

DON QUIJOTE EN DOS VERSIONES DIECIOCHESCAS: CARNICERO Y GOYA.

María José Cuesta García de Leonardo

Nuestro estudio se va a basar en dos grabados contemporáneos, de fines de siglo XVIII, que se hacen como ilustraciones para la novela de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. El interés estriba en que, a pesar de su coincidencia en el tiempo, ambos nos presentan una visión radicalmente distinta no sólo del personaje de Don Quijote sino de la propia concepción del mundo de cada autor. El siglo XVIII es un siglo de contrastes: en él pervivirán planteamientos anquilosados en las antiguas tradiciones que convivirán con otros, totalmente novedosos, que pondrán los cimientos de lo que es nuestro propio mundo, nuestra actual forma de sentir y de pensar. Dentro del primer bloque – es decir, el correspondiente a la tradición –, veremos el grabado de Carnicero, en el segundo – el de la modernidad –, el de Goya. Ambos hacen su dibujo en torno a 1780 para ilustrar la edición de la novela que prepara el impresor Joaquín Ibarra, edición encargada por la Real Academia Española¹. Sin embargo sólo se aceptará la colaboración de A. Carnicero, indudablemente por su concepción totalmente convencional, acorde con la tradición, no sólo en su comprensión –y consiguiente plasmación– del Quijote, sino en una serie de temas anejos a él, como el de la locura y su proyección social, susceptibles de incluir o no, como veremos, aspectos críticos. Goya tenía otra opinión en esos temas como se traduce en su lámina. E Ibarra, en tiempos de confusión moral, optó por la comodidad de la costumbre.

El grabado dibujado por Carnicero², con un planteamiento barroco en su forma y concepción, presenta a Don Quijote completamente mediatizado por la locura. Tal grabado se realiza según la fórmula artística de la tradición clásica que exige una lectura, una interpretación simbólica exacta, de cada elemento de la composición. Así, recurriendo a las fórmulas alegóricas clásicas, la Locura se presenta inequívocamen-

(1) La edición salió “ con siete láminas de José del Castillo... dos de Bernardo Barranco ...una de José Brunete, otra de Jerónimo Gil ... y una más de Gregorio Ferrero” (M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales. Aguilar, Madrid 1960. pág. 135). A ellas hay que añadir 19 láminas de Antonio Carnicero. Goya preparó dos láminas que fueron rechazadas.

(2) Frontispicio de El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, de la Real Academia Española. Impreso por Joaquín Ibarra, en 1780. Grabador: F. Selma.

te vestida con gorro y traje multicolor – “para indicar las influencias múltiples e incoherentes a las que se halla sometida”³ –, gu a mecidos ambos de cascabeles que también lleva a modo de tobilleras⁴, acentuando así un simbolismo que la vincula asimismo a la figura del Bufón; tanto el Bufón como la Locura se oponen a la Virtud de la Prudencia, máxima virtud en la consideración del siglo XVII⁵. En el mismo sentido, las alegorías clasicistas vinculan al Amor y a la Locura como acompañantes de la Juventud⁶. En nuestro grabado aparecen como compañeros de Don Quijote, caballero ya no joven, acentuando así, la pretendida incongruencia. Ambos le presentan el rostro de su amada Dulcinea, en la fórmula clásica por excelencia para el retrato: de perfil sobre superficie oval. Además, Cupido quiere poner una simbólica guirnalda de flores⁷ en la cabeza del amante incansable, Don Quijote. Éste muestra un extraño gesto, como evidencia de su obcecación, en su rostro de perfil, que se contrapone al de su amada, al que mira fijamente, con expresión rígida, en la que destacan grandes ojos admirativos. El retrato de Dulcinea está sostenido por la Locura, que se muestra muy sonriente –como corresponde a su iconografía–, contemplando la expresión de Don Quijote. Cupido, que también sujeta con un lazo el retrato, mira a Don Quijote y contrasta por su expresión infantil, dulce y amable.

La dureza del gesto de Don Quijote se acentúa por su posición, vestido completamente con su armadura, con su rodela en la izquierda, blandiendo su espada con la derecha, dispuesto para la inminente lucha, siempre en nombre su amada y teniéndola como meta –lo que se representa con su mirada fija en el retrato de la misma-. Lo exagerado del conjunto de la expresión quijotesca le da, inevitablemente, un tonoridículo.

Junto a la cabeza de D. Quijote, la Locura coloca, irónicamente, un molino de viento –símbolo asociado a la representación alegórica de la misma- que hablaría de la inconsistencia y la arbitrariedad de sus juicios. Sin embargo, en una simbología en gran medida contrapuesta, el león que mansamente aparece atento detrás de Don Quijote, aludiría a su constante vigilancia, unida a su sentido de la justicia y, con ellas, a su fortaleza y a su ira⁸ para desarrollar sus batallas. A la vez, evocaría su sobrenombre menos conocido, El Caballero de los Leones⁹.

(3) E. Ciriot *Diccionario de Símbolos*. Labor, Barcelona, 1982, pág. 280.

(4) J. F. M. Noël, *Diccionario de Mitología Universal*, Edicomunicación, S. A., Barcelona, 1987 [1801], T.II, pág. 202..

(5) Ver J. A. Maravall. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel, Barcelona, 1981.

(6) J. Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza, Madrid, 1996.

(7) Con las guirnaldas de flores, además de a la Adolescencia, se alude a la Esperanza, a Venus – diosa del amor –, a Himeneo – dios de las nupcias – ...; ver J. L. Morales y Marín, *Diccionario de Iconología y Simbología*, Taunus, Madrid, 1984.

(8) J. L. Morales y Marín, *op. cit.* pág. 205.

(9) El mismo Don Quijote se lo pone, después del episodio de los leones, en el capítulo XVII de la Segunda Parte. M. de Cervantes, “El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha”, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967. Pág. 1330.

En el otro extremo de la escena descrita y como al margen de ella, un sátiro con expresión burlesca, quema, con una antorcha, haciendo una pequeña hoguera, un montón de libros de caballería, de los que se distinguen los siguientes títulos: “ El Cavallero de la Cruz ”, “ Amadis de Grecia ” y “ Olivante de Laura ”. Tales libros son citados en el capítulo VI¹⁰ de El Ingenioso Hidalgo, en la lista de libros que da Cervantes, por boca del Cura y del Barbero, existentes en la biblioteca de Don Quijote, en su mayoría, como los tres mencionados, destinados a la hoguera, por considerarlos causantes de la locura de Don Quijote.

La utilización de un sátiro para hacer esta quema, puede parecer una elección no lógica desde el punto de vista simbólico. Se puede justificar por representar la personificación del mal y de la vida desordenada: la mitad inferior de su cuerpo, a modo de cabra, y la piel de tigre que lleva, aludirían a ese desorden provocado por el dominio de lo irracional, evocando su pertenencia al cortejo de Dionisos; además, resulta evidente su iconografía semejante a la demoníaca¹¹. Conviene recordar que, si en el capítulo VI de la novela se hace la hoguera y se queman los libros, en el capítulo V, preparando tal acción, la Sobrina y el Ama, hablando con el Barbero y el Cura, vinculan estos libros “ a Satanás y a Barrabás ”¹² y a las quemas de libros herejes por parte de la Inquisición¹³, en comparaciones no exentas de ironía por parte del propio Cervantes. Toda esta serie de connotaciones habrían querido manifestarse en la figura del sátiro quién, si no es, por tanto, la figura lógica para llevar a cabo tal quema, si es idónea para resaltar los excesos de la vida desordenada, concepto central de este grabado, protagonizado por la representación de la locura: en este sentido hay que recordar la semejanza iconográfica de nuestra figura alegórica de la Locura con la del Loco, el último arcano del Tarot, figura con la que se alude a lo irracional, al ciego impulso, a la inconsciencia al actuar, y de la que me interesa resaltar cómo es la única figura de todo el Tarot que no lleva número, tras las XXI restantes que sí aparecen numeradas: el significado de este detalle es constatar cómo el loco está al margen del orden, “ al margen de todo orden o sistema ”¹⁴. Es el orden de lo establecido, de carácter único e invariable que fundamenta la ortodoxia

(10) Se mencionan en el séptimo lugar de dicha lista –y en el sexto de los que se queman-, en el tercer lugar –y en el segundo de los que se queman- y en el cuarto lugar –y tercero de los que se queman-, respectivamente. M. de Cervantes, *op. cit.*, Pág. 1052 .

(11) Ver J. Hall, *op. cit.*; J. L. Morales y Marín, *op. cit.*

(12) “ Encomendados sean a Satanás y Barrabás tales libros que así han echado a perder el mas delicado entendimiento que había en toda la Mancha...” dice el Ama. (M. de Cervantes, *op. cit.*, Capítulo V, Primera parte, pag.1050).

(13) “ Mas yo me tengo la culpa de todo, que no avisé a vuestras mercedes de los dispartes de mi señor tío para que lo remediaran antes de llegar a lo que ha llegado, y quemaran todos estos descomulgados libros; que tienen muchos que bien merecen ser abrasados, como si fuesen de herejes”, dice la Sobrina en M. de Cervantes, *op. cit.* Capítulo V, Primera parte, pag.1050.

(14) E. Cirlot . *op. cit.*, p ag.280.

doxia en la visión del mundo –en lo social, en lo religioso, en lo político– del Antiguo Régimen. La única aceptación benévola de quien se sale de ese orden es la del loco, contemplada así de forma jocosa. Como veremos, esta concepción es radicalmente distinta de la que se expresa en la lámina de Goya.

Completamos este grabado: todos los personajes se encuentran sobre una plataforma, flanqueada por una arquitectura clasicista de estilo dórico –estilo con el que se alude, en lenguaje clásico, a la fortaleza y valentía del héroe guerrero–. En el centro de esa arquitecturahay una cartela, adornada muy propiamente con una orla de hojas de laurel ya que con él se alude al Héroe, al Honor, a la Virtud, a la Victoria y especialmente a la Gloria y a la Inmortalidad –sin olvidar que el laurel es atributo de la Literatura, la Pintura, la Poesía y el Poema Heroico¹⁵–. Tal cartela incluye en su interior: “EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA”, texto que aparece por detrás y arriba de la figura de Don Quijote, a modo de mutua presentación.¹⁶

Esta arquitecturadasicista –es decir: ordenada según estrictas leyes de uso de los distintos elementos y sus medidas¹⁷–, sólida y racional estructura, capaz, por ello, de inmortalizar el nombre en un monumento, contrasta con la construcción medieval amurallada que se ve al fondo. Está presidida por una gran torre de homenaje almenada y se observa en la cima de una colina no muy lejana, detrás de la densa vegetación de unos árboles. Tal composición es muy propia del final del siglo XVIII, con el revivir contemporáneo¹⁸ del gusto por lo medieval; esta época se observa cargada de un misterio que puede llegar a ser terrorífico, o de un exotismo sugerente, vinculables, en el primer caso, con la llamada estética de lo sublime –causante del nacimiento de la novela gótica en esos momentos, cargada de referencias medievales y caballerescas– o, en el segundo, con la estética de lo pintoresco. Ambas son categorías de una nueva concepción estética que se basa en el sentimiento, en lo emocional, ahora apreciadas y opuestas a la estética del orden clásico tradicional, basado en la razón. Sin embargo, mas bien pensamos que aquí esas evocaciones emocionales no se han tenido en cuenta y que, con tal castillo¹⁹, se pretendería aludir a la época de los caballeros andantes,

(15) Ver J.L. Morales y Marín, *op. cit.*

(16) Recordemos que esta lámina es el frontispicio del libro.

(17) Aquí hay que señalar la licencia no ortodoxa que representa la disposición de una gran voluta, a modo de basa, en la pilastra; ¿habría que entenderlo como un guiño del autor, de Carnicero, asociado a la heterodoxia del tema de la obra, de la locura/desorden?

(18) Tal gusto por lo medieval, en España se divulgó mas tarde, en las primeras décadas del siglo XIX.

(19) E. Cirlot señala como “por lo general el castillo se halla emplazado en la cima de un monte o colina”, recordando como la mayor altura implica simbólicamente mayor perfeccionamiento espiritual y como “en el sentido mas general es una fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia” (E. Cirlot, *op. cit.*, pág.122). Simbolismo que me interesa señalar, en la medida en que sería otra alusión a la propia figura de Don Quijote.

época ya lejana al propio Don Quijote pero que formaría parte de su obstinación.

Tal concepto de la locura como alteración del orden establecido – en este caso, originado por la lectura de libros que han producido, con su fantasía, la distorsión de tal orden y que son, por eso, condenables, quemables – enlaza con el concepto propio del Antiguo Régimen acerca de los monstruos²⁰, perfectamente definido a principios del siglo XVII: “Un monstruo es una perversión en el orden que asegura la continuidad de las causas naturales, de la virtud, de la salud del pueblo, de la autoridad del Rey”²¹. Ambos conceptos –monstruosidad y locura– se contemplan sin miedo desde la seguridad que proporciona la ortodoxia; desde la seguridad de la evidente cordura –de la evidente normalidad o ajustamiento a la norma– que es capaz de controlar y poner límites entre ella misma y la locura, entre normalidad y monstruosidad, límites entre los dos ámbitos que quedan así diferenciados sin equívocos: la cara negativa –locura o monstruosidad, desorden definitiva– no sirve más que para confirmar la bondad de la positiva.

Como rasgo definidor de su radical modernidad, tal planteamiento es inexistente en Goya. En él no hay límites claros: para Goya, la locura es una derivación incontrolada de la mente en estado de vigilia, a diferencia de lo que ocurre en el sueño; pero, en ambos estados, la razón está ausente – ó “sueña” – y no es capaz de controlar a la mente. De aquí el paralelismo iconográfico de dos grabados goyescos, el que es objeto de nuestro estudio, “El Quijote y sus Monstruos”²², y “El sueño de la razón produce monstruos”, de 1799²³. Y puesto que no hay límites claros y puesto que la ensoñación, la pesadilla, la demencia, son estados cercanos en Goya, en ese Goya testigo y partícipe de las ilusiones de los ilustrados –de la razón de las Luces– por un cambio social que les aleje de las sinrazón de la ignorancia y del fanatismo, así cómo también por el proceso revolucionario francés; testigo y partícipe del impacto que causaron en esas mentes las derivaciones de la época del Terror (1793) y alrededores –la sinrazón de la violencia llevada a extremos–; en ese Goya,

(20) Quiero volver a recordar aquí el concepto del sátiro que hemos desarrollado arriba

(21) Cita de Jean Riolan, en 1605, recogida en el catálogo *Monstruos y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional*, VVAA, Ed. Ministerio de Educación y Cultura–Biblioteca Nacional, Madrid.2000, pag.3.

(22) Sin fecha, pero datable entorno a 1780. Biblioteca Nacional. Inventariado con el número 33.146.

(23) Forma parte de la serie de *Los Caprichos* (1799). En un principio encabezaba la colección ya que su título es una especie de declaración de intenciones (ver: J. Gállego, *Goya*, Zaragoza, Electa, 1992); pero Goya, finalmente le dió el número 43 y la colección se inició con un autorretrato. Me interesa señalar lo que destaca J. Camón Aznar introduciendo *Los Caprichos* y citando al propio Goya: “Goya declara que ha seleccionado algo totalmente inédito hasta ahora: no los pecados ni sus excesos, sino ‘las extravagancias y desconciertos’. Ya está aquí todo el mundo moderno. Lo extravagante lindando con lo grotesco y lo desconcertado lindando con la locura. Ya la caricatura, la invención desaforada. Los monstruos habituales.” (J. Camón Aznar, J. L. Morales y Marín, E. Valdivieso González, *Summa Artis. Historia General del Arte, XXVII. Arte Español del siglo XVIII*. Espasa Calpe, Madrid, 1989, pag. 286.)

la locura no se contempla con tranquilidad, ni ningún convencimiento le aporta seguridad: con él nos introducimos en el terreno de lo inseguro, de lo incontrolable y quizás terrible, de lo que se escapa y cuya intuición produce escalofríos, de lo desconocido y sin embargo cercano y posible, de lo que estaría más allá de la razón²⁴ y que, en términos estéticos, enlazaría con la mencionada estética de lo sublime.

Los dos grabados goyescos se estructuran de una forma semejante: en ambos, el personaje principal aparece sentado junto a su mesa de trabajo en un primer plano, mientras desde el fondo y por la parte superior, volando²⁵, aparecen aquellos seres que invadirían el mundo de dicho personaje, en ausencia de la razón. Uno duerme, sueña; el otro, despierto, nos muestra el texto del libro –roído y junto a un montón de libros- de donde cree sacar sus convencimientos. En ambos, el abandono de la razón va a abrir el paso a lo monstruoso o –ya que los animales del Capricho 43 (murciélagos, lechuzas, lince) no son propiamente monstruos²⁶ ni tampoco algunos personajes del grabado de don Quijote – , a la pesadilla. Y, en este sentido, es interesante destacar que este grabado de Don Quijote es la primera obra de Goya en la que introduce el mundo de la pesadilla, de lo monstruoso, acechando a un personaje, algo que se repetirá posteriormente, con mucha frecuencia en la obra de este autor²⁷.

Centrándonos en el grabado de don Quijote, en él nos encontramos con el protagonista en primer término, con una postura entre arrodillada –así tiene la pierna derecha- y sentada, quizás a modo de reverencia ante los libros que nos muestra²⁸; se apoya en una silla, derivada formalmente del sillón fraileiro típica del mobiliario del siglo XVI español. Sobre ella también se sostiene la espada.

Don Quijote, según Cervantes, era “alto de cuerpo, seco de rostro”²⁹, “frisaba la edad... con los cincuenta años... de compleción recia, seco de carnes, enjuto de rostro”³⁰; y así lo representa Goya, agregando

(24) De todo esto nos hablan sus series de *Los Caprichos*, *Los Desastres de la Guerra*, *Los Disparates*, *las Pinturas Negras*...

(25) El vuelo se vincula en muchas de sus obras a lo tenebroso.

(26) Viendo la obra de Goya, sobre todo en la serie de los Caprichos, este tipo de animales nocturnos se unen a la bujería, al fanatismo, a lo monstruoso, a fuerzas irracionales y terribles.

(27) Se sostenía que la primera vez donde Goya refleja un mundo monstruoso, acechando a un personaje, es en el lienzo de “San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo”, de 1788. El hecho de no estar fechada la estampa que nos ocupa –que, como hemos visto, se hace para la edición de 1780-, pudo originar esta equivocación. Habría que resaltar, por tanto, la importancia modélica de este grabado para sucesivas intervenciones del mismo Goya en su propia obra.

(28) Daría la sensación de que Goya intenta reflejar ese gesto de reverencia, acentuándolo visualmente con una silla dibujada muy desvaída –incorrecta desde el punto de vista de la perspectiva e incluso excesivamente baja-, para resaltar el primer plano, es decir, Don Quijote.

(29) Según la descripción de Dorotea, cuando se hace pasar por princesa Micomicona. M. de Cervantes, op. cit. Cap. XXIX, Primera parte, pág. 1161.

(30) M. de Cervantes, op. cit. Cap. I, Primera parte, pág. 1037.

un vestido desaliñado, con camisa, colete³¹, calzas, medias y estilizados botegués, con lo cual presenta un estilo conjunto (especialmente en la parte inferior: calzas, medias y zapatos) más bien dieciochesco³². Goya le añade un rostro triste y envejecido, junto a un significativo cabello completamente enizado, en evocación, quizás, de su estado exaltado³³. Se dirige con la mirada al contemplador de la escena, a quien le señala, de manera concreta, con el índice de su mano derecha, un párrafo del libro que sostiene abierto con la otra mano, apoyándose sobre la mesa.

Por la parte superior aparecen una serie de personajes. Aquí hay un ser protagonista que parece transportar al resto³⁴: es una especie de gigantesco oso alado³⁵ que, realizado con trazos tupidos que logran un efecto muy oscuro, mira a Don Quijote y se dirige a él, abriendo violentamente sus fauces. Su cuerpo parece emanar, ascender del montón de libros, con el retener del abierto, cuyo texto nos señala Don Quijote. De lado a lado del grabado, despliega sus inmensas alas-brazos peludos, como queriendo abarcar en un abrazo –y devorar luego- la realidad.

Esos brazos que atraviesan la escena oblicuamente, constituyen una gran franja oscura que la divide en dos zonas, atrayendo en su masa negra a una serie de personajes y transportando sobre sí a otros no integrados en su oscuridad –ni en su fealdad, ni en su monstruosidad-, contrastando por su claridad y belleza.

Desde el ángulo izquierdo de la lámina, rodeándole el cuello la mancha negra del brazo-ala, aparece un hombre, de aspecto bajo y grueso –¿alusión a Sancho Panza?– como corriendo ridículamente en el vacío. Lleva un oscuro sombrero de ala ancha que oculta su oreja izquierda pero no la derecha, la cual es una oreja de asno. Su rostro, sólo visible hasta debajo de la nariz ya que le cubre el denso pelaje del brazo-ala, tiene trazas animalescas. En este sentido, hay que recordar cómo Goya utiliza con frecuencia al asno –su figura completa o sus orejas- para representar la estulticia, la ignorancia³⁶, alusión que está presente en esta

(31) El colete era una prenda parecida al chaleco, que se comienza a usar en el siglo XVI.

(32) Ver cualquiera de sus retratos masculinos como, por ejemplo: El Conde de Floridablanca, 1783 (Madrid, Museo del Prado); El Conde de Altamira, 1786-7 (Madrid, Banco de España); Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798 (Madrid, Museo del Prado). Es distinta la descripción de la ropa que, según Cervantes, constituía el ajuar de don Quijote: “El resto de ella [de su hacienda] concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellorí de lo más fino”. M. de Cervantes. *op. cit.* Cap. I, Primera parte, pág. 1037.

(33) Repasando la obra de Goya, y especialmente, aquella que refleja más lo irracional, como Los Caprichos, Los Desastres de la Guerra o pinturas como las relativas a aquelarres o a escenas de locos, no se observa esa característica en ningún personaje.

(34) Monstruos alados que transportan a otros seres, los encontramos, por ejemplo, en el *Capricho* nº 64: “Buen Viaje”; en el nº 66: “Allá va eso”; en el nº 72: “No te escaparás”; o en el “Disparate volante”, de la serie de *Los Disparates o Proverbios*.

(35) Gigantesco oso alado comparable a una especie de lobo con alas de murciélago (o gigantesco murciélago), devorador de cadáveres, del grabado de la serie de *Los Desastres de la Guerra*, “Las Resultas”.

(36) Ver, por ejemplo, *Los Caprichos*, números 37, 38, 39, 40, 41, 42, 63, 70; o el lienzo “Una escena de ‘El hechizado por fuerza’”, de 1797-98 (The Trustees of the National Gallery, Londres).

imagen. La cabeza se inclina hacia abajo, aunque su vista no se dirige a Don Quijote —figura que tiene en esa dirección— sino hacia el contemplador de la lámina. Tal inclinación de la cabeza redundaría en la representación tradicional de la figura alegórica de dicha Ignorancia³⁷

A continuación de este personaje y como saliendo justo de la testuz de la especie de oso gigante, incluida en la franja oscura, aparece una mujer; es una anciana de cara terrible y gesticulante, con un pañuelo en la cabeza y toquilla sobre los hombros, sólo representada hasta algo más abajo de la cintura, hasta el comienzo de las faldas que se confunden ya con el pelaje de la cabeza del animal. Tal mujer que aparece levantando los brazos de forma exagerada y amenazante, con una gran llave en cada mano —amenaza clausurante, irracional e inquisitorial sobre los libros que apasionan a Don Quijote—, identificable así con el Ama “que pasaba de los cuarenta”³⁸, fanática incitadora de la quema de dichos libros, es, por tanto, evidente personificación de la irracionalidad y la intolerancia³⁹.

Siguiendo la franja oscura y detrás de la cabeza del monstruo, aparece una especie de máscara, incompleta en su representación. De trazos tupidos, consiguiendo un efecto oscuro, es un rostro masculino —máscara por su desvinculación de cabeza alguna— del que solo se ve barbilla, boca, bigote, extremo de la nariz con sus aletas, pómulos e inicio de la cavidad de la ojera; el resto está tapado por los lienzos que cubren, como veremos, a una joven desnuda. Con esta máscara se recordarían las distintas mascaradas y engaños de que fue objeto Don Quijote —como, por ejemplo, el disfraz del Barbero con la cola de caballo a modo de barbas, en el episodio en que Dorotea se hace pasar por la reina Micomicona⁴⁰; o los personajes disfrazados (el “Diablo”, los “encantadores”, los “sabios”, los “demonios”, la “ninfa”, la “Muerte”, “Merlin”, “Dulcinea encantada”, etc.), en la mascarada que le preparan los Duques a Don Quijote, haciéndole creer que Dulcinea está encantada⁴¹; etc.-. Y, a la vez, nos interesa recordar cómo, tradicionalmente —en especial desde el Renaci-

(37) “Ignorancia de todas las cosas. Los Antiguos Egipcios, para mostrar y simbolizar a un ignorante que lo fuera en la totalidad de las cosas, solían pintar la imagen de un hombre con cabeza de un Asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra; pues en efecto, hacia el Sol de las Virtudes no ha de alzarse jamás el ojo de los ignorantes, que éstos en el amor de sí mismos y de cuanto les es propio son más viciosos y empecinados que ningún otro. Del mismo modo, el Asno es el animal que tiene sus partes en mayor estima, según nos dice Plinio, lib. XI, cap. XXXV”. (C. Ripa. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, (1593), pág. 504, T. I.). ¿Sería excesivo pensar que la abundancia de trazos en el vientre y la entropie ma de este personaje fueran un modo de señalar la exclusividad y gran importancia que para el ignorante tiene la satisfacción estomacal y sexual?.

(38) M. de Cervantes, *op. cit.* Cap. I, Primera parte, pág. 1037.

(39) El Fanatismo se representa —junto con otras características—, con gestos violentos, como incitando a la acción agresiva a quienes le escuchan. F. Revilla. *Diccionario de Iconografía*. Cátedra, Madrid, 1990, pág. 154.

(40) M. de Cervantes, *op. cit.* Cap. XXIX y ss. Primera parte.

(41) M. de Cervantes, *op. cit.* Cap XXXIV y ss. Segunda parte.

miento—, la máscara se asocia al engaño⁴²: la máscara es “disfraz [y] por tanto, símbolo del engaño y atributo de la personificación del Engaño, del Vicio y de la Noche que sirve para encubrir al vicio”⁴³. Su carácter negativo se subraya por su color oscuro ya mencionado, vinculable así a la nocturnidad que le favorece.

A él se contraponen la Verdad: ésta, que tradicionalmente se representa por una joven desnuda y resplandeciente⁴⁴, es aquí una bella joven que aparece desnuda y como sentada sobre un lecho, cubriéndose hasta la cintura con sábanas y mirando sonriente a Don Quijote. Su lecho aparece sobrepuesto a la propia máscara —a la mentira—, cubriéndola y, simbólicamente, venciéndola, elevándose por encima de ella, contraponiéndosele también con su luminosidad que contrasta con la mancha negra en que se inscribe dicha máscara. A la vez, puede relacionarse con la propia Dulcinea en el deseo de Don Quijote, evocando, al mismo tiempo, la atracción de la belleza ideal.

Y junto a ésta, otra joven sentada a su lado, en la que predomina también la claridad, la luminosidad, en su representación. Ésta segunda lleva una corona y unos libros abiertos —¿recordando a Dorotea o a la Duquesa, por ejemplo, ambas mujeres ilustradas...?—. Hay que destacar como a la alegoría de la Ilustración se la representa como mujer joven y bella, “lujosamente ataviada”⁴⁵, que, entre otros atributos, en su mano derecha lleva un libro abierto; y también a la alegoría del Intelecto, a la cuál, junto a otros objetos, se le añade una corona de oro⁴⁶; la Ilustración, además, lleva a sus pies la cabeza de un monstruo “símbolo de la ferocidad que ella dulcifica”⁴⁷: en nuestro grabado, ese monstruo podría ser ese extraño negro y feroz oso sobre el que las dos jóvenes se elevan, cuya cabeza aparecería a los pies de la portadora de libros, la cual se levantaría también por detrás de la vieja estridente y gesticulante.

(42) Se asocia a la personificación del Engaño y a todas las que se le asemejan: Hipocresía, Mentira, Fraude, Falsedad... Ver: C. Ripa, *op. cit.*; J. F. M. Noël, *op. cit.*; J. L. Morales y Marín, *op. cit.*; F. Revilla, *Diccionario de Iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990; J. Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza, 1996.

(43) J. Hall, *op. cit.*, pág. 252.

(44) C. Ripa da distintas formas de representar la alegoría de la Verdad: “Se pintará bajo la forma de una mujer bellísima y desnuda... Aparece desnuda, mostrándose con ello que la simplicidad le es connatural... la verdad es amiga de la luz... por sí misma es una luz darfísima, que nos lo muestra tal cual es” (pág. 391); “Mujer resplandeciente y de nobilísimo rostro...” (pág. 392); “Se pintará una jovencita que aparece desnuda, cubierta sólo por algunos blancos velos que la envuelven...” (pág. 393): C. Ripa, *op. cit.*, T. II. El mismo Goya utiliza esta imagen de la Verdad en otras obras: por ejemplo, en *Los Desastres de la Guerra* (1810-1820), en los números 79, 80, 82; o en los lienzos “El Tiempo, la Verdad y la Historia” (h. 1797-99), Museum of Fine Arts, Boston; “La Verdad, el Tiempo y la Historia” (1797-1814), Nationalmuseum, Estocolmo.

(45) J. L. Morales y Marín, *Diccionario de Iconología y Simbología*, Madrid, Taurus, 1984, pág. 184.

(46) C. Ripa, *op. cit.*, T. I., pág. 531.

(47) J. L. Morales y Marín, *op. cit.* Pág. 184.

Detrás de la joven coronada, aparece un pequeño personaje del que sólo se ve algo más del rostro -también apenas dibujado- de carácter infantil, en posible alusión al futuro, formando parte, así mismo, de la franja luminosa, en la esquina superior derecha de la lámina: el futuro, a penas previsto, que la ilusión y los ideales ilustrados contemporáneos pondrían a ropado por la Verdad y la Ilustración.

En la zona donde se ubica a Don Quijote, es decir, en la zona de la realidad, aparecen animales domésticos, propios de la misma: por detrás del montón de libros que hay sobre la mesa, un pato o una oca -sería aquí difícil de diferenciar-, del que sólo se ve la cabeza y parte del cuello; y delante de la mesa y mirando alegremente a su dueño, un galgo, el “galgo corredor”⁷⁴⁸ que poseía Don Quijote. Pero, sobre la alusión a lo cotidiano, no debemos olvidar otras evocaciones: el pato o la oca son ambos asociados a la Vigilancia; tal alegoría tiene, entre otros atributos, un libro y un pato⁴⁹. Dice C. Ripa: “Es tan corriente calificar de vigilantes y despiertos a los hombres de espíritu vivaz, que aunque el nombre de Vigilancia se refiere en principio a los ojos corporales, aún así... parece como si aquel otro tipo de vigilancia o atención se hubiera convertido en su real y verdadera naturaleza. Mas con todo, tanto la una como la otra, la vigilancia del cuerpo y la vigilancia del alma, viene bien y adecuadamente representadas en la presente figura, simbolizándose la del ánimo con el libro, mediante el cual, con el aprendizaje de las ciencias, puede ir haciéndose el hombre vigilante y avisado frente a todos los azares de Fortuna, así como frente a todas las inquietudes y preocupaciones de la mente, ejercitándose de este modo en la contemplación...”⁵⁰. De esta forma, el propio Don Quijote, junto con el pato u oca, pendiente de sus libros, sería una alegoría de la Vigilancia, tratando de aprender para saber defenderse tanto de “los azares de la Fortuna” como de “las inquietudes y preocupaciones de la mente”. El perro, por su parte, aludiría a la memoria o retención mental de tales aprendizajes⁵¹ así como a su fidelidad.

Y así es como Goya llega a invertir el planteamiento, presentándonos a un Don Quijote vigilante quién -apoyándose en la enseñanza de los libros-, trata de no sucumbir a sus peores pesadillas, ejemplificadas en la Ignorancia, el Fanatismo y el Engaño, sólo superadas con la Verdad y con la Ilustración; es decir: las pesadillas de Don Quijote se identifican con las propias pesadillas de Goya y de los ilustrados que le son contemporáneos. Mas aún: igual que en “El Sueño de la Razón...”

(48) M. de Cervantes, *op. cit.* Cap. I., Primera parte, pág. 1037.

(49) La oca es símbolo “de la Vigilancia, como recuerdo del famoso episodio de las ocas del Capitolio, que salvaron “in extremis” a los defensores de la primitiva Roma”. F. Revilla, *op. cit.*, pág. 277. Y el pato es un animal que también se asocia con la alegoría de la Vigilancia: ver J. L. Morales y Marín, *op. cit.*

(50) C. Ripa, *op. cit.*, T.II., pág. 420.

(51) J. L. Morales y Marín, *op. cit.*

es a sí mismo a quién reproduce durmiendo⁵², Goya, aquí habría llegado también a identificarse él mismo con Don Quijote, en un sueño utópico de belleza, claridad y armonía –Verdad e Ilustración–, cuya consecución está impedida por el gran monstruo de la oscuridad, por sus largos brazos y por los monstruos que en ellos se integran –la Ignorancia, el Fanatismo y el Engaño⁵³–, gran monstruo devorador del mundo real⁵⁴, frente al que cabe enloquecer. Por ello, el grabado de Goya implica incluso una sutil crítica social, una de las posibles causas de su rechazo en la imprenta Ibarra.

Efectivamente, a esta crítica subyacente hay que unir el sentido innovador en la totalidad de sus elementos: en la composición se eliminan todas aquellas cosas que sólo sirven de ambientación y que tratan de dar carácter real –y, por tanto, racional– a la escena; aquí estamos en el terreno de la evocación, de la imaginación –donde, según los teóricos más vanguardistas se sitúa la creación artística, no en el de la razón, como defiende el criterio tradicional– y, por tanto, no hace falta configurar ese espacio real, perfectamente estructurado con sus arquitecturas y sus perspectivas –como hace Camicero–. En cuanto al dibujo, a pesar de la determinación que, en este sentido, causa el grabado, el concepto que prevalece no es el de la línea definitiva –como en el planteamiento tradicional y como se aprecia en el de Camicero– sino el valor de la mancha y de sus posibilidades evocadoras, lo que nos introduce en valores mucho más novedosos⁵⁵. A esto hay que añadir una concepción también distinta y novedosa de la lectura de la alegoría, basada aquí fundamentalmente en la sugerencia imaginativa y emocional, antes que en la unívoca y racional lectura icónica, sistema utilizado por los planteamientos alegóricos tradicionales y que refleja el grabado de Camicero; además, Goya va a tratar –al modo como lo exigen los teóricos contemporáneos⁵⁶–, de que tal alegoría se encarne en imágenes cercanas, reconocibles en el propio contexto.

En definitiva: la radical innovación de este grabado de Goya que se incluye en las tendencias más vanguardistas de la Europa contemporánea, le convierte en una apuesta peligrosa. Indudablemente, Ibarra no quiso correr riesgos y se quedó con lo convencional, con lo aceptado largamente por la tradición.

(52) Ver F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid, Visor, 1989, págs. 141 y ss.

(53) Conceptos que Goya ataca bajo distintas formas a lo largo de toda su obra.

(54) Algo semejante al grabado “Fieromonstruo”, correspondiente al número 81 de *Los Desastres de la Guerra*, donde una gran bestia monstruosa devora un montón de cuerpos indefensos.

(55) Ver, en este sentido, a A. Cozens (1717-1786), autor del texto “Un nuevo método de ayuda a la invención en la composición del dibujo de paisaje”, de 1785, donde desarrolla toda su teoría en torno al poder expresivo y evocador de la mancha. En general, ver a J. Starobinski, *La Invención de la Libertad, 1700-1789*. Ed. Skira-Caroggio, Barcelona, 1964.

(56) Ver, por ejemplo, las sugerencias que hace en este sentido el Padre Martín Sarmiento en su *Sistema de adormos del Palacio Real de Madrid*, de 1743. (Ed. de J. Alvarez Barrientos y C. Henero Carretero, Madrid, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2002).





Grabado y dibujo de F. Goya. El sueño de la razón produce monstruos.
Biblioteca Nacional.

