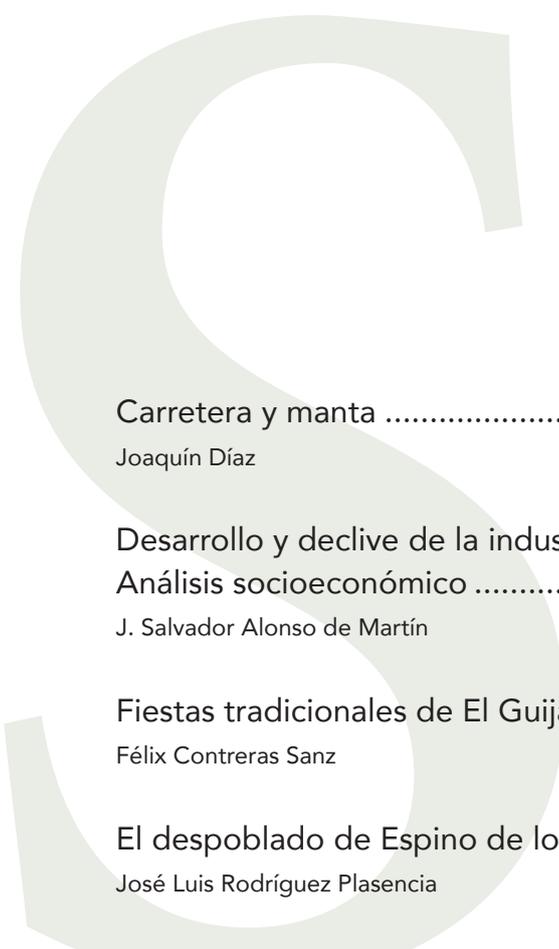


Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz





Carretera y manta	3
Joaquín Díaz	
Desarrollo y declive de la industria carretera en Mecerreyes, Burgos. Análisis socioeconómico	4
J. Salvador Alonso de Martín	
Fiestas tradicionales de El Guijar (Segovia) 1931	54
Félix Contreras Sanz	
El despoblado de Espino de los Doctores.....	57
José Luis Rodríguez Plasencia	
Tres hipótesis de «Duelo a garrotazos», de Francisco de Goya. Acercamiento político, etnológico y mitológico.....	71
Miguel Ángel de la Fuente González y Santiago Sevilla Vallejo	

SUMARIO

Revista de Folklore número 457 – Marzo 2020

Portada: *View near Villafranca*. Dibujo de William Bradford y Grabado de J. Clark. 1809

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <https://funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

TRES HIPÓTESIS DE «DUELO A GARROTAZOS», DE FRANCISCO DE GOYA. ACERCAMIENTO POLÍTICO, ETNOLÓGICO Y MITOLÓGICO

Miguel Ángel de la Fuente González y Santiago Sevilla Vallejo

Francisco de Goya es uno de esos pintores que ha despertado el interés de los críticos de manera prácticamente ininterrumpida. Esto ha dado lugar a muy diversas interpretaciones acerca de lo que representan sus pinturas, además de que, a lo largo de un extenso período de la historia del arte occidental, su obra ha servido de punto de referencia. Al respecto observa Nigel Glendinning: «Un modelo romántico para los románticos, un impresionista para los impresionistas, Goya más tarde se convirtió en un expresionista para los expresionistas y un precursor del surrealismo para los surrealistas» (tomado de John Moffitt 1999, 186).

Centrándonos en las *Pinturas negras* de Francisco de Goya, éstas resultan problemáticas por motivos que propiamente van más allá de la

técnica artística del pintor. Nos referimos a que estas obras fueron pintadas para la Quinta del Sordo y, después de la muerte de su autor, extraídas de las paredes, restauradas y pasadas a lienzos¹. En efecto, todas esas pinturas estuvieron, en un primer momento, en las paredes de la mencionada quinta, hasta que, tras la muerte del pintor, el barón Frédéric Émile d'Erlanger, propietario de la casa, ordenó a Salvador Martínez Cubells su extracción y restauración (Foradada 2010, 127). Este proceso dio lugar a modificaciones de la pintura original, que podemos observar comparando las fotografías de Jaurent Lambert y la versión restaurada que se conserva en el Museo del Prado.

¹ Se recomienda el trabajo de Foradada (2019) para conocer los datos que se conservan sobre la Quinta del sordo y la disposición de las pinturas en su interior.



La Quinta del Sordo, fotografía de finales del XIX

Por otra parte, las pinturas de la Quinta del Sordo son especialmente interesantes porque, como fueron creadas para su exposición privada, no estuvieron tan sujetas a concesiones políticas, por lo que pudieron responder, en mayor medida, al gusto personal del artista (Yriarte 1867, 95). Es decir, la intención con que se pintaron pudo suponer una reflexión cultural más profunda y menos condicionada al contar con mayor libertad su creador.

Para John Moffitt, el cuadro «más perturbador es el todavía inexplicable *Saturno devorando a su hijo*», aunque reconoce: «No menos horripilante, aunque igual de enigmática, es la salvaje escena de *Duelo a garrotazos*, una inolvidable imagen de la estupidez vengativa y la violencia de la clase que se viviría en la Guerra Civil» (Moffitt 1999, 185-186).

Entre otras particularidades, y por lo que respecta al *Duelo a garrotazos*, se redujeron sus dimensiones (a 125,1 x 261 cm.), el paisaje de fondo fue repintado casi por completo ante los deterioros que ocasionó su extracción de la pared y, lo más importante, parte de las piernas de los dos protagonistas se enterraron, por así decirlo.

En este trabajo, vamos a centrarnos en el análisis específico del *Duelo a garrotazos*, cuadro cuya ambigüedad ha suscitado interpretaciones muy diversas (Benito 2002, 35). Dado el gran interés de la comunidad académica, nuestro análisis e interpretación no puede dejar de ser sumario y parcial.

Y es que el *Duelo a garrotazos* motiva múltiples interpretaciones relacionadas con la historias de España y con asuntos culturales y simbólicos. Pues bien, nuestro objetivo es recopilar y proponer algunas explicaciones o teorías sobre el origen y la simbología de dicha obra, que desarrollaremos en tres apartados: 1) Hipótesis políticas; 2) Hipótesis etnológica y antropológica; 3) Hipótesis mitológica.

Es de esperar que la presentación de las hipótesis mencionadas y la comparación entre las mismas nos ofrezcan una visión más amplia e integrada de lo que esta interesante pintura representa.

1. Hipótesis políticas

En este primer acercamiento al *Duelo a garrotazos*, se plantea su conexión con referentes no solo reales, sino también simbólicos. Además, una obra artística, que es un artefacto estético, no sólo tiene siempre conexiones con hechos previos a la obra, sino que también los estudios críticos pueden encontrar conexiones entre esa misma obra y hechos ulteriores por coincidir en una misma temática.

Al respecto, nos interesa la investigación de Alejandro del Peral Reñé (2019, 17), que estudia las tres obras que originan la gran variedad de estudios posteriores; nos referimos al inventario de la Quinta del Sordo elaborado por A. Brugada, íntimo amigo de Goya y autor del catálogo de sus obras en 1828, después del fallecimiento del artista; al libro escrito por C. Yriarte tras su presencia en dicha finca en 1867 (*Goya. Sa vie. Son ouvre*); y la descripción de P. L. Imbert, que visita la quinta en 1873 y publicó el libro *L'Espagne. Splendeurs et misères. Voyage artistique et pittoresque* (1876).

A partir de estas fuentes y de otros estudios académicos, puede constatarse cómo el *Duelo a garrotazos* ha sido interpretado en clave política tanto en su versión original como en su estado tras la restauración. Al respecto, observa Del Peral:

Llama especialmente la atención que la pintura mural haya perdido parte de su paisaje durante el proceso de extracción, habiendo sido repintado posteriormente por otro autor. Originariamente, y según Charles Yriarte (crítico y escritor francés que visitó en persona la hacienda del pintor neoclásico español en 1867),

la pintura original representaba una alta hierba que impedía ver los pies y parte de las piernas de los dos protagonistas. Tras la restauración de Martínez Cubells,

los personajes aparecen con las piernas semihundidas en el fango impidiendo el movimiento de los combatientes (Del Pe-
ral 2019, 5).



Duelo a garrotazos (Museo del Prado).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/duelo-a-garrotazos/2f2f2e12-ed09-45dd-805d-f38162c5beaf>

Tal como la define Jesús G. Maestro (2007, 464), la tragedia se caracteriza por ocuparse de acciones conmovedoras por sus consecuencias negativas y que no pueden ser evitadas por sus protagonistas. Aunque la lucha entre los dos hombres, en la versión original, podía interrumpirse y emprender la huida, no sucede así en la restaurada, donde los protagonistas se encuentran inmovilizados.

La hipótesis política se puede entender tanto en el sentido de la guerra o la violencia en general, como en casos de conflictos concretos; es decir, los enfrentamientos de dos bandos: las diversas guerras civiles entre españoles. Tal como ha estudiado Santos Juliá (2015), uno de sus rasgos más profundos en la construcción de la identidad española es la oposición entre dos grupos irreconciliables. Esa oposición ha intervenido en muchos hechos históricos y ha sido objeto de debates a lo largo de siglos, y sigue vigente a día de hoy.

Dentro de la teoría general de la guerra y la violencia, podemos citar a Hughes (2004, 346),

quien afirma que, en su pintura, «Goya buscaba también una escena espectacular, un choque entre dos bandos que se identificaran con claridad». El resultado lo encontramos en *El 2 de mayo* o *Carga de los mamelucos*. Después de comentar la violencia de la escena que allí se representa, Hughes alude, de pasada, al *Duelo a garrotazos*:

Desde las crudas visiones de los Desastres hasta la escena de los campesinos de las Pinturas Negras que, hundidos hasta las rodillas en la arena, se asestan tremendos garrotazos mientras se deslizan hacia una muerte compartida, Goya seguirá creando terribles imágenes de violencia humana, pero ésta [la de los mamelucos] es una de las más crueles y probablemente la primera representación pictórica en que da rienda suelta a su genio para plasmar seres humanos enzarzados en un combate a muerte, genio que ya había demostrado en los grabados (Hughes 2004, 347-348).

Nigel Glendinning, en su completo estudio de las *Pinturas Negras*, apunta que el *Duelo a garrotazos* sería un ejemplo de sátira, por mostrar «a dos personajes que han perdido el dominio de sí mismos» (2008, 129). Sin embargo, el género de la sátira exige un propósito cómico que parece estar muy lejos de un cuadro de asunto tan serio y áspero: quizás haya habido un problema de traducción (mejor *crítico* que *satírico*).

Para Valeriano Bozal, el tema de *Duelo a garrotazos* es «la muerte, civil e incivil» y fija su mirada en el telón de fondo:

En el más bello de los paisajes, uno de los más hermosos que pintara Goya, luminoso brillante, dos hombres pelearán hasta morir, no pueden escapar de su destino terrible. Son dos cualquiera, poco nos dicen las ropas de su condición, quizá dos gañanes en el campo, pero no una anécdota, no un incidente, sino un duelo mortal, trágico (Bozal 2010, 119).

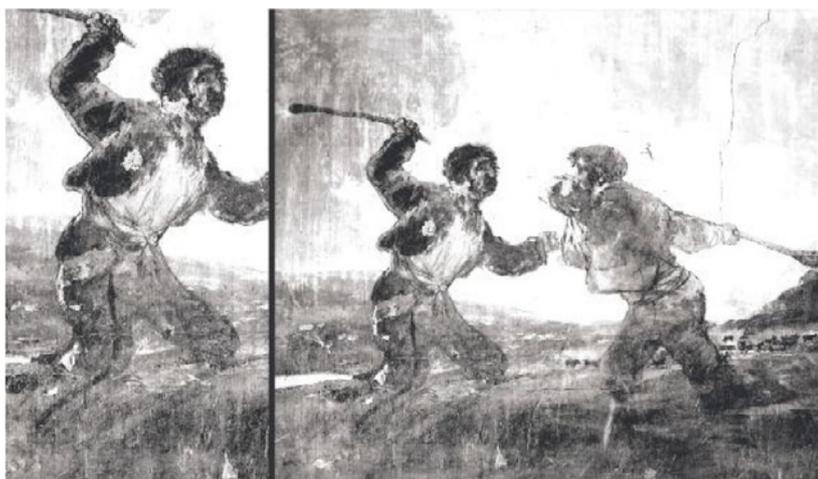
Posteriormente, Bozal apunta que Goya habría pintado directamente sobre otras pinturas previas existentes en las paredes de la quinta, «sin cuidarse de taparlas –borrarlas– mediante una capa intermedia; bien al contrario, aprovechando parcialmente lo pintado» (Bozal 2018, 68). Tales pinturas previas, según el mismo autor, parece que no pudieron ser obra de otro artista que del mismo Goya (tampoco olvidemos la mano del restaurador).

En cuanto a que la pintura represente el enfrentamiento entre dos bandos, se han relacionado el *Duelo a garrotazos* con las tres contiendas siguientes: las guerras entre absolutistas y constitucionalistas, las guerras carlistas y la Guerra Civil del 1936. Vamos a comentarlas.

1.1.

En primer lugar, este cuadro podría representar la guerra entre absolutistas y consti-

tucionalistas. Hay motivos o temas que en la expresión artística podrían tener o tienen una enorme carga simbólica; por ejemplo, en el caso de *Duelo a garrotazos*, la flor que aparecía (antes de ser eliminada) en el pecho de uno de los contendientes. Sin embargo, a la vista de las fotografías de J. Laurente, nos preguntamos si no pudo tratarse de un simple desconchado, similar al que tenía el personaje en parte del cuello, que también se reparó en la restauración. Tal duda nos surge a la vista de la reproducción de dicha fotografía, desgraciadamente de muy baja definición (Foradada 2014, 11).



Fotografía del *Duelo a garrotazos*, de Laurente.
http://prensa.unizar.es/noticias/1412/141201_z0_Prensa%20Teruel%2017-noviembre%202014%201.pdf

Con respecto a dicha flor blanca, Carlos Foradada había planteado varias interpretaciones antes de su artículo sobre las fotografías mencionadas (en 2014). Por una parte, observaba que «el color blanco en nuestra tradición es el símbolo de la pureza» (Foradada 2010, 131), por lo que esta flor podría suponer la oposición entre un personaje de rasgos morales más elevados que el que carece de tal símbolo.

Además, el simbolismo de pureza del color blanco explicaría «su presencia en las ceremonias nupciales» (Foradada 2010, 131). El ramo blanco de flores de azahar es símbolo de amor eterno, pureza y fidelidad bastante difundido

en parte del mundo². Frente a este uso tradicional, el vestido blanco de novia parece posterior y puesto de moda por la emperatriz Eugenia de Montijo y la reina Victoria, aunque, en un principio, era «solo apto para la alta sociedad» (De las Heras Bretín 2019, 30).

Si se tratara de que el personaje de la izquierda «luce el distintivo de un reciente enlace» (Foradada 2010, 131), el cuadro podría representar un enfrentamiento por tal motivo. Esta interpretación sentimental estaría, en cierto modo, en la línea de *La maja y los embozados*, donde, según Mena Marqués, representa una escena «descrita con precisión por Goya»:

El momento previo a un altercado entre el acompañante de la gitana y el chusco [persona de modales toscos] sentado abajo a la izquierda, respaldado por los dos compadres que platican entre sí [al fondo]. El acompañante ya ha hinchado el pecho y está presto a sacar la espada, pero la mujer trata de interponerse entre los duelistas con un gesto pacificador para evitar el choque (Mena Marqués 2003, 76).

Y ya en clave histórico-política, la flor se constituiría en un distintivo político y, por lo tanto, representaría la oposición entre dos ideologías. Alejandro del Peral sintetiza los trabajos en torno a esta idea de la siguiente manera:

La flor blanca vendría a representar a los liberales, que luchan contra las tropas francesas del duque de Angulema y el ejército absolutista de los Cien Mil Hijos de San Luis, en mayo de 1823, tras su paso por Madrid. El figurante que lleva la flor blanca es el que encaja la mayoría de los golpes en relación a su adversario, más entero y decidido (Del Peral 2019, 17).

Por su parte, Valeriano Bozal se centra en la datación de la obra, «más incierta de lo que se

puede desear», y a ello condiciona su significado: «Si *Duelo a garrotazos* se ha pintado durante el Trienio Liberal, en especial en los últimos tiempos del Trienio, entonces puede entenderse como una alegoría del enfrentamiento político que durante estos años vivieron los españoles» (Bozal 2018, 104).

Algunos autores ven en el *Duelo a garrotazos* esta dualidad, que incluso llega hasta nuestros días. Así, por ejemplo, Antonio Mercero, en una entrevista acerca de *La hora de los valientes*, dice del pintor: «Él fue testigo de los horrores de la Guerra de la Independencia. Y quise, de alguna manera, que se convirtiera, de nuevo, en testigo de otra lucha. De hecho, en su cuadro *Duelo a garrotazos*, Goya anticipó premotoriamente la Guerra Civil» (Sartori 1998, 55).

Independientemente de que demos al cuadro una significación histórica concreta, es cierto que muestra la oposición entre dos hombres que, por las diferencias de su aspecto, parecen pertenecer a distintos colectivos. Uno de ellos lleva camisa blanca y chaleco y pantalón negros, y el otro tiene «aspecto sin duda más rural que su compañero» (Foradada 2010, 133). Estos personajes no solo podrían representar ideologías concretas, sino dos actitudes políticas más generales: una con la mirada puesta en el pasado; la otra, abierta al futuro. Escribe Foradada:

Lo que pone de relieve esta escena va más allá de los episodios puntuales vividos en dicho periodo, puesto que la dialéctica entre la Ilustración y el Antiguo Régimen, entre lo abierto y lo cerrado, entre la luz y la oscuridad o, dicho de otro modo, entre la transparencia y el enmascaramiento de las verdaderas intenciones, es un aspecto que no sólo continúa presente, sino que finalmente ha definido nuestra época contemporánea, tal y como ha demostrado la historia hasta nuestros días (Foradada 2010, 137).

2 <https://www.cosasdebodas.es/el-significado-del-azahar-en-las-bodas/>

1.2.

También se ha relacionado el *Duelo a garrotazos* con la guerra carlista. Así, García de Cortázar (2007, 418), en su visión de la historia española a través de las obras de arte, se sirve de *Duelo a garrotazos* para ilustrar la guerra de 1883 entre el absolutismo carlista y el liberalismo isabelino, además de acompañarlo con una cita de los *Episodios nacionales* galdosianos. Quizás, ha utilizado dicho cuadro por no haber encontrado otro más cercano cronológicamente a dicha guerra, aunque, por su carácter, también puede reflejar el enfrentamiento de estos dos grupos políticos a lo largo del siglo XIX.

1.3.

Por último, el *Duelo a garrotazos* se ha visto como un anticipo de la Guerra Civil, como observaban de Sartori (1998, 55) y Moffitt (1999, 186).

María Escribano, sin referirse al *Duelo a garrotazos*, establece una diferencia importante entre los *Desastres de la guerra*, de Goya, y *El Guernica*, de Picasso, sin duda la pintura considerada desde su realización como la más representativa de la Guerra Civil:

El Guernica no muestra dos bandos combatiendo, sino uno ajeno por completo a ellos, el de las víctimas, e insiste ante todo en transmitir –extremando al límite el mensaje de los Desastres de la guerra, de Goya– que ninguna idea será ya capaz de acudir en socorro de la brutalidad (Escribano 2000, 143; los dos rayas son nuestras).

Sin embargo, este apunte resulta quizás más aplicable al *Duelo a garrotazos*, en el que sí hay un enfrentamiento doble y cuyo resultado será trágico para ambos contendientes. Por otra parte, según recientes interpretaciones, *El Guernica* nada tendría que ver con la Guerra Civil, sino que se trataría de un cuadro meramente autobiográfico; tal es la tesis de José María Jurrá de la Fuente, si no estamos en un error.

En conclusión, el *Duelo a garrotazos* es una obra que puede conectarse con una serie de conflictos históricos de España, previos y posteriores a su realización. Podríamos decir, por tanto, que sirve de motivo para reflexionar sobre situaciones históricas concretas y, hasta nuestros días, sigue inspirando reflexiones políticas a creadores como a Buñuel y Saura (Arumí 1996, 253).

2. Hipótesis etnológica y antropológica

Por otra parte, se ha considerado el *Duelo a garrotazos* como un retrato costumbrista de tipos populares, como la representación de un tipo de lucha popular o, en un ámbito más amplio, como un símbolo del cainismo, más que de la lucha entre el Bien y el Mal.

2.1.

El *Duelo a garrotazos* podría incluirse en el grupo de la representación costumbrista de tipos populares; es decir, entre los cuadros y dibujos de Goya que motivaron la denominación de «lo goyesco» en su cara más amable, frente a la otra, la violenta (Bozal 2018, 125).

Rita de Angelis, y en relación con el *Duelo a garrotazos*, menciona los títulos de *Dos forasteros* o *Guardianes de bueyes* (*Gardeurs de boeufs*), al parecer títulos impuestos por C. Yriarte, que explicaba «que estos [pastores] eran tradicionalmente llamados gallegos, lo que tal vez puede aclarar la denominación de *Dos forasteros*, aplicada por Brugada, como referencia a personas llegadas de otras regiones españolas, con criterio despectivo (“provincianos”, “paletos”))» (Angelis 1988, 133). Yriarte e Imbert trataron de especificar los oficios y procedencias de los contendientes, aunque no parece que el cuadro permita este tipo de precisión, según Benito Oterino (2002, 35). Reiteramos la caracterización de Valeriano Bozal (2010, 119): «Son dos cualquiera, poco nos dicen las ropas de su condición, quizá dos gañanes en el campo».

A Ramón Gómez de la Serna, los protagonistas del *Duelo a garrotazos* le recordaban los mendigos mutilados que podían verse en las calles del Madrid de Goya o, incluso, de la reciente posguerra:

Esos dos cojos que se pegan con impulso brutal representan también el sarcasmo de Goya, pues quiere decir que esos cojos de piernas cercenadas, pobres de pedir limosna, que se encuentran muy a menudo por nuestras calles, tampoco tienen caridad entre sí y, siendo unos desgraciados, se odian a muerte. (Las versiones de este cuadro dicen que son dos que se desafían con las piernas enterradas para no poder huir ni dejar la refriega) (Gómez de la Serna 1958, 162).

Los mendigos y mutilados son tema de algunos dibujos de Goya. Al respecto, pueden servir de ejemplo el dibujo o grabado n° 62, *Trabajos de la guerra*, de título sarcástico (la guerra

contribuye a incrementar el empleo, aunque sea con el triste oficio de la mendicidad de los lisiados); y el n° 63, *Pareja desigual*, representación del negocio de la exhibición de heridas y deformidades; el título reflejaría maliciosamente el contraste entre la mujer que actúa como presentadora (y quizás también como reclamo) y el oscuro ser que se exhibe, ambos de espaldas (De Angelis 1988, 13). Goya, por tanto, y en palabras de Muñoz Molina (2019, 15), pinta «mendigos que exhiben con descaro mercantil sus deformidades».

Sin embargo, según Bozal (2018, 103-104), «ningún autor moderno ha comprendido esta escena como la representación de una anécdota singular, como una pintura costumbrista. Angulo alude a la fatalidad de la muerte. Sebastián menciona la discordia humana que sólo se soluciona con la muerte».



Trabajos de la guerra y Pareja dispareja, tomados de *La obra pictórica de Goya*, de Rita de Angelis. Colección Clásico del Arte, Planeta, 1988, p. 13

2.2.

El *Duelo a garrotazos*, según Manuela B. Mena, y ya antes Gómez de la Serna, reflejaría una forma popular de lucha: «Hay una indicación costumbrista, representada por la supervivencia “en la época de Goya” de peleas semejantes en Cataluña y Aragón, igualmente libradas a garrotazos y abocadas a terminar con la muerte de uno de los dos contendientes». Se podría, así, decir que la imagen representa simbólicamente una violencia arraigada desde lejanos tiempos: «En el silencioso y profundo anfiteatro de las sierras, los dos hombres libran una lucha feroz y ritual, y se golpean con indiferencia, impulsados por un mecanismo ancestral de destrucción recíproca» (ambas citas de Mena 2003, 158). Incluso, por sus inevitables y trágicos resultados, podría relacionarse con un posible «juicio de Dios».

2.3.

En un acercamiento antropológico (invadiendo el campo político), el *Duelo a garrotazos* sirve para reflexionar sobre un fondo cultural más profundo como sería la oposición entre dos actitudes humanas. Así, mientras que vemos la cara de uno de los personajes, la del otro queda oculta, de manera que, según Foradada, el primer personaje podría representar la búsqueda de la Verdad frente a la Sinrazón del segundo, pose o gesto «presente en la mayor parte de los trabajos destinados a la figura alegórica de la Verdad, claramente asociada con la Razón y, por extensión, con la propia Constitución de Cádiz» (Foradada 2010, 133).

Sin embargo, en el *Duelo a garrotazos* tenemos una escena que no podemos situar en una localización física concreta: «el pintor prescindió deliberadamente de cualquier detalle que pudiera establecer la escena en un lugar o periodo determinados» (Foradada 2010, 124). Esto hace que el cuadro tenga un valor que rebasa el momento histórico en que fue elaborado para llegar al fondo más profundo y oscuro de la condición humana: la violencia.

Dentro del tema de la violencia (tan frecuente en la pintura de Goya), esta lucha a muerte entre los dos contendientes resulta más inquietante: no es lo mismo pelear libremente sobre la hierba que con las piernas enterradas y sin la posibilidad de huida. Por ello, más que de la mencionada lucha del Bien y del Mal –¿quién es el bueno, y quién el malo?–, habría que hablar de cainismo.

Como ya dijimos arriba, no se trata propiamente de la lucha de Caín con Abel (éste no se defendió), sino exclusivamente de cainismo (o un cainismo sin Abel); de la herencia del padre Caín, de quien descendemos: sólo Caín se casó (Génesis, 4, 1-17). En el *Duelo a garrotazos*, como afirma Mena Marqués, «los dos hombres, ensangrentados, son Caín ambos: su lucha tiene una monumentalidad primordial, se hieren con metódica ferocidad como gigantes en el profundo anfiteatro de las sierras, lugar simbólico de prisión, de predeterminación» (Mena Marqués 2003, 67).

Y terminaremos este apartado con la evolución que describe la trayectoria artística del pintor aragonés según Mena Marqués:

El Goya de las Pinturas negras está obsesionado con el mal como entidad en sí, ya no necesariamente relacionado con el hombre y sus actos de barbarie; es como si Goya se hubiera dado cuenta de que el mal afecta a toda la Naturaleza, es inmanente al mecanismo natural, al Tiempo, y pasa a la historia del hombre como si se trasvasara (Mena Marqués 2003, 66).

Por su parte, Agustín Benito ve así la evolución en el arte de Francisco de Goya en relación al contexto histórico:

La evolución, que ha cristalizado desde la guerra de la independencia, sustituye las escenas más anecdóticas por otras más alegóricas, más generales, como si las causas de la crueldad y el dolor humano que antes tenían nombres concretos –la guerra, la persecución religiosa, la

inquisición, la represión política e ideológica, la injusticia social, la inmoralidad la irracionalidad, la corrupción y la incultura— se universalizasen convirtiéndose en nota consustancial a la naturaleza humana (Benito 2002, 35; rayas nuestras).

3. Hipótesis mitológica

En este tercer acercamiento al *Duelo a garrotazos*, intentaremos conectarlo con la mitología a través de las *Empresas políticas* (1640), de Saavedra Fajardo. Claro que, a la vista de una restauración tan especial como la de Martínez Cubells, se nos plantean algunas preguntas. Cuando era tan sencillo haber completado los pies o haber pintado la hierba o el trigo, ¿por qué la extraña e insólita medida de enterrarles la mitad de las piernas? ¿Era una cómoda solución o intervino algún otro motivo o justificación? ¿Quizás la reminiscencia etnológica de las peleas mencionadas? ¿Quizás el recuerdo del grabado de la empresa 75 del texto de Saavedra Fajardo?

Los hechos o indicios para fundamentar la hipótesis mitológica son bastante simples, evidentes incluso: una imagen o ilustración barroca y el texto de Saavedra Fajardo.

3.1.

Partimos de la ilustración que acompaña a la empresa 75 de las *Empresas políticas*, de Saavedra Fajardo. En ella se representa, en tres planos, un campo en el que ocho guerreros pelean, o lo intentan, con parte del cuerpo enterrado: desde la cintura, los que están en el primer plano; y más arriba de la cintura, los situados en los dos planos siguientes.

De estos guerreros, hay tres parejas que están peleando con espadas (solo la mitad porta escudos); los dos restantes soldados, sin embargo, no tienen contendiente, aunque parecen estarlo buscando, lo que, teniendo gran parte del cuerpo enterrada, sería imposible. De todas formas, y a pesar de las limitaciones o libertades tomadas por el ilustrador, el texto solo se refiere a soldados inmovilizados y enfrentados por parejas.

EMPRESA 75 *



Grabado tomado de las *Empresas políticas*, de Saavedra Fajardo, de Editorial Cátedra, 1999, pág. 838

El *Duelo a garrotazos* de Goya coincidiría, pues, con el grabado barroco en dos detalles fundamentales: dos hombres que pelean y la muy importante circunstancia de que parte de su cuerpo está enterrada. Sin embargo, también hay dos importantes diferencias: en la pintura de Goya no figura un ejército (son solo dos hombres) y ni la vestimenta ni sus armas de los dos que pelean son las convencionales de cualquier guerra.

3.2.

El texto que acompaña a la ilustración narra un episodio del mito del Velloccino de oro: «Siembra Medea (para disponer el robo del velloccino) dientes de sierpes en Colchos, y nacen escuadrones de hombres armados que, batallando entre sí, se consumían» (Fajardo 1999, 838)³.

Las *Empresas políticas* (1640), de Saavedra Fajardo, pertenece al género literario denominado *empresas* o *emblemas*, género que hoy resulta extraño para el lector común, pero que fue muy cultivado y reconocido en la época barroca. Simplificando bastante, podría decirse que las empresas o emblemas son un tipo de literatura doctrinal o pedagógica (ensayo) con una doble particularidad: se inicia con una máxima y una ilustración que, a continuación, el texto explica y aplica a casos concretos (la educación o actividades de un príncipe o de un obispo, por poner los dos casos que mencionaremos).

La empresa 75 de la obra de Saavedra Fajardo, que es la que nos ocupa, está encabezada por la máxima o lema *Bellum colligit qui discor-*

dias seminat (Quien siembra discordias cosecha guerras); similar a nuestro «Quien siembra vientos recoge tempestades» o, como dice el título de una obra teatral juvenil de Galdós, *Quien mal hace bien no espere*.

Sin embargo, si contrastamos el texto de Saavedra Fajardo con su fuente de inspiración, que no es otra que el capítulo VII de las *Metamorfosis* de Ovidio, encontraremos dos importantes contradicciones: Saavedra Fajardo atribuye a Medea la labor de siembra de los dientes del dragón (no a Jasón), y la incoherencia de que el conflicto se resuelve favorablemente para Jasón. Vamos a detenernos en ambas diferencias.

3.2.1.

Según el texto de Fajardo, la siembra los dientes de dragón es obra de Medea, lo cual contradice las traducciones de las *Metamorfosis* que veremos. Volvemos a reproducir dicho texto: «Siembra Medea (para disponer el robo del velloccino) dientes de sierpes en Colchos» (Saavedra Fajardo 1999, 838).

Además, en la nota a pie de página de la edición de las *Empresas políticas* de Sagrario López (Cátedra 1999, edición que seguiremos), encontramos reproducida la traducción de Ruiz de Elvira, que dice así (el subrayado es nuestro, aunque no las aclaraciones entre corchetes, que pertenecen a la citada edición):

Saca entonces [Medea] del casco de bronce los dientes viperinos [eran los dientes del dragón de Cadmo], y los siembra en los suelos recién arados. La tierra previamente empapada de una poderosa droga, macera aquellas semillas, y van creciendo los dientes convirtiéndose en cuerpos recién formados... así, cuando las entrañas de aquella tierra grávida quedó terminada la confrontación humana, se levanta en aquel campo fecundo y, lo que es más extraño, blande sus armas que al mismo tiempo han nacido (en Saavedra Fajardo 1999, 838).

3 El que los soldados procedan de dientes y que estén inmóviles por parejas nos hace pensar la dentadura humana y un hipotético acertijo popular al respecto, ya que, al masticar, los dientes de ambas mandíbulas chocan a modo de pelea (*pelear* y *masticar* como sinónimos). Según F. M. Müller, en el origen de los mitos podrían encontrarse «la polisemia y la sinonimia en conexión directa con la capacidad poética del hombre» (Aguirre y otros 1982, 216).

Aunque la atribución de la siembra a Medea aparece confirmada por esta traducción, ignoramos si su autor supo de los corchetes añadidos, pues, como decimos, está, de hecho, en contradicción con otras versiones consultadas. Por ejemplo, la traducción de las *Metamorfosis* que hace Federico Carlos Sainz de Robles dice así:

En un yelmo, Jasón recogió los dientes de la serpiente, sembrándolos en el barbecho. Antes, los frotó con las hierbas encantadas que Medea le había dado. Estos dientes, al poco tiempo, tomaron forma de hombres. Tal como el niño que no sale del seno de su madre hasta que su cuerpo se humaniza y perfecciona, así estos niños no salieron de la tierra hasta no estar convertidos en hombres a la sazón, y todos armados. Los capitanes griegos al verles con lanza en mano avanzar hacia Jasón se asustaron en extremo, y en Medea misma, a pesar de haber previsto este ataque, a la vista de tanto enemigo, una palidez mortal cubrió su rostro, helándosele la sangre en sus venas. Creyendo que los encantamientos que le había dado no fueran lo bastante poderosos para salvar este peligro, pronunció algunas palabras mágicas y puso en uso todos los secretos de su arte. Mientras, Jasón lanzó en medio de toda esta tropa enemiga una gran piedra, viéndoseles instantáneamente volver contra sí mismos las armas, matándose los unos a los otros. De esta manera perecieron estos hombres nacidos del seno de la tierra (Ovidio 1977, 125-126; subrayado nuestro, como a partir de ahora en las restantes citas).

En la edición de las *Metamorfosis* de García de la Mora, también es Jasón quien siembra: «Coge él entonces de su broncíneo casco los dientes del dragón y los esparce por el campo que acaba de arar» (Ovidio 1967, 492). José Manuel García de la Mora (en Ovidio 1967, 80) confiesa haber procurado «solo la mayor exacti-

tud y fidelidad al texto original». Por otra parte, la narración (que no traducción) de Robert Graves sigue igual línea: «Jasón [protegido por las artes mágicas de Medea] enyugó los toros, aró los campos, sembró los dientes de dragón [...]» (Graves 1999, 89).

Por tanto, parece que quien siembra los dientes de dragón no fue Medea, como afirma el texto de Saavedra Fajardo, sino Jasón, según los testimonios aportados.

3.2.2.

En segundo lugar, y de acuerdo con la tesis inicial de Saavedra Fajardo, las guerras perjudican a quien interesadamente las provoca. Sin embargo, la lucha entre los guerreros nacidos de los dientes del dragón, provocada o no por Jasón, ni a Medea ni a Jasón van a perjudicar, pues tales guerreros morirán matándose entre ellos.

Recurrimos a las mismas fuentes del apartado anterior: «Jasón lanzó en medio de toda esta tropa enemiga una gran piedra, viéndoseles instantáneamente volver contra sí mismos las armas, matándose los unos a los otros. De esta manera perecieron estos hombres nacidos del seno de la tierra» (Ovidio 1977, 125-12; versión de Sainz de Robles). En la traducción de García de la Mora, leemos: «Jasón arroja una pesada piedra en medio de sus enemigos, con lo que, rechazando de sí a Marte, le vuelve contra ellos. Perecen los terrígenas hermanos por las heridas que se causan unos a otros cayendo en guerra civil» (Ovidio 1967, 493). Por último, la narración de Robert Graves finaliza así: «[Jasón] sembró los dientes de dragón y, cuando brotaron unos hombres armados hizo lo mismo que Cadmo había hecho: tiró una piedra entre ellos para que se mataran entre sí» (Graves 1999, 89).

A propósito de Cadmo, rey de Tebas, y según el diccionario mitológico de Chompré (1783), su padre (Agenor) le ordenó que fuera en busca de Europa, raptada por Zeus. Tras consultar el oráculo de Delfos, recibe la orden de construir una ciudad en el lugar al que le

condujera un buey. En la búsqueda de dicho buey, llega a Beocia y manda a sus compañeros a buscar agua a la fuente de Dircea, donde son devorados por un dragón. Y prosigue:

Minerva para consolarle [a Cadmo] le mandó que fuese a acometer y matar aquel monstruo, lo que ejecutó, y sembró después los dientes de aquel dragón, de los cuales nacieron hombres armados, que inmediatamente se mataron unos a otros, excepto cinco, los cuales le ayudaron a construir la ciudad de Tebas en el sitio donde le llevó el buey que el oráculo le había hablado (Chompré 1783, 127-128).

La similitud entre Jasón y Cadmo apenas precisa comentarios; sin embargo, una diferencia importante es que Cadmo no sólo no es atacado por los guerreros nacidos de los dientes del dragón (la mayoría mueren), sino que incluso cinco supervivientes se ponen a su servicio. Por tanto, mientras Cadmo sale favorecido, Jasón, simplemente, no sufre ataques ni perjuicios por parte de los mencionados soldados.

3.2.3.

Además, hay que puntualizar que la interpretación y aplicación del mito por parte de Saavedra Fajardo no es tan estricta como cabría esperar por el aforismo que la encabeza, ya que los hechos que sirven de ejemplo van ampliando su campo desde lo estricto y literal (al inicio del texto) hasta en casos mucho menos definidos.

Así, debajo del lema mencionado («Quien siembra discordias cosecha guerras»), la interpretación inicial resulta estricta y consecuente: «Siembran algunos príncipes y repúblicas (Medeas dañosas del mundo) discordias entre los príncipes, y cogen guerras y inquietudes en sus Estado. Creen gozar en ellos el reposo que turban en los ajenos, y les sale contrario el designio [la intención]» (Saavedra Fajardo 1999, 838).

Sin embargo, posteriormente, de las guerras provocadas intencionalmente se pasa al perjuicio que producen las causadas por otros: «Ninguna [guerra] tan distante que no haga mudar de centro al reposo de los demás reinos» (Saavedra Fajardo 1999, 839). Y, después de varios ejemplos de actuaciones políticas sacadas de la historia, ya casi al final del texto, el problema se centra en el ámbito meramente cortesano:

Estas artes de sembrar discordias y procurar levantarse unos con la caída de otros son muy usadas en las cortes y palacios, nacidas de la ambición; porque, estando ya repartidos los premios, y no pudiéndose introducir nuevas formas sin la corrupción [¿perjuicio?] de otras, se procuran por medio de la calumnia u de la violencia (Saavedra Fajardo 1999, 844).

Po otra parte, los medios pueden cambiar para ser más sutiles, aunque, no por ello, resulten menos agresivos ni demoleedores: «Y cuando no se puede oscurecer la verdad, se valen de la risa falsa, de la burla y el mote, debajo de especie de amistad, para que, desacreditando al sujeto en las cosas ligeras, lo quede en las grandes» (Saavedra Fajardo 1999, 845). Claro que aquí sí puntualiza que «tan maliciosos y aleves artificios son siempre peligrosos al mismo que los usa, como lo advirtió Tácito en Hiparión y en los que le siguieron» (Saavedra Fajardo 1999, 845).

Por todo lo anterior, podría afirmarse que el episodio del Vello de oro no siempre lo aplica Saavedra Fajardo de modo estricto, sino más bien como punto de partida y pretexto para terminar tratando el tema de la agresividad y las querellas que suelen tener consecuencias negativas también para quienes no las promueven.

Después de todo lo apuntado, debemos aclarar a nuestro lector que las contradicciones o inexactitudes que acabamos de ver no tienen especial repercusión en la tesis mitológica sobre el *Duelo a garrotazos*, aunque convenía puntualizarlas, antes de continuar con el asunto del presente apartado.

3.3. Posible influjo de Saavedra Fajardo en Goya y en Martínez Cubells

Según recoge Santiago Sebastián, Goya se vio influido por una obra del mismo género literario que la de Saavedra Fajardo; concretamente, las *Empresas Sacras*, de Núñez de Cepeda:

El perspicaz George Levitine [...] se dio cuenta de que este libro español de emblemas [las Empresas Sacras] no pasó inadvertido a Goya; ello no era extraño, pues la moderna investigación está señalando, de día a día con más abundancia de datos, con cuanta frecuencia el genial pintor aragonés buscaba en estos libros la estimulación de su poder creador (Sebastián 1988, XIV).

Santiago Sebastián se refiere a la influencia de la empresa XLIV del libro de Núñez de Cepeda en el aguafuerte *Disparate de Bestia*. Sin embargo, tenemos que preguntarnos si Goya también conoció las *Empresas políticas*, de Saavedra Fajardo, que tratan sobre la educación del príncipe, obra quizás más cercana a sus intereses que la de Núñez de Cepeda (sobre las virtudes y acciones recomendables a un futuro obispo). Además, no olvidemos que Saavedra Fajardo es un autor mucho más conocido y reconocido que Núñez de Cepeda.

Claro que –y este es un dato que nunca debe perderse de vista– el detalle de las piernas enterradas no es obra de Goya, sino de Salvador Martínez Cubells (Valencia 1845-Madrid 1914), pintor encargado de las labores de restauración. Y aquí tenemos que repetir las preguntas con que se iniciaba este apartado: ¿Por qué Martínez Cubells decidió enterrarles la mitad de las piernas a los contendientes? ¿Era, simplemente, la solución más cómoda? ¿Era una forma de no sobrepasar sus funciones? ¿Quizás intentó reproducir las mencionadas luchas tradicionales? ¿Recordó el grabado de la empresa 75 de Saavedra Fajardo? Responder a tales preguntas, sin embargo, sería asunto de otra historia.

3.4. Nuevo contexto interpretativo del *Duelo a garrotazos*

A la vista del estado actual de la pintura –los hechos consumados de su sorprendente restauración–, este *Duelo a garrotazos II* (podría decirse), establece conexiones con obras pictóricas distintas a las de la versión original de Goya, donde los contendientes peleaban libres sobre la hierba, y no con parte de las piernas enterradas.

Tal conexión sería, en primer lugar, la mitológica, ya que, en el conjunto de las *Pinturas negras*, existen otros cuadros, como *Las Parcas* o *Saturno devorando a uno de sus hijos*, también de tema mitológico. Habría, por tanto, que contar con el antecedente o la posible relación del *Duelo a garrotazos* con el mito del Velloccio de oro.

Por otra parte, también aparece cierta conexión no sólo temática, sino también formal con el enigmático y discutible *Perro enterrado en la arena*; que tituló Angulo *Perro condenado a morir en la arena*; y tampoco debemos olvidarnos de su versión original (la de las fotografías previas a la restauración) donde el can no hacía sino contemplar una bandada de pájaros (Foradada 2014, 11), aunque Valeriano Bozal manifiesta serias dudas al respecto, y recuerda que incluso podría tratarse de un cuadro inconcluso (Bozal 2018, 120).

Y de nuevo nos surgen preguntas parecidas al caso del *Duelo a garrotazos*: ¿Por qué no reproducir los pájaros en vuelo? ¿Por qué dejar ese gran vacío en el cuadro?

Sobre su interpretación anecdótica o narrativa de *El perro*, comenta Mena Marqués:

Vuelve aquí el tema, que ya aparecería en Las Parcas y en la Lucha a garrotazos, de la vana lucha contra el destino, de la indiferencia suprema de la Naturaleza por la suerte de las vidas concretas. La tenaz pero fiera y afanosa lucha del perro por mantener la cabeza fuera de la arena

o del agua no es más que un breve respiro en el torno del mecanismo ineluctable del Cosmos (Mena Marqués 2003, 164).

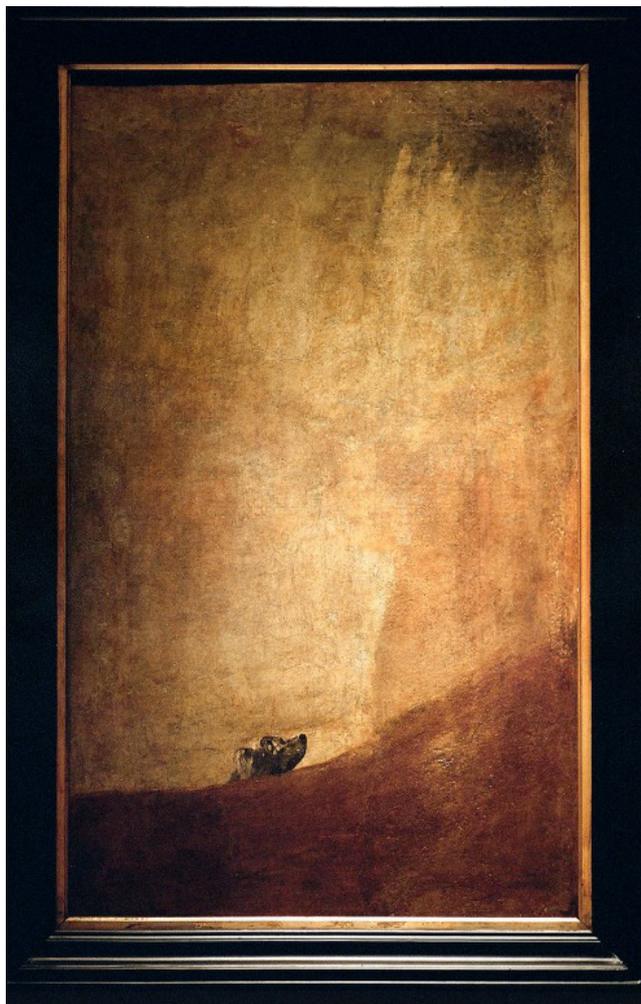


Figura nº 6: *El perro* (Museo de El Prado)
<http://blogs.eltiempo.com/>

Sin embargo, Bozal propone «una “interpretación” moderna, que atienda más a la presentación que a la narración de historias»; más en concreto:

La modernidad de El Perro se identifica con su profunda visualidad: las palabras son poca cosa para sugerir, mucho menos para traducir, lo que la pintura es. El efecto de la pintura es estrictamente visual, narrarla en palabras dice bien poco de su condición. Esta rigurosa visualidad –que disminuiría al incluir más motivos

anecdóticos, pájaros o cazadores– es rasgo del arte contemporáneo y razón de la afinidad de El perro (Bozal 2018, 120).

Pero no se trata simplemente de apelar a la visión directa, no condicionada ni mediatizada por la palabra, a lo limitadamente sensitivo por inefable. El perro mira o se enfrenta a la nada:

La mirada se pierde, así, en el vacío; pero no es un vacío trascendente, el más allá –cualquiera que fuese el más allá–, tal como es habitual en muchos cuadros sublimes del siglo XVIII y en bastantes pinturas románticas, sino en un vacío inerme, que carece de trascendencia alguna (Bozal 2018, 122).

Volviendo al *Duelo a garrotazos*, sus protagonistas con parte de las piernas enterradas, como si la tierra, la misma condición humana –barro en su origen, enraizada y atrapada en él, y al que volverá al morir– determinara que, en las luchas entre congéneres humanos, la tragedia y el perjuicio será inevitable para ambos contendientes: para el que pierde, porque muere, y para el que vence, porque lo consigue eliminando a un semejante. Es la estirpe de Caín. como señalaba Mena Marqués (2004, 67).

En cuanto al protagonista de *El perro*, también se encuentra condicionado y atrapado por el barro o la arena y, mientras contempla la nada, también parece que se hunde y vuelve a la tierra que fue su origen. Así, tanto la naturaleza animal como, en el *Duelo a garrotazos*, la naturaleza humana parecen abocadas al mismo fin tras la angustia de la lucha y de no ver: cegados por la violencia, cegados por el vacío.

3.5. Del cainismo al canismo galdosiano

Ya en el centenario de la muerte de don Benito Pérez Galdós, resulta oportuno recordar sus relaciones con Goya, con su época y su obra, que viene de muy lejos, ya que según recoge Joaquín Casaldueiro (1974, 11), don Sebastián Pérez, el padre de Galdós, había participado en la guerra de la Independencia en el batallón

de granaderos canarios, del cual, curiosamente, era capellán su hermano, tío, pues de, Galdós. Más allá de estos antecedentes familiares, en sus *Episodios nacionales*, Galdós se inspiró en los cuadros de Goya, además de reflejar las interminables luchas fratricidas del XIX.

En un texto periodístico titulado «Conflictos dentro y fuera de España», se refiere Galdós a una crisis financiera e industrial de 1866, que repercutió en el sector algodonero catalán. Al respecto, y como una muestra de esta interminable lucha cainita, nos ofrece Galdós un relato cuyas características nos remiten, al mismo tiempo, a nuestro folclore y al *Duelo a garrotazos*:

Cuentan crónicas andaluzas que, queriendo probar dos gitanos el valor de sus respectivos perros, los encerraron en un cuarto para que pelearan. Al siguiente día abrieron la puerta y no encontraron nada más que los rabos; se habían comido uno al otro (Pérez Galdós 2011, 150).

De esta forma hemos pasado del cainismo al canismo. De los dos hombres con las piernas atrapadas en la tierra y sin posible huida para evitar la muerte, a los dos perros encerrados, con la imposibilidad de huir y con la certeza de la común destrucción. Y así terminaba Galdós: «Pues de la misma manera nosotros peharemos mutuamente, hasta que un día vendrán los extranjeros y, asomándose a los Pirineos, encontrarán... ¿Qué encontrarán? Los rabos».

3.6. La violencia como tema de Goya

Frente a lo goyesco costumbrista y luminoso, está lo goyesco violento y oscuro, que entronca con lo cruel y sangriento de las populares coplas de ciego. Por su parte, Valeriano Bozal (2018, 149-150), concretando la repercusión de Goya en el arte moderno, destaca que «entre todos los temas goyescos, la crueldad y la violencia, la guerra, es quizás el que más “influencia” ha tenido».

Según el mismo autor, el tratamiento de tal tema por parte de Goya tiene al menos tres ca-

racterísticas muy importantes, que no se dan en otros pintores de su época. Vamos tratarlas esquemáticamente e intentaremos aplicarlas al *Duelo a garrotazos*.

1. «Goya no legitima la violencia en virtud de ningún tipo de valores, patrióticos, políticos, sociales, ideológicos, religiosos, etc. La única legitimación de la violencia, si de tal cosa puede hablarse, es la defensa propia» (Bozal 2018, 149-150). En tal caso, es de destacar la violencia de las mujeres en las situaciones bélicas (la guerra contra los invasores franceses), que Goya retrata especialmente en los *Desastres de la guerra*. Sin embargo, en el *Duelo a garrotazos*, la violencia, al no estar situada en un campo de batalla y por tratarse de dos hombres, parece menos justificable, más irracional, más propio de animales de presa.

2. Además, Goya «prescinde de cualquier presentación sublime del hecho de morir [de pelear, para nuestro cuadro], de cualquier recurso retórico, de tal manera que desaparece la nobleza que siempre había acompañado a la muerte [y a la lucha], el valor sublime o el heroísmo». También en el *Duelo a garrotazos*, aunque aún no de momento no haya víctimas (lo cual será inevitable pues ninguno de los contendientes podrá huir), podemos afirmar que «desaparecen los últimos rasgos de dignidad que podían haber quedado» (Bozal 2018, 150 para ambas citas).

3. Con respecto a nosotros, los espectadores, los *Desastres* y las *Pinturas negras*, muy especialmente el *Duelo a garrotazos*, por su especial composición, «nos interpelan o nos introducen en los acontecimientos, de tal forma que no podemos ser espectadores distantes, sino partícipes de una realidad tan radicalmente violenta» (Bozal 2018, 150).

Según Carlos Foradada, esta obra pone técnicamente en primer término a los personajes

para que el público se sienta próximo al conflicto entre ambos. Así, «el punto de vista asignado al espectador nos ubica en el escenario de los contendientes, es decir, pisando el mismo terreno que sus protagonistas» (Foradada 2010, 124). Y, del mismo modo, los personajes parecen implicar al público: el pintor propone una conformación orgánica «tanto en la configuración como en la disposición de sus personajes, de modo que éstos se expanden libremente desde el interior hacia el espacio exterior de la obra» (Foradada 2010, 138). Incluso, la situación en la que se encuentran invita al espectador a ser partícipe de la escena: «la soledad agudiza la intensidad del combate; y a través de la mirada de uno de ellos nos hace partícipes, convirtiéndonos en testigos y a la vez protagonistas» (Foradada 2010, 140).

Esta escena inquieta por su brutalidad, por la imposibilidad de la fuga y porque no sabemos con quién deberíamos simpatizar, a cuál de los dos ofrecer nuestro apoyo. Además, aunque no podemos saber si el desenlace acaba con la muerte de ambos contendientes, resulta imposible, al menos en la versión restaurada, escapar a un trágico y fatídico final.

El ser humano difícilmente permanece indiferente ante la violencia: o la acepta o la rechaza. Pero, en cualquiera de los casos, su alma pierda la tranquilidad o el equilibrio y aflora, de su capa más profunda lo oscuro reprimido. Ante la representación de la violencia (películas, narrativas, pintura, etc.), «el criminal nos parece muchas veces alguien libre que hace lo que nosotros, sujetos por reglas y prohibiciones, no nos atrevemos», según recientes declaraciones del escritor y abogado Ferdinand von Schirach (nieto de un importante jefe nazi). También menciona una encuesta muy rigurosa, hecha hace años en EE. UU., en la que se preguntaba a la gente «si se imaginaban [a sí mismos] asesinando a alguien». Las respuestas positivas fueron de más del 50 % (Antón 2019, 31 para ambas citas).

Para finalizar, y volviendo a la caracterización de la violencia por parte de Goya (no legiti-

mada, sin nobleza ni heroísmos y que implica al espectador), y recordando la singularidad e importancia del *Duelo a garrotazos*, observa Valeriano Bozal:

Esta concepción de la violencia –ejercida en todas sus posibilidades y representada en todos sus efectos, con la mayor verosimilitud posible sin idealismo ni retórica–, que en las Pinturas negras sólo aparece en Duelo a garrotazos, es propia de la modernidad y constituye una de las «herencias» más señaladas de Goya (Bozal 2018, 151).

A modo de cierre

Al inicio de este trabajo transcribimos el juicio de John Moffitt (1999, 185-186) que calificaba de «enigmática» la escena del *Duelo a garrotazos*. En este trabajo hemos recogido tres teorías –la política, la etnológica y la mitológica–, ninguna de las cuales parece contradecirse ni excluir a las otras, sino que, como en tantas otras ocasiones, se complementan y enriquecen. Sin embargo, parece que toda obra de arte que lo sea realmente guardará siempre pliegues y sombras, quizás distintas para cada espectador; pliegues y sombras que tienen que ver no solo con la propia condición humana, sino también con la naturaleza misma del arte, que es «sugerir», como afirmaba Juan Ramón Jiménez. Por ello, «cada enigma resuelto abre la puerta de otro. Como tiene que ser», confirma Andrés Sanz (2019, 14).

Miguel Ángel de la Fuente González
Universidad de Valladolid

Santiago Sevilla Vallejo
Universidad de Alcalá

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Ángel y otros. *Conceptos claves de la antropología cultural*. Madrid / Barcelona / México, Daimon, 1982.
- ANTÓN, Jacinto. «Sexo mortal con neopreno y tranchetes». *El País*, 30 de noviembre de 2019, p. 31.
- ARUMÍ, Eduard. «Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine». *Filmhistoria online* 6, núm. 3 (1996), 247-276.
- ANGELIS, Rita de. *La obra pictórica de Goya*. Barcelona: Colección Clásico del Arte, Planeta, 1988.
- BENITO OTERINO, Agustín. *La luz en la quinta del sordo: estudio de las formas y cotidianidad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- BOZAL, Valeriano. *Goya*. Madrid: Machado Libros, 2010.
- BOZAL, Valeriano. *Goya*. Madrid: Machado Libros, 2018.
- CASALDUERO, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1943-1920)*. Madrid: Editorial Gredos.
- CHOMPRÉ, Pierre. *Diccionario abreviado de la fábula para la inteligencia de los poetas, pinturas y estatuas, cuyos asuntos están tomados de la historia poética* (edición facsímil de Librerías París-Valencia S. L. de Valencia). Madrid: Manuel de Sancha, 1783.
- ESCRIBANO, María. «La vanguardia española». En *La pintura española. Edad Moderna. De Goya a nuestros días*. Tomo IX, 109-146. Barcelona: Carroggio, S. A. 2000.
- DE LAS HERAS BRETÍN, Ruth. «De Luis XIV a Vougue, el origen de las revistas de moda». *El País*, 16 de noviembre de 2019, p. 30.
- DEL PERAL REÑÉ, Alejandro. *La enseñanza de E/LE a través de la obra de Goya. Una aproximación y visión crítica sobre su aplicación en el aula*. Trabajo de fin de máster. Universidad Francisco de Vitoria, 2019.
- FORADADA, Carlos. (2010). «La observación recíproca. Nueva interpretación de "Duelo a garrotazos"». *Artígrama* 25: 123-142.
- FORADADA, Carlos «Carlos Foradada recupera a Goya en las Pinturas Negras y El Coloso», *Diario de Teruel*, 17 de noviembre de 2014, p. 11.
- FORADADA, Carlos. «El interior de la Quinta del Sordo. Las Pinturas negras de Goya y la maqueta de León Gil de Palacio». *Asociación aragonesa de críticos de arte*, 46 (2019).
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando. *Historia de España desde el arte*. Barcelona: Planeta, 2007.
- GARCÍA DE LA MORA, José Manuel. «Introducción». En P. Ovidio Nasón, *Arte de Amar. Las Metamorfosis*. Traducción prólogo y notas de José Manuel García de la Mora, 9-89. Barcelona: Editorial Vergara, 1967.
- GASSIER, Pierre. *Todas las pinturas de Goya* (2 vols). Barcelona: Ed. Noguer, 1981.
- GLENDINNING, Nigel, «The Strange Translation of Goya's "Black Paintings"». *The Burlington Magazine*, 117, 868 (July, 1975): 464-477+479.
- GLENDINNING, Nigel. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Goya*. Madrid: Colección Austral. Espasa-Calpe, 1958.
- GRAVES, Robert. *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Traducción de Carles Serrat. Madrid: El Mundo / Unidad Editorial, 1999.
- HUGHES, Robert. *Goya*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. W. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta, 2003.
- IMBERT, P. L. *L'Espagne. Splendeurs et misères. Voyage artistique et pittoresque*. Paris: E. Plon et cie, 1876.
- JULIÁ, Santos. *Historia de las dos Españas*. Barcelona: Taurus, 2015.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. *Goya colección los grandes genios del arte*. Madrid: Biblioteca El Mundo, 2004.
- MAESTRO, Jesús. «Mitos sociales del barroco y su envés en los "Sueños" y entremeses de Quevedo». En *Sobre Quevedo y su época*, coord. Felipe B. Pedraza y Elena E. Marcello, 457-474. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Moffitt, John. *Las artes en España*. Barcelona: Ediciones Destino / Thames and Hudson, 1999.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. «La tormenta de Goya». *El País-Babelia*, 23 de noviembre de 2019, p. 15.
- OVIDIO NASÓN, Publio. *Las Metamorfosis*. Traducción y notas por Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Espasa-Calpe (7ª edición), 1977.
- OVIDIO NASÓN, Publio. *Arte de Amar. Las Metamorfosis*. Traducción, prólogo y notas de José Manuel García de la Mora. Barcelona: Editorial Vergara, 1967.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Memorias de un desmemoriado*. Valencia: El Nadir Ediciones, 2011.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Empresas políticas*. Edición de Sagrario López. Madrid: Cátedra, 1999.
- SANZ, Andrés. «No existe el cine aborrecible». *El País-Babelia*, 23 de noviembre de 2019, p. 14.

SARTORI, Beatrice. «Narrar la Guerra Civil es un deber personal, moral e histórico», *El Mundo*, 2 de diciembre de 1998.

SEBASTIÁN, Santiago. «Prólogo». En *Empresas sacras, de Núñez de Cepeda*, edición de Rafael García Mahiques, pp. IX-XV. Madrid: Ediciones Tuero, 1988.

YRIARTE, Charles. *Goya. Sa vie. Son ouvre*. París: Henri Plon, 1867.

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

