

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**EL IMAGINARIO SIMBÓLICO EN LA PINTURA MITOLÓGICA DE FRANCISCO
DE GOYA Y LUCIENTES: LA MARQUESA DE SANTA CRUZ**

TESIS

Para obtener el título de:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Presenta:

MICHELLE DE LA TRINIDAD MENDOZA

Asesor:

MTRA. VIRGINIA ESTELA REYES CASTRO

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre y abuela por todo su amor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero empezar por agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser pieza fundamental en mi formación académica y profesional. Estoy profundamente agradecida y orgullosa de ser universitaria.

Agradezco el apoyo de la Mtra. Virginia Estela Reyes Castro por su tiempo, compromiso y consejos. Su vocación docente y su amor a la Universidad me han inspirado como alumna. No tengo palabras para expresar todo lo que ha significado para mí, haber colaborado de su mano en proyectos benéficos para los alumnos de esta institución. Maestra, gracias por enseñarme a Gilbert Durand.

A la Mtra. Ana Gabriela Piedra Miranda por su tiempo y dedicación en la revisión de este trabajo, así como por sus atinados comentarios y consejos.

En especial, quiero agradecer a mi madre por todo su amor y comprensión, por siempre estar conmigo en cada paso. Mamá, tu perseverancia y constancia siempre me motivan. A ti te debo lo que soy, mis logros son tuyos también. Gracias por enseñarme a ver la vida con amor.

A mi abuela Isabel, tu amor por la vida y fortaleza me inspiran. Gracias por tu amor incondicional, por siempre sentirte orgullosa de mí. Eres un pilar fundamental en mi vida.

A las mujeres de mi familia por mostrarme la importancia de la solidaridad, el respeto y la independencia. En especial, a ti Jazmín por ser mi amiga, confidente y un refugio.

A Emmanuel por ser el principal lector de este trabajo y compañero fiel. Gracias por tu amor, comprensión y sobre todo tu apoyo. Por compartir conmigo tu amor por la música.

Agosto 2019.

Organicemos entonces el ejército de los educadores que substituya al ejército de los destructores. Y no descansen hasta haber logrado que las jóvenes abnegadas, que los hombres cultos, que los héroes todos de nuestra raza, se dediquen a servir los intereses de los desvalidos y se pongan a vivir entre ellos para enseñarles hábitos de trabajo, hábitos de aseo, veneración por la virtud, gusto por la belleza y esperanza en sus propias almas. Ojalá que esta Universidad pueda alcanzar la gloria de ser la iniciadora de esta enorme obra de redención nacional.

José Vasconcelos

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: EL IMAGINARIO Y EL MITO.....	6
1.1 Una aproximación al estudio del imaginario simbólico en la obra de Gilbert Durand	6
1.1.1 El estudio de lo imaginario-influencias teóricas.....	7
1.1.2 <i>Lo imaginario en Gastón Bachelard.....</i>	8
1.1.3 Lo imaginario en Ernst Cassirer.....	10
1.1.4 Lo imaginario en Gilbert Durand	12
1.2 El mito desde el pensamiento contemporáneo y simbólico.....	15
1.2. 1 <i>El mito como maestro (Mircea Eliade)</i>	17
1.2.2 <i>El mito en Lévi-Strauss.....</i>	20
1.2.3 <i>La construcción del mito en Durand.....</i>	22
1.3 Representación de los mitos en el arte.....	25
1.3.1 <i>En busca del concepto arte: siete ideas sobre el arte</i>	26
1.3.1 <i>Arte, mito y sociedad</i>	33
1.3.2 <i>La mitología Griega en el arte.....</i>	34
1.4 La configuración de las estructuras de la obra de arte: metodología de la obra	39
1.4.1 <i>Las estructuras explicativas.....</i>	41
CAPÍTULO 2: FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES UN PINTOR MITOLÓGICO	45
2.1 El artista reflejo de su época.....	45
2.1.2 <i>La Ilustración en España</i>	48
2.2 El nacimiento de un pintor	50

2.2.1 Después de la academia de Luzán.....	53
2.3 Pintor de la corte.....	56
2.3.1 Los desastres de la guerra	63
2.4 El artista y su obra	67
2.4.2 Influencias artísticas	68
2.4.3 Cuadros goyescos	69
CAPÍTULO 3. LA MARQUESA DE SANTA CRUZ Y EL IMAGINARIO SIMBÓLICO DESDE LA CONFIGURACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS DE LA OBRA DE ARTE EN GILBERT DURAND	81
3.1 La marquesa de Santa Cruz	81
3.2 La configuración de las estructuras simbólicas mediante los aspectos de la obra: La Marquesa de Santa Cruz	87
Bibliohemerografía.....	127

INTRODUCCIÓN

El ser humano se encuentra en constante búsqueda de sí mismo y de todos los objetos que comprenden su realidad, entre ellos se encuentra la obra de arte. La obra de arte genera fascinación y misticismo, motivos que originan que siempre se quiera interpretar de todas las maneras posibles y desde diferentes perspectivas que quieren verla desde su totalidad. La obra de arte como expresión humana ha llevado al hombre a crear teorías para poder entenderla. Las teorías que buscan comprender el arte en su mayoría logran encasillarlo y reducirlo a pedazos psicológicos y culturales, dejando de lado su totalidad.

El *imaginario simbólico* llega para poder brindar una nueva visión que abre un arsenal de significados que siempre han estado ahí pero que se habían ocultado. El *imaginario simbólico* pasa a ser parte de los paradigmas y modelos de análisis para las Ciencias Sociales, actualmente su importancia ha tomado auge para analizar diversas aristas sociales y culturales. Sin embargo, no siempre fue así, el pensamiento occidental desde tiempos positivistas ha buscado la creación de macroteorías que pretenden comprender la realidad social, ajustando al hombre a una serie de pasos y de estructuras explicativas que encasillan la creación humana. Cerrando con esto toda explicación que no sea comprobada con rigor científico.

El *imaginario simbólico* que se retoma en este trabajo es el que ha creado el mitólogo francés Gilbert Durand. Su obra brinda a las Ciencias Sociales una nueva forma de comprender los discursos culturales. Durand muestra al *imaginario* como el lugar en donde la conciencia del hombre y sus lenguajes se funden y fluyen dentro de un intercambio cultural.

Este trabajo pretende poner a la *imaginación simbólica* como parte de la visión social que tiene el individuo para estudiar y analizar objetos de su realidad. Motivo por el cual se muestra al ser social como el principal eje de todo el tejido que engloba el intercambio cultural.

En las grandes obras de arte es donde se manifiesta la *imaginación simbólica*, por todo el arsenal de significados que el artista expresa. Las obras

están dotadas de toda una serie de símbolos y de arquetipos que el artista lleva consigo y que muchas veces son la muestra del momento histórico que acontecía o de toda la carga cultural que tiene el ser humano.

Esta investigación en particular, propone hablar de una obra de carácter mitológico que fue hecha en el siglo XVIII por Francisco de Goya y Lucientes, conocida como *La marquesa de Santa Cruz* (1805). Esta obra de arte se escogió para este análisis porque tiene todo un arsenal simbólico que remite a los grandes mitos griegos. En esta obra se aprecia el imaginario de una época, que a su vez busca mostrar la unión entre el mito griego, el *imaginario simbólico* y lo que para un pintor representaba ese mito.

El primer capítulo de este trabajo está centrado en el estudio del *imaginario simbólico*, el *mito* y la *obra de arte*, cada uno de estos conceptos son abordados desde distintas vertientes de pensamiento que pretenden entrelazarlos dentro de las ciencias de lo imaginario. En específico esta unión quiere justificar y entender la importancia de esta ciencia dentro de la obra de arte.

El estudio del *imaginario simbólico* se basa en una aproximación a la esencia metodológica de Gilbert Durand, sin embargo, para poder entender su teoría, es necesario retomar algunas de las líneas de pensamiento que lo influenciaron. El filósofo y epistemólogo francés, Gaston Bachelard fue una inspiración para Durand, pues se remite a él varias veces en su obra; Bachelard, con su poética del espacio va a elaborar un obra que muestra el surgimiento de las imágenes arquetípicas, desde su origen onírico y su conciencia poética; su mundo de ensueño es retomado por Durand.

Ernst Cassirer, también fue retomado como parte de las bases teóricas de Durand, en el apartado “lo imaginario en Ernst Cassirer”, existen matices más simbólicos que están ligados a la universalidad de la conciencia filosófica y espiritual. Con esto se pretende ver a la imaginación simbólica desde una configuración instauradora de la realidad que busca ser interpretada. Después se aborda la imaginación simbólica desde la visión Durand, y con ello se busca comprender la importancia del hombre como ser creador de todo este tejido simbólico.

El apartado “El mito desde el pensamiento contemporáneo y simbólico”, tiene la finalidad de adentrar a su lector al universo mitológico, con esto se quieren dos cosas, la primera es que se deje de ver al pensamiento mitológico como algo fantástico o irrelevante en la vida social. El mito fue tachado como un relato fantástico que erróneamente se puede confundir con la historia, quitándole con esto la importancia que tenía para la explicación de la construcción social. Por lo que se busca su reivindicación.

La segunda cuestión busca retomar al mito y ponerlo en común desde un enlace entre el pensamiento antropológico y el pensamiento simbólico, por lo que se mostraran las ideas del antropólogo Claude Lévi-Strauss y el historiador de las religiones Mircea Eliade. Ambas líneas de pensamiento servirán de base para retomar la construcción del pensamiento mitológico en Gilbert Durand, quien se inspiró en ellos para hablar del realismo primordial de la imagen dentro del mito.

Mircea Eliade es considerado como el precursor de la historia moderna de las religiones y es parte crucial de este trabajo. Sus estudios lo consagraron como un erudito del mito sagrado. Eliade vuelve a poner en la mesa a los relatos mitológicos como fuentes principales de todas las novelas modernas. Su visión del mito lo lleva a tomar a la imagen simbólica como la pieza clave que ha servido para el intercambio cultural.

Por otra parte y viendo al mito desde la antropología, se habla del trabajo de Claude Lévi-Strauss, quien le ha dado al mito el papel que antiguamente tenía, al ponerlo a la par de la historia. Finalmente se habla de cómo Gilbert Durand retoma parte de estas perspectivas y comienza su estudio mitológico desde lo simbólico y la configuración de las imágenes, para así poder llegar a crear toda una metodología que sirva para la comprensión de los discursos culturales (literatura, poesía, música, obras pictóricas, religión, filosofía, etc.).

El siguiente subcapítulo lleva por nombre “La representación de los mitos en el arte”, va a estar enfocado en la búsqueda del concepto de arte desde seis autores, entre ellos se encuentra: Yves Michaud, Paul Klee y Erwin Panofsky, entre otros. Con base en estas perspectivas se pretende crear un panorama cosmopolita de lo que es el arte y sobre todo para verlp desde la visión simbólica y

mitológica. Posteriormente se busca crear una relación fortuita entre el arte como expresión humana, sus raíces simbólicas y mitológicas.

La unión o entrelazado del arte y el mito, comienza a partir de la búsqueda conceptual de lo que es el arte, con base en la idea central se comienza a ver al mito como eje rector.

Después de haber creado un puente conceptual se habla de la metodología que se usará en el análisis final de este trabajo. Esta metodología busca analizar a la obra de arte desde una serie de estructuras que contemplan los símbolos de los mitos que están dentro de la *imaginación simbólica*.

El segundo capítulo tiene por nombre “Francisco de Goya y Lucientes un pintor mitológico”, este apartado retoma la vida y obra del pintor español, por lo que se habla del contexto histórico en el que nació, su arte y su forma de ver la vida. El arte, la sociedad y el artista como individuo son expuestos desde la visión ilustrada de la época.

Los primeros dos subcapítulos describen a la Ilustración, a sus principales pensadores y los ideales que tenían. La Ilustración como movimiento filosófico y social, fue un parte aguas para los nobles y artistas, vino a romper con los paradigmas católicos que existían con la monarquía.

Posteriormente se hablará de la vida de pintor, desde su nacimiento y temprano interés por la pintura. La vida de Goya estuvo influenciada por la corte española desde que comenzó a trabajar en la Real Fábrica de Tapices y hasta que por su talento se convirtió en pintor de cámara. Sus primeras obras vagaron entre el rococó y el neoclasicismo, por lo general sus pinturas fueron encargos para la nobleza y la monarquía.

Goya como otros artistas de la época concurría los círculos de intelectuales, por lo que su obra estuvo influenciada por las ideas de la ilustración. El pintor fue un narrador de su tiempo, su obra fue una constatación crítica social, sus *visiones goyescas* llevarían al arte hacia la modernidad.

Finalmente el último capítulo “La marquesa de Santa Cruz y el imaginario simbólico desde la configuración de las estructuras de la obra de arte en Gilbert Durand”, consta de la unión entre los conceptos expuestos en el capítulo “El

imaginario y el mito”, y la obra *La marquesa de Santa Cruz*. Primero se contextualiza la obra de arte, por lo que se habla de la vida de Joaquina Téllez-Girón y Pimentel, esto con el fin de adentrarnos en la personalidad del personaje y así entender más de como quiso plasmarla el pintor.

El subcapítulo “La configuración de las estructuras simbólicas mediante los aspectos de la obra: La Marquesa de Santa Cruz”, va a mostrar la importancia que tiene el *imaginario simbólico* en el mito y en la obra de arte. Este análisis de la obra se basa en estructuras que surgen del trabajo de Durand titulado “Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras” del libro *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Estas estructuras o zonas de explicación son tres: 1) el tema, 2) el estilo y 3) el régimen de la imagen; cada una de ellas pretende indicar que el arte tiene un arsenal simbólico que está constituido de arquetipos, esquemas, regímenes y símbolos que tiene como eje principal al mito y el imaginario simbólico.

La metodología de Durand va a exponer la esencia de la obra desde distintos ejes que no pretenden encasillarla o reducirla a estructuras psicológicas, estructuras sociales o mecánicas. Por lo que este análisis quiere mostrar que la obra de arte al ser una construcción simbólica es en sí misma el universo creador del hombre.

Después de exponer los principales puntos de esta investigación y antes de comenzar con el primer capítulo, es necesario decirle al lector que esta investigación estuvo inmersa dentro de distintas teorías que conjuntaron la visión, antropológica, sociológica y hermenéutica, por lo que su carácter es interdisciplinario, y como tal busca mostrar la importancia de las ciencias del imaginario para el entendimiento de la realidad social. Las ciencias sociales, deben seguir volteando la mirada hacia sus bases, que no son otra cosa más que lo que ha sido y es el hombre en sí mismo.

CAPÍTULO 1: EL IMAGINARIO Y EL MITO

Lo imaginario mezcla en la misma ósmosis lo irreal y lo real, el hecho y la realidad, no sólo para atribuir a la realidad los encantos de lo imaginario, sino también para conferir a lo imaginario virtudes de la realidad. Todo sueño es una realización práctica.

Edgar Morin

El presente capítulo aborda el concepto de *imaginario simbólico*, del antropólogo y mitólogo francés Gilbert Durand, para lograr este cometido se abordan algunas de las influencias teóricas que impregnaron los estudios de este autor, con la finalidad de comprender el concepto central de esta investigación.

Se retoma el concepto de *mito* para realizar una aproximación a su estudio partiendo de tres vertientes que muestren al *mito* desde un enfoque contemporáneo y simbólico.

Se realiza un estado del arte sobre el concepto del arte, para así poder entender y encontrar un punto de unión con el *imaginario simbólico* y el *mito*, con la finalidad de comprender el papel de ambos en la creación de la obra de arte *La marquesa de Santa Cruz* (1805), del pintor español Francisco José de Goya y Lucientes.

1.1 Una aproximación al estudio del imaginario simbólico en la obra de Gilbert Durand

El arte como invención humana está inmerso en un universo lleno de significados que lo van a dotar de sentido, contexto y forma. El arte al ser una creación humana es parte del tejido social, que surge del intercambio cultural entre el individuo y la sociedad, motivo por el cual forma parte de constelaciones de símbolos que están dentro del *imaginario simbólico*.

Se retoma el estudio del *imaginario simbólico* del mitólogo francés Gilbert Durand.*¹ La obra de Durand tiene como esencia la argumentación de la imaginación simbólica que constituye el origen que le da significado a todo el arsenal simbólico que ha creado el hombre en la sociedad.

Su trabajo es descrito como la *estructura antropológica* que nace en el imaginario individual y colectivo, por lo que, ese estudio es la raíz de la escuela de pensamiento de este autor. Durand no solo brinda la *nueva ciencia* de lo *imaginario*, también los elementos metodológicos para la aplicación y comprensión de las imágenes simbólicas (discursos culturales).

Lo *imaginario* se desprende de toda una tradición creada por filósofos, psicólogos, etnólogos y antropólogos, etc., cuestión que muestra a esta ciencia como interdisciplinaria. Por su parte Durand acoge esta tradición y propone una nueva metodología, el acercamiento más concreto a este tema se dio en su tesis doctoral *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general* (1960).² En esta obra el autor reafirma los pilares de su estudio mismos que se van a fundamentar como una teoría general de la imagen, como núcleo generador de todo pensamiento racionalizado y del universo simbólico que de éste se desprende.³

1.1.1 El estudio de lo imaginario-influencias teóricas

* Gilbert Durand (Chambéry, Francia, 1921-Moye, Francia, 2012) fue profesor e investigador emérito de la Universidad de Grenoble, en donde florece gran parte de su trayectoria académica. Fundó el *Centre de Recherches sur l'Imaginaire* del que fue director, en él se elaboran investigaciones acerca del estudio de la hermenéutica en las imágenes, símbolos, arquetipos y mitos en la imaginación de una cultura o época específica. Gilbert Durand fue miembro del círculo interdisciplinario de análisis multicultural científico y filosófico, mejor conocido como El Círculo de Eranos. Creador de una nueva escuela de pensamiento que tiene sus bases en el estudio de los mitos y las religiones, en la filosofía poética, y la antropología.

² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, París, PUF, 1960.

³ Fátima Gutiérrez, "La mitocrítica de Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos", p. 179. [En línea]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4059744>>. [Accesado el día el 30 de agosto de 2016].

Para poder crear toda una ciencia de lo *imaginario* Durand forma sus bases teóricas en diferentes líneas de pensamiento y de la influencia que tuvo en el Círculo de Eranos.

La fecunda tradición de los humanistas del Renacimiento, se condensa en el Romanticismo y florece en el siglo XX, en obras literarias como las de Thomas Mann o Hermann Hesse y en estudios como los de la psicología profunda de Carl Gustav Jung, los de historia de las religiones de Mircea Eliade, los de la imaginación poética de Gastón Bachelard o los de mitología comparada de Joseph Campbell.⁴

También acogió aspectos del psicoanálisis del siglo XIX y principios del siglo XX, donde se plantea un análisis científico de: la psique, la concepción de la imagen y eventualmente de lo *imaginario*, retomando los estudios de arquetipos de Carl Gustav Jung. Él descubre la importancia que tenían los personajes mitológicos en el comportamiento humano, es decir, plantea que estas representaciones están “llenas de imágenes –los arquetipos y las imágenes arquetípicas– capaces de dar cuenta de la universalidad de determinados comportamientos humanos”.⁵

Sin embargo, en este apartado se habla de la influencia que Durand tuvo de la fenomenología de Gastón Bachelard y la antropología de Ernst Cassirer, cada uno de estos elementos tienen matices diferentes pero justo en esa diferencia radicaría la visión universal de lo *imaginario*.

1.1.2 Lo imaginario en Gastón Bachelard

El filósofo francés Gastón Bachelard en su obra *La poética del espacio* (1957),⁶ elabora la teoría de la imaginación de la materia, la cual plantea la recolección de imágenes literarias que se desprenden de los elementos naturales: el agua, el fuego, la tierra, y el aire. Estos van a originar la poética en relación a creaciones

⁴Luis Garagalza, “Gilbert Durand: filósofo del simbolismo”. [En línea]. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2012/12/22/actualidad/1356208475_567854.html>. [Accesado el día 2 de mayo de 2017].

⁵ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, p. 12.

⁶ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, 1975.

artísticas y las imágenes arquetípicas.⁷ “La ciencia recordaba sus verdades en el orden inmenso de los sueños y de la conciencia poética”.⁸

La llama de una vela iluminó la mente de Gastón Bachelard, alumbrando el camino que une ciencia e imaginación, un territorio inexplorado por la razón científica. Atravesó los senderos del ensueño teniendo a los elementos como guía de una investigación inédita, pasando del fuego a la tierra, del agua al aire.⁹

Para Bachelard, el estudio de lo *imaginario* parte de la concepción de la imaginación y la imagen. Él plantea que la imaginación no es imagen sino es imaginario y este a su vez se crea a partir de la experiencia humana.

Bachelard elige el mundo del ensueño, se sumerge en el agua elemental e imagina la materia en la fuente presocrática que fluye sin límites (...) Para Bachelard, el término que corresponde a la imaginación ‘no es imagen, es imaginario’, y gracias a lo imaginario la razón es abierta y evasiva. Descubre que la literatura es el medio donde la imaginación se hace más activa, incluso más que en la pintura; ‘una imagen estable y acabada corta las alas de la imaginación’, que vuela sin anclajes en la poesía, porque ‘el poema es un racimo de imágenes’.¹⁰

Lo *imaginario* supone una fuente inagotable que suministra imágenes pero se presenta como algo que siempre está más allá de ellas. El imaginario va a responder a la necesidad esencial de constante novedad que caracteriza al pensamiento humano, razón por la que Bachelard va a encontrar en la poesía el medio en donde la imaginación simbólica es más activa.

⁷ Francisco Castro, “Gilbert Durand y el método arquetípico”, p. 55. [En línea]. Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29756>>. [Accesado el día 2 de mayo de 2017].

⁸ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., 12.

⁹ Xabier Coronado, “Gastón Bachelard: una poética de la razón”. [En línea]. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/10/21/sem-xabier.html>>. [Accesado el día 18 de julio de 2017].

¹⁰ *Idem*.

Durand fue discípulo de Bachelard, por lo que se puede apreciar la influencia que tuvo de él, sobretodo en el significado ontológico de la imagen y su primicia sobre el pensamiento situándolo en el origen mismo de la conciencia.¹¹ Así mismo, también esta línea de pensamiento se manifiesta en la obra del mitólogo al retomar la concepción general del simbolismo imaginario, la cual va a mostrar dos intuiciones. La primera muestra al imaginario como un factor de homogeneidad en la representación, y la segunda como un dinamismo organizador, ambas intuiciones muestran que el imaginario es una potencia dinámica que organiza sensaciones y percepciones que se encuentran dentro de la vida psíquica.¹²

Con esto Durand hace una valoración del papel que representa la conciencia del hombre, es decir, la relación que éste hace de la representación de la imagen entre el signo y el símbolo. Estos conceptos que definen la esencia de lo *imaginario* son desarrollados en su libro *La imaginación simbólica* (1964)¹³ en el cual analiza al símbolo desde una perspectiva antropológica, que está presente en los trabajos de Ernst Cassirer.

1.1.3 Lo imaginario en Ernst Cassirer

Durand tiene una visión filosófica y antropológica sobre la interpretación simbólica del signo en el *imaginario*, sus estudios también tiene fuertes influencias de filósofo prusiano Ernst Cassirer, cuestión por la cual se retoma brevemente su trabajo con respecto a este tema.

En el libro *Filosofía de las formas simbólicas* (1971),¹⁴ Cassirer comienza a delimitar parte de lo que se comprende como *imaginario*, al decir que:

La estructuración teórica de las relaciones del mundo de la experiencia, todo lo particular es referido directa o

¹¹ Fátima Gutiérrez, "La mitocrítica de Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos", *op. cit.*, p. 182.

¹² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas: introducción a la arquetipología general*, *op. cit.*, p. 14.

¹³ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Francia, Universidad de Francia, 1968.

¹⁴ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de cultura económica, 1971.

indirectamente a algo universal y es medido por esto último.
En última instancia la referencia de la representación de un objeto.¹⁵

Como se puede apreciar el estudio de lo simbólico parte de la conciencia filosófica del ser espiritual y su interpretación. Se sabe que la interpretación es una característica innata del individuo, es decir, el ser humano tiene la capacidad de interpretar las cosas desde que entra en contacto con ellas. El hombre va a tratar de buscar entender e interpretar de todas las maneras posibles los discursos culturales que se encuentran en el mito, el arte, la religión, el lenguaje o el conocimiento científico, etc.

Cassirer considera que el signo es una organización instauradora de la realidad,¹⁶ razón por la que todo tiene una interpretación simbólica. El símbolo va a dotar de sentido y de conocimiento al mundo mediante el uso de la imaginación.

La función simbólica de la conciencia tal como opera en el lenguaje, en el arte, el mito surgen primero de la corriente de la conciencia determinadas formas fundamentales invariables en parte de naturaleza conceptual, en parte de naturaleza puramente intuitiva.¹⁷

En *Antropología filosófica* (1977)¹⁸ Cassirer expone que el hombre es un *animal simbólico*, porque solo existe mediante la figura simbólica del pensamiento que crea, dicho argumento lo sustenta al decir que, el hombre interpreta mediante el signo o el símbolo. El pensamiento humano y la formulación simbólica que se desprende de él, va a significar la facultad que tiene el hombre (animal simbólico) de entender su entorno.

Este sistema de recepción y acción que le permite interpretar y poner en común hace que el hombre se encuentre construyendo constantemente su propio universo. Estas construcciones estarán dotadas de todos los referentes simbólicos

¹⁵ *Ibidem*, p. 54.

¹⁶ Xabier Coronado, "Gastón Bachelard: una poética de la razón", *op. cit.*, p. 6.

¹⁷ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de cultura económica, 1974.

que tienen sentido para el ser social y que están impregnadas de toda clase de significados propios y aprendidos.

Las influencias que tiene Durand de su maestro Cassirer son bastas, un ejemplo de esto se puede apreciar en el primer capítulo de “Mito y símbolo” del libro *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, ahí el autor menciona la importancia que tiene el símbolo en el mito y por ende en la vida del individuo, y en su comprensión de las cosas. Durand retoma al ser humano como un animal simbólico que crea todo un tejido social de significados.

El autor plantea que sin el uso de los símbolos, el mito (como lenguaje) no tendría valor por sí mismo, porque son los símbolos los que le dan ese carácter universal.

1.1.4 Lo imaginario en Gilbert Durand

Después de hacer un breve recorrido por el pensamiento de Bachelard y Cassirer, se prosigue con la concepción que Durand tiene del *imaginario simbólico*. La perspectiva de Durand sobre lo simbólico, no solo radica en el sentido que el sujeto tiene de su propia interpretación de la realidad, sino que también reside en el uso de componentes históricos para la creación del ser social.

La propuesta de Durand tiene un enfoque filosófico que emana del medio social, cultural, antropológico y cósmico del hombre, cuestión por la cual la construcción de lo *imaginario* en la teoría Durandiana va implicar que:

La idea fundamental de las estructuras antropológicas de lo imaginario podía formularse así: el imaginario es el ámbito en el que se constituye la conciencia humana (individual y colectiva) y sus lenguajes; el trato con la realidad remite al imaginario, a la escena fundamental en la que el mito se insinúa como relato básico y base de toda relación.¹⁹

¹⁹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas: introducción a la arquetipología general*, op. cit., p.16.

Para Durand “El imaginario es el mito, el arte y el pensamiento religioso que tienen las sociedades occidentales”,²⁰ es el referente cultural de la sociedad, mismo que crean sistemas de símbolos que el hombre tiene para poder interpretar al mundo. El autor señala que el imaginario de una cultura se va a crear a partir de imágenes que nacen de la conciencia humana.

Parafraseando a Durand se puede decir que, lo *imaginario* es el conjunto de imágenes mentales y visuales que el hombre estructura, almacena y expresa simbólicamente en relación con la sociedad en la que está inmerso.²¹ Las imágenes crean estructuras que se forman de acuerdo a las imágenes simbólicas que dotan al individuo de un sentido de pertenencia.

Durand alude a la parte simbólica que tienen las imágenes, razón por la cual manifiesta al igual que lo hace Cassirer, que el hombre es un *homo symbolicus*, el cual siempre está haciendo una relación entre imagen y concepto. En el capítulo “El lenguaje del mito y el estructuralismo figurativo”²² él dice que, lo que se puede llamar signo estará constituido por la imagen arquetipal, misma que tiene relación con particularismos culturales y acontecimientos.

Las imágenes son la categorización de las acciones que se realizan, es decir, son la sustitución de la acción. Son el núcleo esencial de la imagen-símbolo ya que en esencia es el símbolo una expresión de la complejidad del pensamiento humano.

Esto muestra que la imagen es interpretativa y busca esclarecer lo complejo de la sociedad y para este fin ocupa al símbolo. En su momento el símbolo fue utilizado para poder hacer representaciones sintéticas de las cosas o personas y para poder explicar los fenómenos y procesos, por lo que, es obvio que también pueda explicar fenómenos sociales.

De lo *imaginario* se desglosan los aspectos más importantes de la imagen: la interpretación de la realidad, el sentido de la misma que crea y

²⁰ Blanca Solares, “Gilbert Durand: imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, p. 1. [En línea] Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/30241/0>>. [Accesado el día 18 de junio de 2017].

²¹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas: introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 45.

²² Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit.

configura la concepción del hombre, con respecto a sus simbolismos culturales. “Esta nueva ciencia de las imágenes, los símbolos y los mitos o de las *estructuras figurativas de lo imaginario* se sitúa en una dirección sintética que se abre al horizonte de una antropología general”.²³

El estudio de lo *imaginario* adquiere sentido dentro de los símbolos que el hombre ha construido para poder ponerse en común como el otro, mediar la conciencia y el inconsciente y así otorgarles sentido y valor.

Para Durand la imaginación adquiere sentido dentro de la significación simbólica. A pesar de que su sentido está abierto al mundo, se encuentra intrínsecamente motivado por las dimensiones cósmica, onírica y poética del símbolo. De este modo, las representaciones imaginarias, que median entre los opuestos de las tres dimensiones, permite que el hombre llegue a un acuerdo con su mundo (entre lo inmanente y lo trascendente) y que al conciliarse consigo mismo (es decir, alcance un equilibrio entre la conciencia y el inconsciente) tenga la capacidad de comprender al otro.²⁴

La *imaginación simbólica* a través del símbolo fue llamada por Durand como *Altas construcciones del imaginario*, muestra de ello es el mito o la mitología que están hechos por medio de un drama discursivo que se alimenta de simbolismos.²⁵

Los simbolismos toman sentido y se reproducen en un espacio sociocultural, mismo que es el puente entre la interpretación del imaginario social y el individual, proporcionado el bagaje histórico de símbolos que el hombre ha creado. Este espacio sociocultural tiene sus bases en estructuras que le dan sentido al sujeto y que Durand divide en: metafísicos, cósmicos, religiosos y artísticos (arte y literatura), mismos que están compartidos en el imaginario social.

Dentro de estos espacios simbólicos el autor empieza a plantear la importancia del mito, como una *alta construcción del imaginario*, al manifestar que “podría decir, llamando míticas a estas altas construcciones del imaginario,

²³ *Ibidem*, p. 30.

²⁴ *Ibidem*, p. 54.

²⁵ *Ibidem*, p. 32.

que es la mitología la que resulta ser el perfeccionamiento ejemplar del génesis del símbolo”.²⁶

Para las ciencias humanas el mito es un medio privilegiado de conocer al hombre y a la sociedad a la vez. La forma más acabada y compleja del imaginario que para ser comprendida necesita de la colaboración de diversas disciplinas. Interesarse en el mito no es solo explorar la sustancia misma del imaginario humano sino prepararse para comprender mejor el desarrollo de la historia y de la cultura, dado que los móviles del hombre son de orden mítico más frecuentemente de lo que y acepta.²⁷

Durand menciona que siempre ha existido una relación entre los mitos y las sociedades, por lo que, sin el estudio y comprensión de los primeros no se puede comprender parte de esta ciencia interdisciplinaria de lo *imaginario*.

El mito es una parte fundamental de la historia del hombre, existe una relación innegable entre ambos. Hay una delgada línea entre mito e historia, los dos forman la cultura de un pueblo, son una construcción llena de significados que están presentes dentro del *imaginario*.

1.2 El mito desde el pensamiento contemporáneo y simbólico

El siguiente apartado retoma al mito desde un enlace entre el pensamiento contemporáneo y el pensamiento simbólico, se muestran dos perspectivas: la antropológica Claude Lévi-Strauss (1908-2009), y la historia de las religiones²⁸ de Mircea Eliade (1907-1986), que servirán de base para retomar la construcción del pensamiento mitológico en Gilbert Durand.

²⁶ *Ibidem*, p. 26.

²⁷ Blanca Solares, “Aproximaciones a la noción de imaginario”, p. 138. [En línea]. Disponible en: <http://www.crim.unam.mx/imagenysimbolo/sites/default/files/Aproximaciones_Nocion_Imaginario.pdf>. [Accesado el día 15 de febrero de 2017].

²⁸ Alberto Sauret, “Claude Levi-Strauss: mito y significado”, En línea]. Disponible en: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras11/rese3/sec_1.html>. [Accesado el día 16 de marzo de 2017].

El universo mitológico es la gran fuente de información dentro de la historia del ser humano, ha servido para poder llenar los huecos del conocimiento dentro de lo inexplicable. El hombre ha estado inmerso en una búsqueda incansable de su origen, de su razón de ser y de existir, que lo han hecho voltear la mirada a los mitos.

Durante los siglos *XVII* y *XVIII*, empezó a existir una innegable separación entre el naciente paradigma científico y el ancestral pensamiento mitológico,²⁹ que tuvo como consecuencia dejar de lado el uso del mito para la explicación del ser espiritual, social y científico. Esos momentos de la historia fueron el inicio del ocultamiento del *imaginario* y, por defecto, del *mito* para solo tomarlos como Durand citaría varias veces, *la loca de la casa*³⁰.

Como el autor indica, el mito no es más que el devenir histórico del hombre, y como parte de ello reclama su lugar dentro de los nuevos paradigmas de pensamiento. Desde mediados del siglo pasado y principios de la época actual el mito retorna como parte del pensamiento contemporáneo, Durand habla de este resurgimiento en su libro *Mitos y sociedades* (1996) al decir que:

Todos esos indicios de una alta presión imaginaria y simbólica en la cual ‘vivimos y nos movemos’ son el síndrome de una profunda revolución, de un gigantesco resurgimiento de lo que nuestras pedagogías –y la episteme resultantes– habían cuidadosamente durante siglos y siglos, rechazado o por lo menos, minimizado.³¹

El autor plantea en el capítulo “El retorno del mito (1860-2100)”,³² como es que el mito ha vuelto a tomar importancia en el pensamiento del hombre, y por ende en la construcción de su entendimiento.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Este concepto manifiesta lo que para el pensamiento occidental, y en específico la tradición francesa es la imaginación simbólica. Ha sido catalogado como “señora del error y falsedad” o “la loca de la casa”, conceptos que no son otra cosa sino una muestra clara de cómo es que el positivismo ha devaluado la función del imaginario para la comprensión de la realidad social. En Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas: introducción a la arquetipología general*, *op. cit.*, p. 25.

³¹ Gilbert Durand, *Mitos y sociedades*, p. 20.

³² *Idem.*

El resurgimiento de los mitos llega para volver a encontrar una cosmovisión en las ciencias sociales que anteriormente lo habían demeritado y devaluado. El pensamiento occidental ha ocupado al mito para poder explicar y nombrar teorías y fenómenos sociales, una muestra muy conocida de ellos es el uso que Sigmund Freud le dio a los mitos para la explicación del psicoanálisis.³³

La Dra. Blanca Solares menciona la importancia que tiene el mito en el pensamiento contemporáneo al decir, que los mitos ha estado relegados y marginados para las ciencias humanas, pero recientemente se ha observado una revalorización del mito y la imagen simbólica como parte de los determinantes centrales de la interpretación del mundo.³⁴ Los grandes mitos están presentes en los discursos culturales que el ser humano ha venido replicando.

Filósofos, antropólogos, sociólogos, epistemólogos, mitólogos, artistas, etc. han reivindicado el papel del mito en el pensamiento occidental y moderno, y lo han puesto como un pilar más de las ciencias. El mito es una pieza a considerar para la comprensión de la realidad social, el entendimiento de la obra de arte, de la literatura, de los fenómenos sociales, etcétera.

1.2. 1 El mito como maestro (Mircea Eliade)

Como se ha mencionado con anterioridad el Círculo de Eranos³⁵ fue parte crucial del desarrollo académico de Durand, ya sea por el análisis multicultural, filosófico y científico que ahí se realizaba por medio de las vastas conferencias y charlas que tenían sus integrantes, o por el hecho de que era el lugar propicio para la orientación de la convergencia espiritual hacia una apertura al misterio.³⁶

³³ Miguel Herrero, "Sigmund Freud y la verdad de los mitos". [En línea]. Disponible en: <<https://www.nuevarevista.net/libros/sigmund-freud-y-la-verdad-de-los-mitos/>>. [Accesado el día 26 de julio de 2019].

³⁴ Blanca Solares, "Aproximaciones a la noción de imaginario", *op. cit.*, p. 138.

³⁵ Se retoma al Círculo de Eranos porque sus miembros hicieron de él una organización interdisciplinaria que asumiría una postura *sui generis* sobre el pensamiento mítico y simbólico, por lo que el mito sería parte fundamental de estudio e inspiración para la construcción de nuevas interpretaciones sobre la sociedad y la realidad.

³⁶ Bernardo Nante, "El círculo de Eranos". [En línea]. Disponible en: <http://www.vocacionhumana.org/_31/el-circulo-eranos.pdf>. [Accesado el día 30 de marzo de 2017].

La gran influencia que Durand recibe durante su etapa en el Círculo de Eranos se vio reflejada en sus posteriores trabajos. Fue uno de los voceros más importantes que tuvo el Círculo, motivo por el cual logró construir una concepción de pensamiento con múltiples tradiciones y, sobretodo, perspectivas.³⁷

El poder de la imagen sagrada sobrevive porque en las figuraciones plásticas informáticas o en las holografías, así como en la narración fílmica o electrónica, subyacen las estructuraciones míticas y los valores cosmogónicos que explican buena parte de la complejidad del mundo imaginario. Debajo de la aparente secularización y canalización de la narrativa contemporánea subsisten las acuciantes elaboraciones de la mitología y del pensamiento espiritual.³⁸

Esta cita de Diego Lizarazo abre la pauta para adentrarse en el significado que los miembros del Círculo de Eranos tenían sobre el pensamiento imaginario y todo lo que a él concierne, como lo es el mito y cómo es que ha ayudado a la construcción de una explicación del mundo.

Uno de los principales miembros del Círculo fue el filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade, quien es considerado como uno de los precursores de la historia moderna de las religiones. Eliade fue un erudito del mito sagrado, en sus trabajos proponía la importancia de la imagen simbólica como la pieza clave en la historia de las sociedades modernas.³⁹

Eliade se centra en entender como la historia de las religiones revela el origen del hombre. Los mitos en Eliade cumplen una función sagrada con la cual se puede entender el origen social y la construcción del mundo. En el libro *Aspectos del mito* (1968),⁴⁰ el filósofo de las religiones se aventura a dar una definición del mito al decir que:

³⁷ Diego Lizarazo, "La hermenéutica de la imagen sagrada en el círculo de éranos". [En línea]. Disponible en: <<http://www.diegolizarazo.com/documentos/articulos/la-hermeneutica-de-la-imagen-sagrada-en-el-cir>>. [Accesado el día 30 de marzo de 2017].

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Buenos Aires, Paidós, 1968.

Personalmente la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. (...) El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea está la realidad total, el Cosmos, (...) Es, pues, siempre el relato de una creación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser.⁴¹

En suma, Eliade habla del papel fundamental que tiene el mito en la creación de la historia del hombre. El mito enseña cómo es que las historias primordiales (las historias que nacen de las grandes civilizaciones o culturas madres) han ilustrado la relación entre el cosmos y la existencia del hombre. El mito señala la raíz de comportamiento humano, es decir, determinó la forma de vivir de las primeras civilizaciones. Su visión sobre el mito radica en su utilidad y en su veracidad, ya que sirven para enseñar y comprender como es que el hombre se ha forjado.

La función de los mitos en las sociedades tradicionales y modernas, reside entre otras cosas, en su papel como maestro en el sentido de que proporcionó los primeros modelos de conducta humana. Estos modelos se siguen repitiendo hasta nuestros tiempos y en algunos casos como en el de tribus o población arcaicas sigue sin ningún cambio. Entender la importancia de los mitos para este autor es de vital sentido porque de eso depende comprender mejor el pensamiento humano, ya que el mito revela la raíz de los ritos y actividades humanas significativas.⁴²

El mito forma parte del pensamiento humano, es parte de la compleja realidad cultural por lo que es innegable su papel en la comprensión del sujeto social. El autor señala al mito como parte fundamental de identidad cultural, social

⁴¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴² Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 5. [En línea]. Disponible en: <www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade%2C%20Mircea%20-%20Mito%20y%20Realidad.pdf>. [Accesado el día 26 de julio de 2019].

y personal de la humanidad. Eliade muestra en especial al *hombre arcaico* como el ser que ha mantenido vivos a los mitos, que los continuado reproduciendo conscientemente porque “el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era un hombre. Lo que él hace, ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros.”⁴³

El papel del mito en el trabajo de Eliade es trascendental, dentro de sus aportes él muestra la creación del mundo simbólico desde lo sagrado de la mitología. El mito enseña otra forma de entender el origen de las cosas, cumple una función dentro del *Altas del imaginario*, porque está impregnado del tejido que se crea de todo el intercambio social. “Hemos visto que los mitos se degradan y que los símbolos se secularizan, pero jamás desaparecen (...) los símbolos y los mitos vienen de demasiado lejos”.⁴⁴

1.2.2 El mito en Lévi-Strauss

Entre los intelectuales que Durand retoma y a la vez critica para crear su idea mitológica, se encuentra el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, quien dedicó gran parte de su obra al estudio del mito en las comunidades indígenas del continente americano. Cabe resaltar que la visión de Lévi-Strauss está enfocada desde la perspectiva antropológica, cuestión por la cual sus estudios se establecen desde un contexto etnográfico que ayuda a recobrar la esencia de la historia del hombre.

En su libro *Mito y significado* (1978) el antropólogo responde cómo es que el mito es parte crucial para la creación de la historia, al decir que “el problema es éste: ¿dónde termina la mitología y dónde comienza la historia? En el caso, completamente nuevo para nosotros, de una historia sin archivo, sin documentos, apenas existe una tradición oral, que aparece simultáneamente como historia”,⁴⁵

⁴³ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 8. [En línea]. Disponible en: <<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/eliade-m-1949-el-mito-del-eterno-retorno.pdf>>. [Accesado el día 26 de julio de 2019].

⁴⁴ Mircea Eliade, “Imágenes y símbolos”, en Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p. 193.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 71.

muestra la dependencia que tienen ambas para poder construir la historia del hombre, así como justificar su origen.

Lévi-Strauss retoma al mito como un cúmulo de condiciones que generarán un pensamiento en conjunto, el cual se convierte en un patrimonio común a todos los grupos o clanes, esto desemboca en el establecimiento de relaciones entre los diversos niveles de explicación.⁴⁶

Las condiciones de aparición del mito son así las mismas que las de todo pensamiento, puesto que éste no podría ser sino pensamiento de un objeto, y un objeto no es tal, por sencillo y despojado que se le conciba, más que por el hecho de constituir al sujeto como sujeto, y a la conciencia misma como consecuencia de una relación.⁴⁷

Por lo que, el autor esboza a lo largo de sus estudios cómo es que los mitos tienen analogías entre sí. Diferentes civilizaciones en este caso los pueblos panamericanos comparten correspondencias entre sí. “Un mito jamás debe ser interpretado solo, sino en su relación con otros mitos que, tomados juntos, constituyen un grupo de transformación”.⁴⁸ La cita anterior expresa la existente relación de un imaginario compartido que radica y se transmite en el mito.

Estas relaciones en común que tiene los pueblos panamericanos, bien podrían ser nombradas como correspondencias de un imaginario colectivo, que está circulando mediante la mitología. Lévi-Strauss señaló que la mitología no es estática, no es un conjunto de deidades y sus respectivos símbolos sagrados que se pierden con la época, sino por el contrario es el entrelazado de elementos mitológicos que se han combinado de diversas maneras dependiendo del contexto histórico.⁴⁹

Lévi-Strauss analiza la relación de analogías (similitudes) entre poblaciones indígenas vecinas, con la finalidad de crear esquemas de transformación mismos que posteriormente originaron nuevos ejes de significación simbólica dentro del

⁴⁶ Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural: mitos sociedad, humanidades*, p. 66.

⁴⁷ Claude Lévi-Strauss, *Mitologías: el hombre desnudo*, p. 544.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁹ Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado, op. cit.*, p. 74.

mito colectivo.⁵⁰ “Un mito es siempre transpersonal, y en definitiva, transcultural y metalingüístico ya que, según palabras de Lévi-Strauss ‘es el discurso que mejor se traduce’.⁵¹

Se interpreta y reinterpreta, o dicho de otro modo es el mito el escenario simbólico que el acontecer histórico repite de diversas formas o expresiones que se pueden encontrar en las artes como lo son: la literatura, escultura, pintura, etc.

El mito puede ser traducido; forma parte de este ‘metalenguaje’ mitológico del que habla Lévi-Strauss, de este lenguaje presemiótico en el que lo gestual del rito, del culto, de la magia, toma como relevo a la gramática y al léxico. Todo mito es un condensado de ‘diferencias’, de diferencias irreductibles por cualquier otro sistema de logos. El mito es el discurso último en el que se constituye la tensión antagonista para cualquier discurso, es decir para cualquier desarrollo del sentido.⁵²

Entonces retomando la interpretación que Durand hace de Lévi-Strauss, se interpreta que el mito es un lenguaje muy sofisticado o elevado, que trasciende el sentido lingüístico, porque va más allá de un simple intercambio de información, escapa a todo estructuralismo.⁵³

Se ha visto al mito desde dos perspectivas; la primera fue desde la historia de las religiones y la segunda desde la antropología. Ambas posturas coinciden en la importancia del mito para entender el origen del hombre, así como el uso del imaginario para su creación y su expansión, Durand estuvo influenciado por éstos autores aunque su postura tiene un eje más simbólico.

1.2.3 La construcción del mito en Durand

El mito en Gilbert Durand tiene tintes simbólicos, lingüísticos, y antropológicos, esto se puede empezar a vislumbrar en el capítulo “El símbolo y el mito”, del libro

⁵⁰ Iván Zavala, *Lévi-Strauss*, p. 152.

⁵¹ Gilbert Durand, *Mitos y sociedades*, op. cit., p. 162.

⁵² Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p.

28

⁵³ *Ibidem*, pp. 66- 67.

Mitos y sociedades, en donde el autor engloba el uso del simbolismo dentro del mito al decir que, en el *Atlas del imaginario* hay grados simbólicos que pueden ir desde la mítica de la literatura, hasta las construcciones utópicas y todo el intercambio cultural.⁵⁴

El mito es un eje simbólico generador de un intercambio cultural con *alta frecuencia simbólica*,⁵⁵ la cual se encuentra en las expresiones comunicativas que el hombre ha generado con el afán de ponerse en común con el otro, mediante el uso del lenguaje y todas las demás manifestaciones que han surgido. También desde esta perspectiva simbólica Durand plantea que el mito es:

Entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de esquema, tiende a constituirse en relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas. El mito explica un esquema o un grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o, como bien lo vio Bréhier, el relato histórico y legendario (...) comprobaremos que la organización dinámica del mito corresponde a menudo a la organización estática que hemos llamado 'constelación de imágenes'.⁵⁶

Entonces el mito es el gran orador de la historia engloba símbolos (de las grandes civilizaciones, religiones, etc.) y arquetipos primarios (reconocidos a nivel universal) dentro de relatos míticos que explican parte de la historia del hombre. El mito ayuda a entender las representaciones imaginarias que surgen a partir de los símbolos y arquetipos de una sociedad.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁵ Para Durand, los discursos culturales como: el arte, la literatura, filosofía, la religión, los mitos, y las diferentes manifestaciones culturales, están dentro de una dimensión simbólica y arquetípica que es interpretada y traducida sin que sus sentidos y significados puedan ser agotados.

⁵⁶ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas: introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 65.

El uso del mito tiene como testigo a la historia o como lo menciona Lévi-Strauss, el mito y la historia están en estrecha relación y no se pueden separar. Durand dice que ha sido el mito el creador de la historia del hombre porque ha fungido como configurador del momento histórico. Es decir, de alguna manera el mito ayudó a configurar el momento histórico, “el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el modo de la historia y no a la inversa.”⁵⁷

Esa visión también se encuentra en Eliade y en Lévi-Strauss, al afirmar que el mito enseña el origen del hombre y del cosmos. Es el mito el pionero de la historia porque aparece antes que la escritura por su carácter oral, mismo que puede ser traducido como un metalenguaje. Durand recalca la importancia de los mitos para entender la historia del hombre, “sin estructuras míticas, no hay inteligencia histórica posible”.⁵⁸

Sin embargo, como se ha mencionado con anterioridad el aporte que Gilbert Durand realiza para entender la importancia y el uso del mito tiene un eje simbólico y discursivo que es entendido como un discurso. El discurso mítico se manifiesta como un movimiento constitutivo de significados,⁵⁹ y su construcción es concebida por el autor como símbolos organizados en relatos, los cuales tienen simbolismo profundos o simples sistemas anecdóticos.⁶⁰

Se le muestra como un relato mítico con pregnancia simbólica porque se crea a partir de las construcciones del imaginario colectivo,⁶¹ además de que por su origen oral, forma parte de lo que Lévi-Strauss llamaría lenguaje presemiótico o metalenguaje, del cual se van a desprender formas de expresión o representación como: el léxico, el rito y el culto, entre otras.

El mito se expande en relato literario, o también lleva incrustados acontecimientos existenciales, históricos, y por allí va agotando su significado soberano en las formas simbólicas de la estética, de la moral o de la historia. El mito se constituye en la soberanía de los símbolos que organizan

⁵⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁶¹ *Idem*.

en relato: arquetipos o símbolos profundos, o también simples sistemas anecdóticos.⁶²

Para las ciencias humanas el mito es un medio privilegiado de conocer al hombre y a la sociedad a la vez, la forma más acabada y compleja del imaginario que para ser comprendida necesita de la colaboración de diversas disciplinas. Interesarse en el mito, no es solo explorar la sustancia misma del imaginario humano, sino prepararse para comprender mejor el desarrollo de la historia y de la cultura, dado que los móviles del hombre son de orden mítico más frecuentemente de lo que se acepta.

El metalenguaje que se desprende del mito muestra las diferentes formas de expansión que éste tiene y que están dotados de representaciones llenas de acontecimientos históricos y existenciales, los cuales tienen una carga simbólica, entre ellas se encuentran expresiones artísticas como las obras pictóricas.

1.3 Representación de los mitos en el arte

Las expresiones artísticas corresponden a formas simbólicas de la estética que se entienden y crean a partir de la sociedad. La unión del mito y el arte es una manifestación de dichas expresiones, ambos se enlazan para manifestarse y expandirse en diferentes representaciones sociales. La obra de arte es una expresión artística de lo que es el hombre, es parte del momento histórico de una civilización y ayuda a configurar el contexto de una época.

Para poder hablar de cómo es que el arte se ha plasmado en los grandes mitos, es necesario tratar de esclarecer qué es lo que se ha considerado como arte y posteriormente, cómo es que el mito ha sido representado en ella.

Sin embargo, buscar una definición trae consigo dificultades causadas por la subjetividad, la percepción y el valor que se le ha otorgado en el devenir histórico. Por esta cuestión, se aclarar que el arte no se puede encasillar en una definición universal, no obstante, se tomaran diferentes concepciones que servirán de puente para ponerla en común.

⁶² *Ibidem*, p. 30.

1.3.1 *En busca del concepto arte: siete ideas sobre el arte*

Este análisis retoma las ideas de filósofos, historiadores de arte y un artista, esto con el propósito de poder tener una visión más amplia y *ad hoc* para los intereses de este trabajo. Las primeras tres visiones sobre el arte corresponden a: el filósofo inglés Herbert Read (1896-1968), el escritor y filósofo italiano Umberto Eco (1932-2016), y al filósofo e investigador de arte Władysław Tatarkiewicz (1886-1980). Posteriormente se habla de las ideas de Ernest Cassirer, el pintor alemán Paul Klee (1879-1940), el filósofo francés Yves Michaud y el investigador español José Jiménez.

1) Herbert Read, escribe en su libro *Arte y sociedad* (1937), que el arte es:

El arte es un modo de expresión en todas sus actividades esenciales, el arte intenta decirnos algo acerca del universo del hombre, del artista mismo (...) El arte es una forma de conocimiento tan precioso para el hombre como el mundo de la filosofía o de la ciencia. Desde luego, solo cuando reconocemos claramente que el arte es una forma de conocimiento paralela a otra, pero distinta de ella, por medio de la cual el hombre llega a comprender su ambiente, solo entonces podemos empezar a apreciar su importancia en la historia de la humanidad.⁶³

Para Read, el arte es una forma de conocimiento que tiene un carácter perdurable en el tiempo, motivo por el cual sirve para entender la historia del hombre.⁶⁴ Una de las cualidades que Read plantea, es mostrar el arte como historia, como una fuente contextual que plasma el artista por medio de su capacidad de crear un mundo sintetizado a partir del que él experimenta como verdad universal.⁶⁵

Para este autor, el arte también es simbólico, porque sostiene que es un factor de expresión de ideas y de aspiraciones espirituales, con aspectos

⁶³ Herbert Read, *Arte y sociedad*, p, 21.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

ideológicos y mitológicos,⁶⁶ que corresponde al entorno de una determinada época. Para Read, los aspectos mitológicos no desaparecen con la época sino que perdura por medio de la obra de arte.

- 2) Umberto Eco en su libro *La definición del arte* (1968), concibe el arte como la formación de la espiritualidad y personalidad del artista, al decir que:

La obra nos narra, expresa la personalidad de su creador en la trama misma de su consistir, el artista vive en la obra como residuo concreto y de acción. La obra de arte pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista, denunciadas, antes que por el tema y el argumento, por el modo personalísimo y único que ha evidenciado al formarla.⁶⁷

Umberto Eco va a mostrar la relación que existe entre la experiencia del artista y su obra, al decir que va a nacer de la experiencia de vida que tiene el artista, por lo que es parte de su vida interna. El arte es visto como parte de la vida íntima del artista y del ambiente en el que él se ha desenvuelto (ideas, costumbres, creencias).

A diferencia de Herbert Read, Eco sostiene que el arte es de carácter humano y emocional; sin embargo, también la observa como una *formatividad* que crea una autonomía descrita como: “en el arte la persona... forma únicamente para formar, y piensa y actúa para formar”.⁶⁸ El arte es visto como un *hecho comunicativo*, que a su vez tiene que ser interpretado desde la individualidad del espectador, esta individualidad es la misma que forma parte del artista y su obra.

- 3) Władysław Tatarkiewicz, en su libro *Historia de las seis ideas* (1976) expone que estas ideas están relacionadas con la estética. El manifiesta que estas ideas han ido evolucionando con el tiempo por lo que no siempre los

⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁷ Umberto Eco, *La definición del arte*, p. 15.

⁶⁸ *Ibidem*, p.14.

conceptos y significados fueron los mismos, sino que cambiaron con el tiempo. El autor contempla el arte como:

Es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, sin el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.⁶⁹

Tatarkiewicz lo muestra como esa capacidad de producir, construir y expresar cosas, siempre y cuando estas reproducciones cumplan la función de emocionar. El arte es mostrado como una actividad que busca emocionar a su público, causar en él un choque a través de la expresión. Tal construcción de formas y emociones solo puede ser originada por el hombre, porque es un ser que todo el tiempo busca interpretar el mundo y ponerlo en común.

Como lo describiría Erwin Panofsky, “si aquella imagen interior, que construye el objeto propio de la obra de arte, no es otra cosa que una representación que habita en el espíritu del artista”.⁷⁰

A diferencia de las ideas que Read y Eco tenían sobre el arte, Tatarkiewicz la considera como una actividad puramente humana que tiene la finalidad de emocionar. Tatarkiewicz lo ve más allá de un factor de expresión de ideas o aspectos ideológicos y le otorga una carga emocional o áurica que tiene la finalidad de inspirar choques emocionales, justificando el sentido del arte.

Como se puede apreciar estas tres ideas del arte hacen un recorrido de 1937 a 1976, en cada una de ellas se muestran vertientes que varían de acuerdo al momento histórico y el uso que se venían haciendo de él. Se ha observado que el arte era tomada como parte de la colectividad, es decir, se plantea la importancia que tiene el arte para la creación del conocimiento. Umberto Eco, afirma que para poder hablar sobre el carácter que tiene el arte, se tiene que ver al

⁶⁹ Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de las seis ideas*, p. 67.

⁷⁰ Erwin Panofsky, *Idea: contribución a la historia del arte*, p. 37.

sujeto creador, su individualidad, su historia de vida, y posteriormente como es que él interpreta y lo exterioriza en los productos que realiza.

Por otro lado, las siguientes ideas que se abordarán sobre el arte tienen la finalidad de mostrar cómo es que ha ido cambiando la concepción que se ha tenido de ésta desde el comienzo de la modernidad hasta nuestros días, desde el punto de vista simbólico.

El enfoque simbólico se ha abordado constantemente a lo largo de este capítulo y desde la perspectiva de Gilbert Durand, por lo que se retomará una cita antes mencionada en el subcapítulo “La construcción del mito en Durand”, esto con la finalidad de introducir el uso del imaginario y lo simbólico en el arte. Durand plantea que las construcciones sociales: arte, religión, conocimiento, etc., derivan de un intercambio cultural impregnado de una conciencia simbólica, al decir que:

Es como el arte, la filosofía, la religión (...) con lo que la conciencia simbólica alcanza su más alto nivel de funcionamiento. La obra de arte, el sistema filosófico, el sistema religioso, constituyen unos paradigmas de alta frecuencia simbólica.⁷¹

El universo simbólico que ofrece Durand muestra otra arista de cómo es visto el arte, para Durand es un símbolo y sistema filosófico o como lo describe Shirley Longan Phillips, “el arte es filosofía visual, y filosofía entendida como los sistemas de pensamiento”.⁷² Para poder entender al arte desde lo simbólico se abordarán las ideas de Yves Michaud, Paul Klee y José Jiménez a cerca del arte simbólico. Además, para poder hablar del arte desde lo simbólico, se retomaran las ideas de Ernest Cassirer ya que también tiene muchos tintes simbólicos que ayudan a poner en común estas ideas.

- 4) Entonces para entender este enfoque, es de vital importancia saber qué pensaba Cassirer del arte, en su libro *Filosofía de las formas simbólicas* (1945):

⁷¹ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., 25.

⁷² Shirley Longan, “Sobre la definición del arte y otras disquisiciones”, p. 75. [En línea]. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/pdf/166/16620943011.pdf>>. [Accesado el día 30 de mayo de 2017].

El arte es este sentido, creaciones para integrar el ser: no son simples copias de una realidad presente, sino que representan las grandes direcciones de la *trayectoria espiritual*, del proceso ideal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple, como una multiplicidad de configuraciones que, en última instancia, son unificadas a través de una unidad de significación.⁷³

Para Cassirer, el arte y las demás expresiones sociales son tomados como creaciones de la cultura espiritual, la cual tiene su esencia en el ser filosófico que va a tomar lo *imaginario* como unidad de significación. El arte surge de la función simbólica que tiene la conciencia y la naturaleza conceptual del hombre.

Cassirer toma al hombre como un *animal simbólico* que ha creado una *red de significados* que abarca todas las expresiones sociales, dentro de estas expresiones se centra la obra de arte por su carácter simbólico.⁷⁴ “El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana”.⁷⁵

Se observa que el arte es una configuración creada y unificada a través de una unidad significativa, o sea, un sistema de símbolos, creados a partir de una cultura. Cassirer, ya empieza a mostrar la parte simbólica del arte pero aún la contempla como parte de una colectividad y no desde la individualidad del artista o incluso de la propia obra de arte.

Sin embargo, como plantea Shirley Longan Phillips, el arte va cambiando, cada época privilegia ciertos valores estéticos,⁷⁶ cuestión por la

⁷³ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁴ Patricia Carolina Montero, “Cassirer y Gadamer: el arte como símbolo”, p. 60. [En línea]. Disponible en: webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:egUUyw3Jl6MJ:blogs.fad.unam.mx/asignaturacarlos_salgado/wp-content/uploads/2012/10/Cassirer-y-Gadamer.-El-arte-como-s%25C3%25ADmbolo.pdf+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=mx. [Accesado el día 1 de junio del 2017].

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Shirley Longan, “Sobre la definición del arte y otras disquisiciones”, *op. cit.*, p. 75.

cual es tan cambiante la concepción que se ha tenido de ella. Al considerar lo anterior, Cassirer se muestra como un referente para comprender el estado del arte.

5) Paul Klee en su libro *Teoría del arte moderno (2007)*, define el arte como:

El arte es la imagen de la creación. Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos. (...) El arte puro supone la coincidencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos de forma y del organismo formal.⁷⁷

Al igual que Cassirer, Klee también habla del espíritu que se encuentra en la conciencia de las formas, pero aporta que el arte es la imagen de la creación, es el reflejo de lo que ya está dado en el mundo. La muestra como un símbolo que busca hacer visible lo *imaginario*,⁷⁸ por medio de la expresión de elementos y el dominio gráfico, mismos que la convertirán en la imagen de la creación del mundo terrestre y social. Para Klee, el arte desde la modernidad se va a mostrar como la reconstrucción de una totalidad⁷⁹ de elementos de la forma.

El arte toma una nueva arista la *modernidad* se adapta a ella, o en palabras de Klee, “sobre este nuevo terreno, incluso las repeticiones pueden expresar un tipo nuevo de originalidad, devenir formas inéditas del yo, y no hay porqué hablar de debilidad cuando un cierto número de individuos se reúnen en un mismo lugar, cada uno espera el florecimiento de su yo profundo”.⁸⁰

6) El filósofo francés Yves Michaud en su libro *Arte en estado gaseoso (2007)* dice lo siguiente de la obra de arte:

La obra termina siendo reconocida con base en un juego de convenciones simbólicas pero la producción de estas

⁷⁷ Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, p. 35.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 16.

convenciones resulta eminentemente compleja y presupone la realización de toda una serie de operaciones.⁸¹

Yves Michaud también retoma la parte simbólica y, a su vez manifiesta que, la obra de arte es parte de un juego de convenciones simbólicas inmersas dentro del hombre y el cosmos⁸². Yves Michaud dice que el arte viene a cuestionar a través de la creación de sus propias reglas, mismas que se encuentran dadas por medio de simbolismos que el hombre reconoce universalmente porque forman parte de un imaginario social.

7) Por último José Jiménez se refiere que el arte es:

(...) una construcción simbólica en determinados ámbitos de la cultura, por lo tanto es una concepción filosófica pero en el marco de la antropología, (...) en el caso del arte lo que hay es una construcción de imágenes simbólicas en un espacio de ficción. La idea del espacio de ficción tiene que ver con la abstracción pero tiene que ver también con la autoconsciencia de que eso no tiene una realidad pragmático material, sino que puede ser o no ser. Y por eso el arte nos cuestiona acerca de lo que somos y nos plantea también interrogantes acerca de qué podríamos llegar a ser o no.⁸³

La última idea que se retoma es de José Jiménez, quien a diferencia de Yves Michaud, ya habla de las representaciones simbólicas que surgen de las construcciones de imágenes con significado simbólico dentro de la autoconsciencia. En esta aproximación a una definición de arte, se puede apreciar con mayor especificidad, las ideas de Cassirer respecto a la construcción del arte por medio de la cultura. Y a las ideas de Durand y Paul Klee, quienes ven en el arte y todo su discurso, un reflejo de lo que ya está dado, es decir, lo que está en el imaginario.

⁸¹ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, p. 159

⁸² *Idem*

⁸³ Fernando Palermo, "José Jiménez: «El arte es un descubrimiento cultural»". [En línea]. Disponible en: <<http://revistaleer.com/2017/03/jose-jimenez-el-arte-es-un-descubrimiento-cultural/>>. [Accesado el día 12 de julio de 2017].

Sin embargo, José Jiménez sostiene que el arte se crea a partir de las construcciones de imágenes simbólicas que el hombre ha configurado mediante la cultura, dice que en todos los grupos humanos existen representaciones simbólicas y conceptuales con un carácter estético.⁸⁴

Al retomar a Shirley Longan Phillips, señala que el arte está condicionado al sistema de pensamiento imperante en cada época.⁸⁵ Como se abordando, el arte no está estática, los discursos que giran en torno a ella van cambiando. Antes era vista como un discurso hecho y creado por y para la colectividad social, ahora se habla de un arte individual que abusa del discurso simbólico para ser entendida.

Con base en las siete ideas ya presentadas se puede decir que el arte busca *plasmear, expresar y transmitir* los deseos del artista a través de lo recolectado y almacenado en su imaginario simbólico y social. La manifestación de fenómenos culturales se expresan de diferente forma según el contexto en que se encuentre y las necesidades que busque proyectar la existencia del artista.

1.3.1 Arte, mito y sociedad

Herbert Read hace una relación entre el arte y la historicidad de una época, el autor explica que esta relación habla de los anhelos, aspiraciones, ideologías, protestas, costumbres y demás manifestaciones sociales y culturales de un periodo.⁸⁶ Esta misma relación, la retoma Umberto Eco de Luigi Pareyso, el autor dice que, el arte se alimenta de la civilización de una época, porque en ella se encuentran los modos de pensar, vivir e interpretar la realidad en la que el artista está inmerso.⁸⁷ Esas ideas van mostrar otra arista sobre la función del arte, la cual tiene una profunda relación entre la sociedad y el artista.

Roger Bastide, expone la relación entre la individualidad del artista y la influencia que tiene la obra a nivel social. El artista está inmerso en la sociedad, y retoma de ella lo que Pareyso anuncia como las formas de pensar e interpretar la realidad. “Se ha observado que el arte no es un simple juego de individualidad sin

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Shirley Longan, “Sobre la definición del arte y otras disquisiciones”, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁶ Herbert Read, *Arte y sociedad*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷ Luigi Pareyso, “Estética: teoría della formativita”, en Eco Umberto, *La definición del arte*, *op. cit.* p 36.

consecuencias, sino que actúa sobre la vida colectiva y puede transformar el destino de la sociedad.”⁸⁸

Bastide señala que el arte es relativamente autónomo de la sociedad, pero no deja de ser parte de ella. El arte tiene un carácter autónomo ya que algunas veces no va a la par de la evolución del entorno político, económico, social, cultural, etc., pero si estará influenciada por él.⁸⁹

Asimismo Bastide también expone que el arte nace de la comunión, la religión o la moral, porque es una expresión de la vida social.⁹⁰ El mito es un ejemplo de la unión entre arte y sociedad, de él se va expanden relatos literarios o expresiones artísticas que están dotadas de formas simbólicas de la estética o la historia.

Algunos de los momentos históricos en donde el arte y el mito convergen es en la Antigua Grecia y posteriormente en la época romana, ambas civilizaciones tenían en común la mitología.

1.3.2 La mitología Griega en el arte

La religión griega surgió del choque entre las creencias de los helénicos y los invasores indoeuropeos, lo cual permitió el surgimiento de la mitología griega. La cultura griega surgió entre los cuatro siglos durante Homero y Alejandro Magno (356–323 a. c),⁹¹ durante estos siglos los griegos construyeron un fenómeno cultural extraordinario, rico y complejo que tendría una gran influencia en la civilización romana.

Cuando los romanos empezaron a apreciar los valores griegos, intentaron fundir las leyendas de dicho pueblo con sus propias tradiciones, haciendo remontar su ascendencia hasta esos mismos troyanos que aparecen

⁸⁸ Roger Bastide, *Arte y sociedad*, p. 29.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 225.

⁹¹ Susan Woodford, *Introducción a la historia del arte: Grecia y Roma*, p. 8.

en el arte y la literatura como los más notables y dignos adversarios del pueblo griego.⁹²

La civilización griega creó una creciente y sofisticada racionalidad en torno al pensamiento individual del hombre, mismo que estructuró las expresiones artísticas que representaban al cosmos como el eje mediante el cual el hombre podía mostrar las verdades por medio del uso de la estética y la belleza.

La mitología griega es un fenómeno extraordinario que muestra por medio de sus dioses las caras más vulnerables del hombre. Todos los mitos que surgían para *educar* a la sociedad, están vigentes. Los dioses griegos eran seres perfectos y sobrenaturales, pero también estaban humanizados. La devoción que los antiguos griegos les tenían está muy presente en la cultura occidental.

Conforme pasan las generaciones divinas, el mundo se ve cada vez más civilizado, los dioses se alejan conspicuamente de las fuerzas primordiales, de la Naturalezas brutal e inhuma, y se humanizan, se van asemejando cada vez más a los seres humanos, se antropomorfizan.⁹³

Diversas fueron las inspiraciones que los artistas helénicos tuvieron; plasmaron su arte en esculturas, cerámica y arquitectura, esto con el fin de expresar el conocimiento por medio de la experiencia humana, anteponiendo al *hombre como la medida de todas las cosas*.

La importancia cosmogónica que tuvo la mitología griega hizo que se materializara, al cuerpo y al espíritu, cuestión por la cual se muestra la divinidad de los dioses y la relación del arte con lo sagrado. La mitología muestra a los dioses como seres divinizados, pero con muchas similitudes humanas. Los dioses representan las emociones más sublimes y mezquinas de la condición humana, ellos aman, gozan, sufren o traicionan.

Las pasiones y los vicios fueron también divinizados. Pero los pueblos de Grecia fueron los que elevaron la Mitología a su mayor esplendor, la embellecieron con ingeniosas

⁹² *Ibidem*, p. 9.

⁹³ Antonio López, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, p. 91.

concepciones, la enriquecieron con gayas ficciones y en ella derramaron a manos llenas creaciones de su imaginación.⁹⁴

Los dioses eran idénticos a los seres humanos, solo existía entre ellos brechas sobrenaturales que los separaban. Eran motivo de inspiración, admiración y adoración. Su influencia en la sociedad helénica estuvo fuertemente plasmada en los templos que se crearon en torno a ellos, y en las diferentes obras de arte que formaban parte de rituales religiosos y cosmogónicos.

Después del triunfo del cristianismo y posteriormente del decreto de Teodosio el Grande en el año 392 d. c., se prohibió totalmente el paganismo. El edicto de Constantinopla prohibió toda práctica no cristiana, para imponer la ortodoxia católica, esto repercutió trascendentalmente en el arte, los artistas dejaron los temas mitológicos y los sustituyeron por temas cristianos.⁹⁵

Ese hecho tuvo como consecuencia que los mitos, los dioses y los héroes greco-romanos, desaparecieran del arte y sus diversas manifestaciones. Desde ese momento el cristianismo sería el motivo religioso y cultural que dominaría al mundo occidental. El arte y demás manifestaciones culturales se manifestarían en torno a la tradición judeo-cristiana y sobre sus valores, creencias y ritos. Umberto Eco describe este hecho: “El arte se alimenta de toda la civilización, de su época (...) y en ella están actualmente presentes los modos de pensar, vivir, y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad.”⁹⁶

En la Edad Media se redescubrieron los tesoros culturales que tenían los clásicos, fueron los monjes quienes se encargaron de reproducir y atesorar los textos antiguos de la cultura greco-romana.⁹⁷ A mediados del siglo XV, se estudiaron y tradujeron todas estas obras con motivos mitológicos.

El arte, el mito y el cosmos volvieron a ser parte de la sociedad. La ciudad de Florencia retomó con mayor ímpetu la antigua tradición griega y como parte de

⁹⁴ Juan Humbert, *Mitología Griega y Romana*, p. 8.

⁹⁵ Roberto Carvalho, *El pequeño gran libro de la mitología: la mitología clásica en las artes visuales*, p. 16.

⁹⁶ Umberto Eco, *La definición del arte*, op. cit. p. 36.

⁹⁷ Roberto Carvalho, *El pequeño gran libro de la mitología: la mitología clásica en las artes visuales*, op. cit., p. 16.

ello surgió una corriente filosófica y sobretodo cultural que se llamó neoplatonismo florentino.⁹⁸

El neoplatonismo rescató los ideales de belleza y amor que se tenían en la antigua Grecia, e intentó unificarlos con la moral cristiana.

Desde entonces, los mitos griegos con su inextinguible riqueza de historias, imágenes y conceptos no han dejado de frecuentar los lares del mundo llamado occidente, ya fuera bajo forma de fuentes literarias supervivientes o de nuevas producciones literarias, artísticas, teatrales o cinematográficas.⁹⁹

El uso de la mitología griega y, posteriormente romana se ha plasmado innumerables veces en el arte, desde el apogeo de ambas civilizaciones y hasta esta época. Se muestra al mito como parte de un relato histórico que tiene consigo acontecimientos existenciales e históricos, cargados de significados en los cuales se expresan las formas simbólicas de la estética.¹⁰⁰

Como expone Gilbert Durand

Hay más en el sueño o en el deseo mítico que en el acontecimiento histórico que a menudo lo hace realidad, porque los comportamientos concretos de los hombres, y precisamente el comportamiento histórico, repite tímidamente y con mayor o menor acierto los decorados y las situaciones dramáticas de los grandes mitos.¹⁰¹

⁹⁸ “Entendemos por Neoplatonismo Florentino al movimiento filosófico que intentó trasladar al Renacimiento ciertas concepciones del hombre y del cosmos que fueron enunciadas por Platón, y retomadas con profundas modificaciones en algunos casos, en autores como Plotino (205-270 d. c)”, en Andrea Pail, “El neoplatonismo florentino y la reconstrucción cristiana de la Prisca theologica”, p. 2. [En línea]. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35727/Documento_completo.pdf?sequence=1>. [Accesado el día 25 de junio de 2017].

⁹⁹ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra, op. cit.*, p.14.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 12.

Los grandes mitos describen la realidad del hombre, su acontecer y momento histórico, mismo que es un devenir cíclico, cuestión por la cual algunos mitos que explican cierta época, nunca desaparecen con el fin de la misma y son representados innumerables veces en la historia del hombre.

La historia del arte muestra que estas representaciones varían según el estilo del artista. En otras palabras, el arte adopta diferentes formas y los aspectos culturales de determinados periodos. Como lo plantea Umberto Eco, “El arte no solo desempeña formas diferentes según la época (...) surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes”.¹⁰²

La representación de los grandes mitos helénicos, han variado de acuerdo al momento histórico en el cual surge la obra de arte, por lo que responderá a diversas interacciones y tendrá como añadido cargas simbólicas diferentes a las originarias. La adaptabilidad del arte puede mostrar a los mitos griegos como representaciones divinas entre lo bello y lo sagrado, o los puede mostrar como relatos amorosos y luchas entre los dioses.¹⁰³

Sin embargo, se tiene que aclarar que la obra de arte no se puede reducir a las estructuras psicológicas del artista o su momento histórico, ya que como lo menciona Durand “El arte es un fenómeno cultural. Y esto no significa que, a su vez, se pueda reducir el arte a la cultura en general y a los fenómenos de civilización en particular”.¹⁰⁴ En este sentido las representaciones de los mitos muestran cómo es que la obra de arte, al igual que la religión y la filosofía, forman parte y construyen frecuencias simbólicas.¹⁰⁵ Las representaciones de la realidad son creadas a partir de acontecimientos históricos, por lo que el mito toma un sentido y expresa a través de las formas simbólicas de la estética.

La cultura griega antigua, así como la romana, por influencia de Grecia se desarrollaron sobre contenidos míticos, tanto en las artes plásticas (escultura, pintura...) como en Literatura (poesía, teatro...). Esta influencia de la mitología

¹⁰² Umberto Eco, *La definición del arte*, op. cit. p. 63.

¹⁰³ Ernst Gombrich, *Historia del arte*, p. 398.

¹⁰⁴ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 26.

grecorromana se mantuvo en la cultura europea desde el Renacimiento (siglo XVI) y Barroco (siglos XVII y XVIII) hasta el Neoclasicismo y Romanticismo del siglo XIX.¹⁰⁶

Fueron en esos momentos de la historia en donde más representaciones de los mitos griegos y existieron en el arte. Algunos de los artistas que representaron estos motivos en sus pinturas, uno de ellos fue el pintor, escultor y arquitecto italiano Leonardo da Vinci, quien pintó obras de carácter religioso-mitológico como: *La anunciación* (1472-1475), *La Virgen de las rocas* (1485), y *San Juan bautista* (1513-1516). Por otra parte se encuentra el trabajo del pintor italiano Sandro Botticelli con obras como: *El nacimiento de Venus* (1482-1484), *La primavera* (1477 -1482), entre otros. La obra del pintor flamenco Peter Paul Rubens es muy extensa y de carácter mitológico por la influencia que tuvo del arte renacentista,¹⁰⁷ entre sus obras se encuentran: *Rapto de las hijas de Leucipo* (1618), *Sátiro* (1636-1638), *El rapto de Europa* (1636-1637), *Las tres gracias* (1630-1635).

1.4 La configuración de las estructuras de la obra de arte: metodología de la obra

Tras abordar las bases teóricas del imaginario simbólico y el mito en Gilbert Durand, así como los autores que forman parte de su estudio, se vislumbra la relación entre el mito y el imaginario dentro del universo social. En lo social se engloban las interacciones y expresiones que ha creado el hombre dentro de este tejido social, tal es el caso de la obra de arte.

En el apartado anterior se mostró que los mitos se encuentran presentes en la obra de arte. Ambos son la muestra de un momento específico de la historia del hombre. Es la obra de arte en donde mejor se expresa el impacto simbólico que han tenido los mitos y por consiguiente el imaginario simbólico.

Gilbert Durand muestra esta relación fortuita y la trata de materializar dentro de una metodología que busca estructurar los aspectos de la obra de arte. En el

¹⁰⁶ s/a. "La mitología y las artes". [En línea]. Disponible en:<www.iesperezgaldos.com/content/la-mitologi-y-las-artes>. [Accesado el día 12 de enero de 2017].

¹⁰⁷ s/a. "Peter Paul Rubens and his paintings". [En línea]. Disponible en: <<https://www.peterpaulrubens.net/>>. [Accesado el día 30 de julio de 2019].

capítulo “Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras”, de su libro *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*.

Antes de hablar de esta metodología se tiene que aclarar que como lo dice el autor, una obra de arte no puede encasillarse a estructuras de ningún tipo, lo que se busca es comprender la creación del arte por medio de estructuras explicativas.¹⁰⁸

La obra literaria, y digamos aquí la obra de arte es general, ni se puede reducir a las estructuras psicológicas de su autor, ni a los datos sociales e históricos, ni a un sistema mecánico de formas. La obra no se reduce a las estructuras psicológicas de su autor, ni siquiera a las más profundas (...) toda producción humana puede indistintamente, expresar sentimientos, situaciones, caracteres positivos, o proyectar deseos (...) claro, el arte puede ilustrar un destino autobiográfico, pero constituye también un ‘anti-destino’, tal y como André Malraux lo demostró. Luego el arte toma distancias con la biografía, la obra se añade a la biografía del mismo modo que el hombre se añade a la naturaleza. El arte es un fenómeno de cultura. Y eso no significa que, a su vez se pueda reducir el arte a la cultura general.¹⁰⁹

El arte no sigue estructuras reduccionistas sin embargo, es necesario *comprender* la obra desde la relación obra-autor y viceversa, porque “no hay hombre sin un vínculo de comprensión y de interpretación que le una a una obra determinada: todas las cosmogonías viene de ahí”.¹¹⁰

Por lo que Durand se basa en la comprensión e interpretación que necesita el hombre y mismo que le da la obra de arte, “es la obra la que crea y produce estructuras y formas armónicas, contrarias o conflictivas”.¹¹¹

¹⁰⁸ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p. 135.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 131.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 134.

¹¹¹ *Idem*.

1.4.1 Las estructuras explicativas

El autor menciona que una obra de arte se puede comprender desde diversas estructuras: “temas sociohistóricos, temas privilegiados o motivos, técnica de época, técnica elegida por el artista, aptitudes y habilidad del pintor, ‘modelos’ culturales imaginables, personalidad de base imaginaria, función de la obra considerada”.¹¹²

Sin embargo, la metodología que se empleará en este trabajo es llamada por el autor *estructura explicativa*. A grandes rasgos busca aclarar los siguientes puntos: a) “El hombre es la obra, con su estilo y su mensaje”.¹¹³ b) “El conocimiento de la obra (...) debe negarse a elegir entre explicación y comprensión (...) la obra de arte crea y produce estructuras”.¹¹⁴ c) “Dinámica de las tensiones estructurales. Solo se entiende la obra a través de una red de estructuras heterogéneas, dispares y a veces antagónicas que solo ella unifica con su unicidad. La tensión estructural es la esencia de la obra”.¹¹⁵

Esta estructura explicativa se encuentra formada por tres estructuras de explicación:

- 1. El tema**
- 2. El estilo**
- 3. El régimen de la imagen**

En primer lugar está el *tema*, que muestra “los conceptos sociales y estereotipos en vigor”¹¹⁶ es decir, el tema está vinculado a los aspectos socioculturales de una época, ya que en él se encuentran momentos redundantes o aspectos típicos de cierto momento histórico que ayudaran a “indicará un acento temático o estilístico”.¹¹⁷

El tema, se divide en dos fases: la primera llamada *aspectos típicos del momento histórico* y engloba los acontecimientos más importantes y los momentos redundantes en los que está inmerso el artista, la segunda fase es llamada *acento*

¹¹² *Ibidem*, p. 135.

¹¹³ *Ibidem*, p. 134.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 135.

¹¹⁷ *Idem*.

temático, y de ella se desprenden los temas y conceptos en vigor que surgen de los aspectos más importantes del momento histórico.

Un ejemplo de lo anterior lo da el autor al comparar los momentos históricos en los que vivió el pintor flamenco Jheronimus van Aken, conocido como el Bosco (1450-1516). Durand hace un recorrido histórico por la ideología, la política y los aspectos sociales y religiosos que ocurrían en la Europa del Bosco.

Un brote de dualismo ideológico parece nacer de las conmociones políticas y militares que acompañan y siguen la guerra de los Cien años (...) una aplicación del “huir de aquí” platónico a este mundo del pecado. Toda esa mística del siglo XVI, que siente cruzar por todas partes las certidumbres escolásticas bajo el empuje del mundo moderno en gestación, adopta muy pronto un claro talento dualista, acentuando por una parte la negativa de la teología negativa, multiplicando y amplificando por otra las tentaciones y las amenazas del ‘aca’.¹¹⁸

Esta cita muestra que gran parte del entorno del siglo XVI estaba controlado ideológicamente por la religión. La religión tenía el control total del hombre: pensamientos, actitudes, y motivaciones estaban dadas por la ideología dominante que inculcaba una teología negativa, que hacía sentir al hombre en un mundo del pecado. “El mundo perjudica a la mayoría y aprovecha a muy pocos, promete mucho y cumple muy poco, y al final decepciona y engaña a aquellos mismos que lo apreciaban”.¹¹⁹

Motivo por el cual la pintura del Bosco va a tener temas referentes al mundo del pecado y la tentación. “La pintura del mundo de la tentación es, en sí, una tentadora seducción, y el Bosco, pintor, solo puede representar ‘el revés, el aspecto profano o satánico de la simbólica mística’.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 137.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 138.

Por otro lado el *estilo* para Durand son “todas las aptitudes y medios técnicos”, son las formas creativas que marcan diferencias artísticas, tales como: los detalles, colores, texturas, etc. Siguiendo con el ejemplo del Bosco:

La estructura estilística –y es lo que diferencia esencialmente al Bosco de Durero– es una estructura pictórica (...) el Bosco es ante todo un pintor y un colorista. Su estilo es el de la seducción óptica. (...) esta óptica se traduce primero a los colores tornasolados (...) el extraño preciosismo del detalle. Trajes, adornos, objetos, utensilios, todo se individualiza en grado sumo y colabora a esta acumulación en el lienzo.¹²¹

El *estilo* ayuda a marcar las tendencias pictóricas de cada artista así como a reforzar las estructuras de los temas, ya que estas tendencias pictóricas son en gran medida resultado del momento histórico, por lo que ambas están conectadas.

El último aspecto a analizar es el *régimen de la imagen o del imaginario*, es en esta zona de explicación es donde pretende entrelazar el mito que está representado en la pintura y el imaginario simbólico. En esta los “motivos simbólicos y que indica las inclinaciones imaginarias subjetivas, el carácter imaginal del autor”.¹²²

El imaginario simbólico y el mito están condensados en el *régimen de la imagen*, dentro de este régimen existen conceptos que lo componen, entre ellos están: el *trayecto antropológico*, *regímenes del símbolo (diurno y nocturno)*, *esquemas* y *el arquetipo*, cada uno de estos conceptos será explicado en el último capítulo de este trabajo.

Las estructuras del régimen imaginal profundo y sus emblemas vienen a reforzar estas estructuras estilísticas. Todo el ambiguo arsenal de la seducción es nocturno, todo el imaginario del Bosco está en el régimen ‘místico’. La segregación maléfica del mundo se convierte en delicioso enclaustramiento. La predilección por la construcción ‘en

¹²¹ *Ibidem*, p. 141.

¹²² *Ibidem*, p. 136.

tondo' (pecados capitales, coronación de espinas del Prado, como los grises del anverso de San Juan en Patmos de Berlín) incitaban primero al pintor a colocar, cual espesa corteza, el mal, agarrotado la frágil pupila del bien.¹²³

El régimen de la imagen, toca las partes simbólicas que hay en el tema de la obra, en este ejemplo son los pecados capitales y los mitos que hay en la obra del Bosco. Por lo que el régimen de la imagen son los símbolos que se encuentran en el tema de una pintura y la estructura mítica.

Estos tres aspectos serán retomados en el capítulo final, para poder analizar la pintura mitológica de *La Marquesa de Santa Cruz*, con la finalidad de demostrar la importancia del imaginario simbólico a partir del mito en todas las construcciones artísticas de Francisco de Goya.

¹²³ *Ibidem*, p. 143.

CAPÍTULO 2: FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES UN PINTOR MITOLÓGICO

El sueño de la razón produce monstruos.

Francisco José de Goya

El presente capítulo tiene la finalidad de hablar sobre la vida y obra del pintor español Francisco José de Goya y Lucientes, motivo por el cual se pretende realizar un recorrido por el contexto en el que se desarrolló y vivió. Se toman en cuenta los aspectos más relevantes de la vida del pintor, con la finalidad de conocer el impacto que tuvieron en su obra artística.

2.1 El artista reflejo de su época

El artista se alimenta de la civilización de su época, de ella emanan los modos de pensar, la interpretación de la realidad y la actitud frente a la vida,¹²⁴ las cuales se reflejan en la obra de arte. La época en la que Francisco de Goya y Lucientes nació y vivió es conocida como el siglo de las luces o La Ilustración. El siglo XVIII fue un parte aguas en la historia del hombre y sobretodo en la historia moderna, por la repercusión intelectual que tuvo; de aquel momento surgieron hombres que revolucionaron el pensamiento y crearon una nueva ideología.

La Ilustración, según Paul Hazard fue un movimiento de carácter intelectual, que surge de la crisis de conciencia europea. El cristianismo tenía un dominio total en Europa, motivo por el cual nacieron pensadores que buscaban un proceso de ruptura descristianizadora con la finalidad de secularizarse y emanciparse mediante la razón humana. La Ilustración entre otras cosas florece para pelear en contra de la concepción religiosa que se tenía.¹²⁵

Tiene sus antecedentes en la Revolución Científica del siglo XVII (1543-1800); diversos y trascendentales fueron los descubrimientos realizados en esa

¹²⁴ Luigi Pareyso, *Estética: teoría della formatività*, en Umberto Eco, *Hacia una definición de arte*, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁵ Goncal Mayos, *La Ilustración*, p. 12. [En línea]. Disponible en: <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos_old/PDF/Ilustraci%F3n45.pdf>. [Accesado el día 1 de diciembre de 2017].

época, mismos que sirvieron para empezar a construir un pensamiento crítico. Sir Isaac Newton (1642-1727), fue uno de los principales intelectuales, sus descubrimientos configuraron las leyes de la física apoyadas matemáticamente. Los cual derivó en un entendimiento del mundo y sus fenómenos en términos cuantitativos.¹²⁶

Aquellos sucesos empezaron a causar revuelo, paulatinamente el ser humano tomó conciencia de sí mismo y con ello la humanidad explicó de manera más tangible el origen del mundo mediante el método científico. Este pensamiento repercutió en los filósofos de la Ilustración, quienes tomaron como verdadero todo aquello que era demostrado con un método científico riguroso.¹²⁷

El uso de la razón era el pensamiento dominante, era el único medio para comprender e interpretar la realidad, todo se juzgaría a partir de esos parámetros.

Diderot expresó con claridad el ideario de la época cuando escribió: Pensamos que el mayor servicio que se les puede hacer a los hombres es enseñarles a utilizar su razón, para que así puedan tener por verdadero solamente lo que han verificado y comprobado.¹²⁸

Las ideas de la Ilustración tenían como esencia el hecho de que el hombre podía alcanzar un estado de perfección sin necesidad del consentimiento de una vida religiosa aceptable para las leyes católicas. El rompimiento con la iglesia católica tenía que ser eminente para alcanzar cierta libertad; la forma de pensar era crítica y atacaba constantemente al orden establecido con el fin de llegar al progreso.¹²⁹

Las ideas que se propagaron empezaron a abarcar cada ámbito del entorno europeo; la filosofía y la razón se apoderaron de los principios de la moral, la

¹²⁶ Elías Trabulse, "Estudios: filosofía, historia, letras", p.11. [En línea]. Disponible en: <https://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras17/textos1/sec_2.html>. [Accesado el día 6 de abril de 2018].

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

política, el conocimiento y la religión.¹³⁰ Se ha mencionado que este periodo surgió del cuestionamiento a todo lo establecido, a las tradiciones, las ideas, las costumbres. El hombre (en este caso el burgués) cuestionó toda la influencia que los poderes tradicionales tenían sobre el pueblo, la monarquía absoluta y la iglesia controlaban cada aspecto de la vida del ser humano.

Frente a una Europa que cambia la base social de lo hasta entonces conocido, filósofos como Voltaire, Rousseau, y Montesquieu, científicos como Buffon, Newton y Linneo, historiadores religiosos y artistas, cuestionaban todos los cimientos que los años de tradición y religión se habían encargado de consolidar como verdades eternas y absolutas del hombre.¹³¹

A la ignorancia o el oscurantismo en el que se encontraba el hombre, empezó llenarse de luces por medio de la propagación de las ideas de los grandes pensadores; mediante la publicación de panfletos o libros que se fueron extendiendo con rapidez y con ello el racionalismo y la *libertad*.¹³²

Grandes transformaciones surgieron con el despertar intelectual de la burguesía, esta clase privilegiada veía a la razón y al progreso como sus mejores aliados para la construcción de nuevos ideales. Sin embargo, necesitaban del poder que tenía la aristocracia para llevarlos a cabo. Los aristócratas consideraron las ideas de la Ilustración novedosas, como una moda intelectual, misma a la que no adjudicaron la importancia que tenía y con base en ella empezaron a reformar leyes.

La nobleza no comprendía las consecuencias que traerían las nuevas ideas; ahora los derechos naturales del hombre, igualdad civil o gobierno representativo serían los nuevos ideales. Cuando avanzó el siglo esta clase dominante se dio cuenta de que en Inglaterra un burgués gozaba de respeto, posición y poder. Los Estados Unidos de América se habían declarado nación

¹³⁰ Dolores Moreno, *Goya y su época*, p. 9. [En línea]. Disponible en: <http://www.mayores.uji.es/datos/2011/apuntes/fin_ciclo_2012/Goya.pdf>. [Accesado el día 1 de diciembre de 2017].

¹³¹ *Ibidem*, p. 8.

¹³² *Ibidem*, p. 9.

independiente y tenían por documento fundamental la Declaración de Derechos humanos de 1776.¹³³

El siglo de las luces tuvo repercusiones en Francia e Inglaterra, sus ideales se divulgaron y lograron revoluciones, pero no todos los países europeos persiguieron los mismos ideales, tal es el caso de España.

2.1.2 La Ilustración en España

Contrario a lo ocurrido en los demás países europeos, en España la Ilustración llegó de una manera diferente. La situación social y económica del país no permitía que las ideas francesas se desarrollaran con éxito. El país se encontraba hundido en la pobreza, el analfabetismo y la religión católica tenía mucha influencia.

La Ilustración en España fue un fenómeno complejo, los principios revolucionarios que se estaban proclamando en Europa llegaron en 1713, con el fin de la Guerra de Sucesión y el comienzo de una nueva dinastía borbónica que impulsaría el desarrollo intelectual de la sociedad española.¹³⁴

Los viajeros fueron fundamentales para que las ideas llegaran, los ilustrados que viajaban constantemente al extranjero y los extranjeros traían al país las nuevas ideas que se desarrollaban.

Desplazarse a otros países y viajar por el propio se convirtió en una moda en el Siglo de las Luces, en una nueva manera de aprender según los principios del ‘viaje pedagógico’ trazado por Rousseau en el *Emilio*, si bien solo se le podía permitir a las clases privilegiadas.¹³⁵

Otra forma en la que lograron entrar estos pensamientos fue por medio de libros extranjeros y las traducciones de libros franceses como la *Enciclopedia*. Las bibliotecas públicas y privadas sirvieron como puntos de debates y foco de

¹³³ *Ibidem*. p. 12.

¹³⁴ Juan Francisco Fuentes, *Luces y sombras de la Ilustración española*, p. 11. [En línea]. Disponible en: <<https://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/articulosre1988/re198802.pdf?documentId=0901e72b813c2f54>>. [Accesado el día 3 de diciembre de 2017].

¹³⁵ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra*, p. 172.

difusión, sin embargo, solo las clases privilegiadas tenían accesos e interés por esta clase de literatura.

Entre los primeros intelectuales ilustrados de la época está el padre Jerónimo Feijoo, quien contribuyó a la implementación de ideas sobre la divulgación de la ciencia de Sir Isacc Newton, todo esto de una forma en que a la Santa Inquisición no le incomodara.

Con la llegada de Carlos III (1716-1788) y en el esplendor del reformismo borbónico, se empezaron a efectuar cambios trascendentales en España, entre los más destacados se encuentran: la expulsión de los jesuitas (1767), la liberación del comercio interior (1765) y la reforma a los planes de estudio en las universidades (1770).¹³⁶

En cuando al progreso tecnológico y científico, España trató de ir a la par que Inglaterra y Francia, acudía a ellos para importar lo avances tecnológicos. Una muestra fue la creación de la Academia de Ingenieros Militares de Barcelona (1715), así como la implementación de colegios de cirugía y guardias marinas.¹³⁷

En las últimas décadas del siglo recibieron un mayor impulso las instituciones dedicadas a disciplinas científicas sin relación con lo militar, por lo que ciencias como la cartografía, la botánica o la astronomía alcanzaron una gran expansión.¹³⁸

Estas innovaciones no tuvieron la repercusión necesaria por la ferviente tensión política que se vivía, así como, la gran brecha de desigualdad que cubría a España del siglo *XVIII*, misma que sirve para entender el porqué de tan incipiente movimiento anti-revolucionario. La mayor parte de la población era campesina, su situación era deplorable, estaban inmersos en la pobreza e ignorancia. Los únicos referentes que tenían eran recibidos de los párrocos.¹³⁹ En una minoría se encontraban la clase burguesa que tenía profesiones, tierras y negocios.

¹³⁶ Dolores Moreno, *Goya y su época, op. cit.*, p.14.

¹³⁷ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 174.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 175.

¹³⁹ Dolores Moreno, *Goya y su época, op. cit.*, p. 23.

Aquellos que tenían en su mano la cultura, universidades, seminarios, etc., mantenían una postura anquilosada y orgullosa, basada en la tradición y muy alejada del debate intelectual reinante en Europa. En este tiempo la Compañía de Jesús tenía en España un poder enorme; controlaba muchas cátedras de universidades y dominaba por completo la enseñanza, además de ocupar puestos clave en el Tribunal de la Inquisición, a esto se unía que la orden religiosa dependía exclusivamente de Roma, dificultando así la autoridad del rey.¹⁴⁰

Los intereses que tenían los nobles ilustrados eran prácticos, no buscaban cambiar todo el orden establecido. En las universidades solo se buscó que los conocimientos que se implementaban, ayudaran al Estado y al comercio. La crisis económica y política así como el constante asedio de la Santa Inquisición, hicieron que las reformas implementadas solo sirvieran para fomentar la agricultura y fortalecer más a la monarquía.¹⁴¹

Esa es la época en que nació y vivió Francisco de Goya y Lucientes, pintor de la corte, ilustrador y narrador de todo lo acontecido en la llamada Ilustración española.

2.2 El nacimiento de un pintor

España le ha dado al mundo grandes pintores sus obras han traspasado los siglos y las fronteras, son referentes culturales a nivel mundial, son escuelas e inspiraciones para nuevas generaciones de artistas. Uno de los más grandes artistas ha sido el pintor y grabador aragonés Francisco José de Goya y Lucientes.

Nació el 30 de marzo de 1746 en el pueblo de Fuendetodos, Zaragoza en la propiedad de su abuelo materno, Miguel de Lucientes. Sus padres fueron Braulio José Goya y Franque, un hidalgo de ascendencia vizcaína y de origen

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*

zaragozano, con oficio como maestro dorador,¹⁴² y Gracia Lucientes Salvador, proveniente de una familia con ascendencia noble. Goya fue el cuarto de seis hermanos: “Rita (1737); Tomás (1739), dorador también, citado a veces como pintor; Jacinta (1743); Mariano (1750), muerto en la infancia, y Camilo (1753), eclesiástico y capellán desde 1784 de la colegiata de Chinchón”.¹⁴³



Francisco de Goya y Lucientes, Autorretrato, 1815.
Óleo sobre lienzo 45,8 cm x 35,6 cm.
Museo del Prado, Madrid.¹⁴⁴

¹⁴² Artesanos que se dedicaban a aplicar terminaciones doradas sobre diversos materiales.

¹⁴³ Museo del Prado, “Goya y Lucientes, Francisco de”, s/p. [En línea]. Disponible en: <[https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812?searchMeta=francisco de goya](https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812?searchMeta=francisco%20de%20goya)>. [Accesado el día 1 de abril de 2017].

¹⁴⁴ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/a3bf3226-62ba-44f2-9b94-aa7155c3c488?searchid=0ef06d54-4a9f-aec2-45be-b4b4ece0bcce>>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

Su infancia trascurrió en el reinado de Fernando VI (1713-1759) y entre el pueblo de su madre y Zaragoza. Vivió en una modesta casa de piedra en la calle Alhóndiga número 18, en donde estaría una temporada la familia Goya antes de trasladarse a Zaragoza y vivir en la calle de la Morería Cerrada que se encontraba a las afueras.

La educación de Goya y sus hermanos aconteció en la escuela Pía, como ya se ha mencionado con anterioridad en España del siglo XVIII, la educación no era algo importante, “la cultura no formaba parte de las aspiraciones de ningún colectivo social, y por tanto, los artesanos y campesinos no tenían otro modelo de bienestar que el establecido por la ociosa y, por lo general, iletrada clase de los rentistas”.¹⁴⁵

Las escuelas Pía solo se encargaban de instruir a los hijos de los campesinos y artesanos para que supieran lo básico. Sin embargo, Goya siempre mostró interés en la pintura o al menos lo relacionado a ella, porque durante su niñez estuvo rodeado de cuadros que su padre enmarcaba.

Durante su niñez mostró habilidad para la pintura, se dice que esta habilidad la notó el párroco de la iglesia del pueblo, al ver sus capacidades informó de ellas al Conde de Fuendetodos José Pignatelli de Aragón y Moncayo, para que él lo recomendará y así pudiera entrar como aprendiz a la Academia de Dibujo de José Luzán Martínez.

Diversos fueron los factores que debieron de contribuir en el interés de Goya por querer ser pintor, tanto el ambiente en el que creció, rodeado de cuadros que su padre enmarcaba, así como los primeros trabajos que se dice que hizo en la iglesia del pueblo de Fuendetodos. El ambiente en el que se encontraba la ciudad de Zaragoza también tuvo injerencia en el creciente deseo de ser pintor, pues en esos momentos se empezaba a formar un círculo artístico y se estaban realizando obras en las iglesias y conventos.¹⁴⁶

En 1759 fue a la Academia de Luzán, permaneció ahí hasta 1763, en esos años aprendió a mezclar colores, copiar grabados de obras barrocas italianas,

¹⁴⁵ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

renacentistas y enmarcar cuadros. Fue aprendiz de José Luzán un artista poco brillante pero que había sido pintor de la corte española, además gozaba de buena reputación, fue autor de cuadros de gran formato y de decoraciones murales.¹⁴⁷

La Academia disponía de estampas de pintores italianos y una colección de dibujos del renacimiento y del barroco italiano. A la vez que aprendía los principales secretos del oficio, el joven Goya iba adentrándose en los principios básicos de la estética.

2.2.1 Después de la academia de Luzán

Después de concluir sus estudios en la academia, Goya decidió comenzar su carrera en Madrid para así obtener una beca en la Real Academia de las Tres Nobles (arquitectura, pintura y escultura) que se encontraba en San Fernando.¹⁴⁸ Le interesaba esta academia porque en ella se gestionaban becas de estudio en el extranjero.

La Academia de las Tres Nobles realizó concursos para que jóvenes artistas pudieran ganar becas e ir al extranjero a canalizar las tendencias artísticas y posteriormente regresar a difundirlas. Sin embargo, las dos veces en las que se tiene registro que Goya concursó, no consiguió ganar.

Durante ese momento el joven Goya había formado amistad con el pintor Francisco Bayeu, quien también había sido discípulo de Luzán. La carrera de Bayeu empezó a despegar cuando se trasladó a Madrid en 1763, para ayudar al prestigiado Antón Rafael Mengs, quien era el pintor de la corte del rey Carlos III.

Francisco Bayeu sería el nuevo mentor de Goya porque después de haber fracasado en su primer intento por ganar la beca, continuó sus clases como alumno de Bayeu. Posteriormente en el segundo concurso el ganador sería Ramón Bayeu hermano de su mentor.

Quizás el joven pintor no albergase grandes esperanzas sobre su futuro, consciente tal vez de lo mucho que le quedaba aún por aprender y de que no eran un talento

¹⁴⁷ Ferrán Aribau, *Vida y obra: Goya, op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 20.

precoz, y por tanto no sufriera una gran desilusión. Como hombre de gran temperamento que fue, también es posible imaginar que aquel primer tropiezo contribuyese a un acicate adicional, una razón para demostrar lo equivocados que estaban quienes lo habían ignorado.¹⁴⁹

Aquel año no solo fue difícil para Goya, sino también para el pueblo español debido al descontento de la nobleza y el clero, en contra del rey Carlos III, auspiciaron el motín de Esquilache; el pueblo se quejaba de la subida del pan y el desagrado por la imposición del uso de capas cortas y sombreros de tres picos. En este suceso participó el pintor, quien se encontraba haciendo su primera pintura al fresco titulada *Exaltación del nombre de Jesús* (1765-1766) en el colegio de la Compañía de Jesús, ubicado en Zaragoza.

Los siguientes cuatro años son confusos en la biografía del pintor, los datos respecto a su vida escasean, pero se cree que los pasó en el taller de su maestro Francisco Bayeu. En ese tiempo el pintor continuó aprendiendo y perfeccionando su técnica al lado de Ramón Bayeu. Los trabajos que realizó en esos años fueron *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (1768-1769) y *La Triple generación o La Sagrada Familia* (1775). Por esos años también comenzaría un noviazgo con la hermana de su maestro Josefa Bayeu, con quien contraería matrimonio.

En su viaje a Italia Goya tuvo la oportunidad de estudiar las obras de Peter Paul Rubens, Correggio y Rafael, entre otros, participó en el concurso de Parma en 1770, organizado por la Academia de Bellas Artes de Parma, con el tema *Aníbal, vencedor, que mira por primera vez Italia desde los Alpes* (1770). No obstante, solo obtiene una mención en el Diario Ordinario de Roma.¹⁵⁰ Regresa a Zaragoza en el verano de 1771.

Tiempo después de su regreso empezó a tener encargos para pintar motivos religiosos, los cuales le dieron popularidad, y lo convirtieron en uno de los artistas mejor catalogados de Zaragoza. Por esa fecha el joven pintor se tuvo que hacer cargo de los gastos familiares porque su padre enfermó.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 24.

En 1773 Goya contrajo matrimonio con Josefa Bayeu y Subías, un año después nació su primer hijo y el matrimonio partió a Madrid. Del matrimonio no hay muchas noticias al respecto, salvo escasa correspondencia en donde el pintor habla de los embarazos de Josefa y sus enfermedades. Se sabe que el matrimonio no pasó por buenos momentos, de los ocho hijos que tuvieron en común solo sobrevivió el último, Javier quien nació en 1784.¹⁵¹

Los comienzos para consagrarse como pintor vinieron del trabajo que hizo para el pintor Italiano Anton Raphael Mengs, amigo de su cuñado Francisco Bayeu, quien lo recomendó porque en ese momento Mengs estaba encargado renovar la producción de tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara y necesitaba jóvenes pintores. Mengs se encarga de la dirección de la Real Fábrica, en ella se copiaban estilos flamencos y holandeses pero con detalles que retrataran la vida española.¹⁵²

Después de haber formado parte del grupo de pintores de tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, Goya cae enfermo. Posteriormente, tuvo una sordera irreversible, debido a ese suceso el pintor interrumpe su trabajo como pintor de tapices, pero da un giro a su obra y comienza a implementar el grabado y el dibujo a su arte. El trabajo que realizó fue nombrado en la Gaceta de Madrid: “nueve estampas dibujadas y grabadas por Don Francisco de Goya”,¹⁵³ estas estampas fueron copias de pinturas de Velázquez.

La influencia que tuvo Velázquez en la obra de Goya se puede ver en sus pinturas, el mismo pintor ha dicho que *no conocía a otros maestros más que Velázquez, Rembrandt y la naturaleza*.¹⁵⁴ La huella que dejó Velázquez en la obra de Goya se ve representada en su producción innumerables veces.

(...) Diego Velázquez aprendió a plasmar la luz y el aire –que Goya denominó la ‘magia del ambiente’–, y de Rembrandt heredó su gran maestría en el grabado, solo comparable a la

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵² *Ibidem*, p. 28.

¹⁵³ Dolores Moreno, *Goya y su época*, op. cit., p. 31.

¹⁵⁴ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra*, op. cit., p. 33.

de Durero y el propio Goya, el único gran pintor-grabador español hasta Pablo Picasso, ya en el siglo XX.¹⁵⁵

El tiempo haizo que Goya consiguiera el éxito que ansiaba, empezó a ser más reconocido por la nobleza de Madrid. Testimonio de esto se encuentra en la correspondencia que tenía con su fiel amigo Martin Zapater:

Te contaría lo que me honró el rey y el príncipe y la princesa, que por la gracia de Dios, me proporcionó el enseñarles cuatro cuadros, y les besé la mano, que aún no había tenido tanta dicha jamás, y te digo que no podía desear más en cuanto a gustarles mis obras.¹⁵⁶

Sin mucho éxito, Goya intentó conseguir el puesto de pintor que se había quedado vacante tras la muerte de Mengs, en junio de 1779. Un año después de la muerte de Mengs, Goya volvió a concursar para entrar a la Real Academia de San Fernando, con el cuadro *Cristo crucificado* (1780) que le valió su ingreso.

Después de ser un pintor de academia y tras ser criticado por su trabajo en la cúpula de la Catedral de la Basílica del Pilar, Goya tuvo que someterse al estilo neoclásico que dominaba el arte de España. Con la ayuda de su cuñado Bayeu, empezar a realizar encargos para la casa real.

2.3 Pintor de la corte

En el periodo histórico comprendido como absolutismo, el arte en Europa estuvo al servicio de los monarcas, reyes y nobles contrataban los servicios de pintores que gozaban de prestigio, estos artistas eran conocidos como pintores de cámara o de la corte, habían sido contratados por la familia real para que realizaran retratos de estado, retratos cortesanos y encargos de cualquier género. Los pintores de la corte tenían que apegarse a los ideales estéticos de la época y a los estándares de belleza.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ Dolores Moreno, *Goya y su época, op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁷ S/a, "El barroco al servicio del absolutismo", s/p. [En línea]. Disponible en: <<https://www.aparences.net/es/Madrid periodos/pintura-barroca/la-pintura-barroca-en-francia/>>. [Accesado el día 16 de enero de 2018].

Uno de los más famosos e importantes pintores de la corte en Europa fue Francisco de Goya y Lucientes. Desde que comenzó a pintar tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara, él deseaba subir peldaños, es decir, pretendía un puesto en la corte por la seguridad que eso le traería. “Un puesto en la corte, equivale a lo que hoy podríamos considerar un ‘funcionario’, con salario fijo y una situación administrativa consolidada”.¹⁵⁸

Además de buscar fortuna, también deseaba alcanzar fama o reconocimiento, ya que el prestigio profesional en ese momento de la historia se alcanzaba por medio de la pintura religiosa y retratos, pero sobre todo por tener un puesto como pintor del rey.

En el momento histórico en el que Goya creció como pintor, la corte española se encontraba al mando de la dinastía borbónica. Carlos III considerado como el monarca ilustrado, estaba a cargo del país, a su muerte sería su hijo Carlos IV (1748-1819), quien ocuparía el trono.

Carlos IV, fue ascendido al trono cuando tenía 40 años, junto con su esposa la reina María Luisa de Parma (1751-1819). La historia muestra que fue ella estuvo al frente del reinado, sus intervenciones y carácter enérgico, así como sus constantes amoríos siempre dieron de que hablar. El reinado de Carlos VI, estuvo liderado por su esposa y el ministro Manuel Godoy, “de carácter apacible e indolente, su concepto acerca de su papel al frente del Estado se trasluce en la pregunta que hacía cada noche al que fue su gran ministro, Godoy: ¿Qué has hecho hoy por mis vasallos?”.¹⁵⁹

En cuanto a la carrera de Goya, sus historiadores dicen que su ascenso a la corte fue lento, su primera aproximación a los círculos reales, fue por la relación que estableció con el infante Luis Antonio Jaime de Borbón, para quien realizó la pintura que ha sido considerada como el primer retrato de grupo en la historia de la pintura española, *La familia del infante don Luis de Borbón* (1784).

¹⁵⁸ Valeriano Bozal, *Goya*, p. 9.

¹⁵⁹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 133.

La relación que formó con el infante, lo convirtió en el pintor más reconocido y solicitado de las altas esferas de la corte española. Su creciente fama hizo que gozará de la protección de los Duques de Medinaceli y los de Benavente-Osuna.

Fue hasta 1789 que el rey Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma, lo nombran pintor de la corte, desde aquel momento el éxito y reconocimiento estarían en su vida, “su obra comenzaba a ser contemplada con la mezcla de admiración y estupor que solo producen los grandes”.¹⁶⁰



Francisco de Goya y Lucientes, *La familia del infante don Luis de Borbón*, 1784.
Óleo sobre lienzo, 248 cm x 340 cm.
Fundación Magnani Rocca, Corte di Mamiano, Parma.¹⁶¹

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹⁶¹ Imagen tomada del sitio: <masdearte.com/especiales/goya-y-el-infante-don-luis/>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

Su promoción como pintor del rey se debió a las recomendaciones que hizo Francisco Bayeu y Salvador Maella, debido a que en ese momento propusieron sus candidaturas por la muerte de Cornelio van der Gotten director de la fábrica de tapices.

Además de ser pintor del rey también fue considerado el mejor retratista de la alta sociedad de Madrid, la cual englobó a intelectuales, círculos financieros y artísticos,¹⁶² con los que Goya empezó a relacionarse.

Así como el éxito llegó también lo hicieron las preocupaciones que acompañaron a la época. Después de que los monarcas franceses murieran en la guillotina, tomó más fuerza la represión de ilustrados en España. Los círculos de intelectuales simpatizantes con las ideas de la Ilustración fueron perseguidos. Se dice que desde que la reina María Luisa asumió el poder las persecuciones se incrementaron.

Goya al ser el pintor del rey se encontraba en una situación tensa, por sus ideas ilustradas, “cabe suponer que Goya, ha entrado en contacto con personas de mentalidad ilustrada, aristócratas y burgueses, intelectuales también, y que está descontento consigo mismo –al menos eso insinúa en una carta de 1790 a Zapater– un nuevo comienzo mundo y un modo nuevo de hacer pintura”.¹⁶³

El año de 1792 fue difícil en la vida del pintor, quien posteriormente había pedido ya permiso para ausentarse del Palacio Real por la creciente tensión causada por la persecución a ilustrados. Lo poco que se sabe de ese año respecto a su vida, la única certeza es que quedó completamente sordo.

Es probable que su dolencia, que hasta hace poco se atribuía a la sífilis o quizá a un trastorno mental, fuera ocasionada por una intoxicación crónica debida al plomo de las pinturas, el ‘saturnismo’, que cursa con los síntomas que presentaba el pintor. Quedó paralizado, sin vista ni oído, y sufrió dolores intensos y terribles alucinaciones.¹⁶⁴

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p 29.

¹⁶⁴ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, op. cit.* 47.

La historia del arte ha especulado mucho respecto a la enfermedad que originó su sordera, lo único que se puede afirmar es que esta situación había extremado su sensibilidad.

El pintor llegaba a un nuevo estadio de madurez, a una nueva etapa creativa en la que comenzaría a experimentar con su estilo más personal, plasmado en los grabados y las Pinturas negras que le han hecho pasar a la historia como un genio de la pintura.¹⁶⁵

A pesar de que la sordera lo fue hundiendo en una profunda depresión, Goya siguió trabajando incansablemente. Fue nombrado director de la Academia de Pintura, puesto que quedó vacante tras la muerte de su ex maestro Francisco Bayeu, justamente por esas fechas Goya entabla una amistad con los Duques de Alba y, como muestra de ello realizó un retrato para la Duquesa de Alba con quien se rumora tuvo un romance.

Poco se sabe del romance que el pintor sostuvo con la duquesa, la única prueba que se tiene es una carta que Goya le mandó a su amigo Zapater, en ese momento el pintor tenía 50 años y se encontraba completamente sordo. Se especula que aquel amorío no duró mucho tiempo, lo único que hay de verdad es que Goya la pintó varias veces; a pesar de la diferencia de edad que existía entre ambos Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo duquesa de Alba, muere antes que Goya en 1802 a la edad de 42 años.

El pintor realizó un dibujo a la aguada para el proyecto de su tumba, en la que la representó con los ojos cerrados. Uno de los beneficiarios de la duquesa en su testamento fue Javier, el único hijo que sobrevivió al pintor, a quien legó 10 reales de por vida.¹⁶⁶

La vida profesional del pintor se vio mermada por su salud, cuestión que lo hizo renunciar a su puesto como director de pintura de la academia en 1797.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶⁶ Ferrán Aribau, *Vida y obra: Goya, op. cit.*, p. 19.

Siguió trabajando en su arte personal y se enfocó en terminar *Los caprichos* (1797-1798) serie de estampas que realizaba para sí mismo.

Los caprichos surgieron durante la sordera de Goya y la relación que mantuvo con la Duquesa de Alba, estos factores lo llevaron a la creación de una serie de estampas satíricas en las cuales se dejan ver las inquietudes sociales que tenía,¹⁶⁷ además de estar relacionadas como una expresión ideológica emanada de las ideas que traía consigo la Ilustración.

El ideario de la serie se contextualiza dentro de una específica visión de la historia, según la cual el entorno cada vez más degradado de Carlos IV, María Luisa y Godoy generó una violenta contestación dentro y fuera de la corte por parte de los reformistas. La monarquía es colocada en la misma diana de los estamentos privilegiados y el pueblo, contra quienes supuestamente dirigen sus críticas Goya y la minoría ilustrada. Acorde con este discurso ideológico, el artista pudo idear su colección de estampas satíricas coincidiendo con un momento políticamente favorable, caracterizado por la constitución de un gabinete progresista.¹⁶⁸

Es decir, *Los caprichos* son una muestra de la visión de Goya, de la cosmovisión en la que estaba inmerso. Mientras realizaba los encargos de la casa real y la burguesía, Goya terminó esta serie a la que el Diario de Madrid describiría como:

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido,

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Real academia bellas artes San Fernando, "Los caprichos de Goya", s/p. [En línea]. Disponible en: <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos/>>. [Accesado el día 20 de febrero de 2018].

como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes a toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés.¹⁶⁹

Los caprichos, fueron puestos a la venta y luego retirados por el mismo artista, posteriormente la Santa Inquisición se interesó por ellos, así como la Duquesa de Osuna, quien solo se quedó con cuatro de ellos a cambio de una pensión anual para el hijo del pintor.



Francisco de Goya y Lucientes, *La familia de Carlos IV*, 1801.
Óleo sobre lienzo, 280 cm x 336 cm.
Museo del Prado, Madrid.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁰ Imagen tomada del sitio: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779->

Desde la muerte de su cuñado Francisco Bayeu, Goya esperaba a ser nombrado como primer pintor de cámara junto con Mariano Salvador Maella. El nombramiento trajo consigo un aumento de sueldo y, con ello, un mejor estilo de vida. Después del nombramiento se le dio la tarea de realizar la obra que muchos críticos e historiadores de arte han considerado como la que lo encumbra en vida, el retrato de *La familia de Carlos IV* (1800-1801), le dio a Goya fama y reconocimiento. Para realizar esta obra Goya tomó como referencia *Las meninas* (1656) de Velázquez, se inspiró en ella y creó una obra totalmente diferente.¹⁷¹

La vida personal del pintor cambió con el inicio del siglo, su hijo Javier se casaría en 1805, con Gumersinda Goicoechea, hija de un banquero navarro. El hijo de Goya también quería dedicarse a la pintura como su padre, pero se había convertido en un joven elegante de Madrid que vivía como rentista. El matrimonio que estableció consolidó su posición económica y social, con motivo de la boda de Javier, Goya realizó varios cuadros para la familia Goicoechea y, también conoció a la joven Leocadia Zorrilla con quien establecería una relación amorosa que duró hasta la muerte del pintor.

2.3.1 Los desastres de la guerra

En cuanto a España, el siglo estuvo acompañado de rumores de guerra que no tardaron en hacerse realidad, la diplomacia que España mantenía con Francia e Inglaterra, se vio mermada por la mala diplomacia del ministro Manuel Godoy, esto les costó entrar en guerra. España e Inglaterra pasaron de ser aliados a enemigos, los conflictos de interés surgieron por un pacto unilateral entre España y Francia.

Los franceses se comprometían a dejar las fronteras como estaban antes, a cambio de que España les cediera una parte de Isla de Santo Domingo (...) tras el tratado de San Ildefonso firmado en 1796 con Francia, por el que España

71759e417e74?searchMeta=la%20familia%20de%20carlos%20iv>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 64.

contribuiría con tropas y navíos al ejército francés, el Reino Unido declaró la guerra a España.¹⁷²

La guerra contra los británicos sumerge a España en la pobreza y a expensas de los franceses. Las políticas de Godoy y su alianza con Francia solo le reportaron pérdidas a la corona española. La Guerra de las Naranjas y la batalla de Trafalgar, solo dejaría bajas; el constante apoyo hacia Francia los llevaría a los reyes borbones a perder la corona.

La popularidad de Godoy iba a la baja, motivo que llevaría a sus detractores a organizar una conspiración en su contra, se creó el partido fernandista, “los sucesores de aquella fracción aristocrática, organizados ahora en el partido fernandista, consiguieron aglutinar en torno al príncipe heredero a los descontentos”.¹⁷³

El partido fernandista y Godoy negociaban en secreto con Napoleón, sin embargo, los planes del Emperador de Francia eran otros, respecto a los que estableció con ambos bandos. Después del llamado motín de Aranjuez los reyes borbones se exiliaron en Francia lugar al que también iría el príncipe Fernando para reclamar su legitimidad en el trono. Napoleón reunió a la familia real para posteriormente quitarles el trono y poner a su hermano José Bonaparte.

El pueblo se resistió a la instauración de la dinastía napoleónica, por lo que se registraron varios enfrentamientos entre los más memorables se encuentran la batalla del 2 y el fusilamiento del 3 de mayo de 1808, que solo denotaron muertes y violencia, pese a eso se introdujo la dinastía Bonaparte en España.

José Bonaparte subió al trono el 8 de julio de 1808, “José a diferencia de Napoleón era un hombre cultivado, con estudios de judicatura y experiencia en el comercio, y con gran clarividencia política”.¹⁷⁴ Su reinado fue corto, el pueblo español estaba descontento, los lugares que no tenían ocupación de tropas francesas, se añadían a la resistencia.

La resistencia se puso en contra del gobierno francés, con la batalla del 19 de julio de 1808, inició la Guerra de independencia, José Bonaparte huyó de

¹⁷² *Ibidem*, p. 140.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 144.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 150.

España, motivo por el cual Napoleón intervino personalmente en el conflicto, y puso al frente a 250.000 soldados franceses.¹⁷⁵ Se ocasionó así una guerra de guerrillas que dejó un millón de muertos y un país devastado.

El tratado de Valencay, firmado el 11 de diciembre de 1813 por Napoleón, devolvía el trono de España a Fernando VII. La Guerra de la Independencia, llamada por los franceses Guerra Napoleónica de España y por los ingleses Guerra Peninsular, fue ganada por los españoles con la ayuda de estos últimos.¹⁷⁶

El príncipe Fernando retornó a España en 1814 ahora como el rey Fernando VII (1814-1820). Llevaría a España al sexenio absolutista en donde todos los pensamientos liberales tratarían de ser erradicados.

Durante el tiempo que duró la guerra Goya continuó pintando “prosiguió trabajando encerrado en su universo solitario, cada vez más sordo y asilado, cada vez más tétrico, desesperanzado sin remedio pero atendiendo a los encargos que recibía de ambos bandos”.¹⁷⁷

Goya fue un retratista de la guerra, durante esos momentos ya no recibía sueldo como primer pintor del rey, motivo por el cual se dedicó más a sus obras personales también por esos años falleció su esposa Josefa Bayeu. *Los desastres de la guerra* (1810-1815), se realizaron durante la ocupación francesa, retrata los horrores de la guerra desde los ojos del pintor.

Goya plasma en esta serie esa percepción de la existencia que años después Miguel de Unamuno definiría como “el sentimiento trágico de la vida” y que se ha identificado con una visión profundamente española, una manera despiadada de contemplar el horror de la naturaleza humana, de la guerra, que entronca con la visión ofrecida por Pablo Picasso más de un siglo después en su Guernica.¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 154.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 67.

Goya retrató la trascendencia de la guerra, la miseria humana y las secuelas que dejó la ambición por el poder. Sin embargo, el pintor no pudo ver publicada esta serie debido a toda la represión que trajo el gobierno de Fernando VII, a pesar de eso, su obra salió a luz años después en 1863, para la admiración de su público. Goya supo imponer su visión personal y a la vez escapar de toda persecución.

Cuando la guerra terminó en España y el régimen se volvió a establecer, el rey investigó a todos los trabajadores de la casa real motivo por el cual, Goya fue interrogado e investigado pero nunca se le adjudicó ningún cargo, a pesar de eso el nuevo rey Fernando VII, no simpatizó con el pintor y dejó de pedirle encargos oficiales.

Después de la muerte de su esposa, Goya oficializó su relación con Leocadia Zorrilla, se dice que la relación que mantuvo con ella fue tormentosa; se cree que de aquella relación nacería Rosario Weiss, fruto de la infidelidad de Leocadia con Goya.

El pintor se fue a vivir con Leocadia y sus hijos, a una residencia apodada La quinta del sordo, ubicada a las afueras de Madrid. En su quinta Goya cultiva sus tierras y practicaba la caza.¹⁷⁹ En la quinta del sordo Goya realizó una serie de pinturas que lo consagrarían como uno de los más grandes pintores del mundo. El artista pasó tres años pintando sobre el yeso de las paredes de su casa de campo.

Se desconoce la razón por la que Goya pasó tres años de su vida pintando directamente sobre el yeso de las paredes de la Quinta del Sordo la serie conocida como Pinturas Negras, el célebre conjunto formado por catorce óleos dispuestos en dos habitaciones de la casa. Tampoco se sabe el motivo que le impulsó a pintar tales temas, cuyo significado está todavía por descifrar.¹⁸⁰

Las pinturas negras han pasado a la historia, en ellas el pintor sintetizó los temas que le intriguaron e inspiraron toda su vida. También por esas fechas realizó

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 75.

una serie de grabados llamados *Los disparates* (1816-1824) misma que dejó inconclusa.

Las persecuciones que realizó Fernando VII, hicieron que Goya temiera por su seguridad y regalara la Quinta del Sordo a su nieto Mariano, para luego trasladarse a Francia, y de ahí, a Burdeos. “Sordo, viejo, débil, impotente, sin saber una palabra en francés pero tan contento y deseoso de ver el mundo”,¹⁸¹ así es como Goya llegó a Francia, en donde siguió su labor, retratando y luchando contra su enfermedad, que ahora atacaría su vejiga, además de tener un tumor en el perineo. No obstante, Goya volvió a sobreponerse y continuó trabajando, hasta que consiguió su jubilación con el total de su sueldo.

Goya dedicó hasta el último aliento al arte, el último año de su vida estuvo pintado a sus amigos cercanos. Francisco de Goya y Lucientes muere el 16 de abril de 1828, sus restos fueron enterrados en Cartuja y fue hasta 1919, que éstos fueron trasladados a Madrid y se depositaron en la ermita de San Antonio de la Florida.

2.4 El artista y su obra

Hablar de Goya es hablar del espíritu de una época, su obra es trascendental en la historia del arte, su pintura es sinónimo de virtuosismo. Goya encontró el verdadero valor del arte en la expresión de su estilo, supo retratar los valores, costumbres, ideas y creencias, en síntesis la esencia de la sociedad española desde una visión única para su tiempo.

Al hacer un breviarío de la vida del pintor desde su contexto histórico sus historiadores lo han señalado como un adelantado a su época, un artista que se fue forjando con todo lo vivido. Goya fue asimilando cada una de las situaciones que vivió para luego expresarlas en cuadros que han sobrepasado el tiempo.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 78.

2.4.2 Influencias artísticas

Como él mismo ha mencionado “sus maestros fueron Velázquez, Rembrandt y la naturaleza, como él mismo proclamó, y sus discípulos, todos y ninguno”.¹⁸² Existen varias etapas en su obra, entre ellas se encuentra la de pintor de tapices; se ha mencionado que Goya empezó pintando tapices para la Real Fábrica de Santa Bárbara, lugar en donde aprendió de Anton Raphael Mengs y Tiépolo. Experimentó el uso del movimiento y la caracterización de los personajes para reflejar las costumbres de la época; su estilo sería catalogado como un estilo español.

Recibió la influencia de su cuñado Francisco Bayeu, de hecho sus biógrafos marcan una similitud entre los trabajos de ambos, similitudes que Goya rompería con la pintura *El quitasol* (1777), esta obra de estilo rococó, es uno de los cartones más populares del pintor.



Francisco de Goya y Lucientes, *El quitasol*, 1777.
Óleo sobre lienzo, 140 cm x 152 cm.
Museo del Prado, Madrid.¹⁸³

¹⁸² *Ibidem*, p. 199.

¹⁸³ Imagen tomada del sitio: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779->

Goya se convirtió en el pintor más solicitado de la alta sociedad de Madrid, motivo que lo hizo incursionar cada vez más en los retratos. Su amistad con los círculos de intelectuales y la alta sociedad de Madrid influenciaron su forma de ver la vida. Los temas de sus pinturas abordaron la brujería, la superstición, el progreso científico y el económico.

2.4.3 Cuadros goyescos

Se estima que la obra de Goya abarca un total de 300 pinturas, de las cuales la mitad son retratos¹⁸⁴ y las demás se catalogan en *Los caprichos*, *Los desastres de la guerra*, *Tauromaquia*, *Pinturas negras*, pinturas religiosas y los cartones, en este apartado se hablará de cada uno de ellos.

❖ Cartones de la Real Fábrica de Santa Barbará



Francisco de Goya y Lucientes, *Perros y útiles de caza*, 1775.
Óleo sobre lienzo, 112 cm x 174 cm.
Museo del Prado, Madrid.¹⁸⁵

71759e417e74?searchMeta=la%20familia%20de%20carlos%20iv>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

¹⁸⁴ Conxa Rodríguez, "La aritmética del arte de Goya", s/p. [En línea]. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/07/561514fb46163f084b8b4>>. [Accesado el día 5 de mayo de 2018].

¹⁸⁵ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perros-en-trailla/deec8f34-d84a-4e7b-b7d0->

El estilo personal del pintor en su obra artística comenzó a verse desde que pintó cartones para la Real Fábrica de Santa Bárbara, pero más específicamente para los príncipes de Asturias. Su producción artística fue de 63 cartones con motivos sobre la vida española en los 17 años que figuró como pintor de cartones.¹⁸⁶

En el tiempo en el que estuvo pintando para la Real Fábrica Goya fue perfeccionando su arte, mostró que su estilo era diferente al de los demás. A pesar de que los pintores de cartones no tenían permitido mostrar su creatividad y solo podían replicar obras que serían guardadas, Goya sacó provecho de eso y mostró su talento. Desde que los príncipes de Asturias vieron los cartones que él había realizado quedaron impresionados.

❖ Retratos

Con el éxito y el reconocimiento llegaron las amistades, Goya empezó a relacionarse con burgueses, aristócratas, e intelectuales, cuestión que lo hizo cambiar su forma de pensar; tuvo una clara influencia en su obra artística, él mismo lo dice en una de las tantas cartas que le mando a su amigo Zapater, “un nuevo mundo y un nuevo modo de hacer pintura”.¹⁸⁷

Un nuevo mundo se abrió para el pintor que fue escalando peldaños sociales, los círculos de intelectuales y aristócratas además de ser sus clientes se fueron convirtiendo en sus amistades. Goya era un pintor reconocido y popular; era visto como los grandes, todos querían ser retratados por él.

Su pintura fue capaz de profundizar en el alma humana a través de matices. No se detuvo en la apariencia, ni se instaló en una cómoda visión de su tiempo para gozar de su éxito, sino que se reinventó así mismo y cuestionó a la sociedad.

Los retratos y autorretratos lo acompañaron toda su vida artística; gran parte de su obra artística abarca retratos, entre los personajes que pintó se encuentran los de la familia real e importantes figuras de la nobleza. Realizó

593be9e93f32?searchMeta=perros%20y%20utiles%20de%20caza>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

¹⁸⁶ Ferrán Aribau, *Vida y obra: Goya, op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁷ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p. 29.

plácidos retratos de los miembros de la clase privilegiada que pintó en ocasiones siguiendo un estilo inglés.¹⁸⁸

Entre sus más fieles mecenas y a quienes retrató en varias ocasiones y durante varios años, fueron los duques de Osuna, quienes se convirtieron en sus principales clientes, además de los duques de Medinaceli y la familia del infante don Luis de Borbón.

Entre sus retratos más icónicos están: *La reina María Luis con tontillo* (1789), *La duquesa de Alba, de negro* (1797), *Carlos VI* (1799), *La condesa de Chinchón* (1800), *La marquesa de Lazán* (1804). El museo del Prado muestra que su retrato más tardío fue *Juan Bautista de Muguiro* (1827), lo pintó pocos meses antes de morir.¹⁸⁹



Francisco de Goya y Lucientes, *Carlos IV*, 1789. Óleo sobre lienzo, 203 cm x 137 cm. Museo del Prado, Madrid.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 200.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-iv/0e6d9fa5-4ebb-40d1-86ee-f9291365a033>>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

❖ Los caprichos

Son una serie de estampas realizadas con aguatinta y agua fuerte, en donde el pintor dibujaba aspectos y acontecimientos de la vida española pero desde una perspectiva crítica. Esta serie constó de 80 estampas realizadas entre 1797 y 1798.

Estas estampas se centraron en dos temas: el galanteo y la brujería. Valeriano Bozal dice que: “los hizo durante toda su vida y además rotuló con leyendas o pies la mayoría de ellos. Se trata de obras autónomas”,¹⁹¹ es decir, los realizó para sí mismo, para plasmar lo que vivía día tras día, lo que la sociedad española le representaba.

Es la primera vez en la historia del arte en la que nos encontramos con un trabajo de esta naturaleza. Los dibujos constituyen una verdadera reflexión privada sobre acontecimientos e ideas del momento, acontecimientos e ideas de todo tipo, políticas, sociales, costumbristas, morales, clericales, caricaturescas, etc.¹⁹²



Francisco de Goya y Lucientes, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, 1798.

Aguada; Lápiz; Pluma; Tinta china;
Tinta agrisada sobre papel verjurado,
215 mm x 150 mm.

Museo del Prado, Madrid.¹⁹³

¹⁹¹ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p. 64

¹⁹² *Ibidem*, p. 65.

¹⁹³ Imagen tomada del sitio: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-si-pronuncian-y-la-mano-alargan-al-primero-que/483e1224-096b-4a95-83cf->

Entre sus más famosas estampas se encuentra *El sueño de la razón produce monstruos* (1798), lo que Bozal interpreta de esta pintura es: “Es el propio Goya el que duerme (...) Si la realidad es el mundo soñado por la razón, entonces esa realidad está desquiciada”.¹⁹⁴ Entre otras de sus estampas están: *Chitón* (1798), *La tortura del dandy* (1797-1798).



Francisco de Goya y Lucientes, *Chitón*, 1798.

Aguada; Lápiz; Pluma; Tinta china; Tinta agrisada sobre papel verjurado, 212 mm x 250 mm.

Museo del Prado, Madrid.¹⁹⁵

8e22a0f412d3?searchMeta=el%20si%20pronuncian%20y%20la%20mano%20alargan%20al%20pr
imero%20que%20llega >. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁹⁵ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/chiton/b326baea-14c9-4aa9-bd0d-20787bf07fdd?searchid=9593f59f-45cc-492e-7d5b-c9dd9bbd8479>>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

❖ Los fusilamientos de mayo y Los desastres de la guerra

La intervención francesa en España desembocó en la Guerra de Independencia, de este momento histórico Goya realiza los cuadros *El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos* (1814) y *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío* (1814). Estos cuadros hacen referencia a lo que ocurrido cuando las tropas francesas llevaban a Carlos IV y su familia a exiliarse a Francia.

Goya mostró que era un espectador crítico al que nada le era ajeno y nada se le escapaba, la leyenda dice que el mismo Goya presencié los hechos de aquellos fusilamientos. Sus obras así lo hacen ver porque parecen ser miradas por un testigo que pudo retratar la crueldad.

Todo lo representó Goya, no ignoró nada, como si deseara dejar el testimonio más minucioso, el más meticuloso de la violencia (...) nos dice la falta de retórica con la que se enfrentó a los hechos, atento a los hechos mismos, sin sentimentalismos, sin tratar de embellecer o denigrarlos (...) Goya se ha cuidado de representar la violencia de las acciones, lo desencajado de los rostros, el muñeco de la muerte en que puede convertirse un soldado.¹⁹⁶

Posteriormente Goya realizó una serie de 82 estampas llamadas *Los desastres de la guerra* (1810-1815), que la historia del arte ha considerado una de las cumbres en el grabado. Para realizar esta serie utilizó como técnicas la aguatina, el aguafuerte y la aguatina bruñida.

En esta serie de grabados el pintor mostró a las víctimas de la guerra, las obras están divididas en: “tres partes en los Desastres. Tras el frontispicio, las estampas 2 a 48 representan acontecimientos bélicos; en el desastre 49, el hambre en Madrid durante los años 1811 y 1812; a partir de la estampa número 66 se inicia una reflexión sobre la situación política”.¹⁹⁷

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 81.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 84.

Goya retrató el horror de la guerra; sus estampas muestran el lado más miserable de la condición humana y proclaman la necesidad de un nuevo orden social, "sus estampas ofrecen imágenes de desolación y muerte".¹⁹⁸ Entre las emblemáticas están: *El coloso* (1810-17), *Estragos de la guerra*, Desastre núm. 30 (1810-185), *Con razón o sin ella*, Desastre núm. 2 (1812-1815).



Francisco de Goya y Lucientes, *El 2 de mayo de 1808 en Madrid o "La lucha con los mamelucos"*, 1814.

Óleo sobre lienzo, 268.5 cm x 347.5 cm.

Museo del Prado, Madrid.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 88.

¹⁹⁹ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-dos-de-mayo-de-1808-o-la-lucha-con-los/77a23bc4-b373-457e-8699-f78b58aec1ed?searchMeta=%20%20la%20lucha%20con%20los%20mamelucos>>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

❖ Tauromaquia

Goya tuvo una gran afición a los toros que lo llevó a realizar una serie de grabados dedicados a la fiesta taurina.²⁰⁰ Realizó una serie de 33 estampas en 1816, al aguafuerte, en donde plasmó esta costumbre nacional española.

Para esta serie, Goya ejecutó 50 dibujos preparatorios en tiza roja y realizó el grabado en dos veces: el grabado en aguafuerte con una tiraje limitado a unas pocas pruebas de ensayo y después, el grabado a la aguatinta para variar la iluminación y dramatizar la escena. Ilustraba también las hazañas de los toreros más famosos de su tiempo.²⁰¹

Entre algunas de las estampas se encuentra: *Corrida de toros* (1815-1819), *Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas* (1816) y *La desgraciada muerte de Pepe-Illo en la plaza de Madrid* (1814-1816).



Francisco de Goya y Lucientes, *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*, 1814-1816 .
Sanguina en papel verjurado, ahuesado,
176 mm x 248 mm.
Museo del Prado, Madrid.²⁰²



Francisco de Goya y Lucientes, *Pepe Illo haciendo el recorte al toro*, 1814-1816.
Sanguina, sobre papel avitelado,
ahuesado, 190 mm x 194 mm.
Museo del Prado, Madrid.²⁰³

²⁰⁰ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 71.

²⁰¹ UNESCO, "GOYA-Francisco (1746-1828)", s/p. [En línea]. Disponible en: <<http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=3101&nouvelleLangue=es>>. [Accesado el día 7 de mayo de 2018].

²⁰² Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-desgraciada-muerte-de-pepe-illo-en-la-plaza-de/e0602147-937e-4644-83e3-222467ab89f7?searchMeta=%20%20la%20desgraciada%20%20muerte%20de%20pepe%20illo%20en%20la%20plaza%20de%20madrid>>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

❖ Disparates

Los Disparates fue otra serie de grabados del pintor que consta de 22 láminas realizadas en 1815, esta serie no pudo ser terminada debido a que en ese momento el pintor se exilia en Francia.

La colección es hermética, quizá la más hermética de las obras del artista, es difícil precisar el sentido del conjunto, también el de muchas de las estampas en sí mismas consideradas. La condición del tema, disparates, y su inacabamiento hacen más difícil la interpretación. Sin embargo, las imágenes producen una fuerte impresión, es imposible olvidarlas.²⁰⁴

Los temas principales de esta serie fueron: la sexualidad, el miedo, el pánico, la violencia, el misterio y el terror. Estos motivos engloban los más profundos miedos del ser humano, así como su baja condición animal pero desde lo irreal y lo absurdo.



Francisco de Goya y Lucientes, *Disparate de carnaval*, 1815-1819.
Aguafuerte; aguatina,
Papel avietalado, 300 mm x 407 mm.
Museo del Prado, Madrid.²⁰⁵

²⁰³ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pepe-illo-haciendo-el-recorte-al-toro/2ebb3cec-bc55-433b-8ae7-f0f6b5334621?searchMeta=pepe%20illo%20haciendo%20el%20recorte%20al%20toro>>.
[Accesado el día 15 de agosto de 2019].

²⁰⁴ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p. 107.

²⁰⁵ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/disparate-de-carnaval/09ef13f2-12b1-46b5-b3e0-1a56a934ec11?searchMeta=disparate%20de%20carnaval>>.
[Accesado el día 15 de agosto de 2019].

❖ Pinturas negras

Las pinturas negras fueron creadas cuando Goya se alejó de la vida pública de Madrid, y se fue a la Quinta del sordo junto con Leocadia Zorrilla y sus hijos. En este lugar Goya pasó tres años pintando en los muros de la sala del piso superior y los muros de la sala de la planta baja las obras por las cuales pasaría a la historia.

En total realizó 14 pinturas en las que aplicó técnicas “como el negro de imprenta utilizado para incrementar el carácter tétrico de las escenas, y exploró un nuevo terreno estético, por el que se le ha considerado el precursor del arte moderno”.²⁰⁶



Francisco de Goya y Lucientes, *Saturno*, 1820 – 1823.
Técnica mixta, revestimiento mural trasladado a lienzo
143. 5 cm x 81. 4 cm.
Museo del Prado, Madrid.²⁰⁷

²⁰⁶ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 75.

Las pinturas negras retrataron un mundo grotesco, “un mundo que poco tiene que ver con lo que pintaban otros artistas del momento, que anuncia muchos de los aspectos que serán característicos de la modernidad”.²⁰⁸ Aún no se sabe la temática de estas pinturas pero hay muchas interpretaciones, ya que los personajes son mitológicos, bíblicos y populares.

Encarnó en seres de carne y hueso abstracciones como el miedo (...) figuras aisladas y dolientes, monstruos amenazadores y crueles (...) todos ellos formaron parte de las pesadillas goyescas, de la lucidez alucinante nacida de sus propios sufrimientos.²⁰⁹

Entre las más famosas están *Saturno*, (1819-1823), *Judith y Holofernes* (1819-1823), *Dos viejos* (1819-1823) y *La Leocadia* (1819-1823).

La obra de Francisco de Goya estuvo fuertemente influenciada por el contexto histórico en el que vivió, todos los aspectos culturales y sociales afectaron su obra, y cambiaron su manera de pensar. En la cima de su éxito profesional no temió expresar su sentir sobre el régimen borbónico. Su pintura fue crítica y nunca se doblegó ante los deseos de nadie.

Goya fue un artista adelantado a su época, fue un innovador y un creador de estilos. Supo expresar sentimientos propios y ajenos, creció y cambió con la época; fue un artista revolucionario cuando aún no los había.

Al margen de estas observaciones, que ponen en cuestión los lugares comunes de la leyenda goyescas –no me cabe la menor duda de que Goya era un pintor con profundos conocimientos pictóricos-, es preciso llamar la atención sobre la calidad del retrato de familia, en especial de algunos motivos que serán constantes en su arte: la maravillosa habilidad en la representación de figuras femeninas (...) la condición de las telas, veladuras y superposiciones, la

²⁰⁷ Imagen tomada del sitio: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6?searchMeta=saturno>>. [Accesado el día 15 de agosto de 2019].

²⁰⁸ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p. 110.

²⁰⁹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 200.

perfección de los personajes infantiles y, de nuevo sus tejidos (...) así como su capacidad para encajar el conjunto en el espacio y crear una atmósfera apacible en un lugar indefinido hecho de luz y sombra.²¹⁰

Goya pintó el espíritu de una época e incursionó en el arte moderno, su obra capturó la esencia de la sociedad española para luego inmortalizarla en obras atemporales.

²¹⁰ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p. 36.

CAPÍTULO 3. LA MARQUESA DE SANTA CRUZ Y EL IMAGINARIO SIMBÓLICO DESDE LA CONFIGURACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS DE LA OBRA DE ARTE EN GILBERT DURAND

Así, hemos entrado donde nunca, entraremos, esa escena pintada sobre una tela. De improviso, nos encontramos en ella. No se podría decir que hemos penetrado, pero tampoco que estamos afuera. Nos encontramos en ella de una manera más antigua y más simple que la posibilitada por movimiento alguno, desplazamiento o penetración. Estamos en ella sin dejar el umbral, sobre el umbral, ni adentro ni afuera, y acaso nosotros mismo somos el umbral, así como nuestra mirada se ajusta al plano de la tela y se teje en su estofa.

Jean-Luc Nancy

Este capítulo tiene la finalidad de mostrar cómo fue la influencia que tuvo el imaginario simbólico en la construcción de la obra mitológica *La marquesa de Santa Cruz* (1805) de Francisco de Goya y Lucientes, con base en el análisis metodológico que se planteó en el cuarto capítulo de su libro *De la mitocrítica al mitoanálisis*, titulado “Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras”.

3.1 La marquesa de Santa Cruz

Los retratos de Goya son símbolos de la época, reflejan la riqueza, el poder, la moda, los usos y costumbres; son el reflejo de la sociedad española ilustrada. Muestra de ello fueron los retratos que realizó para los duques de Osuna sus mayores mecenas, “Goya realizó para esta familia un gran número de pinturas desde que entabló su primera relación con ella, hasta el punto de que los duques de Osuna se convirtieron en sus principales clientes particulares”.²¹¹

Goya comenzó una relación con los duques de Osuna en 1785, y desde aquel momento fueron sus protectores e incluso entabló cierta amistad con ellos. Gracias a su estrecha relación el pintor se fue introduciendo en los círculos de la

²¹¹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 272.

nobleza, cuestión que lo dotó de popularidad y reconocimiento, llevándolo a ser considerado el retratista más importante de su época.²¹²

Esta familia de largo linaje español estaba encabezada por Pedro Téllez de Girón que ostentó el título del IX duque de Osuna, su carrera fue militar y diplomática lo hizo ser considerado uno de los ilustrados más destacados de su tiempo. En 1774 se casó con Josefa Alonso Pimentel Condesa-Duquesa de Benavente, que además ostentaba otros títulos. La condesa de Osuna, era considerada una mujer destacada de su tiempo. “Según Lady Holland, esposa del embajador inglés, era ‘la mujer más distinguida de Madrid por sus talentos, mérito y gusto’.”²¹³

El matrimonio participó activamente en las ideas artísticas e intelectuales de la época,²¹⁴ que mostraban bonanza económica y cultural, así como un cierto compromiso a la mejora de la sociedad.²¹⁵

El duque se destacó por su brillante carrera militar, se interesó por el progreso científico y tecnológico (...) la duquesa celebraba suntuosas recepciones en las que agasajaba a sus invitados con música de cámara representada por la orquesta que ella misma financiaba (...) sus salones eran un lugar de cita obligado de intelectuales y artistas.²¹⁶

Los duques formaron parte y propiciaron el mecenazgo de artistas de toda clase, tanto músicos, literatos y pintores. Fueron los mayores mecenas de la época; en su casa siempre estuvo llena de intelectuales ilustrados.

²¹² Gonzalo Martínez, “Goya y los IX duques de Osuna: pinturas para el Palacio de la Alameda”, p. 31. [En línea]. Disponible en: <<http://cc.bingj.com/cache.aspx?q=Gonzalo+Mart%c3%adnez%2c+%e2%80%9cGoya+y+los+IX+duques+de+Osuna%3a+pinturas+para+el+Palacio+de+la+Alameda&d=4618165400375576&mkt=es-MX&setlang=es-MX&w=ooDq09LvRLc0GSovTrgv4dJqCjSLEEpY>>. [Accesado el día 10 de abril de 2018].

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 272.

²¹⁵ Diana Urriagli, “Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII”, en Luis Sazatornil, *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, p. 239.

²¹⁶ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 272.

El duque fue socio de la Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios, fundada en 1789 para grabar cuadros de los reales palacios, y subvencionó la empresa con su propio dinero. Luego se le hizo académico de honor de San Fernando en 1792. Él y su esposa hicieron que sus hijos estudiaran dibujo y encargaron numerosos cuadros y estampas a diversos artistas.²¹⁷



Francisco de Goya y Lucientes, *Los duques de Osuna y sus hijos*, 1787-1788.
Óleo sobre lienzo, 225x174 cm.
Museo del Prado, Madrid.²¹⁸

²¹⁷ Gonzalo Martínez, "Goya y los IX duques de Osuna: pinturas para el Palacio de la Alameda", *op. cit.*, p. 31.

²¹⁸ Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-duques-de-osuna-y-sus-hijos/09085b96-441d-40e3-9092->

Las obras que los duques le encargaron a Goya fueron varias e incluyeron retratos, pinturas religiosas, series de esoterismo y brujería, como las que realizó en *Los caprichos*. Entre las pinturas más famosas que Goya realizó para la familia esta *Los duques de Osuna y sus hijos* (1787-1788). El retrato familiar no era muy común en su época, de hecho Goya solo había realizado uno antes que este; anteriormente había pintado el *Retrato del infante don Luis de Borbón y su familia* (1784).

Años más tarde volvería a pintar a un miembro de este linaje en uno de los retratos más importantes del artista, Goya retrató a Joaquina Téllez-Girón y Pimentel (1784-1851) quien fue la segunda hija de los duques, y quien es el motivo de este análisis.

Joaquina Téllez-Girón y Pimentel, nació en Madrid el 21 de septiembre de 1784, se casó con José Gabriel de Silva Bazán y Waldstein (1782-1839), X marqués de Santa Cruz quien sería el primer director de museo del Prado, y por quien ella pasó a ser la marquesa consorte de Santa Cruz. El Museo del Prado la recuerda como:

Fue una de las damas más admiradas de su tiempo, representando, como lo había sido su madre, el ideal de la aristócrata cultivada, que tenía sus raíces en la Ilustración y en las recomendaciones de ese tiempo para la moderna educación femenina. Lady Holland se refería a su belleza en sus *Journal of Spain*, así como a las tertulias de poetas y literatos que reunía en su palacio. En su madurez, la marquesa de Santa Cruz, dama de la orden de Damas Nobles de la reina María Luisa (1830), fue camarera mayor de Palacio en 1834 y 1841, y aya de la reina Isabel II y de la infanta Luisa Fernanda.

La marquesa de Santa Cruz, heredó el gusto por las artes de sus padres. Al igual que su madre fue considerada una de las mujeres más distinguidas de

9230bbe1fa99?searchMeta=los%20duques%20de%20osuna%20y%20sus%20hijos>. [Accesado el día 25 de agosto de 2019].

Madrid, ella también lo sería. También tendría una estrecha relación con los ilustrados y artistas de la época, “abrió sus salones a las tertulias de poetas, intelectuales y músicos igual que lo habría hecho su madre”.²¹⁹

La marquesa de Santa Cruz fue criada en círculos de artistas, su relación con el arte fue tan importante que en el Museo del Prado existen diversos retratos de ella. Esta relación con el arte la llevaría a convertirse en un mecenas, y clienta de Francisco de Goya, quien realizó para ella un retrato titulado *La marquesa de Santa Cruz* (1805). La retrato a la edad de 20 años, poco después de casarse.²²⁰

La obra a analizar pertenece a la colección del Museo del Prado, Madrid, desde 1986, anteriormente había sido parte de colecciones privadas.

Propiedad de los herederos de la marquesa de Santa Cruz, en 1941 el cuadro fue vendido a un coleccionista bilbaíno, cuyos herederos lo vendieron a su vez en 1983 por 25 millones de pesetas. La obra fue sacada ilegalmente de España y cuando, se conoció la noticia de que iba a ser subastada en la sala Christie's de Londres, el gobierno español llegó al acuerdo con las autoridades británicas (...) ingresó al Museo del Prado en 1986.²²¹

Como se sabe Goya *veía más allá*, por lo que no es de extrañarse que todas las virtudes que tenía la duquesa de Santa Cruz, estuvieran representado en aquel famoso retrato que a simple vista remonta a la mitología griega.

²¹⁹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 343.

²²⁰ Museo Nacional de Prado, *La marquesa de Santa Cruz*. [En línea]. Disponible en: <[https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santa-cruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfef?searchMeta=la marquesa de santa cruz](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santa-cruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfef?searchMeta=la%20marquesa%20de%20santa%20cruz)>. [Accesado el día 11 de abril de 2018].

²²¹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 343.

Joaquina Téllez-Girón y Pimentel, X marquesa de Santa Cruz, retratada a la edad de 20 años, por Francisco de Goya y Lucientes.



Francisco de Goya y Lucientes, *La marquesa de Santa Cruz*, 1805.
Óleo sobre lienzo, 124,7x 207,7 cm.
Museo del Prado, Madrid.²²²

²²² Imagen tomada del sitio: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santa-cruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfef?searchMeta=la%20marquesa%20de%20santa%20cruz>>. [Accesado el día 25 de agosto de 2019].

3. 2 La configuración de las estructuras simbólicas mediante los aspectos de la obra: La Marquesa de Santa Cruz

Teniendo en cuenta el primer capítulo de este trabajo, se entiende que las obras de arte son constelaciones simbólicas que están llenas de simbolismos que el hombre ha buscado interpretar de todas las formas posibles. El arte es tan fascinante que siempre se ha querido explicar, porque de cierta manera y como lo dijo el filósofo Ernst Cassirer, *el hombre busca interpretar las cosas desde que entra en contacto con ellas*.

Esta constante interpretación del arte surge desde que el hombre es un *animal symbolicum* y el lenguaje es el “principio de cualquier simbolización”.²²³ Sin embargo, es en los metalenguajes en donde se encuentra el objeto de este estudio, porque el arte y los mitos tienen un sentido más elevado que el del simple fundamento lingüístico.²²⁴

Todo lenguaje artístico (pintura, escultura, música, imágenes ‘de segundo grado’ de la literatura) es metalenguaje (...) la poética del lenguaje artístico es la que nos da acceso a su sentido último, la significación del proceso metalingüístico.²²⁵

Como se planteó, este análisis de la obra o esta búsqueda de la interpretación se basa en tres ejes. Dos de ellos corresponden a metalenguajes: el mito y la pintura; mientras que el tercero es la conciencia de los dos primeros el imaginario. Por lo que, la hipótesis de este trabajo se basa en el entrelazado de estos ejes simbólicos, al proponer que: “el uso del imaginario simbólico sirve para la construcción del mito en la obra pictórica *La marquesa de Santa Cruz* de Francisco de Goya. Para poder llegar a demostrar la importancia del imaginario simbólico, se utilizó una metodología que empatará con la esencia de este trabajo, Gilbert Durand y su atlas de imaginario permiten retroalimentar, justificar, argumentar y, más que eso, aprender a mirar a las ciencias sociales desde la imaginación simbólica y los grandes mitos.

²²³ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p. 48.

²²⁴ *Ibidem*, p. 66.

²²⁵ *Ibidem*, p. 72.

La elección del artista y la obra no es producto del azar, Goya es el pintor de pintores, es el hombre que vio en el arte un medio de denuncia, de visibilizar las crisis sociales y los tiempos de guerra en que vivió. Su idea sobre la relevancia del arte en la vida del hombre pasó a la historia en su *visión goyesca*, “cargadas de pasión por la pintura y por la vida”.²²⁶ Su obra artística incursionó en el barroco, rococó, y el neoclasicismo, pasó por esas corrientes sin encasillar su estilo a ninguna, además de que sus trabajos finales dieron pauta a futuras corrientes como: el romanticismo, el impresionismo y el expresionismo.²²⁷

En la obra seleccionada se aprecia de forma sutil el imaginario de una época, y más detalladamente de una clase social privilegiada que era el reflejo de la ilustración. El retrato de Joaquina Téllez-Girón y Pimentel es la muestra de los ideales que debía tener el noble ilustrado en España. Al ver su pintura se pueden observar la mezcla de dos momentos de la historia; la unión entre el mito griego con el imaginario simbólico y de lo que para un pintor representaba ese mito.

Recapitulando el porqué de este análisis, de los aspectos de la obra y sobretodo del porqué del tema de este trabajo, es necesario reafirmar la esencia del imaginario simbólico para la construcción, entendida como a la recreación y difusión de los grandes mitos o como diría Eliade los mitos primordiales, pero esta vez en la obra de arte.

Este análisis consta de tres momentos o estructuras de explicación, mismas que buscan establecer que la obra de arte no puede ser encasillada, reducida a estructuras psicológicas, estructuras sociales o mecánicas. Durand busca demostrar que el hombre es la obra de arte, por lo que, en sí misma la obra supera todos los esquemas explicativos que el hombre le pueda dar, los cuales se aprecian desde una visión reduccionista que no contempla la totalidad del universo creador que es el hombre.

²²⁶ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 200.

²²⁷ *Ibidem*, p. 199.

El hombre es el estilo, el hombre no es sino sus obras: la historia, las técnicas, los temas culturales no existen sino a través de la obra que los lleva, proyectándolos.²²⁸

Es decir, estas estructuras de explicación quieren demostrar que a través del *trayecto antropológico*, es como se va a comprender realmente el sentido del hombre y su obra, que no es otra cosa sino él mismo y el universo imaginario en el que está inmerso junto con los otros. Las estructuras que se tomarán son las siguientes:

- 1. El tema**
- 2. El estilo**
- 3. El régimen de la imagen**

Primero se hablará del *tema*, por medio de él se pretende entender las grandes temáticas de la época, las cargas culturales y como el hombre las interpretaba y sintetizaba, en este caso en la obra de arte.

Cabe resaltar que esta zona de explicación es muy importante para comprender la pintura de Francisco de Goya porque su obra artística está fuertemente impregnada de todos los acontecimientos sociales que vivió el pintor. “Si la historia y la biografía del pintor interfieren aquí más directamente en su pintura, es porque, ésta apartada de las grandes temáticas tradicionales, se refiere al mundo percibido, al terrible ‘yo he visto’.”²²⁹

1. El tema

El *tema* va a abordar los conceptos sociales y los estereotipos de una época. Se analizan momentos redundantes o aspectos típicos del momento histórico que ayudan a “indicar un acento temático o estilístico”,²³⁰ para poder realizar esto, es necesario analizar los acontecimientos más importantes o típicos de la época en la que está inmerso el artista.

²²⁸ *Ibidem*, p. 168.

²²⁹ *Ibidem*, p. 153.

²³⁰ *Idem*.

Cabe resaltar que en el análisis que elabora Gilbert Durand sobre Francisco de Goya, él retoma en *el tema* los conceptos sociales que hablan sobre la denuncia del mundo, la perversidad y lo que él llama los tres temas mayores que son: “la perversidad de la mujer, los horrores de la guerra y la miseria irrisoria de la condición humana”.²³¹ Sin embargo, en este trabajo se retomarán los conceptos sociales relacionados con lo que Durand llamaría la *fase temática rosa*.²³²

La *fase temática rosa* antecede al periodo de actividad artística en que fue realizada la obra que incumbe este análisis. Posiblemente la *fase rosa* pudo haber sido catalogada en la etapa temprana de Goya como pintor y hasta que comenzó a acentuarse su sordera. No obstante, los retratos que realizó siempre estuvieron presentes en su trabajo por lo que también se propone hablar de una *fase temática rosa* extendida e intermitente. Este análisis comprende el periodo de tiempo entre 1783 a 1805. En esos años Goya tiene éxito, reconocimiento y estabilidad, además de ser el periodo de máximo esplendor de la ilustración española.²³³

Se propone para este análisis una división del *tema* en dos fases: Siglo XVIII (Aspectos típicos del momento histórico) y Acento temático.²³⁴

❖ Siglo XVIII (Aspectos típicos del momento histórico)

Este movimiento de carácter intelectual influyó fuertemente en la sociedad europea, la repercusión que causó en la conciencia del hombre (en el mejor de los casos) lo llevó a la lucha por su individualidad y el reconocimiento, mismos que lo llevaron a establecer un nuevo orden mundial. Fue el total nacimiento de la razón, la ciencia, el avance tecnológico y el rechazo a la especulación.

²³¹ *Idem.*

²³² *Ibidem*, p. 154.

²³³ Cabe resaltar que en el segundo capítulo de este trabajo se habló más detalladamente del contexto en que vivió el pintor, su vida y obra, por lo que para fines de este análisis, se retomaron de manera puntual algunos aspectos.

²³⁴ Esta división ha sido creada por la autora de esta tesis y tiene la finalidad de separar y especificar aún más las vertientes del tema.

Los principios de libertad e igualdad fueron los nuevos principios éticos de la sociedad, por lo que se encaró al absolutismo y se le erradicó paulatinamente en algunos países.

España ilustrada

El periodo de tiempo de este análisis se ha centrado entre 1783-1805, durante estos momentos España estaba bajo el mando de la dinastía borbona, los reyes que gobernaron en esos momentos fueron Carlos III (1759-1788) y su hijo Carlos IV (1788-1808).

En España la situación se vivió de manera diferente, como se ha visto en el capítulo pasado, las ideas de la Ilustración llegaron a España a cuenta gotas. El control que tenía la nueva monarquía, la concentración de la riqueza y conocimientos (propios de la época), el dominio de la iglesia, entre otros factores, hicieron que las ideas de la Ilustración se tomarán de manera moderada.

Los reyes borbones intentaron seguir el paso del nuevo orden pero sin afectar la estructura de poder. España estaba gobernada por el absolutismo ilustrado que no pretendía terminar con el dominio espiritual que tenía la iglesia, sino con todo su poder político y económico.

El primer monarca Carlos III fue considerado el monarca ilustrado porque su reinado coincidió con la época de máximo esplendor de la ilustración española. En su mandato se impulsaron universidades, bibliotecas, las nuevas ciencias y la agricultura.

Por su parte, la nobleza ilustrada estuvo apartada de la corte, en su lugar Carlos III puso al frente a hombres destacados que serían conocidos como reformadores ilustrados quienes intentaron seguir el camino a la modernidad, creando instituciones para fomentar la agricultura y las ciencias. Entre los ilustrados más destacados se encontraba Pedro Rodríguez Campomanes, el conde de Aranda y Gaspar Melchor de Jovellanos, entre otros. Carlos III veía en los reformadores ilustrados hombres que lo ayudarían a continuar con su absolutismo.

Desde que la dinastía borbónica se instauró en España, la cultura y por ende el arte, estuvieron fuertemente influenciadas por modelos culturales franceses e italianos. Durante el reinado de Carlos III, los vínculos con el arte italiano estuvieron más presentes, con la contratación de pintores y escultores italianos, tal es el caso de Giovanni Battista Tiepolo y Anton Rafael Mengs, quienes fueron pintores de cámara e influencias para los jóvenes artistas españoles.

En el siglo XVIII, si tuviésemos que distinguir entre París y Roma, la primera destaca en el grabado, la moda, el comercio de lujo o el diseño de jardines; mientras que la capital italiana sigue suministrando los modelos de la antigüedad, del renacimiento y del barroco. Buen ejemplo de todo esto es la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde es interesante observar como en arquitectura las diferencias parisinas se localizan, sobretodo en, las publicaciones técnicas, los libros de ingeniería o los tratados de matemáticas o teoría, mientras que en Roma da el tono con libros sobre la Antigüedad, un gran número de tratados sobre órdenes clásicos y libros de estampas.²³⁵

Socialmente la presencia de estos pintores italianos y las relaciones hispano-italianas, alimentaron el prestigio internacional de la cultura española, así como el reconocimiento de la actividad artística dentro de la corte española.²³⁶

Cabe resaltar que en su mandato se crearon manufacturas reales que impulsaron y ayudaron a artistas y artesanos. Se creó el Real Laboratorio de Mosaicos y Piedras Duras del Buen Retiro, Real Fábrica de Platería Martínez, y la Real Fábrica de Relojes.

Su gobierno estuvo entre tensión política y guerras que desmejoraron la situación económica del país. Su reinado no alcanzó los objetivos modernizadores

²³⁵ *Ibidem*, p. 4.

²³⁶ Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiménez, *El arte español entre Roma y París, siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, p. 6.

que se había planteado, dejando a su sucesor continuar con la afamada modernidad.

Carlos IV gobernó España a la muerte de su padre, en este periodo se intentó continuar con la política reformista. No obstante, su nula experiencia como gobernador y el protagonismo que tuvo la reina consorte María Luisa de Parma, hicieron que su gobierno se viera eclipsado por los intentos de España por evitar que las ideas revolucionarias causaran los mismos cambios que en Francia.

Su gobierno transcurrió durante la Revolución Francesa, motivo por el cual su reinado se vivió con pánico por parte de las clases dirigentes españolas; todo lo que transcurría en Francia era tomado con miedo y censurado. Durante su mandato los reformadores ilustrados que ayudaron al gobierno de su padre serían destituidos, apresados y desterrados, el país se volcaría en una ola de represión.

En cuanto al pueblo como ya se ha mencionado era pobre y analfabeta, cuestión que hizo que se levantaron enardecidos bajo un espíritu patriótico en contra de todo lo nuevo. Al igual que en el periodo de su padre, el país estuvo en tensiones políticas internacionales.

La cultura durante el reinado de Carlos IV a diferencia del periodo de su padre, estuvo fuertemente influenciada por la cultura francesa, “especialmente desde el reinado de Carlos IV (1789-1808), París ejerce una influencia creciente hasta convertirse en referencia obligada a finales del siglo *XVIII* y durante todo el siglo *XIX*”.²³⁷ Esta notable influencia de la cultura francesa en España, introdujo la pintura parisina en los salones españoles.

Esta influencia se vio reflejada en varios ángulos como la presencia de diversos artistas franceses, quienes difundieron el gusto por su estilo. Existía una cierta preponderancia del gusto francés en el diseño y decoración de jardines, moda y arte en general. A su vez esta situación fue fomentada por el comercio entre estos dos países.²³⁸ En el siglo *XVIII* la cultura había sido catalogada como cosmopolita, porque aristócratas, nobles y artistas circulaban con facilidad

²³⁷ *Ibidem*, p. 5.

²³⁸ *Ibidem*, p. 7.

trayendo consigo las nuevas tendencias que rápidamente fueron divulgadas y puestas en práctica, nombrando con esto a este siglo como *el siglo francés*.

Los intereses que tenía la monarquía y los nobles ilustrados eran prácticos, porque pretendían continuar con los mismos beneficios que siempre habían tenido. En las universidades solo se buscó que los conocimientos que se implementaban ayudaran al Estado y al comercio. Las constantes tensiones políticas y las guerras, así como el asedio de la Santa Inquisición dejaron a su paso pequeñas mejoras que realmente sirvieron para fomentar la agricultura y fortalecer más a la monarquía.

Estos monarcas vivieron “una de las etapas más convulsas y productivas de la historia (...) ninguno de los cuales, a pesar de sus loables propósitos, pudo frenar la decadencia en España en el concierto internacional ni apartarla de la ancestral miseria intelectual”.²³⁹

❖ **Acento temático**

Como se sabe el tema aborda los conceptos sociales en vigor, en este caso engloban los ideales de la Ilustración y lo acontecido en los reinados de Carlos III y Carlos IV.

Lo primero que hay que abordar es la influencia que tuvieron las ideas del Siglo de las Luces en el pintor. El cambio de paradigma tuvo repercusiones en todos los ámbitos sociales, por lo que la pintura no estaría exenta de esto.

Como se explicó el contexto histórico del siglo de *XVIII* conllevó una transformación sociocultural que propició el surgimiento de la modernidad. En las artes, este cambio de enfoque se centró en la intelectualidad, por lo cual las nociones de belleza e imitación ya no girarían entorno a la Antigüedad clásica sino tomarían un camino más subjetivo.

Terry Eagleton observa que, si bien antes del siglo *XVIII* las reglas de lo bello se habían considerado expresión espontánea y natural de lo real, a partir de la Ilustración, la

²³⁹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.* p. 85.

teoría sobre los juicios del gusto adquiere el estatus de un elaborado saber, marcado por su intensa complejidad.²⁴⁰

El círculo de intelectuales que frecuentaba Goya era la parte privilegiada de España que podía acceder a la educación o información, eran considerados Ilustrados españoles y, como tales reprodujeron de “un mundo racional, la naturaleza podría ser comprendida y transformada, las supersticiones y el fanatismo desaparecerían”.²⁴¹ El pintor, al estar rodeado de ellos, se llenó de estas ideas que en gran medida influenciaron su arte.

Esta parte se vio reflejada en la obra del pintor en dos aspectos, primero en los retratos que hizo para la corte y la nobleza y, en segundo, en la sátira social que realizó en *Los caprichos* (1797-1798).

Al final del periodo de Carlos III, Goya se transformó de un pintor de cartones de la Real Fábrica de Santa Bárbara al pintor de la Casa Real, por lo que se acerca a la élite española. Fue un pintor que trabajaba al servicio del Rey y realizó encargos para satisfacer a la Corona. En el arte, al igual que la cultura en general siguió obedeciendo lo dictado por la élite, esto se notó en el trabajo de Goya como retratista.

La Corona, al igual que la nobleza veían en el arte la capacidad de mostrar su poder, clase y sofisticación, por lo que no es de extrañar que fueran los retratos los más pedidos entre esta elite.

En este contexto, la nobleza podía entender que la promoción de las artes, no era ya solo una cuestión de utilización de una estrategia de comunicación social, sino una actividad que en sí misma suponía una marca de prestigio, un indicador de su propia situación, e incluso una de las prestaciones que se esperaban del estamento.²⁴²

En esta época la obra del pintor se centró en la realización de retratos de Estado, retratos para la nobleza, y escenas costumbristas que mostraran la vida

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 52.

²⁴¹ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra*, op. cit., p. 171.

²⁴² Antonio Urquizar, “La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico, 1700-1850, en Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiménez, *El arte español entre Roma y París, siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, op. cit., p. 264

cotidiana de España. Entre sus obras más notables de este periodo se encuentran: *La familia del infante don Luis* (1784), *El conde de Floridablanca y Goya* (1783), *Cornelio Vandegoten* (1782), *El infante Don Luis de Borbón* (1785), *La Floreras* (1786-1787), *La vendimia* (1786-1787), *Los Duques de Osuna y sus hijos* (1788) y *Carlos III* (1786-1787).

Se puede apreciar que el trabajo del pintor siguió los cánones establecidos por la élite y el gusto que tenían los reyes borbones, desde el comienzo de su dinastía trajeron a pintores extranjeros influenciados por el arte figurativo, el cual mostraba temas: “festivos y galantes, de carácter laico y refinado, así como por unos temas mitológicos sin solemnidad y que a veces se tratan en realidad de retratos”.²⁴³ Goya replicó parte de lo establecido por los anteriores pintores del rey.

En el momento de la muerte de Carlos III, el pintor ya gozaba de fama y prestigio, solo era cuestión de tiempo para que el siguiente monarca lo nombrara pintor de cámara. Con la llegada de Carlos IV y María Luisa de Parma, empezó la época de más tranquilidad y estabilidad económica para el pintor, aunque su salud se vería profundamente afectada. A pesar de que el trabajo de Goya empezaba a ser reconocido hasta 1786 que sería nombrado pintor de la Casa Real, su trabajo sería solicitado tanto por el rey como por la corte española. Los principales temas que el artista pintaría serían retratos de los reyes de España, los personajes más reconocidos de la corte y nobleza.

Entre los retratos que realizó están: *Carlos IV* (1789), *La reina María Luisa con mantilla* (1799), *La boda* (1791-1792), *La duquesa de Alba de negro* (1797), *Los caprichos* (1797-1798), *Don Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798), *La familia de Carlos IV* (1800-1801), *La condesa de Chinchón* (1800), y *La Marquesa de Santa Cruz* (1805).

En 1792 el pintor quedó completamente sordo y por esas fechas comenzó a tener repercusión la ola de represión la cual afectó al círculo de amigos del pintor, muchos de ellos terminaron en el exilio pues la mayoría eran intelectuales que simpatizaban con las ideas de la ilustración.

²⁴³ José Enrique García, “Historia del arte moderno: el arte del siglo XVIII”, p. 14. [En línea]. Disponible en: <<https://gradohistoriaarte.files.wordpress.com/2014/02/historia-del-arte-moderno-el-arte-del-siglo-xviii.pdf>>. [Accesado el día 20 de julio de 201].

La obra de Goya comenzó a ser más crítica como se reitera en *Los caprichos* (1797-1798), son una muestra de la visión de Goya, de cómo es que él veía el mundo en el que estaba inmerso, mientras realizaba los encargos de la Casa Real y la nobleza. Cuando realizaba la serie de estampas satíricas, trabajó en los diferentes retratos de la familia real. En 1799 Goya fue nombrado primer pintor de cámara.

Se observa que Goya siempre estuvo al servicio de la élite ilustrada, esto marcó su arte y forma de ver la vida. El hecho de que frecuentara a los círculos de intelectuales, a la nobleza, y los hombres del estado, propició que el pintor quien tuvo una educación precaria se empapara de todo este movimiento.

La élite española por medio del mecenazgo y la búsqueda de los ideales del siglo XVIII, lograron permear en la cultura. El arte representaba todas las virtudes de la época y, en algunos casos los criticaba. Los ilustrados estaban convencidos de que el arte así como cualquier disciplina, tenía que ser útil para la sociedad, por lo que no es de extrañarse que gran parte de las pinturas realizadas por Goya fueran retratos que buscaban mostrar el poder, la riqueza, el buen gusto mediante la belleza y la perfección.²⁴⁴

El tradicional lenguaje de la ostentación, afectado por el fenómeno de las modas decorativas importadas del extranjero, se depuró de los elementos antaño más valorados, tapices y pinturas, que pasaron a convertirse en manos de las nuevas clases burguesas en símbolo de bonanza económica y cultural, en vehículos de compromiso de las Luces con la mejora de la sociedad.²⁴⁵

El acento temático de este periodo abarca: la Ilustración, la Monarquía Borbónica y la alta sociedad (nobleza). El acento temático que compete a este trabajo está relacionado con la nobleza española retratada por Goya diversas veces. El género del retrato es parte de este acento temático, es decir, volviendo a

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 27.

²⁴⁵ Diana Urriagli, "Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII", en Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiménez, *El arte español entre Roma y París, siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, op. cit., p. 239.

Durand, este género artístico y sobretodo el tema en general que marca esta etapa de su vida es el que compete a los retratos realizados a la nobleza.

Como se ha mostrado en la pintura de Goya los retratos fueron una constante en su vida, lo encumbraron en la cima de su éxito profesional y lo acompañaron hasta su exilio en Francia. Goya siempre estuvo acompañado de nobles españoles a quienes retrato en diferentes ocasiones y entre sus clientes habituales y de sus más grandes mecenas se encontraba Joaquina Téllez-Girón y Pimentel marquesa de Santa Cruz, a quien retrataría en *La marquesa de Santa Cruz* (1805).

Esta obra, es el modelo de los ideales que engloba a la mujer ilustrada de la época y el estereotipo de nobleza, es la muestra de los grandes retratos dentro del linaje pictórico más altamente cortesano. Adentrándose en el pintor se puede decir que esta obra tuvo gran penetración psicológica porque mostró a la marquesa como Goya la veía en realidad, una musa del arte, quien al igual que sus padres, impulsaba por medio de su mecenazgo la educación de la cultura española y sus artistas.

Por este tiempo en que nos hallamos, Goya hace muchos y muy hermosos retratos con que atender a su numerosa clientela; con esa capacidad de identificación física y de penetración psicológica que se ha llamado la española estética de la salvación del individuo.²⁴⁶

A pesar de la temática oscura que el pintor empezaría a desarrollar con la llegada de las guerras napoleónicas, no cabe duda que en lo que compete a su etapa como retratista fue el pintor del hedonismo dieciochesco.²⁴⁷

Después de hacer este breve recorrido se entiende que el periodo en que el Goya comenzó su carrera como pintor de la corte, fue un momento de tensión política y reformas modernistas, revoluciones dentro y fuera del país, avances y retrocesos a los que el pintor nunca estuvo ajeno. El cambio de siglo en que vivió

²⁴⁶ Joaquín de la Puente, *La pintura: de Goya a las últimas tendencias*, op. cit., p. 58

²⁴⁷ Ana Hontanilla, *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, p. 55.

sembró en él la conciencia social, la denuncia de mundo, mismas que plasmó en su obra.

2. El *estilo*

La siguiente estructura de explicación es el *estilo*, en el cual se abordaron las tendencias pictóricas que sirven para reforzar la estructura de los temas. Como se ha mencionado el *estilo*, muestra las aptitudes y los medios técnicos del artista. Este eje explicativo se centra en describir el estilo de Francisco de Goya, se pone especial interés en el *estilo* en que está envuelta la obra que incumbe a este análisis.

El *estilo* está ligado al tema del pintor que no es otra cosa sino un reflejo del contexto histórico, el cual estuvo fuertemente influenciado por las ideas de la Ilustración. Se percibió a la estética como consecuencia filosófica de lo bello y su autonomía teórica y creacional. Por lo que los academicistas, los círculos de intelectuales y los aristócratas vieron en el neoclasicismo el estilo *ah doc* para retratar lo bello, sus aspiraciones, concepciones o la idea del mundo que les rodeaba.

Este movimiento fue la búsqueda de la armonía con la naturaleza, cuestión que lo hizo “la corriente estética más adecuada al movimiento renovador del pensamiento ilustrado en el campo de las artes (...) encontró en los clásicos los postulados acordes a la impronta intelectual y académica que tomaría el ejercicio del arte en esta época”.²⁴⁸

Los ilustrados básicamente buscaron racionalizarlo todo y, a la vez, hacerlo útil para la sociedad, por lo que “los cánones estéticos de su tiempo, que debían ajustarse a la funcionalidad de la obra artística, y reflexionaron sobre la finalidad del arte”.²⁴⁹ Además de que este movimiento sirvió al despotismo ilustrado y a las academias que vieron en él un medio de poder y ostentación que requerían las monarquías ilustradas.²⁵⁰ Pretendía satisfacer la búsqueda de la objetividad, la

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 185.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ Joaquín de la Puente, *La pintura: de Goya a las últimas tendencias*, op. cit, p. 28.

claridad e inequívocidad. Para el neoclasicismo la belleza era una e incuestionable, además de representar los ideales de una época y una clase social. “El caso es que el neoclasicismo se atuvo a las ‘reglas seguras’ de la archiconsagrada Razón dieciochesca. Fue colmadamente dibujístico y estatuario. Enemigo del color por el color”.²⁵¹

El *estilo* se encuentra fuertemente influenciado por el tema, se reafirma la conexión entre la obra y el contexto del autor, en la obra *La marquesa de Santa Cruz* (1805) es posible clasificarla dentro de la temática de la nobleza, ligada al estilo de la época.

Como es sabido Joaquina Téllez-Girón y Pimentel marquesa de Santa Cruz fue una de las mujeres Ilustradas de su época, tenía el gusto por este tipo de arte. Este gusto por el arte y los ideales que ella representaba como noble ilustrada, se vieron reflejados en como Goya la plasmaría.

Fruto de sus contactos con la alta sociedad de Madrid, comenzó a profundizar en el alma humana, que fue captando en todos sus matices. No se detuvo en la apariencia, ni se instaló en una cómoda visión de su tiempo para gozar de su éxito. Junto con los plácidos retratos de los miembros de las clases privilegiadas.²⁵²

En su retrato Joaquina Téllez-Girón y Pimentel tiene alrededor de los 20 años, por su parte Goya contaba con 59 años de edad y un prestigio incomparable.

Se empieza este análisis del estilo diciendo que en la pintura la marquesa se encuentra recostada en un gran diván. El diván abarca gran parte del cuadro por su gran tamaño, y por la misma composición rectangular de la obra. Las pinceladas crean movimiento en la tela de la que está cubierto este diván, esto da la impresión de que ese material posiblemente sea terciopelo. Esta suposición también es alimentada por el degradado del rojo que va de menos a más, teniendo en la izquierda tonos más claros y en la derecha más intenso, que a su vez pueden ser provocados por la misma suavidad, y flexibilidad de los tejidos del

²⁵¹ *Ibidem*, p. 30.

²⁵² Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 200.

terciopelo. El fondo del cuadro también se encuentra cubierto por telas rojizas y cobres que pueden ser del mismo material del diván.



Ahora pasaremos a la marquesa, Joaquina se encuentra recostada en este gran diván rojo, luciendo un vestido blanco. La postura en la que es retratada también remite a *La maja desnuda* (1800)²⁵³, un poco por la pose y la mirada que ambas mujeres sugieren al espectador, además de la sensualidad que la marquesa expresa, tanto por su vestido como por la actitud que refleja hacia el espectador, al que ve de frente.

Siguiendo con su vestuario, el Museo del Prado dice que el vestido que lleva es tipo imperio²⁵⁴, este estilo de prenda tiene un “diseño que potencializa la zona del pecho mediante un patrón ceñido que continua con una falda holgada, consigue una imagen que realza el busto”.²⁵⁵ El vestido es de color blanco y muy ligero para la época por el corte que muestra parte de los senos; Goya capta la sensualidad del vestido con sus pinceladas que crean un vestido de gaza transparente o muselina, ceñido al cuerpo. El pintor juega con la luz y crea varias tonalidades de blanco que se funden en el contorno de la cintura, el vientre y los muslos de Joaquina. Por otro lado y como parte de su vestimenta, la marquesa luce una especie de chal negro rodea el brazo y caderas, mientras en sus pies son adornados con medias blancas y unas zapatillas rosa puntiagudas.

²⁵³ S/a. “Marquesa de Santa Cruz”. En línea]. Disponible en: <<https://www.artehistoria.com/es/obra/marquesa-de-santa-cruz>>. [Accesado el día 10 de agosto de 2019].

²⁵⁴ Museo Nacional de Prado, *La marquesa de Santa Cruz*, op. cit. s/p.

²⁵⁵ “Ferrán Farled, “Los siete tipos de vestido según tu cuerpo”. <<https://www.lavanguardia.com/de-moda/20180815/451328846703/cortes-vestido-segun-cuerpo.html>>. [Accesado el día 10 de agosto de 2019].



Siguiendo la misma línea se prosigue a hablar del tocado que adorna su cabeza, el Museo del Prado afirma que era muy famoso en la época, la marquesa lo lleva decorado con hojas de roble y frutas, “este caso simboliza la virtud, la constancia y la fortaleza de la dama”.²⁵⁶ El roble simboliza la fortaleza y es asociado a los dioses “los dioses del cielo y la fertilidad tiene al roble por emblema”.²⁵⁷ Aunque por sí mismo también puede simbolizar el culto a Júpiter, quien es conocido por las virtudes del juicio y la voluntad.²⁵⁸ A su vez las coronas de hojas simbolizan la divinidad.²⁵⁹ Del tocado de hojas y frutas, cae un largo rizo que desemboca hasta el escote, enfatizando la sensualidad de la dama.

La marquesa se encuentra sosteniendo lo que parece ser una lira, pero en realidad es una guitarra-lira, este instrumento se puso de moda entre las damas de clase alta francesas,²⁶⁰ que retomarían a la mítica lira griega y le agregarían partes de una guitarra. La guitarra-lira es un instrumento cordófono, que está compuesto por un mástil, un clavijero y seis cuerdas, que son colocados en dos montantes y una caja de resonancia con base plana, y extremos alargado y un cuerpo ovoide que la hacen parecer una lira.²⁶¹

Un detalle interesante de la guitarra-lira que pinta Goya es el símbolo de la santa cruz gamada al lado de la caja de resonancia, este símbolo pertenece a la casa de los marqueses de Santa Cruz. El pintor crea un contraste de tonalidades

²⁵⁶ Museo Nacional de Prado, *La marquesa de Santa Cruz*, op. cit. s/p.

²⁵⁷ J. C Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 159.

²⁵⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, p. 263.

²⁵⁹ J. C Cooper, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 44.

²⁶⁰ La guitarra-lira, Goya y marquesa de Santa Cruz

²⁶¹ S/a. “Tesoros del patrimonio cultural de España”. [En línea]. Disponible en: <<http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1210999.html>>. [Accesado el día 10 de agosto de 2019].

porque se nota el uso de café claro para la parte que representa a la lira y el uso del café oscuro del mástil que muestra la parte de la guitarra.



“Recostada en un diván, y acompañada de elementos alegóricos”,²⁶² como se ha visto estos elementos son una guitarra con forma de lira, un vestido blanco corte imperio y un tocado de hojas y frutas. Todo este cúmulo de elementos muestra a Joaquina como una Musa griega, más que una diosa.

Este retrato fue hecho en óleo sobre lienzo, la figura se modela con pincelada suave, con táctil y suntuosa sensualidad, que muestran el hedonismo del dieciochesco. El pintor que cada vez más tenía mayor penetración psicológica por lo que plasmó a la marquesa con un ambiente realmente conmovedor.

El retrato de *La marquesa de Santa Cruz* está dotado de belleza e originalidad que muestran como Goya “se desarrolló en el ideario renovador ‘europeizante’ –en verdad afrancesado–”,²⁶³ que revelan un retrato bien logrado y que fue muy alagado en su momento, ya que fue el único retrato que mencionaría el hijo de Goya en la biografía que realizó sobre su padre.

En el ejercicio del retrato, Goya tuvo el acierto temprano de ponerse a continuar a Velásquez. Ya fuese para hacerlo de

²⁶² *Ibidem*, p. 343

²⁶³ *Ibidem*, p. 44.

otro modo, con un muy distinto sentimiento de la existencia humana que le tocaba vivir y desentrañar.²⁶⁴

Tras mencionar el *estilo* de la obra se prosigue con estilo del pintor. Su pintura es inclasificable, no admite comparaciones con otras obras y mucho menos reducciones a un estilo concreto. Siempre se mantuvo al margen de modas, convicciones académicas o gustos. Continuamente se mantuvo fiel a sí mismo. Dominó e incursionó en los siguientes estilos: neoclasicismo, rococó, barroco tardío e incursionó en el pre romanticismo.

El arte de Goya pasó por cada una de las corrientes artísticas anteriormente citadas, pero no se encasilló en ninguna. Y a pesar de que era habitual entre los artistas de la época, la pintura religiosa y la mitológica (y además de ser el punto de partida de su oficio),²⁶⁵ siempre estuvo en constante búsqueda de un estilo personal, antes de alcanzar la fama se negó a mantenerse dentro de los límites establecidos.

Este artista siguió sus convicciones a la hora de pintar, “el suyo fue un camino personal”.²⁶⁶ Defendió sus ideas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando se le cuestionó de cómo deben de ser las reglas de la creación artística.²⁶⁷ Valeriano Bozal lo describe como:

Hay muchos Goya: su obra se extiende por un tiempo largo y complejo, cambia y evoluciona, se adentra en géneros distintos, retrato, historia, pintura religiosa, etc., y en diferentes técnicas: óleo, grabado al aguafuerte y al aguatina, con punta seca, litografía, dibujo. Pero hay un Goya: la evolución del artista traza una línea coherente en la que progresa no solo técnica o estilísticamente, también se aplica su campo de atención, los motivos que suscitan su interés, nada queda fuera de su mirada.²⁶⁸

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p. 13.

²⁶⁶ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p. 199.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 185.

²⁶⁸ Valeriano Bozal, *Goya, op. cit.*, p. 9.

Esta cita termina diciendo que nada queda fuera de la mira del pintor, que también supo retratar la miseria humana, desde la belleza del arte, para crear sus *visiones goyescas*.

3. El régimen de la imagen

El régimen de la imagen es el aspecto más importante a analizar. Es la génesis de la obra del pintor, de su estilo y de los temas, su importancia radica en todas las cargas universales de simbolismos estructurados en regímenes. Antes de adentrarnos en esta zona de explicación, es necesario recapitular dos aspectos cruciales: el *imaginario* y el *mito*, además de desarrollar algunos conceptos finales.

En el primero capítulo, se estableció y conceptualizó que era el *imaginario* y el *mito*, comprendidos desde la visión de Gilbert Durand, para mostrar cómo el imaginario simbólico está inmerso en el mito, es decir, como éste era el vehículo con el cual el mito es recreado en la pintura de Francisco de Goya.

Por un lado, el imaginario simbólico para Gilbert Durand es el conjunto de imágenes mentales y visuales que el hombre estructura, almacena y expresa simbólicamente en relación con la sociedad en la que está inmerso. Entonces, se comprende al imaginario como la conciencia universal que surge del intercambio cultural, que muchas veces se expresa en la filosofía, el arte, la literatura y la religión, porque en ellas es donde estas imágenes se expresan mejor, traducen e interpretan.

Por otro lado, el mito es: un relato que va legitimar sistemas de creencias tanto religiosas como mágicas, (no se pretende decir que carecen de realidad o valor) que llevan consigo acontecimientos existenciales e históricos. “El mito se constituye en la soberanía de los símbolos que organizan en relato: arquetipos o símbolos profundos, o también simples sistemas anecdóticos”.²⁶⁹

Ambos aspectos encuentran su punto de justificación en el régimen de la imagen, porque es en él donde se puede estructurar y justificar su unión en la historia del hombre. Como se ha mencionado el mito se constituye de los símbolos

²⁶⁹ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p. 30.

o arquetipos, mismo que están en el imaginario. La unión entre imaginario y mito, radica en que es el imaginario de donde se desprenden los símbolos, los arquetipos y finalmente los mitos.

Durand señala que las imágenes arquetípicas expresadas en el mito están constituidas por tres series de esquemas estructurales, Además el mito constituye un arsenal simbólico.

Para profundizar en este entendimiento, se explican brevemente estos esquemas estructurales. El *trayecto antropológico, regímenes del símbolo (diurno y nocturno), esquemas y el arquetipo*.

El *trayecto antropológico* es descrito por Durand como: “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsaciones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”.²⁷⁰

Es decir, se entiende por *trayecto antropológico* al nivel neurológico y cognitivo con el cual el sujeto crea su entendimiento de la realidad, por medio de mensajes (símbolos).²⁷¹ También puede ser llamado proceso simbólico, porque está formado por símbolos agrupados en constelaciones de imágenes, y pertenecen a un mismo núcleo organizador. Este núcleo está compuesto por *arquetipos*.

Los *arquetipos* son imágenes primordiales, que establecen prototipos universales,²⁷² en su nivel más básico representan: la luz, el aire, el agua, la tierra, etc.

La historia no explica el contenido mental de los arquetipos, ya que la propia historia es del dominio de lo imaginario. Y sobre todo en cada fase histórica, la imaginación está presente por completo, en una doble y antagónica motivación: pedagogía de la imitación, del imperialismo de

²⁷⁰ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológica del imaginario: introducción a la arquetipología general, op. cit.*, p. 43

²⁷¹ Luis Maldonado, *Religiosidad popular*, p, 135.

²⁷² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológica del imaginario: introducción a la arquetipología general, op. cit.*, p, 45.

las imágenes, y los arquetipos tolerados por el ambiente social.²⁷³

Los arquetipos son las representaciones universales de las imágenes primordiales que se encuentran en “vastas constelaciones de imágenes, constelaciones más o menos constantes y que parecen estructuradas isomorfismo de los símbolos convergentes”.²⁷⁴ Estos isomorfismos (imágenes ligadas a un mismo tema arquetipal), crean estructuras simbólicas y formulan *esquemas* o conjuntos simbólicos.

Para poder establecer estas estructuras simbólicas y agruparlas en esquemas, Gilbert Durand se basa en la búsqueda de los reflejos dominantes, que ha marcado la cultura²⁷⁵ la psicología, la biología, etc. Estos emanan de lo que se conoce como reflejos dominantes, que son parte de “aquello que hacemos biológica e instintivamente”,²⁷⁶ están formados y se perpetúan en el medio cultural.

Durand retoma “tres grandes gestos que nos ofrece la reflexología desarrollan y orientan la representación simbólica hacia materias de predilección (...) diremos que cada gesto solicita a la vez una materia y una técnica; suscita un material imaginario”.²⁷⁷ Estos gestos son: 1) la dominante postural, 2) el descenso digestivo y 3) el rítmico (sexual).

El primer gesto engloba los símbolos que tiene que ver con las armas, las espadas, las flechas, arcos, etc.; el segundo gesto está ligado al “descenso digestivo”, es decir simbólicamente engloba a connotaciones técnicas de la bebida o alimento, que a su vez tiene una conexión primaria con el agua, la tierra, los utensilios como las copas. Por último, se encuentran los gestos rítmicos que tiene como modelo a la sexualidad, simbólicamente estos ritmos tiene que ver con danzas sexuales y de cortejo, que engloban símbolos como la rueda. Estos

²⁷³ *Ibidem*, p. 398.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 45.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 54.

²⁷⁶ Francisco Castro, “Gilbert Durand y el método arquetipológico”, *op. cit.*, p. 58.

²⁷⁷ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, *op. cit.*, p. 57.

símbolos van a determinar todo los usos tecnológicos que se han empelado para la rítmica sexual.²⁷⁸

Los gestos de la reflexología, en el trabajo de Durand, tienen la finalidad de crear un “método de convergencia que señala constelaciones de imágenes más o menos constantes y que se estructuran por un isomorfismo de símbolos convergentes”.²⁷⁹

Con base en la reflexología, Durand crea una “bipartición entre los regímenes del símbolo, uno diurno y otro nocturno”.²⁸⁰ El *régimen diurno* está comprendido por el gesto postural, las armas y herramientas creadas (tecnologías) “la sociología del soberano mago y guerrero, los rituales de elevación y purificación”. Mientras que el *régimen nocturno*, está compuesto por dos variantes que no se sobreponen entre sí, sino que se complementan, estas son: los gestos digestivos y cíclicos (sexuales), “la primera subsume las técnicas del continente y el hábitat, los valores alimentarios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia, y la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos”.²⁸¹

Estos regímenes de la imagen muestran dos contrarios, que están articulados en estructuras expuestas en los recursos del imaginario. Estos regímenes guardan las constelaciones simbólicas, mismas que serán estructuradas en esquemas.

Los esquemas son “generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituyen la facticidad y la no sustantividad general del imaginario”²⁸², es decir, los esquemas unen los gestos inconscientes que surgen de la sensoriomotricidad y, los tres gestos de la reflexividad con todas las representaciones que concretas y determinadas que le son propias.²⁸³

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 57.

²⁷⁹ Francisco Castro, “Gilbert Durand y el método arquetipológico”, p. 56.

²⁸⁰ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 60.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 61.

²⁸² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 62.

²⁸³ *Idem*.

El imaginario simbólico está motivado por toda la carga universal de significados compartidos que se encuentran dentro de constelaciones de imágenes, son transmitidas por diversas expresiones socialmente construidas, (como el mito), se entiende que estas se seguirán replicando o expresando en diferentes manifestaciones, una de ellas es la obra de arte.

El mito de las musas

Antes de proseguir con el análisis se establecerá el mito de las Musas griegas, con la intención de remitirnos a los detalles simbólicos que logró plasmar Francisco de Goya, para después asociarlos al mito.

Tras contemplar la obra, se vienen a la mente constelaciones de imágenes que están dentro del imaginario y en la mayoría de los casos van remiten a la mitología griega. El Museo del Prado asocia a esta obra con una de las musas griegas por la forma en que es retratada la marquesa con Terpsícore musa de la danza, poesía coral y coros dramáticos.

En este punto se entrelazan el imaginario y mito; las musas griegas están estando presentes en el imaginario simbólico que las recrear en diversas formas.

El mito helénico dice que la musa o las musas “porque son una y varias a la vez”,²⁸⁴ fueron las diosas que inspiraban las artes y las ciencias. El mito cuenta que ellas nacieron de la unión de Zeus y la diosa Mnemosyne:

El vínculo entre el padre de los dioses y Mnemosyne surgiría de modo simbólico el logro de la eterna protestad olímpica de Zeus. Tal hecho habría sido señalado con claridad en una perdida composición de Píndaro que habría sido leída por Aristides (...) En ella se narraba que cuando Zeus hubo vencido a los Titanes, accesado el días los restantes Dioses sobre si faltaba algo, habría respondido que *era menester la presencia de seres que con sus cantos celebraran la gloria imperecedera de Zeus*: fue entonces cuando surgieron las Musas y surgieron precisamente de la unión de Zeus y de

²⁸⁴ *Idem.*

Mnemosyne quien, en cierto modo, representaba la memoria de la victoria de Zeus.²⁸⁵

La palabra Musa representa la personificación del don poético y está dividido en tres direcciones diferentes: 1) como un sentido personificado, es decir, establecer a la Musa como una divinidad, 2) como sentido objetivo, que va a remitir concretamente a la música y la poesía y 3) como sentido abstracto, que va a denotar en lo referente a las Musas, el sentido de “inspiración, entusiasmo, facultad poética”.²⁸⁶

Las Musas eran consideradas diosas dignas de adoración para los artistas griegos, fueron creadas por ese motivo, “falta algo: una voz para alabar las grandes obras y la completa creación en palabras y música”.²⁸⁷ Por lo que las Musas se ocupaban de cantar los triunfos de Zeus y alegrías de los demás Dioses “su vida bienaventurada, su aparición en el mundo, el origen del ser y el destino de los hombres mortales”.²⁸⁸ El culto o la idea referente que se tiene de las musas están relacionados con el valor musical.

Tal como el hombre es elevado más allá de sí mismo por medio de la danza primitiva, y por la música pura y la existencia del mundo alrededor de él eleva su voz, así él se halla con el canto hablado en la región cantante de lo configurado, del mirar y del saber, lo cual ocurre en tonos y es un escuchar (...) la Musa, la que manifiesta y plenifica el ser de las cosas en tonos y del elegido, que es un escuchante del tonar (sonar) divino y tiene que seguir el canto con su voz humana.²⁸⁹

En el sentido abstracto del significado, las Musas están relacionadas con la inspiración. Los griegos las alababan y esperaban ser poseídos por ellas, pedían que las Musas fueran hacia ellos, “como genuinas divinidades, las Musas llenan la

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 8.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 57.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 127.

totalidad del ser de su elegido, alumbrándolo con la claridad de su espíritu y dotándolo con todas las excelencias que necesita”.²⁹⁰

En la *Odisea*, Homero planteó la existencia de nueve Musas, conocidas por nombres propios:

- ❖ Calíope: musa de la poesía épica.
- ❖ Clío: musa de la historia.
- ❖ Euterpe: musa de la música.
- ❖ Erato: musa del arte lírico o poesía lírica.
- ❖ Melpómene: musa de la tragedia.
- ❖ Polimnia: musa de la retórica.
- ❖ Talía: musa de la comedia.
- ❖ Terpsícore: musa de la danza.
- ❖ Urania: musa de la astrología y astronomía.²⁹¹

Todas las Musas están relacionadas con la música, sin embargo, por la forma en que Goya retrata a la marquesa (recostada en un diván con una guitarra en forma de lira) se puede inferir que es la Musa Terpsícore a la que se está representando. Esta Musa simboliza los coros dramáticos, la danza, y la poesía coral, varios artistas la han representado: “sentada, probablemente descansado del baile, con un instrumento musical de cuerdas en las manos, ya sea una lira o una viola”.²⁹² Esto se puede demostrar también, por el instrumento que la marquesa porta, la guitarra-lira, es una muestra moderna de la lira que porta Tepsícore. Sin embargo, hay que aclarar que todas las musas son una en sí misma. El mito de las Musas ha sido representado innumerables veces en la historia del arte hace su aparición divina en la pintura de Francisco de Goya.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 66.

²⁹¹ Alberto Cajal, *Las 9 musas griegas mitológicas*, s/p. [En línea]. Disponible en: <<https://www.lifeder.com/musas-griegas/>>. [Accesado el día 15 de diciembre].

²⁹² *Idem*.



Anónimo, *La Musa Terpsícore* (130-150 a.c).
Esculpido, mármol blanco.
Museo del Prado, Madrid.



Ajello Eutichio, *Terpsícore*, 1800.
Lápiz, papel. 480 mm. X 337 mm.
Museo de Prado, Madrid.

El régimen de la imagen en la marquesa de Santa Cruz

Después de haber relacionado el mito de las Musas griegas con la pintura de Goya, se proseguirá a establecer la última zona de explicación: *el régimen de la imagen* o del *imaginario*, Gilbert Durand se refiere a él como “motivos simbólicos y que indica las inclinaciones imaginarias subjetivas, el carácter imaginal del autor”.²⁹³ Por *régimen de la imagen* se entiende a toda la constelación de imágenes que lleva consigo el autor, y que marcan su universo simbólico.

Los referentes simbólicos están asociados con el tema y el estilo porque el régimen de la imagen es la síntesis de ambos. En cuanto al tema se entendió que la pintura estaba dentro de tres grandes temáticas: 1) la Ilustración, 2) la monarquía borbónica y 3) la alta sociedad (nobleza), es en esta última en la que se encuentra la pintura de este análisis. Como se ha visto, esta obra engloba los ideales de la época ilustrada y el estereotipo de las mujeres nobles.

La temática expone el imaginario del pintor porque se está representando todo lo que a él le simbolizaba la marquesa, desde el punto en que esta obra engloba una temática profundamente ilustrada, busca incansablemente la razón y el conocimiento como medida de las cosas y que artísticamente retoma los valores clásicos. Esta obra muestra con su temática el valor que la marquesa tenía para el pintor, quien remite a una Diosa de los mitos griegos porque la dama retratada fue una de las mecenas del pintor.

El *estilo* no se superpone al *tema* sino que lo refuerza por la influencia estética de la Ilustración expresadas en el neoclasicismo, en esta corriente se retoman los valores estéticos de la cultura clásica. Se buscó racionalizar e imitar el arte griego, romano y renacentista, dejando claro que esta obra goyesca tiene referencias del arte griego

La representación pictórica del mito se encuentra relacionada con la Musa Terpsícore, quien la música, la danza y la inspiración. Goya muestra una temática hedonista propia de su época ilustrada.

²⁹³ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p. 136.

Conjuntando estas dos zonas de explicación y el mito se puede apreciar la psicología del personaje, la perspectiva de Goya y los valores estéticos en boga que remiten a la cultura griega, al plasmar a Joaquina Téllez-Girón y Pimentel “recostada en un diván, y acompañada de elementos alegóricos”,²⁹⁴ en un retrato mitológico con elementos simbólicos musicales.

Este régimen va a indicar el universo simbólico del pintor, va a indicar si su obra pictórica va a estar regida por constelaciones que pertenecen al régimen diurno o nocturno. Gilbert Duran al indicar el régimen de la imagen en la pintura de

+} Francisco de Goya, estableció que era Diurno o esquizomorfo:

Esta tensión angustiada es la que crea en la obra de Goya aquel encanto morboso y ambiguo. Su universo imaginario es efectivamente esquizomorfo como el de Durero, pero ambiguo como el del Bosco, de lo cual resulta una esquizomorfia casi esquizofrénica, doliente, que no consigue integrarse en el corazón de la noche y del color que habita. Universo negro aunque no nocturno como el de Rembrandt.²⁹⁵

Para el análisis se tiene en consideración la clasificación de las imágenes que elabora Durand y las características simbólicas de la pintura. Como se ha planteado con anterioridad hay una bipartición del régimen de la imagen, el primero corresponde al régimen diurno y el segundo al nocturno. Lo que se retomó con respecto al tema, el mito y el estilo, concluyó con mostrar la relación de la pintura con el mito de las Musas que siempre van a representar a la música, por lo que dentro de las estructuras y constelaciones del régimen de la imagen, se va a buscar los simbolismos que aborden estos aspectos.

Teniendo en cuenta ambos regímenes,²⁹⁶ es en el *régimen nocturno*, donde se pueden encontrar afinidades, que se van a ir desglosando porque es menester

²⁹⁴ Ferrán Aribau, *Goya: su tiempo, su vida, su obra, op. cit.*, p, 343.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 156.

²⁹⁶ Anteriormente mencionados.

decir que el régimen de imagen va a englobar estructuras, esquemas, arquetipos y símbolos que van a corresponder a estructuras.

El *régimen nocturno de la imagen*, además está compuesto por las dominantes posturales digestiva y cíclica, es el complemento del régimen Diurno, por lo que busca completar todas *las caras del tiempo*, “por lo que en el seno de la misma noche el espíritu busca su luz, la caída se eufemiza con el descenso (...) la noche es necesaria propedéutica del día, promesa indudable de la aurora”.²⁹⁷

La obra de la marquesa se encuentra dentro del régimen nocturno, en esté subyacen dos estructuras: la primera es la Mística y la segunda es la Sintética, la primera lleva consigo constelaciones de imágenes que engloban los valores alimenticios, lo relacionado con la viscosidad, la gulliverización, derivaciones olfativas. Sus arquetipos remiten a la mujer, el alimento o la sustancia. Mientras que la segunda estructura (sintética) aborda las derivaciones motrices y rítmicas (músico-rítmicos), que representan simbólicamente la pintura de la marquesa (arquetipo del progreso y símbolos de la música).

Las estructuras

Dentro del *Régimen nocturno de la imagen*, se encuentra la estructura sintética catalogada como “una estructura de armonización”,²⁹⁸ tiene un carácter dialéctico o el contraste, reflejado en la música porque, “si la música es primero armonía, no deja por ello de ser un contraste dramático (...) la armonía de la obra teatral, constituye el dinamismo específico de la función dramática”.²⁹⁹ Esto muestra que una de las manifestaciones de la imaginación sintética es la música. “Ya que la música es la metaerótica cuya función esencial es a la vez conciliar los contrarios y dominar la fuga existencial del tiempo”.³⁰⁰

La estructura sintética es la que alberga a la imaginación musical. La imaginación musical se va a encontrar dentro de la rítmica-sexual, por sus

²⁹⁷ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 203

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 356.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 358.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 356.

orígenes como “ritual mágico de fecundidad, además de símbolo erótico de la unidad por el ritmo”.³⁰¹

Arquetipos

En esta estructura sintética que le abre paso a la imaginación musical, el arquetipo da pauta a los símbolos es el que engloba al dominio del tiempo, de los cuales se desprenden los símbolos cíclicos y rítmicos.

Tales símbolos se agrupan en dos categorías, según se haga recaer el acento en el poder de repetición infinita de ritmos temporales y de dominio cíclico del devenir, por el contrario, se desplace el interés sobre el papel genético y progresista del devenir, sobre esa maduración que apela a los símbolos biológicos, que el tiempo hace padecer a los seres a través de las peripecias dramáticas de la evolución.³⁰²

El arquetipo del dominio del tiempo que conjugan básicamente hacia el porvenir, hacia delante, hacia el pasado, hacia atrás, abre pauta a símbolos que originan la imaginación musical. Este simbólicamente relacionado con la idea del ir *hacia delante*, que traía consigo todas las ideas de la Ilustración.

Símbolos

La rítmica-sexual da paso a la música está dentro de los símbolos cíclicos, que agrupan ritmos temporales (ginecológico, de las menstruaciones, el ritmo estacional o lunar) en síntesis forman la rítmica sexual que desemboca en la música. “Por eso, una obsesión por el ritmo tan universal y profunda no tarda casi en sublimarse, y los ritmos, desprendiéndose unos de otros, reforzándose unos de otros a partir de la rítmica sexual, desembocan en su sublimación sexual”.³⁰³

Otro aspecto que se relaciona simbólicamente con la música está relacionado con el dominio de los ritmos clasificados en masculino y femenino, así como la altura del sonido catalogado de acuerdo al género.

La música se encuentra dentro del imaginario en una vasta constelación simbólica que no solo apunta sus orígenes a los ritmos temporales, sino también

³⁰¹ *Ibidem*, p 346.

³⁰² *Ibidem*, p. 291.

³⁰³ *Ibidem*, p. 343.

al uso de las tecnologías primitivas, con las que el hombre realizaba trabajos manuales.

Como lo dice públicamente Bachelard, fue acaso en ese 'tierno trabajo' -hacer el fuego- 'cuando el hombre aprendió a cantar'. La etnología confirma esa intuición: en el primitivo son las técnicas rítmicas del fuego, del pulido, de la tala, del barquero o del herrero las que se acompañan de danzas y cantos. En muchas lenguas semíticas, en sánscrito, escandinavo y turco-tatar, la dignidad del 'maestro del fuego' está unida explícitamente a la del 'maestro de canciones'.³⁰⁴

La imaginación simbólica también encuentra sus motivaciones en la danza, ya que ambas (música y danza) provienen de la misma rítmica sexual. La danza es vista como una coreografía rítmica erótica, en muchas culturas es considerada como una preparación del acto sexual, "la rueda del tiempo es una coreografía".³⁰⁵ Además de ser erótica tiene su parte ritual, al ser una constante en las ceremonias que garantiza la fecundidad y la perpetuidad.³⁰⁶

Es la Musa Terpsícore la que simboliza los coros dramáticos y la danza desde épocas helénicas. Aunque en el mito de las Musas éstas no muestran la raíz de sus cargas simbólicas, si hay una afinidad entre la música y rítmica la danza. La música en occidente es la base del drama teatral, "tragedia clásica, comedia, al igual que drama shakespeariano o romántico",³⁰⁷ es en la tragedia clásica en donde se reproducen los mitos griegos, por lo que esta propagación de mitos siempre ha estado presente.

En suma con lo anterior el *Régimen de la imagen en La Marquesa de Santa Cruz* (1805) de Francisco de Goya es completamente nocturno. El primer indicio para comprobar esto es la guitarra en forma de lira, a la que se le relacionó con las musas, particularmente con Terpsícore por la forma en la que la historia del arte la ha representado. Ambas (la marquesa y la musa) han sido representadas

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 344

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 346

³⁰⁶ *Idem*.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 359.

recostadas y con instrumentos musicales. El segundo fue en sí la relación con la propia musa que es la presentación histórica de la música.

Todo el detalle simbólico, temático y estilístico de esta obra en particular muestra que el mito de las musas, es parte del universo nocturno, y sobre todo de la imaginación musical. Su estructura sintética es la que alberga la imaginación musical, dentro de ella está el arquetipo del tiempo y de progreso, lo que también remite tanto a la rítmica como a las tecnologías con las que se reproduce la música. En cuanto al simbolismo, este es representado por repeticiones de secuencias constituidas por el gesto sexual, ya que la música carece de un carácter de imagen, pero la música es más un ente racional que apoya rítmicas sexuales.

Sin embargo, sabiendo que la música es catalogada por Durand dentro del régimen nocturno, es menester subrayar que no todo el universo de Goya es nocturno, de hecho sus pinturas negras pertenecen al régimen diurno.

Como se ha mencionado el *Régimen nocturno*, con todo su arsenal simbólico da cuenta de la repetición rítmica de la música, la Musa Terpsícore se reencarnarse en el pensamiento y más que eso en la obra de Francisco de Goya, que vio en Joaquina Téllez-Girón y Pimentel a su propia musa.

Este último capítulo retomo tres estructuras como medida de análisis, cada una de ellas se entrelazó a pesar de que como diría Durand:

Los regímenes diurnos, los de pintores dualistas, Durero y Goya, conllevan una adaptación temática menos flexible. ‘La mujer y el oro’, la flor y el árbol, no alcanzan mucho su plenitud en los universos minerales y secos de los que menosprecian el mundo.³⁰⁸

En relación con estas tres estructuras, lejos de imbricarse como géneros totalitarios y de unirse armónicamente, se mostraron un tanto inflexibles pero con similitudes que pudieron ser conectadas.

El *tema* y el *estilo* se conectaron mediante el hilo del tiempo y circunstancia, ambos se entrelazaron para mostrar la importancia simbólica entre la vida del

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 168.

pintor y el momento histórico en que vivió. El Siglo de las Luces le mostró a Goya dos polaridades del hombre; por un lado la miseria humana que conllevan las guerras, el analfabetismo, la pobreza, la pretensión, la muerte, las vejaciones, las supersticiones, la enfermedad y; por el otro lado, Goya vivió el virtuosismo del conocimiento, al arte, el uso de la razón y la búsqueda de la belleza. Cada uno de estos aspectos quedaron impregnados en el pintor, él los supo comprender y dotar de sentido en sus obras.

Estas dos estructuras subyacen en *La marquesa de Santa Cruz*, porque de no ser por la popularidad de los retratos dentro de las altas esferas de la sociedad española en esa época, Joaquina Téllez-Girón y Pimentel no hubiera querido ser retratada por Goya. Si no hubiera sido por todo lo que conllevó la Ilustración, intelectualmente y artísticamente hablando, Goya no hubiera recurrido al neoclasicismo para justificar su obra ante la sociedad, y aun antes que eso, si la marquesa no hubiera tenido las inquietudes que le demanda la época, no hubiera dedicado su vida y fortuna a el arte y los artistas, por lo que no hubiese sido vista como una musa.

Por último en el régimen de la imagen se mostraron los puntos en común y la raíz simbólica de la pintura misma, porque el imaginario simbólico y el mito no se remontan a la época de Goya, sino a la griega. Periodos completamente distintos que en este caso tienen en común el significado de musas, arte y música el momento cambia pero la esencia es la misma. Goya retrata la marquesa como una musa porque eso era ella para él, porque la historia le enseñó que las musas eran como ella.

El arquetipo del progreso, que curiosamente era a lo que se siempre los ilustrados aludían, tiene que ver con la música y a su vez encuentra sus raíces en constelaciones llenas de sexualidad, ritmos y danzas, mismos que mitológicamente han sido representados por medio de las musas.

Al haber abordado cada una estas estructuras se pretende mostrar la conexión que existe entre ambas y cómo es que éstas a la vez dan todo un discurso simbólico que desemboca en el *régimen de la imagen* y su motivaciones, que muestran todas las cargas universales de símbolos encontrados en una

pintura, y que no solo apela a un discurso visual, sino a todo un trayecto simbólico que empezó desde la época griega y sigue estando presente.

CONCLUSIONES

La obra de arte habla del hombre y su universo, es la relación entre la creación artística como manifestación simbólica y la experiencia universal que evoca, su existencia escapa a toda racionalización objetiva. La fascinación por las expresiones artísticas, han llevado al ser social a una constante búsqueda de su significado, pareciera una búsqueda de la verdad del ser espiritual y material, que ha creado un sinfín de caminos metodológicos, para la comprensión del hombre.

Después de haber seguido un camino metodológico de la mano de Gilbert Durand y su *atlas del imaginario*, surgieron dudas que no solo evocaban a la hipótesis que le dio origen a este trabajo, y que radica en decir: “el uso del imaginario simbólico sirve para la construcción del mito en la obra pictórica: *La marquesa de Santa Cruz* de Francisco de Goya”.

Empecemos por concluir que la relación entre *imaginario* y *mito*, se ha dicho que el mito es un metalenguaje y el imaginario es su conciencia, es decir, el imaginario es el lugar en donde toma sentido la conciencia humana y todo lo que nos hace sentido que ella le significa, entre estas significaciones el mito toma un sentido privilegiado ya que es considerado la base de toda relación histórica.

El mito se presenta a partir de diferentes perspectivas pero desde la visión de Gilbert Durand. Se entiende al mito como un sistema dinámico de símbolos constituidos por relatos. El mito en sí mismo, es un conjunto de esquemas, de arquetipos, y de símbolos que organizan constelaciones de imágenes que nos han ayudado a entender el papel de la historia, el alma de una época y de una vida.

La relación que existe entre imaginario y mito es innegable e indivisible porque al decir que el mito es un sistema de símbolos y arquetipos, ya se está hablando de un imaginario y, al referirse al él como un cúmulo de relatos se le está mostrando como un conjunto de imágenes y el imaginario es eso. Durand nos muestra esta relación entre ambos, al decir que las construcciones míticas o mitológicas, son construcciones del imaginario.

La función que tiene el *mito* en el *imaginario simbólico* no solo recae en la tradición que lo consagra de manera histórica, sino que su importancia radica en la

carga simbólica, porque su dinámica realmente consiste en mostrarlo como una constelación de significados que dan pauta para la explicación del ser social. El *mito* como toda manifestación humana ha sido expresado de diferentes formas, al tener una misma raíz simbólica estructurada y almacenada dentro de la conciencia universal que ha surgido del intercambio cultural.

El estudio de lo *imaginario* adquiere sentido dentro de los símbolos que el hombre ha construido para poner en común como el otro todo un sistema de símbolos, mediar la conciencia y el inconsciente, de esa forma otorgarles sentido y valor, es aquí en donde el mito se acomoda, se vuelve congruente y encuentra su unión.

La obra de arte es un soporte para analizar la unión entre los dos conceptos. Al igual que el *imaginario* y el *mito*, ella también fue vista desde perspectivas que la encaminaron hacia lo simbólico y lo mítico. Cabe resaltar que este trabajo tiene la finalidad de servir de base metodológica para el estudio del *imaginario* y el *mito* en la obra de arte, y no solo de Francisco de Goya, sino en cualquier pintor.

Imaginario, mito y obra, son las bases conceptuales que se articularon en este trabajo para justificar y demostrar que estos ejes, se ven desde una misma perspectiva simbólica y antropológica.

La vida y obra del pintor aragonés se planteó de manera cronológica para ser retomada dentro del análisis final. Su producción artística estuvo fuertemente influenciada por el contexto en que se desarrolló. El *imaginario* y el *mito* en la obra de Francisco de Goya, estuvieron marcados por todo lo acontecido en el Siglo de las Luces, principalmente en los aspectos culturales, políticos y sociales inundaron de referentes simbólicos la obra del pintor.

El imaginario del pintor y su conciencia individual y colectiva estuvieron impregnados de España del siglo *XVIII*, de la monarquía borbónica, de la nobleza, de las guerras napoleónicas, y otros hechos históricos. Su imaginario está dentro de los referentes culturales que aprendió con la época, su conocimiento en el oficio de pintor y sus nuevos intereses por la búsqueda de la razón, se fueron

transformando en sistemas de símbolos que usaba para entender su realidad y expresar su obra.

Se puede aventurar a decir que todas las imágenes que Goya fue almacenando de manera personal y colectiva, fueron plasmadas en su obra. Las imágenes que Goya tenía (su imaginario) lo dotaron de un sentido de pertenencia. Al recapitular sobre el análisis de la obra, se tiene que en lo que compete al *tema* que mostró interés en temáticas más repetidas en el periodo analizado: la nobleza, la monarquía, y la ilustración. Estas tres temáticas dotaron al pintor de estructuras simbólicas que se refleja en *La marquesa de Santa Cruz*.

Las imágenes o discursos que recaen en los ámbitos del imaginario de Goya están claramente influenciados por la monarquía borbónica y la nobleza, es decir, su imaginario recaía en toda la cultura que reproducían y reafirmaban las clases privilegiadas. El nuevo orden de las cosas que surgió en la Ilustración, fue configurado por estas clases privilegiadas de nobles que buscaban encontrar un nuevo sentido a su realidad. En la biografía del pintor, él mismo afirma que un nuevo mundo se le había abierto con las ideas de la Ilustración, ideas a las que se fue acercando por medio de un círculo de nobles intelectuales españoles. Su imaginario estuvo configurado y tuvo un cambio radical desde que Goya se convirtió en pintor de la corte, ahora tenía una visión más hedonista del dieciochesco, en cuanto a los personajes ilustrados.

En este caso el personaje el personaje analizado en la pintura fue el de Joaquina Téllez-Girón y Pimentel marquesa de Santa Cruz de acuerdo a su breve biografía se describe como el estereotipo perfecto de noble ilustrada, razón por la que, su personalidad fue percibida Goya desde esa visión hedonista dieciochesca. Y no solo por eso, sino también por el papel que ella fungía para los artistas españoles. Ella fue una mecenas de Goya y un prototipo de cómo debía ser la mujer ilustrada.

La marquesa de Santa Cruz, es en sí misma el mito y el símbolo en la pintura, fue interpretada por Goya como una musa, una mecenas que ayudaba a los artistas, una inspiración. El imaginario del pintor se alimentó de las tres

grandes temáticas antes mencionadas también del mito, para hacer una obra maestra que representara simbólica y estilísticamente a esta mujer.

La imaginación simbólica a través del mito griego de las musas y sobretodo como ya se ha planteado sobre la imaginación musical, muestra que estas construcciones del imaginario, necesitaron al mito griego para poder desarrollarse. ¿Por qué? como se vislumbró y desarrolló en el último apartado de esta tesis, las estructuras explicativas: *el tema, el estilo y el régimen de la imagen*, se concluye que, el imaginario del pintor respecto a esta obra, fue influenciado por temas y contextos que aludían a la ilustración española, esto se vio reforzado en el estilo ya que mostró que la creación de este cuadro fue una invención neoclasicista.

A partir del *estilo* se buscaron los símbolos en el *Atlas del imaginario*, confirmando la importancia del *mito* en esta obra, como el mismo Durand dice, la imaginación simbólica está representada a través de símbolos que encuentran su raíz y sentido en los dramas discursivos que tiene los mitos. El siglo XVIII fue el espacio perfecto para la reproducción de estos símbolos y mitos, ya que surgió la corriente artística llamada neoclasicismo, que buscaba voltear la mirada a los Dioses griegos y romanos, a sus ideales de belleza, y a su búsqueda de la perfección.

Ese escenario le brindó Goya la visión de la marquesa como una musa, simbólicamente es comparada con la musa griega Terpsícore: musa de la danza y los cantos corales. Esta afirmación se dice porque ambas llevan los mismos instrumentos y están recreadas con bastantes similitudes. Nos podemos aventurar a decir que en uno de los viajes de Goya a Italia, él pudo haber visto obras de pintores y escultores que la representaban, y posiblemente esas imágenes se quedaron en su bagaje cultural.

Como se ha visto tanto mito como imaginario son dependientes uno del otro. El mito de las musas griegas está presente en esta obra, a pesar del devenir histórico de los años que alejan al siglo XVIII y la época helénica, estos dos momentos siguen entrelazándose. Los móviles del hombre son de orden mítico más frecuentemente de lo que se acepta. Con ellos se observa que el orden mítico de los hombres es dinámico o móvil.

El pintor crea una relación simbólica entre el arte y la historicidad de una época que evocaba los ideales de otra. Esta relación justamente expresaba los anhelos, aspiraciones, ideologías, protestas, costumbres y demás manifestaciones sociales y culturales de la ilustración, todo eso en un magnifico retrato.

Como se aprecia el *imaginario* y el *mito*, fungieron como base para analizar a la pintura desde los “Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras”, develando las raíces del significado detrás de una pintura. Se apeló al discurso del pintor, su psique, a su historia de vida, además de su contexto social como pintor de una corte española o del momento histórico que se estaba viendo en Europa, esto es la raíz del porqué de las cosas, del significado mismo. Toda creación humana, todo discurso tiene aquí dos actores el hombre y la obra, porque si el hombre no tuviera la facultad de crear, no sería un hombre. Por su parte si la obra no pudiera ser interpretada mediante toda una carga universal de significado, mismo que se han construido desde tiempos remotos, está no existiría.

La obra de arte (dentro de tantas cosas) representa un lenguaje pictórico que está lleno de símbolos, que son dados y solo tiene sentido dentro de la cultura, “la esperanza humana en las obras de arte, se sitúa el lenguaje natural, especie de suntuoso residuo de los progresos y proyectos de una cultura”.³⁰⁹

Por cultura se entiende todo una totalidad que no pretende separar cada estructura, sino complementarlas, unir las, enfrentarlas y sobretodo mostrar que pese a todo el esquema explicativo, que ha servido para comprender la obra, se quiere dar a entender que la creación artística siempre superar todos los esquemas o estructuras, porque es el hombre mismo el ser creador. “El hombre es el estilo, el hombre no es sino sus obras: la historia, las técnicas, los temas culturales no existen sino a través de la obra que los lleva, proyectándolos”.³¹⁰

La obra y la humanidad son uno mismo, sin hombre no hay obra, y sin obra no se puede entender al hombre. “La obra es construcción singular y diferencial de

³⁰⁹ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra, op. cit.*, p. 84.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 168.

estructuras innumerables que solo un pensamiento crítico o estético que las configure puede discernirlas.”³¹¹

En este trabajo se mostró que toda creación humana está inmersa en un universo simbólico impregnado dentro de la psique del hombre y es transmitido de generación en generación. A pesar de las distancias históricas que existen entre el ahora y el Siglo de las Luces o la época griega, el hombre sigue atrapado en ello. Y a manera de conclusión se puede decir que, el uso del imaginario simbólico sirvió para construir y reproducir el mito de las musas en la obra pictórica *La marquesa de Santa Cruz* de Francisco de Goya.

El imaginario un espiral cíclico que va cambiando de contexto histórico, de tiempo y de lugar pero sigue siendo fiel a sus raíces, porque estas estructuras muestran que el universo simbólico no ha cambiado, todo el listado de símbolos o arquetipos es el mismo que el del siglo pasado. Además de que nos hace verlo como parte de las ciencias sociales, como una disciplina más que reclama su lugar dentro de los paradigmas científicos. Lo imaginario busca que el ser social retorne la mirada hacia los grandes mitos, los cuales han servido para darle sentido a su existencia y llenar los vacíos dentro de lo inexplicable.

³¹¹ *Ibidem*, p. 170.

Bibliohemerografía

Libros

- Aribau, Ferrán, *Goya: su tiempo, su vida, su obra*, Madrid, Editorial Libsa, 2006.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, 1975.
- Bastide, Roger, *Arte y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Bozal, Valeriano, *Goya*, Madrid, Machado Grupo, 2010.
- Carvalho, Roberto, *El pequeño gran libro de la mitología: la mitología clásica en las artes visuales*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2006.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de cultura económica, 1971.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de cultura económica, 1974.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, España, Siruela, 1997.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos, Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- De la Puente, Joaquín, *Historia del arte: la pintura: de Goya a las últimas tendencias*, Barcelona, Carroggio, 1984.
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, México, Editorial Anthropos, 1993.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de cultura económica, 2004.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Francia, Universidad de Francia, 1968.
- Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2001.
- Eliade, Mircea, *Aspectos del mito*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Gombrich, Ernst, *Historia del arte*, Barcelona, Garriga, 1995.

- Hontanilla, Ana, *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid, Iberoamérica, 2010.
- Humbert, Jean, *Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1972.
- Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Lévi-Struss, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987.
- Lévi-Struss, Claude, *Antropología estructural: mitos sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979.
- Lévi-Struss, Claude, *Mitologías: el hombre desnudo*, México, Siglo XXI, 1981.
- López, Antonio, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, Madrid, Arco, 2012.
- Maldonado, Luis, *Religiosidad popular*, Madrid, Cristianidad, 1975.
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Nancy, Jean-Luc, *Las musas*, Madrid, Amorrortu, 2008.
- Panofky, Erwin, *Idea: contribución a la historia del arte*, Madrid, Ediciones cátedra, 2013.
- Read, Herbert, *Arte y sociedad*, Barcelona, Península, 1970.
- Sazatornil, Luis y Frédéric Jiménez, *El arte español entre Roma y París, siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid Casa de Velázquez, 2014.
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de las seis ideas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1976.
- Woodford, Susan, *Introducción a la historia del arte: Grecia y Roma*, Barcelona, Gustavo Gill, 1985.
- Zavala, Iván, *Lévi-Strauss*, México, Edicol, 1977.

Cibergrafía

- Cajal, Alberto, “Las 9 musas griegas mitológicas”. [En línea]. Disponible en: <<https://www.lifeder.com/musas-griegas/>>. [Accesado el día 15 de diciembre].
- Castro, Francisco, “Gilbert Durand y el método arquetípico”, en *Acta sociológica*, 2012. [En línea]. Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29756>>. [Accesado el día 2 de mayo de 2017].
- Coronado, Xabier, “Gastón Bachelard: una poética de la razón”, en *La jornada*, 2012. [En línea]. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/10/21/sem-xabier.html>>. [Accesado el día 18 de julio de 2017].
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*. [En línea]. Disponible en: <www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade%2C%20Mircea%20-%20Mito%20y%20Realidad.pdf>. [Accesado el día 26 de julio de 2019].
- Fuentes, Juan Francisco, *Luces y sombras de la Ilustración española*. [En línea]. Disponible en: <<https://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/articulosre1988/re198802.pdf?documentId=0901e72b813c2f54>>. [Accesado el día 3 de diciembre de 2017].
- Garagalza, Luis, “Gilbert Durand: filósofo del simbolismo”, en *El país*, 2012. [En línea]. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2012/12/22/actualidad/1356208475_567854.htm>. [Accesado el día 2 de mayo de 2017].
- García, José Enrique “Historia del arte moderno: el arte del siglo XVIII”. [En línea]. Disponible en: <<https://gradohistoriaarte.files.wordpress.com/2014/02/historia-del-arte-moderno-el-arte-del-siglo-xviii.pdf>>. [Accesado el día 20 de julio de 2017].
- Gutiérrez, Fátima, “La mitocrítica de Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”, en *Dialent*, 2011. [En línea]. Disponible en:

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4059744>>. [Accesado el día 30 de agosto de 2016].

- Herrero, Miguel, “Sigmund Freud y la verdad de los mitos”. [En línea]. Disponible en: <<https://www.nuevarevista.net/libros/sigmund-freud-y-la-verdad-de-los-mitos/>>. [Accesado el día 26 de julio de 2019].
- Lizarazo, Diego, “La hermenéutica de la imagen sagrada en el círculo de éranos”. [En línea]. Disponible en: <<http://www.diegolizarazo.com/documentos/articulos/la-hermeneutica-de-la-imagen-sagrada-en-el-cir>>. [Accesado el día 30 de marzo de 2017].
- Longan, Shirley, “Sobre la definición del arte y otras disquisiciones”, en *Redalyc*, 2011. [En línea]. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/pdf/166/16620943011.pdf>>. [Accesado el día 30 de mayo de 2017].
- Martínez, Gonzalo “Goya y los IX duques de Osuna: pinturas para el Palacio de la Alameda”, en *Dialnet*, 2010. [En línea]. Disponible en: <<http://cc.bingj.com/cache.aspx?q=Gonzalo+Mart%3%adnez%2c+%e2%80%9cGoya+y+los+IX+duques+de+Osuna%3a+pinturas+para+el+Palacio+de+la+Alameda&d=4618165400375576&mkt=es-MX&setlang=es-MX&w=ooDq09LvRLc0GSovTrgv4dJqCjSLEEpY>>. [Accesado el día 10 de abril de 2018].
- Mayos, Goncal, *La Ilustración*, Barcelona, Editorial UOC, 2007. [En línea]. Disponible en: <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos_old/PDF/Ilustraci%F3n45.pdf>. [Accesado el día 1 de diciembre de 2017].
- Montero, Patricia Carolina, “Cassirer y Gadamer: el arte como símbolo”, en *Revista de filosofía*, 2005. [En línea]. Disponible en: <webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:egUUyw3JI6MJ:blogs.fad.unam.mx/assignaturacarlos_salgado/wp-content/uploads/2012/10/Cassirer-y-Gadamer.-El-arte-como-s%25C3%25ADmbolo.pdf+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=mx>. [Accesado el día 1 de junio del 2017].

- Moreno, Dolores, *Goya y su época*, 2011. [En línea]. Disponible en: <http://www.mayores.uji.es/datos/2011/apuntes/fin_ciclo_2012/Goya.pdf>. [Accesado el día 1 de diciembre de 2017].
- Museo del Prado, “Goya y Lucientes, Francisco de”, en *Museo del Prado*. [En línea]. Disponible en: <[https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812?searchMeta=francisco de goya](https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812?searchMeta=francisco%20de%20goya)>. [Accesado el día 1 de abril de 2017].
- Museo Nacional de Prado, *La marquesa de Santa Cruz*, en *Museo del Prado*. [En línea]. Disponible en: <[https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santa-cruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfef?searchMeta=la marquesa de santa cruz](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santa-cruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfef?searchMeta=la%20marquesa%20de%20santa%20cruz)>. [Accesado el día 11 de abril de 2018].
- Nante, Bernardo, “El círculo de Eranos”, 2005. [En línea]. Disponible en: <http://www.vocacionhumana.org/_31/el-circulo-eranos.pdf>. [Accesado el día 30 de marzo de 2017].
- Palermo, Fernando, “José Jiménez: «El arte es un descubrimiento cultural»”, en *Revista Leer*, 2017. [En línea]. Disponible en: <<http://revistaleer.com/2017/03/jose-jimenez-el-arte-es-un-descubrimiento-cultural/>>. [Accesado el día 12 de julio de 2017].
- Pail, Andrea, “El neoplatonismo florentino y la reconstrucción cristiana de la Prisca theologica”, en *Jornadas filos*, 2011. [En línea]. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35727/Documento_completo.pdf?sequence=1>. [Accesado el día 25 de junio de 2017].
- Rodríguez, Conxa, “La aritmética del arte de Goya”, en *El mundo*, 2015. [En línea]. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/07/561514fb46163f084b8b4>>. [Accesado el día 5 de mayo de 2018].

- S/a. “La mitología y las artes”. [En línea]. Disponible en: <www.iesperezgaldos.com/content/la-mitologí-y-las-artes>. [Accesado el día 12 de enero de 2017].
- S/a, “El barroco al servicio del absolutismo”. [En línea]. Disponible en: <<https://www.aparences.net/es/Madrid periodos/pintura-barroca/la-pintura-barroca-en-francia/>>. [Accesado el día 16 de enero de 2018].
- S/a. “Tesauros del patrimonio cultural de España”. [En línea]. Disponible en: <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1210999.html>>. [Accesado el día 10 de agosto de 2019].
- Sauret, Alberto, “Claude Levi-Strauss: mito y significado”, en Biblioteca ITAM. [En línea]. Disponible en: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras11/rese3/sec_1.html>. [Accesado el 16 de marzo de 2017].
- Solares, Blanca, “Gilbert Durand: imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 2011. [En línea] Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmc pys/article/view/30241/0>>. [Accesado el día 18 de junio de 2017].
- Solares, Blanca, “Aproximaciones a la noción de imaginario”, en *Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias*, 2006. [En línea]. Disponible en: <http://www.crim.unam.mx/imagenysimbolo/sites/default/files/Aproximaciones_Nocion_Imaginario.pdf>. [Accesado el día 15 de febrero de 2017].
- Trabusle, Elías, “Estudios: filosofía, historia, letras”, en Revista Estudios ITAM, 2017. [En línea]. Disponible en: <https://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras17/textos1/sec_2.html>. [Accesado el día 6 de abril de 2018].
- UNESCO, “GOYA-Francisco (1746-1828)”. [En línea]. Disponible en: <<http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=3101&nouvelleLangue=es>>. [Accesado el día 7 de mayo de 2018].