

## JEROGLÍFICOS, ALEGORÍAS Y EMBLEMAS EN GOYA

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE\*

### Resumen

*Queremos llamar la atención sobre ciertos jeroglíficos que aparecen en los dibujos, grabados y pinturas de Goya, para explicar su significado tradicional en ese momento. Algunos de estos, ya estudiados, son jeroglíficos en sentido estricto, como los de sus cartas, otros son objetos que no han recibido una correcta interpretación hoy, y que tuvo que ser evidente en su época, como la jaula de pájaros del retrato del niño Manuel Osorio. Otras figuras se explican por comparación con libros de alegorías o de emblemas. Queremos plantear que, ante la personalidad de Goya, no se puede llevar nada lejos nuestra voluntad interpretativa. Muchas veces Goya no hace cosas exactas a sus precedentes, luego no quiso decir lo mismo que aquellos.*

*Jeroglíficos de las cartas. G = Goya. La repercusión de Ripa, Doni, Alciato, Hernando de Soto, Horozco y Covarrubias en Goya.*

*We want to pay special attention on certain hieroglyphics which appear in Goya's drawings, engravings and paintings, to explain its traditional meaning at the moment. Some of these, just studied, are hieroglyphics in the strict sense, as the ones in his letters, other are objects which have been misunderstood now days, but that had to be obvious in Goya's time, as the bird-cage in the portrait of child, Manuel Osorio. Other figures are explained in comparison with books on allegories or emblems. We want to set up, according to Goya's personality, that our way of interpretation mustn't be take away. Many times Goya doesn't do things exactly as his predecessors. In fact, he didn't want to say the same as those.*

*Hieroglyphic in letters. G = Goya. The influence of Ripa, Doni, Alciato, Hernando de Soto, Horozco and Covarrubias om Goya.*

\* \* \* \* \*

### El ambiente

La divulgación de la alegoría ocurre en los siglos XVI y XVII. En el siglo XVIII tiene una amplia difusión con las ediciones de Ripa y de libros que imitan el de C. Ripa, como la edición de Cesar Orlandi, la de Boudard, o la de Richardson en 1779, o la parisina de Gravelot y Cochin que se hizo por suscripción y se editó por entregas desde 1791 (Allo en el prólogo a Ripa, 1987).

---

\* Catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Investigó en platería. En la actualidad, investiga en iconografía y arquitectura románica.

El uso del jeroglífico como expresión artística se inicia en el siglo XV, se extiende en el siglo XVI y se vulgariza en los siglos XVII y XVIII (Wittkower, 1977; Esteban, 1990, p. 285). También se publican jeroglíficos a la Virgen como el compendio del jesuita J. Boschio, *Symbolographia* (Augsburgo 1701), o las letanías marianas de Redelio y de Dornn, publicados varias veces en el siglo XVIII, incluso el último en traducción española en Valencia 1768. Madelein V.-David ha mostrado cómo a mediados del siglo XVIII hay una gran fiebre por el estudio de los jeroglíficos egipcios y de otras escrituras orientales; el inglés Warbuston que es traducido e interpretado por el francés Lèonard des Malpeines (1744), y el abad Barthélemy son los más destacados.

Los libros de emblemas nacen con el de Alciato en 1531, se extienden como literatura didáctica culta, y desde finales del siglo XVI y en el siglo XVII se popularizan, dominando las ediciones comentadas en lenguas vernáculas, especialmente en España (ver el apéndice de la obra de M. Praz y P. Campa). En el siglo XVIII, los *Emblemas* de Alciato tienen en Madrid varias ediciones, 1733, 1735, 1749, y 1781. Las empresas políticas de Saavedra Fajardo tienen también edición del siglo XVIII, y es el libro español de emblemas más difundido por Europa.

Los libros ilustrados de alegorías, de emblemas y de mitología van dirigidos especialmente a la educación de artistas, poetas y literatos y son usados en la educación fundamental de las clases medianamente cultivadas, especialmente por los jesuitas que hacen abundante uso de todo ello en la retórica y la moral (Antón; Seznec, 1983: 223, citando a Herman y Schimberg).

En la primera educación de los jóvenes, la gramática es la latina, y está llena de ejemplos divertidos que son así mismo jeroglíficos. Veamos algunos que nos recuerda Covarrubias a principios del siglo XVII: el cuervo cuando habla dice *cras, cras* (mañana, mañana); la paloma dice *cito, cito* (de prisa, de prisa); la gallina con sus pollos dicen *hic, hæc, hoc* (aparece en un grabado escolar de Vogtherr c. 1545, en R. van Marle, 1971, II, p. 244).

En las clases más populares de retórica aparecían multitud de ejemplos, fábulas y adivinanzas como el conocido enigma de la esfinge, el del Término (Wind, 1993, p. 125), o el más conocido *Duo sunt tria / Tria sunt quatuor / Quatuor sunt septem / Sed si bene connumerat / quinque sunt omnia*, que dio lugar a un libro de sermones el de Juan de Mora que tuvo imitadores. El hermano menor de Goya, Camilo, fue sacerdote y desde 1783 capellán en Chinchón. Necesariamente tenían que conocer estas cosas, como otras muchas.

En la Zaragoza contemporánea a la niñez de Goya enseñaban gramática y retórica los jesuitas, los escolapios y otras escuelas privadas.

Veamos algunos ejemplos de jeroglíficos artísticos que preceden y son contemporáneos de Goya y que pudo conocer u oír.

La Universidad de Zaragoza para la muerte de Felipe V, en 1746 (año del nacimiento de Goya), entre muchas representaciones jeroglíficas hizo los siguiente versos (pintando jeroglíficos) (Esteban, 1973 y 1981):

coro-nada-dedos-mundos	<i>Coronada de dos mundos</i>
reina-bala-lis-mona-arca	<i>reinaba la Lis Monarca,</i>
haca-bola-muerte-vino	<i>acabó; la muerte vino,</i>
queso-la-delfines-rama	<i>que sola del fin es raya.</i>
silla-masa-la-corona	<i>Si llamas a la corona,</i>
halcón-suelo-ala-fortuna	<i>al consuelo y a la fortuna,</i>
olla-ceniza-sol-AA	<i>hoy ya ceniza sola es,</i>
pavo-rosa-negra-tumba	<i>pavorosa, negra tumba.</i>

Por los mismos años, en la ermita de San Macario de Andorra (Teruel), se pintó en la bóveda una invocación al santo que en figuras jeroglíficas dice así<sup>1</sup>:

Santo ermitaño-	<i>San Macario</i>
Sol - dado - torre -	<i>soldado fuerte</i>
hoja de palma - corona - as de copas - ganado	<i>palma corona has ganado</i>
ala - esqueleto - as de espadas - dado - calavera	<i>a la muerte has dado muerte</i>
alas- ala - Fama - as de bastos - dado	<i>alas a la fama has dado.</i>

Unos años antes, en la capilla de Lastanosa de la iglesia oscense de Santo Domingo, Vicencio Antonio de Lastanosa (hijo del famoso Vicencio Juan de Lastanosa) patrocinó un programa dedicado a San Juan donde el águila, símbolo del evangelista, sustituyó a la figura humana, así vemos el águila en vez de la persona en la Santa Cena, también vemos el símbolo de San Juan en el episodio de su martirio en la Puerta Latina, así resulta un ave gris en medio de una olla<sup>2</sup>.

En la antigua iglesia de los jesuitas de Calatayud, todavía se conserva la calajera de la sacristía adornada con emblemas jeroglíficos. Adornos similares aparecen y en gran tamaño, en el retablo barroco de Villafeliche (no lejos de Calatayud). Goya conoció los difíciles jeroglíficos marianos que en su época se habían hecho en las puertas de la Santa Capilla del Pilar y los que adornaban los zócalos de la iglesia de los jesuitas en

<sup>1</sup> Los jeroglíficos fueron repintados en una restauración. Se conservan originales las pechinas y la inscripción que explica el jeroglífico.

<sup>2</sup> Detalles que conocemos por Celia Fontana.

Zaragoza, costumbre que los jesuitas practicaron en diversas de sus iglesias como en la de Palermo. Etc.

## Goya

Hoy ya nadie pone en duda que Goya es conocedor y usa la iconografía simbólica tradicional; ha tenido que estudiar textos de su tiempo para representar escenas que en su momento se le han encargado y ejecutar alegorías tradicionales (por ejemplo: 1771 en Parma, 1781 cuatro alegorías en el Pilar, luego San Bernardino de Siena, la Historia, etc.), estudia y copia directamente de la *Iconología* de C. Ripa y guarda apuntes en uno de sus álbumes.

Goya a través de sus amigos, especialmente Jovellanos, Sebastián Martínez, Ceán y Moratín, sigue las inquietudes de la ilustración francesa, que como todo lo anterior conoce, unas veces de cerca y otras de referencias, además conoce el italiano y estudia el francés. Es profesor de pintura en la Real Academia de San Fernando y tiene que estudiar y proponer alegorías y otras invenciones, y conoce lo que pinta su cuñado fray Manuel Bayeu quien se inspira muy de cerca en Ripa. Etc.

Nos hemos planteado mostrar algunos jeroglíficos que Goya dibujó en sus cartas y en sus pinturas y cómo en sus dibujos, grabados y pinturas moderniza algunos de los temas alegóricos siguiendo de cerca o de lejos los libros de emblemas anteriores y de su época. Descubrir, pues, el significado convencional que en la época pudo verse en algunas intrincadas imágenes de Goya.

Esto no quiere decir que Goya fuera fiel ni a los contenidos ni a las imágenes anteriores, sino que, al igual que sus predecesores, las aprovechó, aunque alguna vez las copiara de memoria con pequeños añadidos personales y otras veces de vulgares imágenes anteriores hiciera una ingeniosa composición.

Debemos llamar la atención sobre los escasos comentarios ideológicos que los Caprichos de Goya tienen en su época: los comentarios de los grabados en los ejemplares del Museo del Prado y Biblioteca Nacional, o aquellas críticas que recoge Glendinning (1977a) y repite J. Carrete. Igualmente debemos considerar que aquellos intelectuales que hicieron los comentarios no prestan atención a las conexiones con libros de emblemas o alegorías que hoy estamos haciendo, sin duda, porque entonces no tenían importancia estas cuestiones.

Esto nos lleva a plantear una serie de cuestiones:

Goya se declara enemigo de la imitación y de la copia, pero también

afirma que en sus composiciones ha dedicado tiempo y esfuerzo a estudiarlas, además nos encontramos que en algún caso él sigue muy de cerca modelos anteriores, incluso con declaraciones de copia (dibujo de la Filosofía, etc.), en otros casos encontramos relaciones muy próximas con los grabados de los libros de emblemas u otros grabados.

En la obra de Goya debemos separar las realizaciones públicas, como los Caprichos, la Tauromaquia y sus pinturas, y aquellas obras que son personales que muestran sus estudios, como muchos de los dibujos, y no es nada extraño que en uno de estos dibujos, de uso personal, encontremos el estudio de un libro como es el de Cesare Ripa.

Tenemos que ponderar en qué medida importan en el hacer de Goya algunos precedentes y si efectivamente lo son, o si las coincidencias de imágenes son fruto necesario de la representación del tema y de la formación intelectual y visual del pintor.

Goya, especialmente en los Caprichos y en los Desastres, hace crítica y expone la fealdad y el ridículo, pero debemos valorar en qué medida y hasta donde, quiso o no quiso dar una lección de moral o de ética.

El desarrollo de este tema, los jeroglíficos, el influjo de Ripa y la emblemática en Goya, no es nuevo y de él se han ocupado estudiosos como Martín Soria, Nordström, Glendinning, Levitine, Chan, Moffitt, S. Sebastián, Águeda y Salas, y López Vázquez.

Las posibilidades metodológicas del uso y estudio de la emblemática en Goya fueron expuestas por López Vázquez (1990), pero la libertad personal de aplicación metodológica ha llevado, muchas veces, a sacar las cosas de quicio. En este momento, en atención a lo escrito, deberíamos hacer una revisión de las diversas interpretaciones ya que no convencen muchas de ellas y tampoco el perfil moralista que a la persona de Goya se le ha querido dar en algunas ocasiones.

Pongamos un par de ejemplos:

La gran similitud entre el grabado de un libro y un dibujo o grabado de Goya nos hace pensar en un conocimiento directo del libro aludido. Tal es el caso de la empresa I, 3 de Juan Francisco de Villava y un dibujo de Goya (Gassier H. 7) que tiene de título «*La pluma es más poderosa que la espada*» (López Vázquez, 1990: 149). Pero esta coincidencia no nos autoriza a aplicarle el sentido moralizante de un predicador como Villava, cuando Goya en su título insinúa un contenido más directo.

En el Desastre de la guerra n.º 77, *Que se rompe la cuerda*, Goya representa a un cardenal español sobre la cuerda floja. Esta lámina interpreta la postura de la iglesia española, como institución, en los años de la invasión francesa y antes de la restauración, representada por un cardenal «bailando en la cuerda floja». Si Goya quiere representar este concepto

no necesita de la inspiración de S. de Covarrubias (como piensa Moffitt, 1987), pero tampoco la de A. Bocchio ni de la de Juan de Horzco (como Picasso no necesitó la de Goya para un episodio similar, el paso del Estrecho de Gibraltar por Franco en el «Sueño y mentira de Franco»).

### Los jeroglíficos de las cartas

Este tema ha sido muy bien estudiado y recogido por Canellas, Mercedes Águeda y Xavier de Salas<sup>3</sup>, y G. Mercadier, con precisiones de otros estudiosos como A. Ansón y M.<sup>a</sup> T. Rodríguez Torres. Queremos llamar la atención sobre estos jeroglíficos y el contenido de las cartas, ya que es en estas cartas donde mejor se descubre la personalidad de Goya.

Goya en unas pocas cartas a su amigo Martín Zapater sustituye palabras o conceptos por dibujos, jeroglíficos, o incluye dibujos como ilustraciones. Especialmente han llamado la atención los dibujos y jeroglíficos de dos cartas conservadas en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano (Cano: n.º 73 y 74).

Usa un lenguaje totalmente directo y sin vergüenza (Rodríguez): «Escribo con la confianza de que no te molestarán mis bobadas, sí de que reirás un rato...» (A-S, 123). El lenguaje que usa Goya con Zapater es muchas veces tan directo e íntimo que con la escritura muestra tanto situaciones de alegría: «Yo me río, ja, ja, ja ...» (ja que repite hasta 23 veces; carta del 7-X-1778, A-S, 6), o insiste «turrrrrrronas... turrrrroooones... perrro» (A-S, 35), o muestra enfado, suelta insultos, tacos y a veces envía obscenidades<sup>4</sup>. Más de una vez escribe bebiendo vino y alguna confiesa que están borrachos y en reunión.

También Zapater le contesta y dibuja cosas similares, lo deduce Ansón de la contestación de Goya en una carta de Zapater (A-S, 123 y 124).

Los dibujos más cuidados que Goya hace en sus cartas son ilustraciones de estados de ánimo:

Unos son representaciones de caza, a la que se refiere frecuentemente con gran nostalgia, así los dibujos de dos cartas de 1783 y 1784 (A-S, 42 y 47) representan como dice Mercadier «el objeto simbólico de una pasión común». En la primera para despedirse pinta una merienda tras la caza, con un excremento de zorro (Rodríguez) y en la segunda al

<sup>3</sup> Citamos por la colección de cartas de Águeda-Salas: A-S: 2003 y corregimos la ortografía de Goya.

<sup>4</sup> Tenemos que advertir que se ha interpretado erróneamente un párrafo de la carta A-S 109, como la simulación de una masturbación. M.<sup>a</sup> T. Rodríguez Torres ha demostrado que no se está refiriendo a ello sino a palpar la bolsa de dinero.

final, para despedirse, «*Querido Martín mío*» y dibuja una escopeta con un morral. Lám. 1, 2.

En la carta del 2 de agosto de 1794 (A-S, 138) en la que cuenta cómo la duquesa de Alba ha entrado en su estudio y ha conseguido salirse con la cara pintada y pedirle un retrato, Goya se despide con un autorretrato, *así estoy*. Se autorretrata sentado en el suelo «babeando y chafao», con el carboncillo en la mano. La duquesa de Alba, Calletana, quiere que la retrate, Goya está preocupado por su trabajo, sordo, quizá no pueda cazar; ahora se ha enamorado de la de Alba, y le pide ayuda a Zapater porque sabe que ese sentimiento terminará en un capricho. Goya empieza la carta bromeando pero citando la famosa condena de Diocres<sup>5</sup>: «*Por justos juicios de Dios te molestarán mis bobadas... Más te valía venir a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metió en el estudio a que la pintase la cara y se salió con ello... Así estoy...*». Lám. 2, 1.

También son ilustraciones los dibujos que hace de un dosel de cama, en unas explicaciones a Zapater (A-S, 136). Lo mismo una Fama (que parece una mujer llevando «*su tortada como una rueda de coche*» sobre una bandeja, según Mercadier)<sup>6</sup> dibujada en una festiva carta colectiva, «*todos borrachos*» (A-S, 139). En la misma carta aparece dibujado el trasero descubierto de una mujer, en un papelito pegado, según constatan Águeda y Salas. Lám. 2, 2.

## Jeroglíficos

¡Ojo! En una carta de 1790 (A-S, 125), al despedirse de Zapater dice: «*Te está viendo tu h(ermano) Paco*» y pinta un ojo. Aquí nos explica el significado del jeroglífico: ¡Ojo! te veo<sup>7</sup>.

Nariz por Francisco Bayeu. El jeroglífico aparece en una carta de 1777 (A-S, 2) allí para referirse a Francisco Bayeu (Ansóñ) pinta una nariz: «*hasta el de [nariz] preguntó con mucho cuidado por vosotros*». Debe entenderse «el que se toca las narices» o «el que se suena los mocos con el pulgar» (Rodríguez). Puede verse en el bello retrato que Goya le hace a Bayeu la importancia de su nariz. Lám. 2, 3.

En otra del 21 de enero de 1778 (A-S, 4) aludiendo a los testículos de un zorro los dibuja y escribe: «*Cierto que le había encargado los w de el*

<sup>5</sup> Dio lugar a la conversión de S. Bruno y a la fundación de la Cartuja, que Goya conoce bien.

<sup>6</sup> Puede tratarse de un dibujo de la Fama con trompeta, pues están celebrando la fama de Martín Zapater.

<sup>7</sup> El significado más frecuente del ojo es la advertencia, ¡Ojo!, la vigilancia, este es un uso de tradición latina que recoge el *Diccionario de autoridades*, Madrid, Real Ac. Española, 1726, ed. facsimil, Madrid, Gredos 1979.

zorro, pero han de ser, para que tengan virtud, cortados vivo al zorro y si no, no valen, con que si son así, envíamelos que los estimaré».

Escopeta por Zapater. En diciembre de 1782 (A-S, 35) se despide de Zapater con estas palabras: «*Mi querido [escopeta]*». La escopeta, como nos advierte A. Ansón es un jeroglífico que usa para referirse a Zapater. Todavía hoy a un cazador se le dice «es una buena o mala escopeta». Zapater, Pallás y Goya eran compañeros de caza.

En esta misma carta, al despedirse dice: «*memorias a todos y a [ojo, oreja, lengua]*». El dibujo es un ojo, una oreja y una lengua. Águeda y Salas traducen por «a verte, oírte y hablarte», pero Mercadier sospecha que es un jeroglífico para referirse a Pallás. Si es Pallás le está llamando espía y hablador<sup>8</sup>.

Similar pero con significado añadido es el jeroglífico de la carta, ya mencionada, de 1783 (Cano, n.º 73; A-S, 42). Hablándole de la boda de su cuñada María, le dice que para más detalles que le pregunte al «barbero que todo lo sabe». Escribe y dibuja el siguiente jeroglífico: «*y si quieres más pormenor preguntaselo a [dos ojos, dos orejas, dos lenguas] alias [bacía, navaja, tijeras, bigotera] Cosa que más me haya hecho reír que la navaja al último no es capaz*». Es decir llama al personaje: «el que todo lo ve, todo lo oye y todo lo cuenta, alias barbero» y dibuja los instrumentos del oficio de barbero (ésta es la interpretación que dio Mercadier y Rodríguez Torres. Mercadier sospecha que se refiere a Pallás, pero Águeda y Salas piensan que se refiere a Francisco Bayeu por ser padrino de la boda e hijo de lancetero). Lám. 1, 1.

Aunque a este personaje lo llame «alias barbero» no puede ser un barbero pues añade: «*Cosa que mas me aya echo reír que la navaja al ultimo no es capaz*», luego no es capaz de afeitarse, como lo hacen Goya y Zapater (A-S, p. 319). Sin duda se refiere a un amigo tan chismoso como la fama que llevaban los barberos y las barberías. Creemos que se refiere a Pallás, al que veremos que insulta con objetos de barbería, y que debía frecuentar la barbería para afeitarse y arreglarse el bigote, y Goya hace una crítica pues al militar le da miedo coger él mismo la navaja para afeitarse<sup>9</sup>. En esta carta se despide enviando saludos a Pallás, añorando y deseando buena caza y comida campestre, para lo que dibuja la merendola campestre antes aludida (A-S, 42). Lám. 1, 2.

<sup>8</sup> Se puede comparar con la figura del espía en C. Ripa (que conoce bien), el cual porta una linterna y va lleno de ojos, orejas y lenguas.

<sup>9</sup> En 1799 (A-S, 138) Goya tiene la siguiente expresión: *y si quieres saber más pregunta a Clemente*. Se trata de Clemente Arran, amigo de los Bayeu, de Zapater y de Goya (Ansón). Pero no parece que el jeroglífico de 1783 se refiera a él.



Medias naranjas. Goya y sus contemporáneos, a las pinturas que con Francisco Bayeu han de hacer en las cúpulas del Pilar, las llama «*medias naranjas*» y es Francisco Bayeu el que se encarga de todas las gestiones y el responsable de la pintura (Canellas n.º 31, 40 a 44). Tras el enfrentamiento con su cuñado en Zaragoza, Goya no quiere oír hablar de ello. En una carta de 1784 (Cano n.º 74; A-S, 52) Goya se refiere a Ramón Bayeu (Ansón, p. 264) llamándole «*el de las medias*», y efectivamente se refiere a «*las medias naranjas*», pues a continuación firma «*Fran<sup>co</sup>. el q<sup>e</sup> lo echaron de las [medias naranjas]*» y dibuja el interior de dos cúpulas.

En la misma carta, 1884, pinta el jeroglífico más complejo de los que dibujó en sus cartas. Es un insulto dirigido a Pallás. Tomás Pallás y Serrate era teniente coronel de los ejércitos reales y compañero de caza de Zapater y de Goya, pero se había enemistado con Zapater a causa de la venta de un olivar, se reconciliarán en 1786 (Ansón). Le escribe a Zapater: «*que me cago en Pallás si el ve esta calesa, más patillas tengo ya que él*» y pinta: Una escopeta disparando a un saltamontes para decirle: «*mata mosquitos*». Una bacía (como el yelmo de Mambrino de D. Quijote<sup>10</sup>) con un ojo, rodeada de una manga de casaca, cortaplumas, dos linternas, mano izquierda y navaja, todos los instrumentos con un ojo. Goya está diciendo: «*¡Ojo! con el militar quijote, parlanchín barbero, chupatintas y espía, ojo con lo que hace su mano izquierda*». A todo le pone la advertencia: «*¡Ojo!* Lám. 1, 3.

Llama la atención el dibujo de la mano con ojo, porque sin duda, Goya conocía el emblema de Alciato (n.º 16) y su uso posterior en Horozco, Ripa, Saavedra, Irala, etc. pero debió escoger el significado más frecuente entonces, como ya hemos visto, y que ya aparece en el siglo XVI<sup>11</sup>: la vigilancia para el ojo, y la obra para la mano, pero obra negativa porque es mano izquierda. Goya podía tener presente otros signifi-

<sup>10</sup> Goya dibujó en 1777 una lámina para la edición del Quijote de Joaquín Ibarra, Madrid, 1780, supervisada por la Real Academia. Ver LENAGHAN, P., BLAS, J. y MATILLA, J. M. *Imágenes del Quijote*, Madrid, The Hispanic Society of America, Museo Nal. del Prado, Calcografía Nal. y Real Ac. de B. A. de S. Fernando, 2003, pp. 100, y 215, n.º 73.

<sup>11</sup> Juan de Horozco, 1589-1601, insiste en el significado de la vigilancia, en el libro I, caps. 2, 7, 14, 19, 30 y en dos emblemas: la mano oculada y el escudo lleno de ojos, V, 1. En el libro de Luis DE OVIEDO, *Methodo de la colección y reposición de las medicinas simples ...* Madrid, Luis Sánchez, 1595, el ojo significa vigilancia y la mano trabajo. La mano con el ojo recuerda a Matías de Irala (1730) que lleva la siguiente inscripción: «*La Operación manifiesta que en pluma regia y compañía / Mientras más actúa ay más / Mucho la práctica cuesta*». Goya, además de hacer un uso tradicional, pudo conocer estos libros citados, y alguna edición ilustrada de Horapolo (editada con grabados desde 1543 y con comentarios en el siglo XVII y XVIII), aquí la mano significa el hombre que actúa, y el ojo la vigilancia (Horapolo ed. de González de Zárate, 1991) o la conocida enciclopedia de jeroglíficos de Pierio Valeriano que tiene ediciones en italiano del siglo XVII.

cados pero no los usó, y pinta la mano con ojo para hacer gráfica una expresión popular «¡Ojo con lo que hace!». También sabemos que Pallás era calvo y que en 1786 usa peluca, así pues muy posiblemente los instrumentos de barbero están para reírse de este defecto de su compañero de caza que sin duda cuidaba sus bigotes con una bigotera.

Sin lugar a dudas Goya muestra en las cartas a Zapater su personalidad más íntima y con menos vergüenza, pero por ello mismo es difícil imaginar en Goya un moralista a ultranza o un organizador de programas morales como han considerado otros estudiosos.

En diciembre de 1790 tenemos dos cartas (A-S, 123 y 124) con temas impúdicos dibujados en jeroglífico. En la primera Goya está triste pero se despide de Zapater con dos jeroglíficos para recomendarle: «*Toma lo que no puedo darte [sexo] de [sexo]*». Mercadier lo interpreta «sexo femenino de masculino». Lám. 2, 4.

Zapater, para animar a Goya, le contestó con otra carta en la que dibujó un pene de tamaño natural, pues se deduce de la siguiente contestación de Goya que insiste en su comentario erótico y jocoso (Ansón). Al despedirse le dice: «*Querido [pene]*».

Lo que le dijo Goya a Zapater, en la primera carta, es que, para consolarse, practique el sexo, de una u otra forma, Zapater le contesta con un gran pene y comentarios que ignoramos. La carta de Zapater surtió en Goya un efecto muy alegre y también nostálgico. Merece la pena leer la contestación de Goya (A-S 124). Tras el comentario jocoso le dice: «*y como te habrás reído con la mía anterior, quisiera haber estado hoy, ¿qué conversaciones hubieran resultado?*». Luego hecha de menos las conversaciones con Zapater antes de dormir, y las prefiere al lecho conyugal. La metáfora de este fragmento: «*pues te prefiero a los ratos y gustos de los nidos del juramento, que es cuanto se puede decir*», ha sido mal interpretada.

Como se puede ver Goya es partidario de mostrar las cosas directamente, con pocas explicaciones, sí ridiculizando pero nunca dando una clase de moral. Por otro lado aprovecha un lenguaje figurado que es tradicional pero lo acomoda a su gusto y no necesariamente siguiendo los ejemplos librescos. Estas dos connotaciones son fundamentales en Goya.

## G = Goya

Ya destacó A. Gascón Ricao que en 1793 Goya, a los 47 años, se queda totalmente sordo y aprende el lenguaje de las manos de los sordos, lenguaje que aprenden otros de sus amigos para comunicarse con él, así Goya le escribe a Zapater el 27 de marzo de 1797 que el ministro Jove-

llanos le habla con las manos. Queremos llamar la atención sobre este hecho y el retrato de la Duquesa de Alba vestida de blanco (del año 1795), donde Goya pinta la mano derecha de Calletana haciendo la letra «g». Goya aprendió este alfabeto dactilológico en Madrid donde se había inaugurado la enseñanza pública para sordomudos.

Además tenemos que prestar atención al libro de Juan Pablo Bonet, *Reduccion de las letras y arte de enseñar a ablar a los mudos* (Madrid, 1620) pues en su portada se representaron dos bellos emblemas, al igual que era frecuente encontrar empresas en las portadas de las ediciones españolas del siglo XVII (Esteban, 2000). En uno de ellos vemos el rostro de un mudo con un candado en la boca, imagen que recordará en los Caprichos y otros dibujos.

### Cesare Ripa en Goya

La atención que Goya prestó al libro de Ripa viene destacada por todos los estudiosos desde Martín Soria y ya nos cita Gassier que es conocida la inspiración directa de la Filosofía de C. Ripa en el dibujo de la *Filosofía*, de 1797 (Gassier, 1973: *Álbum de los bordes negros*, E.28 [126]). Lám. 3, 1 y 2.

Queremos precisar que este dibujo y su texto está inspirado directamente en el texto y grabado sobre la Filosofía de la edición de Cesare Ripa, *Iconología*, Roma, Lepido Faerii, 1603 (p.164), con grabados sobre los dibujos de Cavalier d'Arpino, y no en otras ediciones, además Goya conoce esta edición de memoria y no copia en ese momento el libro.

Da la impresión de que Goya estaba haciendo un recordatorio del estudio que sobre esta alegoría viene en el libro de Ripa. Así que la dibuja con gran semejanza al grabado que ha visto pero combina los atributos del grabado por los que ha leído. Goya recuerda el grabado y el texto de la definición que Ripa hace de la Filosofía en 1603.

Goya pinta a la filosofía como muchacha bella y humilde, descalza, mirando a los cielos, con ropa vieja, su falda describe una escalera similar a la del grabado de Cavalier d'Arpino, incluso el pelo es similar, lleva en la mano derecha un libro abierto y en la izquierda un libro cerrado. A los pies escribe: «*Pobre é gnuda bai filosofia*».

En la edición de la *Iconología* de 1603, Ripa da dos definiciones de la Filosofía: En la primera la describe con el verso de Petrarca «*usurpato della pleva*»: «*Povera, e nuda vai Filosofia*» que, como vemos, Goya recuerda de memoria y con errores, pues es un dicho popular. Ripa la describe joven, pensativa, pobre y con vestido roto que muestra desnudas algunas

partes, con un libro cerrado bajo el brazo. En la segunda definición se refiere a Boecio que resume muy rápidamente, por ser muy conocida. En este caso los atributos más llamativos son que su vestido simula una escalera y lleva en las manos varios libros y un cetro. La escalera de la Filosofía se hizo famosa en todos los tiempos, al menos desde finales del siglo XII al XVIII. Cavalier d'Arpino hizo un excepcional grabado que Goya imita en el dibujo del vestido de su Filosofía. Los grabados de las ediciones posteriores del libro de Ripa acusan claramente la escalera delante de la alegoría de la Filosofía y Ripa aumenta considerablemente el comentario.

Según Ripa, el libro cerrado significa los secretos del conocimiento de las cosas naturales y el libro abierto es la Biblia que Ripa y Cavalier d'Arpino colocan en la mano de Sapienza.

Así pues Goya recoge parte del texto y parte del grabado de la Filosofía y de la Sabiduría de Ripa.

Goya, años más tarde, pinta el cuadro la *Filosofía, el Tiempo y la Historia* (museo de Estocolmo) aquí la Filosofía sigue casi fielmente el grabado de Cavalier d'Arpino, la Filosofía tiene un fino vestido, un libro cerrado en la mano derecha y un cetro en la izquierda (Ana Reuter, en Calvo Serraller, 2002, p. 222).

En otras figuras alegóricas se nota que Goya conoce la *Iconología* de Ripa y utiliza símbolos frecuentemente conocidos, pero no volveremos a ver una interpretación tan directa de las alegorías de Ripa, cosa que si ejecutó su amigo y cuñado el cartujo fray Manuel Bayeu.

Así en el capricho 55, *Hasta la muerte*, Goya nos hace una ridiculización de la vanidad femenina, por medio de una noble y fea vieja que se acicala y mirándose en el espejo, y se encuentra mona.

En este grabado podemos encontrar un recuerdo de la «Mesa de los pecados capitales» del Bosco que pudo conocer muy de cerca<sup>12</sup> y un recuerdo de Ripa pues en la alegoría de la Soberbia dice: «Con el mirarse al espejo se nos muestra que el soberbio se considera bueno y bello». También puede estar presente un emblema de Covarrubias (I, 98) en el que una mona se mira al espejo (Moffitt, 1987), pero Covarrubias no hace un discurso de moral y nos presenta el emblema para advertirnos de nuestro propio egocentrismo y lo difícil que puede ser conocernos: «*el conocerse uno así mismo lisamente y sin engaño, es don del cielo*».

Presentar la ridiculez del hecho es lo que hace Goya recordando

<sup>12</sup> En esta mesa vemos la representación de la Soberbia como una vieja acicalándose ante el espejo y en el fondo un joven mirándose al espejo, que puede ser un antecedente próximo a las diversas figuras del capricho 55 y de los dibujos con el tema del espejo.

chascarrillos tradicionales como «Genio y figura hasta la sepultura» y «Aunque la mona se vista de seda, mona se queda» y naturalmente situaciones muy frecuentes y ridículas de su tiempo para las que no necesitaba precedentes ni gráficos ni alegóricos, aunque existan como un grabado que nos presenta A. Ribeiro (en Calvo Serraller, 2002, p. 115) quien concluye que presenta «una vanidad tradicional, una amonestación sobre la intrínseca inutilidad de las galas indumentarias frente a los estragos del tiempo».

### El Doni en Goya

Antonio Francesco Doni, entre 1551-1552, había publicado, con bellos grabados, un curioso libro titulado *La Zucca del Doni*, en italiano y en español, por el impresor veneciano Francisco Marcolini. Este es uno de los libros que sirvió de inspiración a C. Ripa y que debía conocer perfectamente Goya. Lám. 3, 3 y 4.

Llama la atención la semejanza entre el grabado de *Le foglie della Zucca* (p. 163) que representa la vejez y el dibujo titulado «*Así suelen acabar los hombres útiles*» (Gassier, 1973: *Álbum diario*, C.17 [165]).

El recuerdo del Doni y de Ripa puede estar también en el dibujo de la «Novia» (Gassier, 1973: *Álbum de Madrid*, B.90 [93]) de 1796-97. Nos representa a una bella joven con grillos en los pies y la inscripción: «*Nobia discreta y arrepentida a sus padres se presenta en esta forma*». En la parte de «*Le baie della Zucca*» (p. 21) el Doni nos representa el matrimonio y comenta: «el matrimonio está siempre encadenado». El matrimonio del Doni es un joven con grillos en los pies, cadenas en las manos y un yugo para significar la unión matrimonial; lo mismo que hace Ripa (Matrimonio) diciendo: «Tanto el yugo como el cepo simbolizan que el matrimonio es un peso tan gravoso para las fuerzas del hombre que le impiden caminar con libertad en orden a la realización de numerosas acciones». La «Novia» de Goya está ya como casada por sus padres.

Por otro lado la divisa del impresor Francisco Marcolini adorna cada una de las partes de este libro; esta divisa, VERITAS FILIA TEMPORIS, representa al Tiempo rescatando a la Verdad presa por la oscuridad del Engaño, muy similar a la alegoría goyesca de la *Verdad, el Tiempo y la Historia* (boceto del Museo de Boston; antecedente del Museo de Estocolmo que hemos citado) que también tiene relación con el grabado de la Historia en la edición de Ripa de Padua 1625 o de otras. Ana Reuter (en Calvo Serraller, 2002, p. 222) nos resume las interpretaciones de estas dos piezas pues se trata de un boceto que representa la Verdad, el Tiempo y

la Historia y luego pasa al lienzo cambiando la primera figura que lleva los atributos de la Filosofía.

### Los emblemas de Alciato en Goya

Los emblemas de Alciato tienen varias ediciones en el siglo XVIII madrileño, 1733, 1735, 1749, y 1781. En cierto modo, los Caprichos son la modernización de un libro de emblemas.

#### *El necio orgulloso*

Uno de los ejemplos conocidos y muy difundidos es el capricho enfático, *Desastres de la guerra* n.º 66, está inspirado en el emblema y grabado n.º 7 de Alciato (Levitine, 1979; Sebastián, 1995:136), quizá de la edición madrileña de 1781 que debía conocer bien. Goya lo titula *Extraña devoción*, Alciato lo titula «No a ti sino a la religión». Lám. 4, 1.

Goya nos presenta un asno llevando el cuerpo incorrupto de un santo, similar al Cristo de Palencia que tanta devoción tiene aún hoy.

Como recoge S. Sebastián el tema está sacado de una conocida fábula de Esopo (n.º 182. El burro que llevaba una estatua) que fueron modernizadas por Samaniego, pero había sido tratado en el siglo XVI por otros como M. van Heemskerck. Las fábulas de Esopo tuvieron ediciones ilustradas en el siglo XVIII, al menos dos con graciosas xilografías populares, en Madrid, 1714 y Barcelona, 1796, pero en ninguna de ellas aparece un grabado de esta fábula. Nigel Glendinning (1962) llamó la atención sobre este grabado que sigue el texto de una fábula de Samaniego y otra de Ibáñez de Rentería contemporáneos y conocidos por Goya: «El asno cargado de reliquias» (IV, 8) y que significa, no la crítica del culto a las reliquias, sino al asno como hombre sin mérito y orgulloso por méritos ajenos, éste es el sentido que recoge Alciato y sus grabados preceden al de Goya.

#### *El Quitasol*

Goya inaugura sus creaciones geniales en 1777 con la entrega de la segunda serie de cartones para tapices, que hace, de propia invención, para el comedor de los príncipes (futuro Felipe IV y M.<sup>a</sup> Luisa) en el palacio del Pardo. Entre éstos destaca el tapiz de «El Quitasol».

En «El Quitasol» tenemos que advertir que la idea es el resultado final, el tapiz, que aparece invertido, como por espejo, a la pintura de

Goya. Creemos que el tema no representa el orgullo como cree Tomlinson<sup>13</sup> y puede ser una modernización e interpretación parcial del emblema n.º 190 de A. Alciato, «La fe de los casados». Este famoso emblema había servido de ejemplo al cuadro de bodas de Rubens con Isabel Brandt (1610), que no es sino una modernización del Matrimonio Arnolfini de Juan van Eyck (1434). Este tradicional tema de bodas sigue teniendo actualidad hasta en nuestros días en las bodas católicas.

Alciato representó al marido ligeramente elevado sobre la mujer, ésta sentada, ambos se dan las diestras, en la falda de la mujer hay un perrito y detrás de la mujer un manzano. Lám. 4, 2.

Pero Goya no va a seguir fielmente a Alciato, luego tampoco quiere pintar la misma idea, sino una parecida. Siguiendo a Alciato y a Rubens, el tapiz representa una pareja de jóvenes: una doncella petimetra<sup>14</sup>, sentada a la izquierda y a los pies del varón, y un perrito echado sobre su falda para significar la tradicional fidelidad de la mujer, lleva en la mano un abanico cerrado para significar el recato, también aparece el árbol detrás (aunque es un árbol estéril) y la protección del varón, que moderniza Goya con el famoso quitasol. El tema es una alusión agradable a la costumbre del cortejo de las clases nobles (C. Iglesias, en Calvo Serraller, 2002, p. 76). Todo el mundo vería un joven de inferior calidad que la dama, sumiso por el amor a su bonita señora.

### ***La esperanza de vida en el niño Manuel Osorio.*** Lám. 5

Nos vamos a referir al retrato del niño de cuatro años «*Sr. D. Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, nació en abril a 11 de 1784*» (New York, M. M. A.). Este niño tenía la misma edad que el único hijo de Goya que sobrevivió, Xavier, nacido en 1784, pero el niño Manuel Osorio murió en 1792. Cuando nace Xavier, Goya escribe a Zapater expresando su esperanza en los siguientes términos: «*Dios quiera éste se pueda lograr*».

Goya pintó a este niño vestido de rojo, a sus pies hay una jaula verde con varios jilgueros, en las manos lleva un cordel que sujeta una pica-raza, que es acechada por tres gatos que permanecen en la sombra, la pica-raza lleva en el pico un papel con el dibujo de una paleta de pintor y la firma.

La esperanza en que se pueda lograr la vida del niño Manuel Osorio es lo que representa el retrato. Como jeroglífico de ella, Goya ha

<sup>13</sup> Tomlinson cree que estos tapices modernizan la serie de pecados capitales del Bosco en la famosa mesa y «El Quitasol» es la alegoría del orgullo y vanidad.

<sup>14</sup> Alta sociedad vestida a la moda francesa.

representado a los pies del niño una jaula verde llena de jilgueros y una picaraza o urraca atada con un hilo, y amenazando la vida de estos pájaros están tres gatos acechando.

Ya explicaron R. van Marle (II, p. 58) y E. Mâle (p. 309) que la jaula de pájaros es metáfora y atributo de la esperanza (pues los pájaros esperan salir y volar), y proviene de unas complejas miniaturas francesas de un manuscrito, iluminado a mediados del siglo XV, del duque de Nemours, que tuvieron éxito y se difundieron en grabados del siglo XVI como los de Vogtherr (1545) y la serie de dibujos de Brueghel del Viejo grabados por Cock (1599).

Pero, pensamos, que Goya tomó la jaula y la picaraza de los grabados de Alciato, en dos emblemas que representan la Esperanza (n.º 44 y 46). En el primero, la Esperanza de vida está vestida de verde, rompe las flechas de la muerte, sentada sobre un tonel que es el de Pandora, y a su lado aparece una corneja y el Buen Suceso que lleva espigas (Bonus Eventus), todos estos elementos se explican en el epigrama. En el grabado del otro emblema, la Esperanza posa los pies sobre una jaula de pájaros. Aquí tenemos que advertir que en el epigrama Alciato no se refiere a la jaula y por ello tampoco aparece en los comentarios del Broncense, de Minoe o de Diego López; sin embargo la jaula aparece insistentemente en los grabados de este emblema desde la edición parisina de 1534<sup>15</sup>.

Goya toma de estos emblemas la corneja que transforma en picaraza y la jaula de pájaros que sólo aparece en los grabados.

Así que todo conocedor de la época de Goya pudo ver en este retrato una invocación a la esperanza de la vida de Manuel Osorio, amenazada por los seres de la noche, la muerte.

Goya debió escoger a la picaraza cautiva<sup>16</sup> con el significado de esperanza, como lo es la corneja, porque a los córvidos siempre que se les pregunta responden «será». Esto lo explica Alciato disimuladamente, y viene claramente en los comentarios de Alciato, en Ripa (Irresolutione) y también en Covarrubias (II, 100). Lo que siempre dice el cuervo, como la corneja y la más popular urraca es «*cras, cras*» que en latín significa

<sup>15</sup> Los grabados de Alciato o el grabado de Vogtherr sirvieron de inspiración al Greco para una alegoría de la Esperanza, donde no quiso representar la tradicional ancla sino la jaula de pájaros. El Greco nos representa esta Esperanza en las versiones de la «Expulsión de los mercaderes del templo» de Minneapolis y Washington (Esteban 2002). Ancla y jaula aparecen en las mismas miniaturas citadas, aunque el ancla es símbolo anterior.

<sup>16</sup> La picaraza o urraca, en el siglo XVI, aparece como ejemplo del charlatán y así lo recoge S. Covarrubias (1610). Por tener un plumaje blanco y negro, Ripa usa la urraca como ambivalencia y para significar la mentira y la simulación. No creemos que Goya la escogiera por ninguno de estos significados, ya que es una urraca cautiva.



«mañana, mañana»; ésta es una anécdota popular del aprendizaje del latín para niños. Si Goya usa una picaraza, cuyo plumaje es doble y no el uniforme negro de la corneja, sin duda es para avisarnos de la dudosa esperanza de vida, pues los instrumentos de la muerte (gatos) acechan y no están rotos como en el grabado y texto de Alciato.

Goya se permite un jeroglífico caprichoso, como antes lo había hecho el Greco: Firma en un papel y dibuja una paleta de pintor, papel que lleva la picaraza en su pico. Así dice: «Goya pintor de la picaraza»; como anteriormente el Greco había dicho: pintor de la serpiente (= pintor del rey). Así pues «pintor de la esperanza», porque pinta la esperanza de vida de Manuel Osorio que sin embargo murió el 12 de junio de 1792 (Moffitt, 1987a y Sebastián, 1995, p. 51, hacen otras comparaciones que no nos convencen).

### *La Lascivia de Alciato y el abanico en el siglo XVIII*

Muy grande es la similitud entre la Lascivia de Alciato (n.º 79) en la edición de Madrid 1781 y el dibujo preparatorio para el *Capricho* n.º 5 (Gassier, 1973: Álbum de Madrid, B). No podemos olvidar que Alciato es el más popular y abundantemente reproducido de todos los emblemistas, libros didácticos ilustrados. La Lascivia de Alciato o «romana», pudo perfectamente servir de inspiración para el tipo modernizado de las numerosas prostitutas, «cortesanías», que ilustran sus dibujos y caprichos, como damas elegantes. En los grabados de las diversas ediciones de Alciato se había modernizado este personaje que también moderniza Goya. Lám. 4, 3.

Como Goya pinta a sus «cortesanías» con el abanico abierto dándose aire suavemente, deberemos prestar atención a este lenguaje del abanico ya que a todas las mujeres distinguidas y de respeto las retrata con el abanico cerrado: la reina M.<sup>a</sup> Luisa, su mujer Josefa Bayeu, la condesa-duquesa de Benavente, la de Fernán Núñez, Leocadia, las niñas de los duques de Osuna, etc. Así que la cortesana de Goya, con el abanicarse despacio, está diciendo «me eres indiferente», según nos cuenta Amaranto en 1879 (el abanico de la Marquesa de Santa Cruz, Museo del Louvre, dice: «busco novio»)¹⁷.

¹⁷ También Ripa pinta a la lasitud o languidez veraniega con un abanico, pero la comparación no nos parece apropiada.

### *Casada a la fuerza*

El *Capricho* n.º 75 «*No hay quien nos desate*», parece ser una modernización del emblema de Alciato n.º 197, «La casada con un infeccioso», donde se refiere a un padre que casa a su hija comprando con la dote un marido inadecuado (Moffitt, 1985). Alciato está recordando un pasaje de la Eneida (8, 485 ss.) y compara al padre con el cruel rey Mecencio. En el grabado se representó en alto al rey y en el suelo a la hija atada al indeseable marido. Goya ha sustituido al padre por un funesto búho real con lentes, para decir que no ve el resultado del desgraciado matrimonio<sup>18</sup>. La inscripción del ejemplar del Museo del Prado aclara perfectamente el tema: *¿O yo me equivoco, o son casados por fuerza?* Lám. 4, 4.

### *El viejo enamorado de la joven*

Goya hizo un grabado y un dibujo preparatorio con la inscripción «*Sueño de la mentira y de la Ynconstancia*» que no fue incluido en la serie de los *Caprichos*. Está muy relacionado con el capricho 61 «*Volaverunt*».

Goya tiene 50 años, es burgués plebeyo pero pretende una infanzonía desde 1792 y se ha enamorado de la Duquesa de Alba de 33 años, mujer volátil y seductora. El resultado es un sueño y un capricho, la fecha aproximada es 1796.

López Rey ya explicó este grabado como una confesión íntima de Goya fracasado en sus amores por la Duquesa de Alba, pero no ha sido aceptada unánimemente.

En este sueño Goya se representa a sí mismo abrazando a la Duquesa de Alba que tiene doble cabeza y va coronada de alas de mariposa; la duquesa da una mano a dos figuras, una similar a ella que proviene del Fraude de Ripa y otra que es el Silencio ya representado por Alciato (n.º 11) y por el propio Goya, capricho 28 «*Chitón*». Por debajo del Fraude sale una culebra que se encara con dos sapos. Al lado, una máscara sin ojos camina con pies como de alforjas.

El abrazo de Goya y la duquesa evoca el emblema 116 de Alciato que representa al «Viejo enamorado de la joven». En los grabados de Alciato, claramente se muestra al viejo y los senos y los pies desnudos de la joven, como lo hace Goya; también, por debajo de la joven aparece la figura de un muerto y de una lechuza. Lám. 4, 5 y 6.

<sup>18</sup> Quizá esté recordando las palabras de Apuleyo: «Un búho... ¿No sabes que todo el mundo odia a estos animales y si alguno penetra en una casa, lo cazan para clavarlo en las puertas, para que espíe con el tormento los vuelos funestos con que presagian los males de la familia».

El búho significa la muerte en Horapolo II, n.º 25.

Ya explicó Nordström las deudas que el grabado de Goya tiene con la alegoría del Fraude en Ripa.

La Duquesa de Alba y el Fraude están representadas igual, con dos cabezas, para representar su doble apariencia. Al igual que cuenta Ripa, la de Alba enseña desnudos los pies; por debajo del Fraude de Goya sale una serpiente (en Ripa una cola de escorpión o un cuerpo de serpiente). El grabado también tiene una máscara para significar la apariencia del Engaño. Compañero de todo ello es Silencio.

La Duquesa de Alba presta ligera atención a Goya mientras mira a su castillo (no el castillo del amor de Nordström). Las alas de mariposa en la cabeza de la de Alba lo que hacen es calificarla de mariposear: quien va seduciendo a otra persona (Covarrubias, *Tesoro*, s. v. Mariposa: mancebo liviano que solo se fija en el brillo de las mujeres para acercarse a ellas).

El sapo fue atributo y castigo de la lujuria e insulto para un hombre indeseable (lo usa Shakespeare), en latín se dice *bufo*, por ello usamos la palabra bufón. Aquí la serpiente del engaño se debate entre dos bufones, la máscara de la ficción sonríe ante este juego.

Esta máscara sin ojos, como las del carnaval, del engaño y la simulación, anda con unas alforjas. «Sacar los pies en las alforjas» es hacerse libre de un problema (Terreros). Así que el engaño al que se refiere Goya, aunque goza y ríe no está libre sino comprometido por el peso de las alforjas. Puede ser una alusión a las riquezas y posición social que atan a este engaño que necesita que nadie lo sepa.

Goya nos está haciendo una alegoría personal, del viejo enamorado de una joven y fraudulenta mariposa y que nadie se entere de los ilícitos amoríos, tanto de Goya como de la duquesa. La modernización del tema de Alciato es patente.

En el *Capricho* 28 nos ha explicado el sentido del *Silencio* con la palabra «*Chitón*». Goya se ha representado a los pies de la Duquesa de Alba con la inscripción «*Solo Goya*» (retrato vestida de negro) en sustitución del anterior perro faldero (retrato vestida de blanco). Goya nos está contando de qué modo había caído bajo la seducción de la duquesa de Alba.

### **Hernando de Soto: La mujer casta**

Nos vamos a referir a unos retratos de distinguidas damas nobles, las tres llevan el retrato de su marido pero de diferente forma:

La Marquesa de Villafranca, pintando a su marido, 1804.

La Condesa de Fernán Núñez, llevando al pecho el retrato de su marido, el Conde de Fernán Núñez, 1803.

M.<sup>a</sup> Teresa de Borbón y Vallabriga, embarazada, llevando un anillo con un gran retrato de su marido, Godoy, 1800.

No cabe duda que Goya puso en estos retratos cierta carga psicológica para definir los sentimientos del personaje: la tranquilidad se refleja en el rostro de la Marquesa de Villafranca, satisfacción e inocencia en María Teresa de Borbón, enfado y contrariedad en el rostro de la Condesa de Fernán Núñez.

Desde siempre y aún hoy, el retrato del esposo junto a su mujer ha servido para significar a la mujer casta.

Hernando de Soto en sus emblemas, 1599 (f. 112), nos recuerda que Marcela la mujer de Laocón, estando ausente su marido, había pintado un retrato de éste en la pared, para tenerlo presente y así espantar a los pretendientes<sup>19</sup>. Lám. 6.

La figura de este emblema es el antecedente directo del retrato de la Marquesa de Villafranca pintando a su marido, ejemplo de mujer casta en su época, también pintora y académica de mérito de la de San Fernando en 1805<sup>20</sup>.

Goya es de este sentir y así en una carta a Zapater le dice «*con tu retrato delante me parece que tengo la dulzura de estar contigo*» (A-S. 127).

Similar pero distante es el retrato de la Condesa de Fernán Núñez. Todo el mundo, en el Madrid de la época, sabía de la infidelidad del VII Conde de Fernán Núñez que cuando casó puso delante los amores con otra dama y así se lo había dicho a doña M.<sup>a</sup> Vicenta, su mujer. Sin duda, Goya quiso reflejar en el rostro la contrariedad de ésta y también su deseo de compañía.

Lo mismo podemos pensar del retrato de M.<sup>a</sup> Teresa de Borbón, condesa de Chinchón, pues también Godoy se preciaba de anteponer sus amores con Pepita Tudó. En este retrato corona a M.<sup>a</sup> Teresa, embarazada, con espigas de trigo, que son el atributo de *Bonus Eventus* que acompaña a la Esperanza de Alciato (n.º 44), ya que doña María Teresa está en estado de buena esperanza y su hijo será un buen evento, como todavía se dice hoy (Glendinning, 1992, piensa que se refieren a la Abundancia de C. Ripa).

---

<sup>19</sup> No hemos localizado la Marcela de la anécdota, a la que Hernando de Soto compara con Penélope.

<sup>20</sup> Tradicionalmente se ha considerado este retrato como una alegoría de la pintura al igual que el de la marquesa de Santa Cruz la poesía.

## Covarrubias y la enseñanza

Sebastián de Covarrubias Orozco fue famoso tanto por sus *Emblemas morales* como por el *Tesoro de la lengua castellana* (1611). Es otro de los emblemistas que llamaron la atención a Goya, sin duda por su fama, atractivo y por la modernidad y moderación de su doctrina, en especial la de la enseñanza, que se ajusta perfectamente a algunas de las ideas de los *Caprichos*, si bien Goya fue mucho más desenfadado y atrevido. De modo que algunos de los *Caprichos* los podemos considerar modernización de algunos emblemas de Covarrubias<sup>21</sup>.

La vara del maestro, la zapatilla de la madre y las orejas de burro, en recuerdo de Midas, fueron los castigos que tuvieron los niños en su aprendizaje. Sin duda Goya los conoció.

En época de Goya, como en el siglo XVI, se usaba la palmatoria. La palmatoria de madera o metal, llevaba unos zorros atados al extremo del mango. Servía para quitar el polvo, azotar con uno u otro lado a los alumnos y para sostener la vela por la noche.

A esta palmatoria dedica Covarrubias un emblema (III, 37) con un gracioso acertijo: Lám. 7.

*Soy arma del maestro de la escuela,  
De los niños espanto, y soy temida,  
Quando les doy, en forma que les duela,  
Por traer la lición mal aprendida:  
Y para con los lerdos soy espuela,  
Dolor les doy, y juntamente vida,  
Honra no quito, y hago gran provecho,  
Y para el mal soy buena y de provecho.*

En el *Tesoro* dice de ella: «*Palmatoria: instrumento conocido en que los maestros de escuela ponen unas correas para azotar los muchachos. Es una columna asida y terminada en una circunferencia plana, con la cual los hieren en la palma de las manos, de donde tomó el nombre*».

Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas* y en el *Tesoro de la lengua castellana* se dedica a criticar a algunos maestros de escuela por el exceso de castigo hacia los niños y compara a aquellos maestros con los centauros, que parecen hombres de frente pero que a la postre son animales. A los repetidores de gramática les critica su hablar prestado.

Goya en los *Caprichos*, 1799, nos trae varios ejemplos sobre la ense-

---

<sup>21</sup> López Vázquez, 1982: 148 y 208, ya destacó estos contactos; luego Moffitt, 1987, volvió sobre el tema del influjo de Covarrubias en Goya.

ñanza y hemos seleccionado dos (n.º 37 y 53) que no están nada lejos del pensamiento y grabados del célebre libro de Covarrubias (emblemas I, 78 y 82; III, 11 y 37).

En el capricho 37 un maestro asno, con palmatoria en la mano, le está enseñando a su discípulo, asno, la «A» para rebuznar (Helman, 1963). La figura se aparta poco del emblema de Covarrubias ( III, 11; Moffitt), que es una modernización del 145 de Alciato. En estos emblemas el maestro es un centauro (medio hombre medio bruto) y su arma es la palmatoria.

Junto con la enseñanza, Covarrubias (I, 78) critica la actitud del conferenciante repetidor, comparándolo al papagayo, al tordo y a la pizarra: «*No son pocos los que confiados en su memoria se atreven a subir en las cátedras y aún en los púlpitos, leyendo y predicando con desenvoltura y donaire lo que otros han trabajado*». Este es el mismo tema, modernizado preciosamente por Goya en el capricho 53: «*Qué pico de oro*», es la elocuencia en sentido negativo<sup>22</sup>.

Sin duda cuando Goya pone tordos a los pies del dibujo la «*Divina razón. No dejes ninguno*» (Gassier, 1973: *Álbum diario*, C.122 [266]) se está refiriendo a los curas predicadores que cita Covarrubias.

## Platón y Juan de Horozco

El «*Disparate desordenado*» ha sido interpretado como el matrimonio forzado (Moffitt, 1985), pero no debe ser esta la intención de Goya. Lám. 6, 2.

El antecedente literario de este grabado y su significado puede estar en un cuento de Platón que pone en boca de Aristófanes, conocido por «el hombre de Aristófanes», lo representó Juan de Horozco, hermano de Sebastián de Covarrubias, en el libro de emblemas más famoso de los españoles (emblema 43, del libro III.<sup>o</sup>)<sup>23</sup>.

El tema de este grabado y del emblema aparece en el *Banquete* de Platón, cuando Aristófanes narra su invención sobre cómo eran los hombres primitivamente.

<sup>22</sup> Ripa sitúa el papagayo como atributo de la Elocuencia, p. 127.

<sup>23</sup> Tiene cuatro ediciones conocidas: Segovia 1589 y 1591, Agrigento 1601 y Zaragoza 1603-4. El tema se usó en sentido filosófico en el siglo XVI, así en una medalla de Marcantonio Passeri, reproducida en un grabado de la obra de I. P. Tomasinus, *Illustrorum virorum elogium* (Padua, 1630, p. 104.), con la inscripción: PHILOSOPHIA DUCE REGREDIMUR (WIND, E. *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972, pp. 202-203). A finales del siglo XVI, este hombre doble fue representado en una escultura en piedra en un hastial de la iglesia de San Pedro de Siresa (Huesca).

El extracto es así: En principio el hombre tenía tres sexos, varón, mujer y andrógino, era doble (con dos rostros, cuatro brazos y cuatro piernas) y Zeus mandó cortarlo y hacer de cada uno dos, de modo que cuando se encuentran, cada una de las antiguas mitades, desean volver al estado primitivo. A ello tiende el hombre como perfección. Aristófanes termina exhortándonos a la piedad para conseguir la reintegración y evitar una nueva división, pues «podemos ser partidos de nuevo en dos y andaremos por ahí como los que están esculpidos en relieve en las estelas, serrados en dos por la nariz».

En este disparate, Goya grabó el hombre de Aristófanes advirtiendo a una multitud. Es difícil imaginar la intención crítica de Goya. Se puede pensar que no estaba nada lejos de la idea de Platón, una advertencia a la necedad de la masa inculta, pero también una crítica a la filosofía tradicional platónica, quizá también una crítica a la ciencia alquímica y a sus grabados que representaban al andrógino y al Hermáthena.

## Bibliografía

ÁGUEDA, M. y SALAS, X., 2003, *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo, 2003 (1.<sup>a</sup> ed. 1982).

ALCIATO, Andrés, *Emblemata...* Madrid, Pantaleón Aznar, 1781 (primera edición 1531).

AMARANTO, Jacinto, 1879, *Idioma de las flores, hojas, raíces, frutos, emblemas de los colores, piedras, etc. Método sencillo para hablar con el abanico, pañuelo y bastón. Seguido del horario de Flora*. Madrid, Imp. de la C. de Impresores y Libreros, 1879.

ANSÓN NAVARRO, A., 1995, «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 59-60, 1995, pp. 247-291.

ANTÓN, Beatriz, «Emblemática y didáctica del latín. Insignis pietate ciconia», *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, n.º 2, 2002, p. 207.

CALVO SERRALLER, F. 2002, y otros, *Goya, la imagen de la mujer*, Madrid, Fundación Amigos del Prado, 2002.

CAMÓN AZNAR, J., 1980, *Francisco de Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, A. y R., 1980-1982.

CAMPA, Pedro, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the year 1700*. Duke University Press, Durham and London, 1990.

CANELLAS LÓPEZ, A., 1981, *Francisco de Goya, Diplomatario*, ed. de A. Canellas López, Zaragoza, Librería General, 1981.

CANELLAS LÓPEZ, A., 1991, *Diplomatario de Francisco de Goya. Adenda*. Zaragoza, R. Ac. de N. y B. A. de S. Luis, 1991.

CANO CUESTA, M., 1999, *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999.

CARRETE PARRONDO, J. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., *Goya. La Tauromaquia y Los Proverbios o Disparates*, Centro Cultural Caixavigo, 1998.

COVARRUBIAS, Sebastián de, 1610, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, ed. de C. Bravo-Villasante, Madrid, F.U.E., 1978.

COVARRUBIAS, Sebastián, 1611, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611; ed. de Martín de Piquer, Barcelona, 1943.

DAVID, Madelaine V., 1965, *Le débat sur les écritures et l' hieroglyphe aux XVII et XVIII siecles et l'application de la notion de chiffrement aux écritures mortes*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1965.

DOMÍNGUEZ, J. A., 1850, *Diccionario nacional de la lengua española*, Madrid, 1850.

DONI, Anton Francesco, 1552, *La Zucca del Doni en spañol*, Venecia, Francesco Marcolini, 1552.

DONI, Anton Francesco, 1552, *La Zucca*, Venecia, Francesco Marcolini, 1552.

ESOPO, 1993, *Fábulas de Esopo, vida de Esopo, fábulas de Barrio*, Madrid, Gredos, 1993.

ESTEBAN LORENTE, J. F., 1990, *Tratado de Iconografía*. Madrid, Istmo, 1990 (4.ª ed. 2002).

ESTEBAN LORENTE, J. F., 2000, «El influjo de la emblemática en el arte aragonés», en ZAFRA, R. y AZANZA, J. J. (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 143-162.

ESTEBAN LORENTE, J. F., 2002, «Los jeroglíficos del Greco», *Artigrama*, 17, 2002, pp. 275-292.

GASCÓN RICAÑO, A., 2000, «Las cifras de la mano de Francisco de Goya», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 82, 2000, pp. 273-284.

GASSIER, P., 1975, *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona, Noguer, 1975.

GASSIER, P., 1973, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona, Noguer, 1973.

GLENDINNING, N., 1962, «El asno cargado de reliquias en los Desastres de la Guerra de Goya», *A. E. A.*, 1962, pp. 221-230.

GLENDINNING, N., 1976, «Imaginación de Goya: Nuevas fuentes para sus dibujos y pinturas», *A. E. A.*, 1976, pp. 275-292.

GLENDINNING, N., 1977a, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982 (1.ª ed. 1977).



GLENDINNING, N., 1977b, «Goya and van Veen. An emblematic source for some of Goya's late drawings», *The Burlington Magazine*, 119, 1977, pp. 568-570.

GLENDINNING, N., 1992, *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Ral. Ac. de B. A. de S. Fdo., 1992.

HELMAN, E., 1963, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

LEVITINE, G., 1959, «Some emblematic sources of Goya», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 222, 1959, pp. 106-131.

LEVITINE, G., 1979, «Goya, les emblemes et la revanche de «L'Ane Portand des Reliques», *Gacette des Beaux Arts*, 93, 1979, pp. 173-178.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., 1982, *Los Caprichos de Goya y su significado*, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., 1990, «Posibilidades de interpretación de la obra de Goya a través de los emblemas», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, n.º 8, 1991, Actas de los II Coloquios de Iconografía, 1990, Ponencias y comunicaciones. II, pp. 141-166.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., 1999a, «El sueño de la mentira y la inconstancia, otra interpretación», *El museo de Pontevedra*, tomo LIII, 1999, pp. 281-293.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., 1999b, *Declaración de las pinturas de Goya*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.

MÂLE, Émile, 1969, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Armand Colin, 1969 (1.ª ed. 1949).

MARLE, Raimond van, 1971, *Iconographie de l'art profane*, New York, Hacker, 1971 (1.ª ed. La Haya, 1931).

MERCADIER, G., 1987, «El dibujo en las catas de Goya a Martín Zapater: de la ilustración humorista al código confidencial», en *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, 1987, pp. 145-167.

MOFFIT, J., 1985, «Un grabado emblemático de Goya. El disparate desordenado o matrimonial», *Goya*, n.º 187-188, 1985, pp. 77-80.

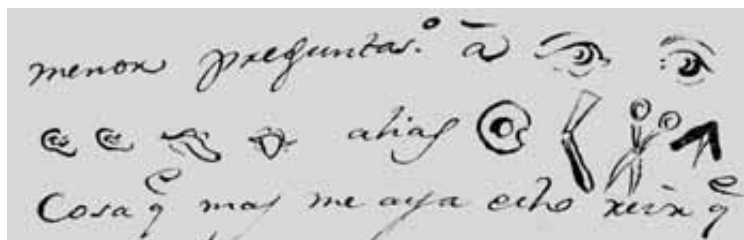
MOFFIT, J., 1987a, «Goya's emblematic portrait of Don Manuel Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo», *Konsthistorisk Tidskrift*, 56, 1987, pp. 145-6.

MOFFIT, J., 1987b, «Francisco de Goya and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya's «Moral emblems»)», *BSSA*, Valladolid, 1987, pp. 271-300.

NORDSTRÖN, F. 1962, *Goya, Saturno y la melancolía*, Madrid, Visor, 1989 (1.ª ed. 1962).

PAZ, Mario, 1975, *Studies in seventeenth-century imagery*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1975.

- RIPA, Cesare, 1603, *Iconologia*, Roma, Lepido Faerii, 1603.
- RIPA, Cesare, 1987, *Iconología*, prólogo de A. Allo Manero, trad. de J. y Y. Barja, Madrid, Akal, 1987.
- RODRÍGUEZ TORRES, M.<sup>a</sup> T. *Goya. Entre sueños, chanzas y realidad*, Madrid, 1996.
- SAMANIEGO, Félix María, *Fábulas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1975.
- SEBASTIÁN, Santiago, 1995, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- SEZNEC, Jean, 1983, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983.
- SORIA, Martín, 1948, «Goya's allegories of fact and fiction», *The Burlington magazine*, julio, 1948.
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, 1599, Madrid, herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599; ed. de C. Bravo-Villasante, Madrid, F.U.E., 1983.
- TERREROS Y PANDO, E., 1977, *Diccionario Castellano*, Madrid, 1977 (fac-símil de la de Madrid, 1787).
- TOMLINSON, J. T., 1993a, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993.
- TOMLINSON, J. T., 1993b, *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1993.
- WIND, 1993, Edgar, 1993, *La elocuencia de los símbolos. estudios sobre arte humanista*, Madrid, Alianza, 1993.
- WITTKOWER, Rudolf, 1977, «*Hieroglyphics in the early Renaissance*», en *Allegory and the Migration of Symbols*, Colorado-London, 1977.



1



2

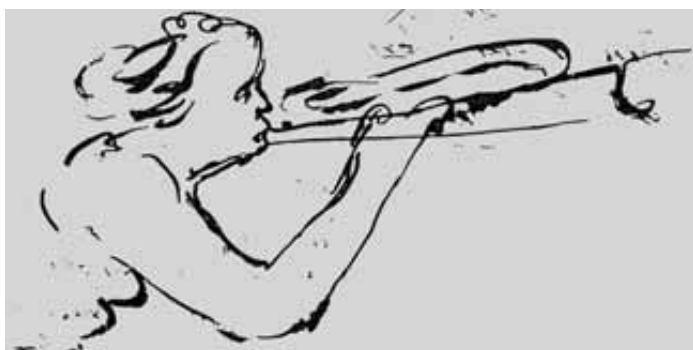


3

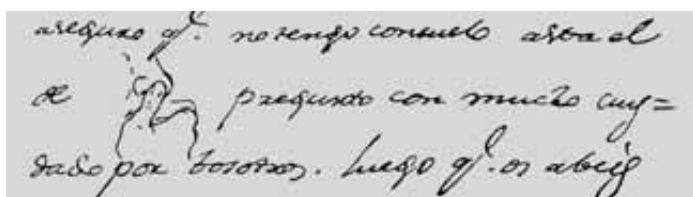
Lám. 1. 1 y 2: Carta de 1783 (A-S n.º 42; Cano n.º 73).  
 3: Carta de 1784 (A-S n.º 52; Cano n.º 74).



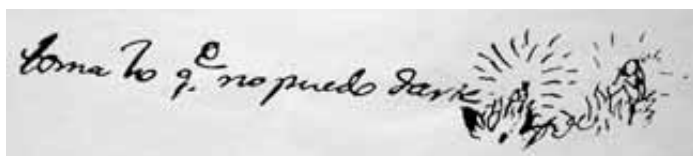
1



2



3



4

Lám. 2. 1: Carta de 1794 (A-S n.º 138). 2: Carta de 1797 (A-S n.º 139).  
3: Carta de 1777 (A-S n.º 2). 4: Carta de 1790 (A-S n.º 123).



1



2

3



Lám. 3. 1: Ripa, Iconología, 1603, Filosofía. 2: Goya, c. 1797, Filosofía.  
3: Doni, La Zucca, 1551, Vejez. 4: Goya, c. ¿¿??, Vejez.



1



2



3



4

5



6



Lám. 4. Alciato, *Emblemata*, Madrid, 1781, emblemas n.º 7, 190, 79, 197 y 116 que pudo tener presente Goya. 6: Goya, c. 1796, *Sueño de la mentira y de la inconstancia*.



1



2



3

Lám. 5. 1 y 2: Alciato, Emblemata, Madrid, 1781, emblemas n.º 44 y 46.  
3: Goya, 1788, retrato de Manuel Osorio.



1



3



2

Lám. 6. 1: Hernando de Soto, *Emblemas*, Madrid, 1599, f. 112. 2: Goya, c. 1820, *el hombre de Aristófanes (Disparate desordenado)*. 3: Goya, 1804, *la Marquesa de Villafranca*.





1



2

4

3



EMBLEMA. 37.  
 Soy arma del maestro de la escuela,  
 De los niños espanto, y soy temida,  
 Quando les doy, en forma q̃ les duela,  
 Por traer la lición mal aprendida:  
 Y para con los lerdos soy espuela,  
 Dolor les doy, y juntamente vida,



Lám. 7. 1: Alciato, Emblemata, Madrid, 1781, emblema n.º 145.  
 2 y 3: Covarrubias, Emblemas, 1610, n.º III, 11 y 37. 4: Goya, Capricho 37.

