

llano, como es el caso del cuadro de la Sagrada Familia con San Juan, obra de Murillo, en la Colección Wallace de Londres¹². A los pies de la Virgen se observa un costurero, con paños y unas tijeras.

Es otra obra de José de Mera que vuelve a reiterar su formación sevillana y muestra las características propias de la pintura hispalense de principios del siglo XVIII, basando su calidad más en el dibujo que en el color.—SALVADOR ANDRÉS ORDAX.

GOYA Y LA LITERATURA EMBLEMÁTICA

Hablar mediante imágenes es un hecho que no sorprende por cuanto desde la antigüedad hasta nuestros días el hombre ha estado sometido a este influjo visual. Así, bien sean motivos religiosos, políticos o propagandísticos, la imagen ha sido un aspecto peculiar de todas las culturas. Pero es sin duda en los siglos XVI y XVII cuando aquélla adquiere un gran desarrollo, naciendo un tipo peculiar de literatura visual que conocemos con el nombre de Emblemática.

La Emblemática generó un código de imágenes con significados concretos que, con el fin de adoctrinar¹ y basado en motivos de la naturaleza o mitológicos, influyó en la plástica moderna. Son muchos los artistas de este período que en sus bibliotecas se hicieron eco de este tipo de literatura, Herrera, Velázquez, Rizi, Pacheco y tantos otros, no solamente fueron sus lectores asiduos, sino que también se dejaron influir por aquellas imágenes en sus composiciones artísticas². En consecuencia habría que matizar mucho si

¹² Diego ANGULO INÍGUEZ: *Murillo*, T. II. Catálogo crítico, Madrid, 1980, págs. 181-2.

¹ Jean SEZNEC, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Ed. Taurus, Madrid (1983), pág. 90. Señala el autor una contradicción en la Emblemática:

«Y es que la Emblemática, en el fondo, persigue dos fines contradictorios: ciertamente aspira, por una parte, a constituir un modo esotérico de expresión; pero por otra parte, y al mismo tiempo, quiere ser didáctica».

Esta contradicción es menos patente en la Emblemática española por cuanto el esoterismo del que habla Sez nec es poco menos que inexistente. En tales términos se manifiesta Aquilino SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura Emblemática española siglos XVI y XVII*, Ed. SEGEL, Madrid (1970), pág. 170.

² Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Ed. Cátedra, Madrid (1985), págs. 28-34. Al estudiar las fuentes literarias que pudieron inspirar a la pintura con base mitológica del siglo XVII,



Lám. 1. El Coloso. Goya. (1812 ?). Museo del Prado.



*Lám. 2. Emblema XVI. Solórzano.
Emblemata regio-politica.*

hablamos de «realismo» en la pintura española del XVII, pues hemos de entender que tras el aparente disfraz del naturalismo se encuentran mensajes de orden doctrinal que el historiador del arte debe de considerar.

El auge de la Emblemática española se deja ver fundamentalmente en el siglo XVII. Velázquez, como pintor de Corte, no ignoraba en sus composiciones a los grandes Emblemistas políticos del Barroco³ que vienen a ser Saavedra Fajardo, Solórzano Pereira, Andrés Mendo, Baños de Velasco y Luzón de Millares⁴.

Entiendo que Goya, como pintor áulico, era conocedor de estos códigos Emblemático-políticos, así lo puso de manifiesto el Dr. Santiago Sebastián en su conferencia: *Goya y la tradición emblemática: Las Pinturas Negras*⁵, y en el mismo sentido lo hemos señalado en otras publicaciones⁶.

El pintor aragonés es sin duda creador de nuevos tipos iconográficos que basados en lo onírico y el subconsciente afloran en sus lienzos, no por ello ignora esta tradición literario-visual tan patente en la inspiración plástica de la centuria anterior. Un ejemplo a considerar en este trabajo será su enigmático *Coloso*, obra realizada con anterioridad a 1812⁷ (Lám. 1).

Glendinning estableció una lectura del lienzo en base a la literatura de época y consideró que esta composición bebía de uno de los poemas de Arriaza: *La profecía del Pirineo*, donde leemos:

analiza las bibliotecas de algunos artistas y precisa la existencia de libros de Emblemas en ellas, fundamentalmente de Alciato, Borja, Covarrubias, Horozco, Saavedra Fajardo.

³ Santiago SEBASTIAN, *Nueva lectura de Las Hilanderas: La Emblemática como clave de su interpretación*, en «Fragmentos», pág. 45-51. En su análisis se puede observar la relación del pintor con la literatura de Emblemas políticos, fundamentalmente con Solórzano. También analizo *las Meninas* en *Las Empresas Políticas de SAAVEDRA FAJARDO: Antecedentes gráficos y trascendencia artística*. En la nueva edición de *las Empresas Políticas* (en prensa) que realiza el Ayuntamiento de Murcia. En este estudio se aprecian claras influencias gráficas y significativas de los Emblemas políticos de Saavedra, Mendo y Solórzano.

⁴ Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Literatura Emblemático-política del siglo XVII español*. Tesis Doctoral inédita, Valencia (1984). En ella se estudian las fuentes de la Emblemática, así como su nacimiento y evolución. Fundamentalmente se hace hincapié en los antecedentes tanto gráficos como ideológicos en estos autores.

⁵ Santiago SEBASTIAN, *Goya y la tradición emblemática: Las Pinturas Negras*. Conferencia pronunciada en mayo de 1983 en el Salón de Actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia.

⁶ Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Goya, el mito vasco y otras consideraciones iconográficas*. En «Kultura 2», Diputación de Alava (1982), páginas 35 a 40.

⁷ Existe otra obra de Goya con similar denominación que se considera realizada entre 1808 y 1818, se trata de una estampa de media tinta que se encuentra en New York, Metropolitan Museum.

«Ved, que sobre una cumbre
 De aquel anfiteatro cavernoso,
 Del sol de ocaso a la encendida lumbre
 Descubre alzado un palido Coloso,
 Que eran los Pirineos
 Basa humilde a sus miembros gigantescos.
 Cercaban su cintura
 Celages de Occidente enrojecidos,
 Dando expresión terrible a su figura
 Con triste luz sus ojos encendidos;
 Y al par del mayor monte,
 Enlutando su sombra el horizonte»⁸.

López Vázquez ve una semejanza entre esta narración y el tema del lienzo, pero no considera que el poema de Arriaza pueda ser la fuente que inspiró a Goya. En este sentido entiende que muy bien pudiera informar al cuadro la literatura Emblemática y así propone las Empresas CXVIII y CXXIII de Sebastián de Covarrubias, pues en ambas aparece el monte como imagen de los poderosos, así en el epigrama CXXIII podemos leer:

«Montes son personajes entronados
 Que tocan en el cielo con su cumbre,
 De chicos y grandes adorados,
 Pero su resplandor no te deslumbre;
 Tocaes y verás que conversados
 Humo se saca dellos, y no lumbre,
 Con él nos ciegan, y con él ofenden.
 Y muy caro le dan, cuando le venden»⁹.

Esta relación de los Príncipes con la montaña que ha encontrado López Vázquez en Covarrubias y Saavedra¹⁰, tiene su fuente en la *Biblia*, pues ya el profeta Ezequiel señalaba: «Montes de Israel, escuchad la palabra del Señor Dios...» (Ez. 6,3). También Horozco en su Emblema IV habla de la montaña como imagen de los Príncipes, ya que su altura implica una elevación hacia Dios¹¹.

Sin duda el entender por la montaña la imagen de los poderosos es un hecho común en la iconografía y entre los intelectuales

⁸ J. B. ARRIAZA, *Poesías Patrióticas*, Londres (1810), págs. 28 y 29.
 Nigel GLENDINNINGH, *Goya and Arriaza's Profecía del Pirineo*. En «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» (1963), pág. 363.

⁹ Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Madrid (1610), página 118 y 123, C. II.

¹⁰ X. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, *Novas Interpretacions ao tema de «O COLOSO» en Goya*, en «Solaina» n.º I, febrero (1982), Santiago de Compostela.

¹¹ Juan de HOROZCO, *Emblemas Morales*, Segovia (1589), pág. 7, L. II.

del XVII. Una de las obras más críticas hacia el gobierno de Felipe IV fue la de Melchor de Fonseca: *El Sueño Político*. En ella vemos cómo Apolo en su diálogo con Felipe IV censura a los nobles y los compara a la montaña:

«Igualmente entre los montes
y valles mis luces vierto,
pero en la retribución
esta diferencia encuentro;
Los valles me contribuyen
por el reconocimiento
las flores de la lealtad,
el fruto del desempeño.
Los montes solo tributan
las asperezas del ceño,
los cambrones de la ira,
las puntas del devaneo»¹².

Mediante la aplicación de códigos Emblemáticos López Vázquez llega a identificar el monte con el Príncipe o poderosos, y de aquí establece sus conclusiones. Pienso que su idea debe reforzarse mediante la lectura de Emblemas Políticos, pues es en Solórzano Pereira donde podemos considerar la clave iconográfica y significativa que muy posiblemente inspiró al pintor aragonés.

En el Emblema XVI de Solórzano se presenta un coloso (Lámina 2) y lo compara al Príncipe fatuo que tan sólo desea una vanagloria personal y se preocupa por lo externo, inhibiéndose por tanto de su función de gobierno. En el epigrama nos dice:

«En lo exterior el Coloso
Se ufana por lo nevado
De la tal?, vanaglorioso
Presume, que lo dorado
Le acredita poderoso
Pero allá en la trabazón
Todo es clavos y marañas
Que con recíproca unión
Le atraviesan las entrañas,
Y hieren el corazón.
Reyes, vuestros esplendores
Son burlas y son engaños.

¹² Melchor de FONSECA, *Sueño Político*, pág. 316 y 317. Estrofas 309-310 y 311. Seguimos la edición de M. Avilés: *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Ed. Nacional, Madrid (1980).

Pues las púrpuras mejores
Encubren más de mil daños,
Pesares, penas, dolores»¹³

Identificado ya el personaje como una alegoría del Príncipe fatuo que es capaz de sacrificar a su pueblo por su grandeza personal, cabría preguntarse a qué Príncipe refiere la obra. Sabido es que a Godoy se le denominaba «Príncipe de la paz», pero pienso, como señala López Vázquez, que a Godoy Goya no le daría la categoría de tan alta dignidad. Por otra parte, las simpatías que el artista tenía con el rey Carlos IV, no parecen que se expresen en tan amarga crítica. Por tanto considero que *El Coloso* es una imagen de Fernando VII, Príncipe a quien Goya profesaba una gran simpatía, pues incluso en el aniversario de la muerte del pintor (16 de abril) se le citaba en los siguientes términos:

«16 Sábado. Francisco de Goya y Lucientes, célebre pintor e insigne patriota, muere desterrado en Burdeos, el año 1828, a los 82 de su edad. Fue una de las víctimas más ilustres del reinado despótico de Fernando VII»¹⁴.

Hacia 1807 el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VII, se asoció entorno a un grupo de nobles contrarios a la política de Godoy y Carlos IV conspiró para tratar de derrocar al rey e imponer su espíritu absolutista, el perdón de los monarcas puso fin al complot siendo apresados todos los cómplices.

Sin duda, Fernando VII estaba dispuesto a llevar a su pueblo al caos, a la guerra para conseguir el poder y grandeza. Goya, pintor de Corte en estas fechas, no estaría al margen de tales sucesos y plasmó en la imagen el terror de un Príncipe que creyéndose Coloso deseaba concentrar en su persona todo el poder del Estado, como después sucedería en su «sexenio absolutista» la denominada «década ominosa».—JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE CEDILLO Y EL HISTORICISMO MEDIEVAL DE JUAN BAUTISTA LÁZARO

Con frecuencia, el estudio monográfico de una obra de arte corre el riesgo de centrarse en el análisis de dicha manifestación ar-

¹³ Juan de SOLÓRZANO PEREIRA, *Emblemas regio-políticos*, Madrid (1653), pág. 120.

¹⁴ Cfr. Nigel GLENDINNINGH, *Goya y sus críticos*, Ed. Taurus, Madrid (1983), pág. 196.