modelos ponen de manifiesto la amplia formación artística y cultural de Goya, quien no olvida en su última gran composición aspectos propios de la Emblemática, la Mitología e incluso de la Historia antigua y de su tiempo.

OBRAS CITADAS

Barandiaran (1972)
BARANDIARAN, J.M. De:
Obras Completas. Bilbao, 1972.

Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance. Berlín, 1976.

Buck (1976)
BUCK, A.: *Dei Rezeption der*

Chastel y Klein (1974)
CHASTEL, A. y KLEIN, R.: *El Humanismo*. Barcelona, 1974.

²⁴ Saavedra Fajardo (1640)

²⁵ Maravall (1980), p.329.

²⁶ González de Zárate (1985), pp.132-133.

Garín (1981)
GARÍN, E.: *Medievo y Renacimiento*. Madrid, 1981.

Gassier y Wilson (1974)
GASSIER, P. y WILSON, J.: *Vida y obra de Francisco de Goya*. Barcelona, 1974.

Glendinning (1983)
GLENDINNING, N.: *Goya y sus Críticos*. Madrid, 1983.

González de Zárate (1985)
GONZÁLEZ DE ZARÁTE, J.M.: *Saavedra Fajardo y la Literatura Emblemática*. Valencia, 1985.

González de Zárate (1985)
"Goya y la Literatura Emblemática". *Norba-Arte V*. Cáceres, 1985.

González de Zárate (1987)
La Emblemática I. Los Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solorzano. Madrid, 1987.

González de Zárate (1982)
"Goya, el mito vasco y otras consideraciones iconográficas". *Kultura II*. pp. 35 y ss.

Kappler (1986)
KAPPLER, C.: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, 1986.

Maravall (1980)
MARAVALL, J.M.: *La Cultura del Barroco*. Madrid, 1980.

Ortega y Gasset (1970)
ORTEGA Y GASSET, J.: *Goya*. Madrid, 1970.

Panofsky (1982)
PANOFSKY, E.: *Vida y Arte de Alberto Durero*. Madrid, 1982.

Rodríguez G. de Ceballos (1986)
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Prólogo a la edición española de la obra el Barroco* de J. Rupert Martin.

Saavedra Fajardo (1640)
SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien Empresas*. Munich, 1640.

Sebastián (1980)
SEBASTIÁN, S.: "Interpretación Iconológica en las Pinturas Negras de Goya." *Iconografía e Iconología en las artes de Aragón*. Zaragoza, 1980.

Wind (1972)
WIND, E.: *Misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, 1972.

Wittkower (1979)
WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*. Barcelona, 1979.