

LA LITERATURA EMBLEMÁTICA, GOYA Y LA AVARICIA

José Manuel B. López Vázquez

Universidad de Santiago



Fig. 1. El emblema de Alciato "In avaros".



Fig. 2. Goya, dibujo "No se descuida el Borrico".

1. GOYA Y LA EMBLEMÁTICA:

Desde que Martín S. Soria señaló que: "With Ripa in hand, we may reexamine the entire *oeuvre* of Goya, his paintings, prints and drawings, in order to search for hidden meanings not hitherto recognised"¹, la interpretación, a través de la literatura emblemática, de los posibles significados contenidos en la obra del pintor aragonés ha ido adquiriendo un paulatino desarrollo²; desarrollo visto con escepticismo por aquéllos que se aferran a la inercia de la concepción de Goya como un "ingenio lego" y que todo lo más han procurado modernizarse subiéndose al carro de la concepción de

Goya como "testigo de su tiempo", pobre y distorsionadora derivación de las productivas líneas de investigación iniciadas por López-Rey y Edith Helman³.

Es cierto que éstos encuentran razones para su escepticismo en las profundas transformaciones a las que Goya suele someter sus fuentes de inspiración emblemática que hacen, a veces, muy difícil seguir el proceso creativo e, incluso, deducir el significado personalizado por el pintor, pero, primero, estas dificultades ya fueron reseñadas y habilmente desdénadas por Levine⁴ y, segundo, estos autores olvidan situar a Goya en su contex-

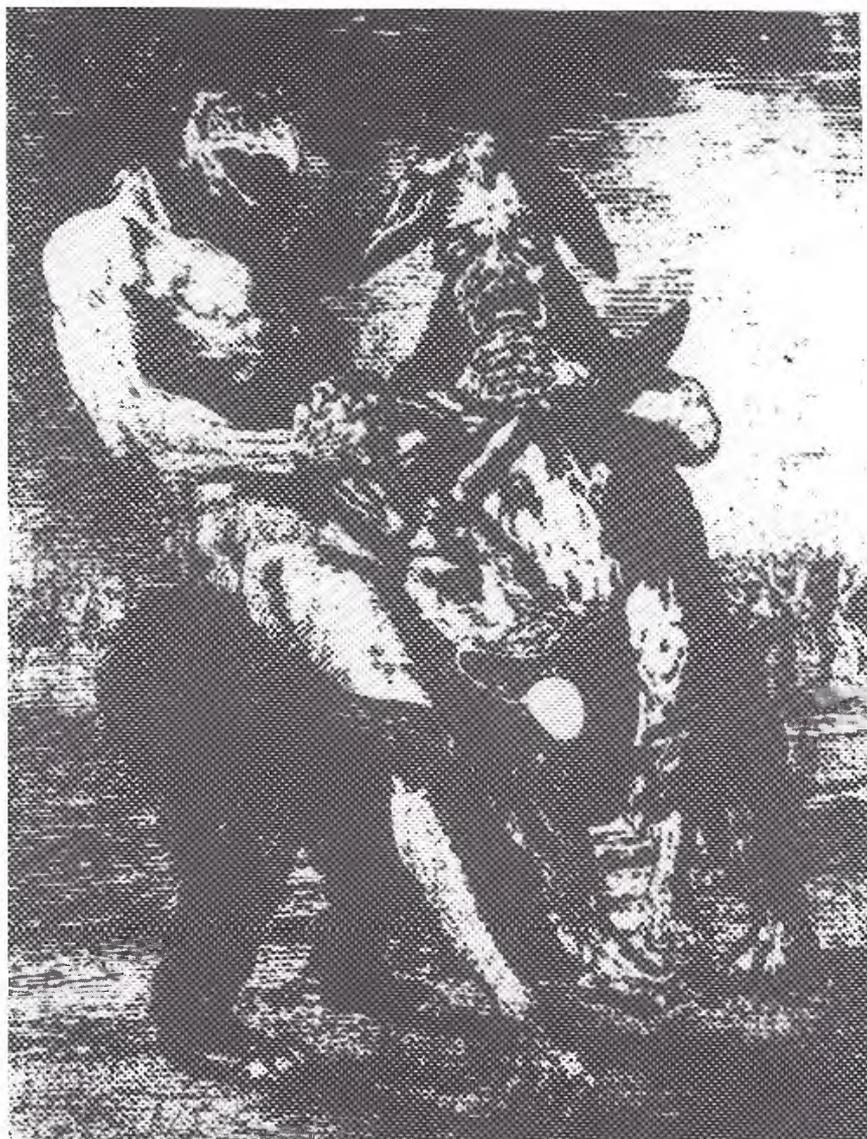


Fig. 3. El capricho de Goya "Miren que grabes".

to, el cual justifica plenamente su utilización de la emblemática, ya que, como señala Bialostocki: "El arte de la segunda mitad del siglo XVIII está a caballo entre dos épocas. Ligado todavía a la herencia de la tradición humanista del tiempo pasado, participa al mismo tiempo de la búsqueda de la expresión emocional e individual de la época siguiente. Aún se utiliza el lenguaje visual que había sido formulado en el Renacimiento: un lenguaje compuesto de elementos clásicos, codificado por los manuales de iconología, de mitografía, jeroglífica y emblemática. Se consideraba normal el expresarse mediante este conjunto de signos visuales codificados"⁵. En este sentido añadir, que Palomino, cuyo influjo sobre Goya está plenamente demostrado⁶ encarecía al "Pintor Perfecto" el manejo de la literatura emblemática para la formación del argumento ideal o metafórico de sus obras⁷.

2. LA EMBLEMÁTICA Y LA AVARICIA

Si la literatura emblemática fue producto de un encuentro casual y un divertimento entre eruditos, pronto

desarrolló una finalidad didáctica y moral que constituyó, en el caso español, su finalidad primordial⁸. El ensalzamiento de las virtudes y de la denuncia de los vicios se convirtió, por consiguiente, en uno de sus principios motrices predilectos, generando un rosario de temas y motivos.

La Avaricia, por ser uno de los pecados capitales y poseer una tradición reprobatoria profundamente arraigada y numerosa en ejemplos en la cultura occidental, fue también motivo de frecuente inspiración para la emblemática. Así, ya el padre del género, Andrés Alciato, le había dedicado seis emblemas⁹ y sus imitadores no hicieron, sino seguir el camino abierto por él.

3. OBRAS DE GOYA RELACIONADAS CON LA AVARICIA Y POSIBLE INSPIRACION EMBLEMÁTICA

Creo que hoy no puede dudarse que Goya se haya inspirado en la literatura emblemática para la realización de una buena parte de sus obras. Esta inspiración,

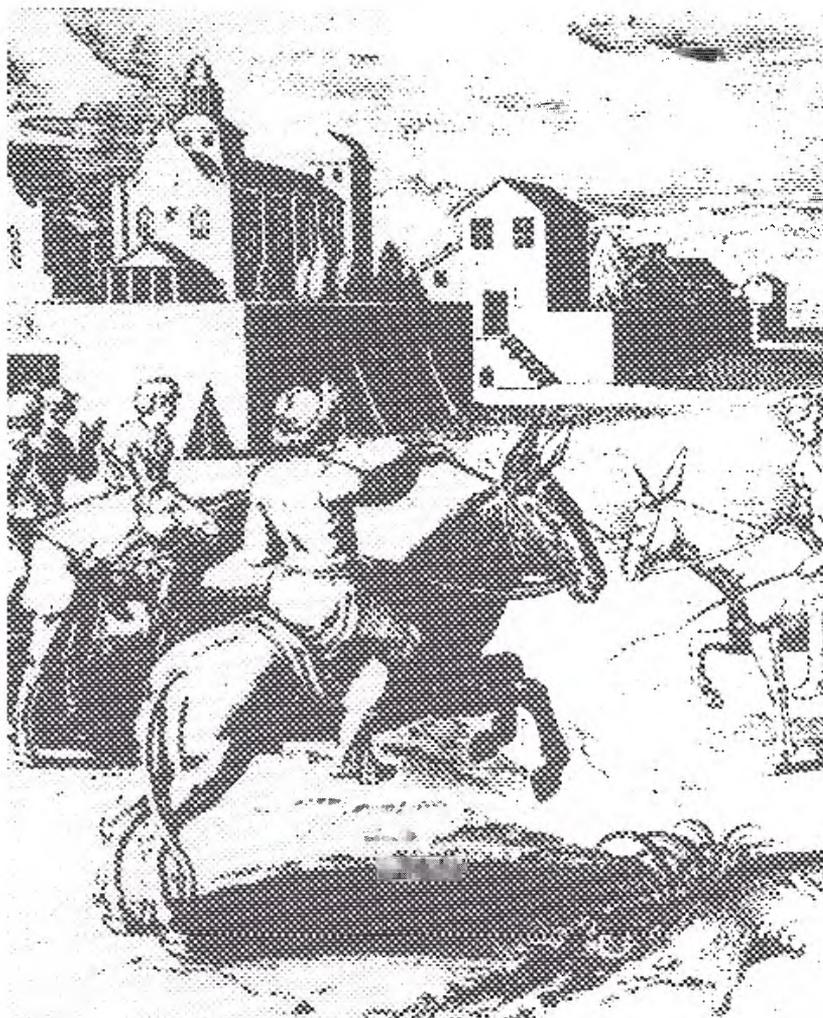


Fig. 4. Vaenus, el emblema 26 del Theatro Moral:
La liberalidad sustenta a la amistad.

a mi parecer, no debió estar restringida exclusivamente a la "figura", sino que alcanzó también a las otras componentes del emblema, el mote y el epigrama.

Así, ciñéndonos a sus obras relacionadas con la avaricia, Goya utilizó, según indicó Glendinning¹⁰, el epigrama del emblema sexagésimo primero del *Teatro Moral de la Vida Humana*, como "título" para el dibujo G. 60 "Del avaro no se espera/ ningún bien, y cada cual/ aun muerto lo vitupera/ mas el hombre liberal/ todos sienten que se muera", aunque luego sustituyera en su representación la imagen del hombre liberal que, en su lecho de muerte, es rodeado de su familia y amigos que se afanan para prolongarle la vida o lloran su pérdida, por la de un melancólico avaro que disfruta" de sus riquezas en soledad y carcomido por la tristeza. Y yo mismo señalé la posibilidad que los últimos versos del epigrama del emblema *NON NISI FRACTA REDDET VRNA* de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias: "Pues tras un miserable y encogido/ se sigue un manirroto y un perdido" pudieran haber inspirado a Goya para la figuración de su Capricho 30 ¿Porqué esconderlos?¹¹.

Por otra parte, la representación de Tántalo con que,

siguiendo quizá la cita clásica de Petronio, Alciato inicia sus emblemas de la Avaricia y que fue luego numerosas veces repetida, pudo sugerir a Goya el "título" de su Capricho 9, *Tántalo*, dándonos de este modo una pista para la interpretación de su protagonista como un ser semejante al avaro, que nunca sabe aprovecharse de lo que tiene, de manera que sus cosas terminan por pudrirse o morir.

Pero, indudablemente, para apreciar mejor el genio creativo de Goya, son mucho más interesantes aquellas obras en las que él manipuló la "figura" del emblema para conformar su imagen personal del tema.

De los seis emblemas que Alciato dedicó a la avaricia, quizá el más imitado, posiblemente merced a su procedencia clásica ya que el tema está recogido en la *Anthologia graeca* de Planude¹² y poseía formulaciones proverbiales, fue *INAVAROS*, (lámina 1) cuya "figura" representa a un burro que, cargado con ricos manjares, se alimenta de los cardos existentes a los lados del camino.

Esta actitud se corresponde precisamente con la del asno representado por Goya en el dibujo E. 21 *No se descuida el Borrico* (lámina 2), con lo que cabe la

posibilidad que también en este dibujo estemos ante una figuración de la avaricia.

La verosimilitud de esta hipótesis se incrementa si tenemos en cuenta el epigrama de Alciato, el cual pudiera explicar la figuración del principal protagonista de la obra de Goya como un viejo y también la minuciosa descripción del paisaje, con un pueblo incluido en el último término, hecho muy inusual en los dibujos del álbum E., pues, podríamos estar ante la representación de otro "Septicio muy rico entre todos los pueblos, que el cual ningún viejo tiene campos más largos, ni más heredades que labrar" (por citar la enrevesada traducción que Diego López hace del mencionado epigrama¹³, y que, con toda seguridad, conoció Goya) que, por su avaricia y por no querer usar de sus riquezas es comparado al asno representado en la figura del emblema.

Como el propio Diego López extrae la moralidad del emblema diciendo: "Si queremos que Alciato hable aquí conforme a la doctrina cristiana, diremos que por el pecado se volvió el hombre semejante a los jumentos, y fue comparado con ellos, y como la avaricia sea pecado mortal, compara el avariento por el pecado del jumento", mucho me temo, entonces, que el "borrico" que "no se descuida", al que alude Goya en su rótulo del dibujo, no sea tanto el asno como el propio viejo avaro, al que su avaricia no le impide descuidarse en el solaz con las mujeres del lugar¹⁴.

Uno de los *Caprichos* de más difícil interpretación es el 63 *Miren que graves!* (lámina 3). En el cual se representan a dos figuras antropomorfas, pero, una, con cabeza aguileña, y, otra, con cabeza porcina, que cabalgan sobre sendos híbridos de oso con cabeza de asno.

El Ms. del Museo del Prado, como siempre el más acertado, nos da una explicación que, como también es frecuente, no desvela el enigma del grabado si no poseemos una clave posterior: "La estampa indica que estos son dos brujos de conveniencias y autoridad, que han salido a hacer un poco de ejercicio a caballo"¹⁵.

El que se defina a los dos protagonistas de la lámina como brujos de "conveniencias y autoridad" y que irónicamente se les describa como haciendo "un poco de ejercicio a caballo, cuando se les representa montados sobre híbridos de burros y osos, me lleva a pensar que la clave podría ser el emblema vigésimo sexto de Vaenius, LA LIBERALIDAD SUSTENTA LA AMISTAD¹⁶, cuyo cuerpo está compuesto por unos hombres cabalgando sobre asnos (lámina 4).

Los dos epigramas que conforman el "alma" del emblema, inciden en señalar la necesidad de aquellos que pretenden conseguir apoyo y colaboración sin una contrapartida dádovosa por su parte; pero más clarificador, para la interpretación del *Capricho*, es el comentario que explica el sentido del emblema: "Los Reyes y Principes, para fundar bien esta unión, y correspondencia con sus ministros, y la inteligencia de sus aliados; han de usar de la virtud que les es más propia, que es la

prudente liberalidad, y munificencia; dando, y repartiendo honras, y mercedes, no sólo a aquellos, que los han servido, y merecidas; sino también a los que pueden servirlos y merecerlas. Y no haciéndolo así, se parecieran a los necios, que nos pinta este Emblema, que sacan a la piquería asnos perezosos, prometiéndose de hacerlos manejar como generosos caballos; y al fin conocen que pierden el tiempo y el trabajo"¹⁷. Las figuras antropomorfas representarían, por consiguiente, a los reyes avaros y necios.

Por otra parte, creo que a los "graves" a los que alude Goya en su rótulo "*Miren que graves!*", no son tanto los "jinetes-Príncipes-avaros-necios", sino a las "Caballerizas-Ministros o Aliados-que no apoyan a su señor sin contrapartida", pues estos serían realmente los personajes "graves", es decir, los ensorberbecidos por los cargos y dignidades que disfrutaban sin merecer, los cuales se banaglorian por las aclamaciones recibidas sin darse cuenta que las honras que están tributando los espectadores del último término, lo son, no a ellos, sino a sus jinetes o todo lo más, también, al cargo que ellos desempeñan, pero nunca a sus personas.

Estaríamos así ante una nueva variante goyesca del Adagio *Asinus portans mysteria*, ilustrado por Alciato en su emblema VII, *NON TIBI, SED RELIGIONE*, y cuyo influjo sobre otras obras de Goya ya fue puesto de manifiesto por Levitine¹⁸). Tendríamos, de este modo, representados en este *Capricho* no sólo a los Príncipes mezquinos y roñosos, sino también a los cortesanos que con su soberbia (simbolizada por la parte asnal) y sus vicios (simbolizados éstos por la componente osuna) les desacreditan. Un contenido de profunda raíz ilustrada y muy adecuado al momento.

NOTAS

(1) Martin S. Soria, *Goya's allegories of Fact and Fiction*, "The Burlington Magazine", XC, 1948, 200.

(2) Véanse: George Levitine, *Some Emblematic Sources of Goya* "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXII, 1959, 106-131; idem, *The Elephant of Goya*, "The Art Journal", XX, 1961, 145-147; idem, *Goya's "Subir y Bajar": Pand and Ambition*, "Studies in Romanticism", III, 1964, 177-185; Folke Nordstrom, *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm. Göteborg. Uppsala, Almaquist & Woksell, 1962 (Traducción española, Madrid, Visor Dis; 1989); Idem, *Goya's State Portrait of the Count of Floridablanca*, "Konsthistorisk Tidskrift", XXXI, 1962, 82-94; Nigel Glendinning, *Goya and Van Veen. An Emblematic Source for Some of Goya's Late Drawings*, "The Burlington Magazine", CXIX, 1977, 568-70; idem, *A Solution to the Enigma of Goya's 'Emphatic Caprices' Nos. 68-80 of the Disasters of War*, "Apollo", March 1978, 186-91; S.A. Nilsson, *The Ass sequence in "Los Caprichos" Konsthistorisk*

Tidskrift, 1978, 27-38; Santiago Sebastián, *Interpretación Iconológica de las "Pinturas Negras" de Goya*, "Goya, Revista de Arte" 1979, 268-277; Víctor Chan, *Time and Fortune in Three Early Portraits by Goya*, "Arts Magazine", LV, Dec. 1980, 107-117; idem, *Goya, the Duchess of Alba, and Fortune*, "Arts Magazine", LVI, Nov. 1981, 132-138; John F. Moffitt, *Francisco Goya, Antonio Palomino, caractère, and the State Portrait of Count Floridablanca*, "Konsthistorisk Tidskrift", 1981, 119-35; idem, *Goya y los demonios: el autorretrato con el doctor Arrieta y la tradición del Ars Moriendi*, "Goya, Revista de Arte", 1982, 12-23 (Versión inglesa revisada: *Observations on the Portrait with Dr. Eugenio García Arrieta*, "Bulletin of the Minneapolis Art Institute", 1986, 36-49); idem, *Espejo, espejo en la pared... u otra forma de mirar el "Floridablanca" con la ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel*, "Boletín de Arte, Universidad de Málaga", 1984, 9-37; idem, *Un grabado emblemático de Goya. El Disparate desordenado o matrimonial*, "Goya, Revista de Arte", 1985, 77-80; idem, *Francisco de Goya and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya's "Moral Emblems")*, "B.S.A.A.", LIII, 1987, 271-92; José Manuel López Vázquez, *Goya: El programa neoplatónico de las Pinturas de la Quinta del Sordo*, Santiago, Velograf S.A., 1981; idem, *Los Caprichos: de Goya y su significado*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1982; idem, *Estudio iconográfico de las obras de Goya relacionadas con sus supuestos amores con la Duquesa de Alba*, "Solaina", II, 1982, 48-58; idem, *Goya, los Gigantes y los emblemas*, "Goya Revista de Arte", 1985, 1202-112; idem, *Interpretación del Retrato de Goya de la Familia del Infante Don Luis a la luz de la Emblemática*, Actas del Congreso "El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVII", Madrid-Aranjuez, 1987, 377-83; idem, *Interpretación Emblemática del Retrato del Conde Floridablanca (Banco de España)*, en *Jubilatio*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1987, 701-17; idem, *Interpretación Emblemática de la Máxima "Sustine et abstine" y Goya*, Universidad de Málaga, 1987; idem.

Posibilidades de interpretación de la obra de Goya a través de los Emblemas, Ponencia en "II Coloquios de Iconografía" Madrid, 1990 (En Prensa).

(3) José López-Rey, *Goya y el mundo a su alrededor*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947; idem, *Goya's "Caprichos". Beauty, Reason & Caricature*, Princeton University Press, 1953; Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, S.A., 1963; idem, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1970.

(4) George Levitine, *Goya, Les Emblemes et la Revanche de "L'Ane portant des Reliques"*, "Gazette des Beaux Arts", XCIII, 1979, 173-8.

(5) Jan Bialostocki, *Disparate alegre. Las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya*, en *Goya. Nuevas Visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Pra-

do, 1987, 91.

(6) José López-Rey, *Goya y el mundo...*

(7) Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico o Escala Óptica. Práctica de la Pintura*, Libro noveno, El Perfecto, sexto y último grado de los Pintores, Cap. III, IV, (cito de la edición de Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944, 240).

(8) Aquilino Sánchez Pérez, *La Literatura Emblemática Española siglos XVI y XVIII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1977, 72. Este carácter didáctico y moralizante de la emblemática hispánica, es otro factor que justifica la utilización por Goya de los emblemas, pues éstos se convierten en una fuente visual, pero también conceptual, sumamente apropiada para transmitir un contenido ilustrado, teniendo en cuenta el propio carácter pio y moralizador que define a la Ilustración española.

(9) Alciato, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1985, 119-125.

(10) Nigel Glendinning, *Goya and Van Veen...*, 569.

(11) López Vázquez, *Los Caprichos...*, 127.

(12) XI, 397, cit. Alciato, *Ob. cit.*, 121, nota 158.

(13) Diego López, *Declaración Magistral de los Emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615, 228 rº. Daza realiza una traducción tan libre del epigrama de Alciato que ni tan siquiera alude a Septicio (Bernardino DAZA, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rímas españolas*, Lion, 1549, cito de la edición facsimil de la Editora Nacional, Madrid, 1975, 106).

(14) También es probable que Goya no se quede sólo con este sentido festivo para el avaro que parece deducirse del rotulo, sino que nos esté mostrando a través de lo escenificado, como a la larga el avaro tiene que cargar con el fardo que supuestamente originó su culpa, es decir, su lujuria; lo cual, para un avaro no dejará de ser penoso, pues le causa tener que alimentar una boca más con la consecuente merma de su bolsa. Tanto este primer sentido doloroso para el avaro, tomado del refrán "cada cual cargue con su fardo", como incluso la posibilidad jocosa que, para colmo, el niño no fuera realmente hijo suyo, deducible del refrán francés "qui femme" croit et asne meine son corps ne sera jamais sans peine", pudo haberlo tomado Goya de una de las ilustraciones del *Recueil des plus illustres Proverbes* grabadas por Jacques Lagniet, que también remite explícitamente a la influencia de Alciato, al tener escrito en el ángulo superior izquierdo: "L'asne d' Arcadie est chargé de bonne Choses, et mange chardons et orties, contre les riches qui se laissent mourir de faim".

(15) Sobre las distintas variantes del Ms. del Museo del Prado véase: Pedro Javier González Rodríguez, *El ejemplar de los Caprichos de Goya, con comentarios manuscritos del Museo de Pontevedra*, "Museo de Pontevedra", XL, 1968, 262-500.

16. *Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emble-*

mas con el *Enchiridion de Epicteto*, & la *Tabla de Cebes*, *Philosofo Platónico*, Bruselas, 1672, 52-53. Véase, además, Santiago Sebastián, *Theatro Moral de la Vida Humana*, de Vaenius. *Lectura y significado de los emblemas*, "Boletín del Museo Instituto Camón Aznar", XIV, 1983, 7-92.

(17) *Theatro Moral...*, 52.

(18) George Levitine, Goya, les emblèmes..., Véase también, Nigel Glendinning, *El asno cargado de reliquias en los "Desastres de la Guerra" de Goya*, "Archivo Español de Arte", XXXV, 1962, 221-230.

SUMMARY

This work follows the line of investigation of Glendinning, Levitine, and others in their search to understand the creations of Goya in regards to emblematic sources. The author also recognizes Alciato and *Theatro moral* by Vaenius which follows the idea of avarice. These factors are detrimental for understanding the goyesques drawing "No se descuide el borrico" and the caprice "Mire qué grabes".