

GOYA O EL MISTERIO  
DE LA LECTURA



LUIS MARTÍN-ESTUDILLO

# GOYA O EL MISTERIO DE LA LECTURA

GRANDES TEMAS  
CÁTEDRA

Título original de la obra: *Goya and the Mystery of Reading*

1.ª edición, 2023

Ilustración de cubierta: Francisco de Goya, *Victor Guge*, 1810  
National Gallery of Art, Washington

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Luis Martín-Estudillo, 2023  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 29.071-2022  
ISBN: 978-84-376-4548-3  
*Printed in Spain*

*Para Emilio Martín y Nicholas Spadaccini*



## Nota preliminar

Una versión inicial del capítulo 2 apareció como «Real presencia, soberana atención: *La Junta de Filipinas* de Goya» en el número 374 (enero-marzo de 2021) de la revista *Goya*, publicada por la Fundación Lázaro Galdiano. Agradezco a esta institución el permiso para utilizar ese texto, así como su generosidad respecto del acceso a los fondos de su colección.

Para facilitar la lectura, he modernizado la ortografía y la puntuación del material citado a lo largo del libro, incluidas las inscripciones realizadas por el propio Goya. Su escritura era muy irregular en lo tocante a esas convenciones, algo habitual en esa época en la que empezaban a fijarse. Cuando no figura el nombre de la persona responsable de la traducción en la correspondiente entrada bibliográfica, las versiones castellanas de las citas son mías.

LME





## INTRODUCCIÓN

# Goya en las revoluciones lectoras

La lectura fascinaba a Francisco de Goya. A lo largo de su carrera nunca dejó de observar este complejísimo ejercicio —que hoy hemos normalizado hasta apenas advertirlo— con intensa y variada atención. Mujeres y hombres, aristócratas y plebeyos, jóvenes y viejos, eruditos y semianalfabetos, brujos y clérigos, incluso animales: el universo goyesco está repleto de lectores de la más diversa condición, que se acercan a los textos con curiosidad, miedo o deseo, o con intenciones de aparentar algo que no son, de provocar, de evadirse. Varias de sus obras más ambiciosas están atravesadas por esta fijación con la lectura. A veces aparece de manera patente, como en sus *Caprichos*, cuya estampa 29, *Esto sí que es leer*, es una sátira de quienes hacían de esa actividad una vacua forma de distinción social, y al mismo tiempo ofrece una sofisticada alternativa a esa banalización. También en las llamadas *Pinturas negras*, y en otros «ensayos» —según él mismo los denominó— experimentales, como las litografías y las obras sobre marfil que realizó al final de su vida, Goya aborda el tema directamente, ponderando su sentido en

ámbitos que van del más íntimo al abiertamente político. En otras ocasiones, la lectura es un elemento menos evidente, pero igualmente cargado de significación: así sucede en varias de las sobrecogedoras escenas inquisitoriales que realizó o en *La Junta General de la Real Compañía de Filipinas*, un magistral óleo de enormes proporciones con el cual Goya desmonta todo un género, el de la pintura de historia. Asimismo, en la porción más privada de su producción, el tema atraviesa sus cuadernos de dibujos, que tras una aparente sencillez presentan desafíos comparables a los de sus obras consideradas mayores.

El interés del artista aragonés por la lectura trascendió la constatación de la creciente relevancia que esta actividad fue adquiriendo durante su tiempo. El consumo intensivo de unos pocos textos por parte de una minoría, que había sido una constante en Occidente durante siglos, fue reemplazado por la novedosa abundancia de lecturas y lectores que vivió Goya. Tanto la alfabetización como la cantidad y diversidad de textos disponibles experimentaron

entonces incrementos sin precedentes, un fenómeno que alimentó las grandes mutaciones sociales de la época. Fue una revolución lectora<sup>1</sup>.

Ese mundo en el que Goya veía cada vez más gente leyendo una variedad mayor de textos se le reveló, además, como un mundo y unas gentes *legibles*, un gran libro en el cual él habría de inscribir su propia obra. En ese sentido, el artista se encontró en consonancia con algunas de las mentes más preclaras de su época. Además de participar del furor ocasionado por el diluvio de materiales impresos, muchos se vieron cautivados por la noción de la legibilidad de cuanto les rodeaba, aunque no estuviera codificado alfabéticamente: «Naturaleza es mi libro», dejó escrito su conocido Juan Meléndez Valdés<sup>2</sup>. A partir de tal premisa encaraban desde los signos del cosmos y el paisaje hasta los cuerpos humanos, siguiendo la convicción fisiognómica de que el espíritu que los animaba podía conocerse leyendo los rostros. En una carta a su amigo Martín Zapater, Goya afirma haber persuadido a un colega para que probara a realizar retratos en miniatura: «*se lo he leído en el cuerpo*, que él no lo sabía que tenía tal habilidad»<sup>3</sup>.

Pero fue la gran propagación de textos impresos, desde libros en todo formato hasta periódicos y hojas volanderas, con la consiguiente transformación de los hábitos asociados a su lectura, la que generó las más intensas polémicas en torno al tema tanto en España como en otros países occidentales. «¡Siempre libros! ¡Qué manía!», se exclama en el *Emilio* de Rousseau. «Porque está la Europa llena de libros, los tienen los europeos por indispensables, sin atender a que en las tres cuartas partes de la Tierra nunca han visto uno»<sup>4</sup>. Hacia mediados del siglo XVIII, en ese ámbito la lectura estaba pasando de ser una práctica casi críptica y reservada a unos pocos a convertirse en un fenómeno de

alcance masivo. Para un observador contemporáneo, atrás quedaban «aquellos siglos bárbaros, en que aún el saber leer se miraba como patrimonio de ciertos estados»<sup>5</sup>.

«Hasta los mozos de esquina compran la *Gaceta*», informaba desde Madrid en 1794 Pedro Estala, quien veinte años después tendría que huir de la Inquisición precisamente por traducir *El contrato social* de Rousseau<sup>6</sup>. La difusión de la lectura, celebrada por quienes la entendían un paso fundamental hacia la emancipación de la humanidad (como el poeta Manuel José Quintana, autor de una oda «A la invención de la imprenta»), inquietaba a gobernantes, clérigos y médicos, entre otros, que debatieron largamente cómo gestionar sus efectos. No se trataba de una preocupación nueva: ya Platón vio en la diseminación de la capacidad lectora una fuente de problemas. En tierras hispanas, los Reyes Católicos dictaron las primeras medidas destinadas a controlar la producción y el comercio de libros en 1502; incumplirlas podía conllevar penas de muerte. Las autoridades no abandonarían ese empeño durante siglos. Una vertiente de este tipo de censura (materializada en medidas como la del 21 de julio de 1767) prohibía la impresión de distintos géneros populares considerados perjudiciales. Otra tenía como fin evitar el desmoronamiento del Antiguo Régimen que instigaban escritos llegados desde ciudades del otro lado de los Pirineos, como Ginebra, un centro editorial de primer orden desde el cual se exportaban al resto de Europa títulos de todo tipo<sup>7</sup>. La orden se repitió para intentar controlar los inmorales efectos de un género en auge: el 27 de mayo de 1799 se prohibió la impresión de novelas<sup>8</sup>. El «cordón sanitario» que las autoridades civiles y religiosas trataron de imponer contra la difusión de los textos considerados peligrosos era heredero de las iniciativas contra la herejía protestante de siglos

anteriores. Se materializaba en un control estricto, pero para nada omnímodo, de la importación, impresión, venta y recepción de material impreso. Los lectores asumían esas circunstancias como parte de «los peligros inseparables que rodean a todo el que quiere leer», en palabras del dramaturgo y amigo de Goya Leandro Fernández de Moratín<sup>9</sup>.

Incluso quienes estaban decididamente a favor del avance y la difusión del conocimiento mostraron reservas tanto estéticas como morales ante la gran expansión editorial. A los viejos dogmas de los que se derivaban las alarmas más notorias se sumaron algunos nuevos, como el de la «utilidad», justificándose la prohibición de todo libro «que no fuera positivamente útil al común»<sup>10</sup>. Hasta el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos —quien, a pesar de ser él mismo censor, tuvo que enfrentarse a intentos de control de sus propias bibliotecas— sospechaba ante esta profusión editorial, que descalificó con términos contundentes:

la manía de hacer libros ha llegado a tocar en furor, y este furor engendra y aborta cada día tantísimos libros malos para tal cual bueno que pare con feliz alumbramiento, de ahí es que con razón se desconfía de los libros nuevos, que se les mira como un manjar peligroso [...] y aun se puede apostar a que en cada ciento de estos malos hay por lo menos cincuenta que lo son, no solo en el sentido literario, sino también en el moral<sup>11</sup>.

Esta protección de la integridad religiosa, política y moral, centrada en los materiales escritos, solía incluir disposiciones equivalentes para el control de obras visuales, conectando lectura y contemplación de imágenes como dos aspectos de un mismo y peligroso fenómeno. El Santo Oficio había escrutado todo tipo de volúmenes (no solo los de carácter religioso) a

partir de 1583. Ya desde la elaboración del primer Índice de libros prohibidos en ese año, la censura de estos se acompañó de la que fiscalizaba las obras visuales, con el mismo fin de salvaguardar la ortodoxia religiosa. A este objetivo de proteger la doctrina católica se añadió desde 1640 el de evitar «el grave escándalo y daño no menor que ocasionan [...] imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de escultura lascivas»<sup>12</sup>. Más tarde, las autoridades civiles también tomarían cartas en el asunto<sup>13</sup>.

A pesar de esas restricciones, los lectores podían informarse de las novedades nacionales y extranjeras por medio de catálogos y otras formas de publicidad. El que tuviera dinero para pagarlas conseguía hacerse con las copias que le interesaran sin demasiados problemas, ya fuera por cauces legales o clandestinos, ambos sólidamente asentados. Otros textos resultaban mucho más baratos que los libros; era el caso de los pliegos sueltos, que la mayoría de los habitantes de las ciudades podía permitirse. También circulaban volúmenes usados y de ocasión, y hasta era posible alquilarlos<sup>14</sup>.

En torno a la época de juventud de Goya, la lectura de la recién nacida prensa diaria contribuía a la emergencia de una incipiente opinión pública con capacidad para influir sobre los gobernantes y hacer un tímido seguimiento de sus acciones, pero que también resultaba una esfera fácilmente manipulable por escritores poco escrupulosos, según los observadores más pesimistas<sup>15</sup>. Era un sentir extendido a finales del siglo XVIII que los dramáticos cambios políticos experimentados se debían más al número de lectores que a las iniciativas de los jacobinos<sup>16</sup>. Gradualmente, tuvieron que aceptar que la irrupción masiva (aunque todavía no mayoritaria) de la lectura era un fenómeno sin marcha atrás que estaba redibujando la vida de los europeos. Para los liberales, la libertad de im-

prenta se convirtió en la garantía fundamental contra la tiranía, pues de esa libertad dependían tanto el proyecto educativo como el emancipador<sup>17</sup>. La vigilancia represiva no consiguió detener la expansión de la lectura.

Su aceleración durante la segunda mitad del Setecientos, que llegó a calificarse de «manía», «fiebre», «epidemia» o «furor», no dispó por completo el halo de misterio que arrastraba. Además de haber sido desde antiguo la destreza exclusiva de una minoría, era una forma privilegiada de aproximación a lo divino o de conocimiento de lo oculto; también, un componente fundamental, aunque vago, en la constitución de la individualidad, noción que con la Ilustración cobró nuevos sentidos. Una actividad, en definitiva, que podía tener implicaciones tan variadas como profundas para los lectores y sus comunidades.

Al remanente de esa dimensión misteriosa se le fueron sumando durante la vida de Goya nuevas atribuciones más o menos racionales (a veces hasta esotéricas) que generaban sospechas o alarmas concernientes tanto a la vida privada como a la existencia social. Esto se debe, al menos en parte, a prejuicios que eran producto de la transición entre el predominio de una visión del mundo fundamentada en la religión y otra de carácter empírico-racionalista, la cual no estaba exenta de contradicciones. Al mismo tiempo que algunos abogaban por la alfabetización del pueblo, se debatía sobre los efectos nocivos para la salud que se achacaban al exceso de lectura. Se asociaba, por ejemplo, su práctica silenciosa y en privado, infrecuente hasta el siglo XVIII, con disposiciones libidinosas consideradas gravemente peligrosas —sobre todo para las mujeres—, como el onanismo y la ninfomanía. Con frecuencia, estas prevenciones surgían de temores que tenían más que ver con preocupaciones políticas que con cuestiones de salud o moral privada.

Sin duda, Goya estaba muy al corriente de estos desarrollos; eran visibles en su ámbito, y varios de sus allegados se significaron en ellos. También él participó en estos debates con intervenciones de marcada ambigüedad. Especialmente a partir de la enfermedad que lo dejó sordo, la lectura se convirtió para Goya en un medio preferente para relacionarse con la realidad que lo circundaba<sup>18</sup>. Independientemente del peso que pudiera tener esa circunstancia fortuita, lo cierto es que sus recreaciones plásticas de la lectura conforman un documento (tan relativamente fiable como tantos otros) en el que vemos recogidas las mutaciones que se estaban dando en torno a este hábito, y que demandaban tratamientos artísticos novedosos; como señala Janis Tomlinson, «Goya fue testigo de transiciones sin precedentes que requerían nuevos vocabularios»<sup>19</sup>.

Pero la importancia de su contribución excede con mucho el valor testimonial que pudiera tener. Es, por encima de todo, una reflexión especulativa que en último término aborda cuestiones esenciales acerca de la condición humana en el alba de la modernidad. Desentrañar el sentido de estas imágenes lectoras requiere ponerlas a dialogar con otros discursos contemporáneos acerca de temas como la naturaleza y límites del conocimiento, la formación de la identidad, la situación social de la mujer o la reconfiguración de la autoridad. Como veremos, el artista aragonés participa de estas preocupaciones desde una postura que fomenta los interrogantes antes que las certidumbres.

Y es que Goya no contribuye a aclarar el misterio de la lectura, sino que lo hace más profundo y provocador. Se acerca con ambigüedad a una actividad que de por sí genera ambigüedad, recreándose en esta misma vaguedad. En ciertas imágenes goyescas, algunos lectores se elevan hacia la luz de la razón, mientras que en

otras escenas el leer hace más densas las sombras de la superstición, de la intolerancia o de las bajas pasiones. En la mayoría subyace el poder desestabilizador de la lectura, del cual cabría advertir dos vertientes diferenciadas. Por un lado, la lectura que destruye prejuicios, que desmonta falsas creencias, que libera a los hombres y a las mujeres, que les ayuda a ser un *yo* en plenitud, consciente de que su subjetividad no depende únicamente de su linaje. Por el otro, la lectura que lleva al dolor o a la locura, que disuelve al individuo o que alimenta prejuicios más que destruirlos. Entre ambas dimensiones apreciamos una gran zona de clarososcuros que Goya explora a conciencia: en esa ambivalencia se sitúa el grueso de su producción.

En su obra la lectura es una actividad transformadora, pero no necesariamente un camino de perfección. La idea de que es una práctica beneficiosa, noción asumida en nuestros días casi como un dogma, no estaba consolidada en tiempos de Goya, y él participa de los reparos acerca de sus propiedades. Leer puede liberar o puede condenar de formas diferentes, dependiendo de quién lea, cuál sea su disposición, propósito o circunstancia, con qué bagaje intelectual cuente, qué textos aborde, en qué compañía... Para el artista, la lectura crea posibilidades beneficiosas para el individuo y su sociedad; pero también entraña peligros fisiológicos, sentimentales, morales y políticos. Una carta, un periódico o un libro son objetos especiales que despiertan deseos, forjan conciencias... o llevan a la perdición.

Las imágenes de Goya participan asimismo de un aspecto más hondo y permanente que las evaluaciones históricamente circunstanciales de la lectura. Se trata del acto de apertura de sentidos, en algunos casos casi ilimitada, que se da con toda interpretación de lo escrito; aún más cuando se combina con la imagen. Esto viene

asociado a una problematización implícita del papel de los textos verbales y visuales (y la combinación de estos) en nuestra relación con la realidad. Como señala Anthony Cascardi, una porción de su arte opera «contra la extendida creencia de que el lenguaje es el medio de la razón y nos ofrece la mejor opción posible para darle sentido a un mundo a veces caótico»<sup>20</sup>. Tal posición ha contribuido a la perplejidad de los espectadores más convencidos del poder de la palabra.

El reto hermenéutico que presenta buena parte de la producción goyesca fue percibido tempranamente. Así, la primera reseña que tenemos de los *Caprichos*, aparecida en 1811, considera esta serie «la obra más a propósito para ejercitar el ingenio de los jóvenes, y como una piedra de toque para probar la fuerza de penetración y viveza de comprensión de todo género de personas»<sup>21</sup>. Frente a los que pensaban que esas estampas «solo representaban rarezas de su autor», advierte el reseñista, «las personas sensatas desde luego conocieron que *todas encerraban su cierto misterio*»<sup>22</sup>. Aunque por lo general el gusto ilustrado más racionalista deploraba la falta de claridad (la mixtura, la ambigüedad y el exceso alegórico se consideraban *disparates* reprobables, propios de bárbaros tiempos pasados), una ajustada dosis de enigma podía verse como un ejercicio estimulante<sup>23</sup>. Esta noción fue ganando terreno conforme el criterio osciló hacia la fascinación romántica por lo misterioso.

El carácter primordialmente abierto de la lectura contribuye de forma decisiva a esa indeterminación. Tanto en la época de Goya como antes y ahora, leer es una operación muy particular. Lo es, por un lado, porque desata un estallido de significaciones con efectos imprevisibles en el individuo y su comunidad: puede llevar, por ejemplo, a la introspección, a la risa,



[1] Goya, *Martín Zapater*, 1790, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

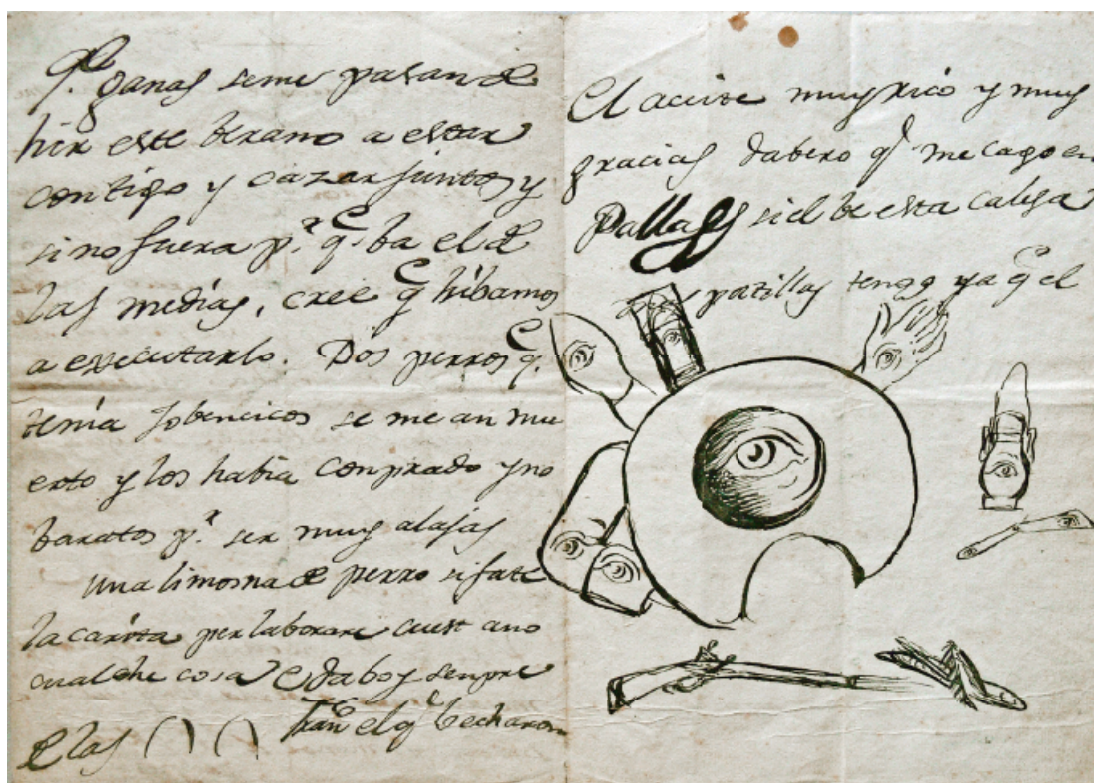
al deseo, al espanto, a la rebelión o hasta al suicidio. Por otra parte, la ambigüedad del lenguaje cultivada en la literatura — también presente en mayor o menor medida en textos de otros tipos— es una realidad tan fundamental como en principio intangible: algo de lo que parece no haber más indicio que unos signos en la página, los cuales Goya casi siempre nos oculta. Tampoco es visible el componente activo de la lectura, una ocupación solo aparentemente pasiva, tantas veces representada mediante un personaje estático frente a un texto.

Pero esta doble invisibilidad no le resta poder a la lectura; al contrario, puede hacerla más saturada de potenciales consecuencias poco o nada predecibles. Una actividad que en un primer momento visualmente carece de interés dramático se vuelve cautivadora a ojos del artista. Y, a su vez, él nos atrapa mostrándonos cómo se está llevando a cabo el ejercicio interpretativo de algo cuyo sentido último nunca se revela de forma patente. El texto representado —la carta, el libro, un simple papel—, con frecuencia ilegible para nosotros, es un punto de fuga que remite a un afuera, el equivalente a un agujero negro semántico, tan densamente significativo que no deja escapar ni una palabra a la cual podamos asignarle una interpretación. Esta debe ser construida con otros mimbres. Por otro lado, la presencia de este tipo de documentos en las imágenes plantea una deriva metatextual que tiene el efecto de subrayar el trabajo de representación que lleva a cabo la obra de arte<sup>24</sup>.

El propio Goya se manifestó ansioso ante la perspectiva de contemplar a su querido amigo Martín Zapater absorto en las cartas que el pintor le mandaba: «quién pudiera verte leerlas», anhela en una misiva<sup>25</sup>. En el retrato que le hizo en 1790 [1] presenta su dedicatoria inscrita en lo que imita ser una de ellas. En varias de esas cartas incluye dibujos de ojos que observan con

intensidad a su receptor mientras las descifra [2]. Es innegable que la fascinación del lector atrapado por un texto tiene un claro paralelismo en la que siente el artista ante ese estado de absorción, de actividad intelectual, imaginaria y emotiva. Como señala Garrett Stewart, aunque la imagen de una persona leyendo no sea material propicio para una escena atractiva por su intensidad dramática, hay algo en ella que la ha hecho poderosamente sugestiva para numerosos artistas durante los últimos cinco siglos<sup>26</sup>.

Goya no se limitó a retratarla. Sabemos por un atento testimonio de primera mano que la lectura formaba parte de su proceso creativo. En el primer estudio realizado sobre una obra suya, publicado todavía en vida del artista, su amigo el historiador del arte Juan Agustín Ceán Bermúdez describe parte del proceso que el pintor llevó a cabo para cumplir con un encargo de la catedral de Sevilla (en el que el propio Ceán había mediado), un cuadro que representara a las santas Justa y Rufina<sup>27</sup>. Antes de esbozar la imagen, Goya «leyó con reflexión las actas del martirio de las dos hermanas que escribió san Isidoro», informa el erudito. Este primer paso de documentación (probablemente facilitado por el mismo Ceán, voraz ratón de biblioteca) se resalta para enfatizar, una vez más, el carácter más intelectual que manual de la pintura, una actividad liberal. Pervivía, como una ansiedad más o menos patente, la ya vieja reivindicación de la alta categoría social de los pintores, casi totalmente asumida, y transformada bajo las Luces en la afirmación del importante papel que desempeñaban en la búsqueda del bien común y la construcción de la identidad nacional<sup>28</sup>. Al mismo tiempo, Ceán señala la inclinación reflexiva del artista. Pero sobre todo es importante apuntar que esa lectura, que Goya realiza inicialmente con el propósito de infor-



[2] Goya, carta a Martín Zapater (detalle), h. 1783, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

marse «para no caer en anacronismos ni en otros defectos históricos», tuvo, según Ceán, una consecuencia adicional, más emotiva que racional: dejó al artista «penetrado de la fe, fortaleza y amor a Dios» que caracterizaron a las santas. Esto prepararía a Goya para poner «todo su estudio en inventar formas, expresiones y afectos» adecuados al tema. Leer era un prelude que lo disponía intelectual y sentimentalmente para la creación.

La lectura puede tener asimismo un impacto muy directo sobre la recepción de las imágenes. En su propia obra, particularmente en dibujos y grabados, Goya incluye numerosas inscripciones cuya lectura incide necesariamente

en el sentido que la imagen tiene para el espectador, al que convierte también en lector. En géneros precedentes (singularmente, la emblemática) y en realizaciones pictóricas contemporáneas a su producción (como veremos en el capítulo 4 respecto al panel de azulejos *Familia valenciana*), el segmento lingüístico añadido tiene como principal objeto acotar la significación posible de la imagen a la que acompaña, ofreciendo una explicación que regula y orienta la interpretación. En cambio, en muchos de los combinados visual-verbales de Goya el resultado es muy otro. Por un lado, como observa Andrei Pop, a menudo los textos no indican el tema de la imagen, sino que aluden a las po-



sibles reacciones de los espectadores/lectores<sup>29</sup>. Creo que es igualmente relevante señalar que, ya sea introduciéndolos en la misma composición o situándolos en sus márgenes, en muchas ocasiones las inscripciones que Goya añade a sus imágenes entorpecen o interrumpen la fluidez del ejercicio hermenéutico. El esfuerzo adicional que imponen hace patente la naturaleza constructiva del objeto artístico, frente a la poética pretendidamente transparente —pero en realidad al menos tan artificiosa— de pintores como el influyente Anton Raphael Mengs (1728-1779), uno de sus predecesores en la corte madrileña. Las palabras que Goya inserta no siempre «aclaran» o precisan sus imágenes. En ocasiones, más bien, las enturbian, recordándonos su doble condición de representaciones de una realidad externa en último término incognoscible, y de artefactos en sí mismos legibles pero cuyo sentido puede ser esquivo.

La indeterminación del sentido que el acto de leer explota encuentra eco en las preferencias formales de un artista que no se limita a copiar la realidad, sino que aspira a interpretarla, a leerla. Insatisfecho con la mimesis neoclasicista postulada por tantos de sus colegas, Goya aboga por un arte que se asome al mundo sin propósito de literalidad, «apartándose enteramente» de la imitación de la naturaleza, como se advertía en el texto que anunciaba en el *Diario de Madrid* su «colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte»<sup>30</sup>. Antes bien, Goya favorece una creación que multiplique las opciones interpretativas. Frente a las posibilidades de la «perfección» (en el sentido primigenio de «completo, finalizado»), el artista aragonés defiende la «invención»: el descubrimiento fruto de un trabajo de búsqueda imaginativa que resulta siempre incompleto. Un proceso cuyo resultado es irreductible a significados unívocos, probablemente porque el artis-

ta era consciente de la imposibilidad de determinar firmemente la verdad última de las cosas —llámese naturaleza o realidad— que él lee o interpreta. Sus juicios son siempre tentativos, provisionales; como los que se derivan de la lectura atenta de los textos más ricos. Podría afirmarse que Goya pinta como un lector activo ante lo que contempla, por cuanto su trabajo instiga una pluralidad de posibilidades de significación.

Considerar estos factores resulta clave a la hora de analizar muchas escenas lectoras en la obra del artista aragonés. Algunas de ellas se cuentan entre sus imágenes más sorprendentes: entre estas encontramos desde un burro gigantesco que se asoma por una ventana para observar el cartel que dos figurillas apenas esbozadas le presentan, hasta una criatura sobrenatural sentada a hombros de un sátiro y leyendo un libro que otros dos chocantes personajes sujetan con tenazas, o unos sabios orientales que se protegen de un elefante tras un voluminoso libro cuya lectura parecen requerir del animal. Durante décadas de trabajo en distintos medios, desde dibujos aparentemente sencillos hasta múltiples grabados y lienzos, e incluso en las llamadas *Pinturas negras* y los ejercicios compartidos en su vejez con la joven Rosario Weiss Zorrilla, Goya exploró muchas de las dimensiones del asunto. Rara vez lo hizo superficialmente.

Huelga decir que muchos artistas habían precedido a Goya en la creación de imágenes en las cuales la lectura o los libros tenían una presencia significativa. Había numerosos ejemplos en colecciones a las que el aragonés tenía acceso. En la mayoría de estas obras, sin embargo, dichos elementos son motivos más bien accesorios: los textos y la lectura aparecen principalmente como apoyos simbólicos incluidos en función de otro tema. Los libros que cotidianamente Goya pudo ver retratados en la pintura

anterior a la suya eran sobre todo de carácter religioso: biblias, devocionarios o atributos de padres de la Iglesia. Es el caso de pinturas como la *Anunciación*, de Robert Campin (1420-1425, Museo del Prado); *San Jerónimo como cardenal*, de El Greco (h. 1610, Metropolitan Museum, Nueva York); *San Pedro y San Pablo* de José de Ribera (una tela fascinante en su tratamiento de la escritura; h. 1616, Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo), o el *San Simón y el Santo Tomás* de Rubens (1610-1612, Museo del Prado). También tienen un papel primordial los volúmenes que aparecen en retratos de personajes doctos como los que El Greco realizó de Francisco de Pisa (h. 1610-1614, Kimbell Art Museum, Fort Worth) y de Hortensio Félix Paravicino (1609, Museum of Fine Arts, Boston); Bartolomé Esteban Murillo de Justino de Neve (1665, National Gallery, Londres), y Juan Valdés Leal de Miguel de Mañara (1681, Hospital de la Caridad, Sevilla). Los libros tienen un marcado peso simbólico entre otros objetos en *vanitas* de Antonio de Pereda como el extraordinario *El sueño del caballero* (1650), conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (y que antes colgaba en casa de Godoy), o su *Alegoría de la vanidad* (1632-1636, Kunsthistorisches Museum, Viena). Una excepción a la devoción religiosa que se subraya por medio de los libros en los ejemplos anteriores la constituyen los volúmenes que aparecen en lienzos en que se retrata a filósofos antiguos, como la serie de Ribera (*Arquímedes, Esopo, Pitágoras, Heráclito, Anaxágoras, Platón, Diógenes*, 1629-1631) para el virrey de Nápoles o las obras de Velázquez *Demócrito* (h. 1630, Musée des Beaux-Arts, Rouen), *Esopo* (1640, Museo del Prado) y *Menipo* (1641, Museo del Prado). Estos tres retratos ficticios estuvieron precisamente entre los aguafuertes que Goya incluyó en su serie de estampas basadas en originales del maestro sevillano.

Goya participa de la secularización de la imagen del lector solitario siguiendo la estela, entre otros, de sus admirados Rembrandt y Velázquez. Del holandés se conservan numerosas representaciones de lectura «burguesa» (era, como destaca Barkan, un pintor que en su obra mostró tener «fe en el libro»)<sup>31</sup>, aunque es difícil saber cuáles pudo contemplar Goya, quien incluso poseía varios de sus grabados, regalo de Ceán Bermúdez<sup>32</sup>. En cambio, sí tenemos valiosa constancia de la atención que prestó a los «filósofos» y a los «enanos» del sevillano, algunos de los cuales ofrecen importantes precedentes de las imágenes lectoras que nos ocupan. Como se anunciaba el 28 de julio de 1778 en la *Gaceta de Madrid*, «en la librería de Don Antonio Sancha en la Aduana vieja, y en la de Don Manuel Barco, carrera de San Jerónimo», podían adquirirse los nueve grabados que Goya hizo inicialmente de un conjunto de obras velazqueñas. Este empeño de Goya respondía a la necesidad de divulgar las obras maestras de la pintura presente en las colecciones españolas entre propios y extraños. Formó parte de un programa de orientación ilustrada con objetivos tanto didácticos como patrióticos que el secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Antonio Ponz, expuso en 1776<sup>33</sup>. A Goya, en esa época empleado principalmente elaborando cartones para la Real Fábrica de Tapices, participar de ese proyecto le serviría tanto para estudiar la obra de Velázquez (del cual llegaría así a «beber su espíritu», en palabras de Jovellanos)<sup>34</sup> como para alcanzar fluidez en el medio del grabado.

Los posibles fines propagandísticos de la serie, que había de servir para dar noticia de la riqueza artística de la corte, no bastan para explicar la selección de imágenes por las que Goya se decantó. La misión oficialmente propuesta era poco concreta: no se trataba de un

encargo para copiar determinadas pinturas, sino más bien de una llamada para que artistas españoles y extranjeros se animaran a hacerlo contando con cierto apoyo oficial en lo tocante al acceso a las obras originales y la manutención que recibirían mientras durase el trabajo. Probablemente la elección de Goya se debió a una conjunción de intereses artísticos y comerciales. En cuanto al primer aspecto, el todavía joven aragonés grabaría obras que le resultaran atractivas por presentar un desafío técnico o intelectual y le permitieran mejorar y exhibir sus habilidades. En cuanto a los intereses comerciales que lo moverían, como los ingresos que obtuviera de los grabados dependerían únicamente de su venta, elegiría trabajar sobre las obras que estimara más deseables para un público aristocrático (los retratos regios, quizás viéndolos como una forma de anunciarse como retratista) o que frecuentara el tipo de establecimiento donde las pondría a la venta: dos librerías.

Tres de las estampas que Goya realizó en un primer momento a partir de originales velazqueños aluden al tema de la lectura y, por varios motivos, pueden considerarse antecedentes de obras especialmente significativas, como el dibujo *Más provecho saco de estar solo*, realizado décadas más tarde: el de «un enano del S. Felipe IV» que se había identificado hasta tiempos recientes con Diego de Acedo («El Primo») [3] y los de los «filósofos» Menipo [4] y Esopo (a quien la inscripción del aguafuerte presenta como «fabulador») [5]<sup>35</sup>. Los tres personajes aparecen completamente individualizados y con libros como atributos principales. Su soledad está fuertemente enfatizada: las imágenes nos recuerdan que, por elección o por circunstancias sociales, los tres viven en los márgenes; por ello a los dos pensadores Velázquez los presenta como mendigos, hombres pobres pero libres, de figura imponente. En cambio, el contraste con los

gruesos volúmenes que rodean al bufón subraya su pequeña estatura y lo convierten, más bien, en una figura que parodia la erudición vacua o anticuada. Los sobrios ropajes de estos personajes —particularmente los que cubren a Menipo— muestran concomitancias con los de *Más provecho saco de estar solo*, que estudiaremos con más detalle en el capítulo 4. Pero de estos cuatro hombres con libros, solo el inventado por Goya se enfoca en el texto que sujeta. Los tres que en un primer momento salieron de la mano de Velázquez han dejado de lado los libros e interpelan al espectador con la mirada, como solicitando una complicidad que alivie la soledad en la que se encuentran y que la lectura no apacigua.

Se trata, en todos los casos mencionados como antecedentes —de Campin a Velázquez—, de obras con un interés innegable, también al considerarlas desde un paradigma interpretativo en el que la complejidad de la lectura fuera un elemento central. Por otro lado, no son las únicas con las cuales es concebible un diálogo goyesco, que también pudo darse con imágenes de factura popular, asimismo reveladoras de una amplia gama de posiciones frente a la lectura. Pero, a diferencia de estos autores, para los que el tema de la lectura tiene una importancia puntual, en el caso del artista aragonés estamos ante una reflexión más sostenida. También, más personal, variada y profunda.

Un factor que separa a Goya de sus predecesores es el furor lector que se dio en su tiempo, como he señalado antes. Su gremio no fue ajeno a ello: los más exitosos artistas con los que convivió (su cuñado Francisco Bayeu, por ejemplo) reunieron bibliotecas considerables<sup>36</sup>. La del propio Goya no era desdeñable: a la altura de 1812 fue valorada en 1.500 reales, la misma cantidad en que se tasó el entonces tenido por más valioso de los cuadros que poseía, un



[3] Goya, *Diego de Acedo, El Primo*, según pintura de Diego Velázquez, 1778, Metropolitan Museum, Nueva York.



[4] Goya, *Menipo*, según pintura de Diego Velázquez, 1778, Metropolitan Museum, Nueva York.



[5] Goya, *Esopo*, según pintura de Diego Velázquez, 1778, Metropolitan Museum, Nueva York.

Correggio<sup>37</sup>. Unos y otros seguían así el consejo que Antonio Palomino repite en su influyente tratado *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724): «es preciso que el pintor tenga libros, así de historia sagrada, como también de humana, y aun profana»<sup>38</sup>. Goya incluyó un volumen de esta obra teórica en un retrato del conde de Floridablanca (1783, Banco de España, Madrid). Aunque no disponemos de un listado de los libros que componían su colección, sabemos que no se limitaba a títulos técnicos como el de Palomino, pues contaba al menos con alguna novela foránea<sup>39</sup>. También parece haber tenido buen trato con varios libreros madrileños, como Antonio Bailo, quien testificaría a favor del pintor acerca de la naturaleza de su relación con los invasores franceses<sup>40</sup>.

Otras bibliotecas mejor dotadas, como la del duque de Osuna, empezaron a abrirse al público, mientras personajes como Jovellanos hicieron gestiones para legar sus colecciones de libros a sus conciudadanos<sup>41</sup>. Por otro lado, hay que recordar que la de Goya es también la época en la que comienza la canonización cultural de *Don Quijote*, la historia de un hidalgo que sufre un caso extremo de fiebre lectora, y al mismo tiempo una meditación sobre las distintas maneras y efectos del leer. Goya participó oficialmente en ese proceso de reconocimiento de la novela cervantina, cumpliendo con el encargo de ilustrar uno de sus episodios para la edición de la Real Academia Española. No obstante, no lo realizó con la debida disciplina, pues no siguió las instrucciones que se le habían dado con precisión, lo cual probablemente fue la causa de que su imagen terminara por no imprimirse, además de señal temprana de su adhesión a la libertad lectora<sup>42</sup>. Más significativa, en todo caso, es la reflexión sobre la novela de Cervantes que Goya llevó a cabo en un dibujo posterior (analizado en el capítulo 6) donde vemos

a Alonso Quijano sentado a una mesa en la que se apilan los libros. Con mirada sombría, el lector señala un pasaje del gran volumen que tiene abierto frente a él, del cual emerge un grupo de figuras, grotescas unas y eróticas otras, sostenidas sobre el vuelo de una criatura bestial: la razón de la sinrazón produce monstruos.

Este estudio ilumina aspectos de la obra de Goya asociados con la lectura que han permanecido en la sombra y que, como hace el personaje central en ese dibujo, precisan ser señalados. El objetivo principal no es rastrear posibles fuentes literarias de sus imágenes, una tarea que han venido llevando a cabo fecundamente distintos expertos desde que Edith Helman le diera impulso<sup>43</sup>. Tampoco cabe trazar el historial lector de Goya en un sentido estricto. Ignoramos qué libros poseía, cuáles leyó y, desde luego, cómo los entendió. Ante esas limitaciones, propongo un acercamiento a obras concretas que tienen en cuenta las peculiaridades de las prácticas lectoras predominantes durante la época del artista. Mi aproximación abarca una constelación de manifestaciones culturales que se extiende más allá de la cuestión de la lectura, pues esta es un fenómeno poliédrico en el cual otros muchos convergen. A través de la misma, fundamento históricamente la interpretación de un número considerable (pero no exhaustivo) de imágenes, siempre desde la sospecha de que examinar el tema de la lectura en Goya implica buscar respuestas factibles a una cuestión que en último término escapa a una conclusión definitiva. Nunca podremos saber con total certidumbre qué quiso decirnos; pero atendiendo al marco de significación en que produjo su obra —que no se limita al discurso artístico—, es posible llegar a exégesis plausibles. De lo que sí podemos estar seguros es de que sus motivaciones e ideas cambiaron a lo largo de su dilatada carrera, como hicieron las circunstancias so-

ciales y personales en las que se vio envuelto. Aun siendo muy fructífero, este tipo de análisis —resultante de una labor basada en aportaciones de disciplinas como la historia del arte, la filología, la historia de la medicina, la filosofía y la teoría de la literatura— no agota algo que tanto para Goya como para nosotros presenta cierta dimensión enigmática. Un arcano, el de la lectura, que él supo explotar creativamente y que sigue estando vigente, sugiriendo interrogantes similares a los que él confrontó.

Considerar el tipo de atención que Goya prestó a la lectura ayuda a matizar la ya vieja idea del artista aragonés como «pintor filósofo» que algunos de sus primeros comentaristas (como su amigo Bartolomé José Gallardo o Laurent Matheron)<sup>44</sup> propagaron sin mucho fundamento. La posición opuesta, que presentaría a Goya como «ingenio lego» o «pintor del pueblo» representativo de la esencia popular de la nación, se ha basado entre otros motivos en una pobre estimación de lo que conocemos de sus escritos, como si cupiera valorar la sofisticación del intelecto de un artista visual por los mismos medios con que ponderamos la obra de un escritor. Pero, como sostiene Manuela Mena, aunque Goya recibió relativamente poca educación formal, la importante dimensión verbal de su obra (más «filosófica» que «literaria», para esta estudiosa) se nutrió también de sus viajes, variopintas amistades, contactos profesionales y unas lecturas difíciles de precisar<sup>45</sup>. Cuantitativamente, la mayor parte de su corpus escrito lo forma la correspondencia superviviente, en su mayor parte muy prosaica tanto formal como temáticamente. Mas la propia naturaleza de esos intercambios —íntimos con Martín Zapater, a menudo formulaicos con otros corresponsales— suele ser refractaria a un mayor refinamiento intelectual. A pesar de ello, en el caso de las cartas a su querido amigo o del memorial de 1792 para

la Academia, la escritura goyesca muestra tanto ingenio como pasión.

Un inconveniente de esa calificación de «pintor filósofo» (utilizada también para Anton R. Mengs, por ejemplo)<sup>46</sup> tiene que ver con cierta manera demasiado estrecha de entender ese nombre, *filósofo*, usado como adjetivo. La problematización que Goya lleva a cabo mediante sus imágenes de una actividad tan compleja como la lectura revela el grado de interés y penetración intelectual del cual era capaz, por mucho que, según él mismo afirmara, supuestamente no tuviera facilidad para expresarse por escrito. En el memorial «sobre el Estudio de las Artes» que redactó en 1792 para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sostiene que «mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar a entender lo que comprendo»: durante toda su vida había dedicado esa mano a componer imágenes, no palabras, recuerda con unas palabras que son algo más que una retórica *captatio beneloventiae*<sup>47</sup>. Puede decirse incluso que recelaba de los artistas que hacían ostentación de habilidad verbal; en el mismo documento, critica a quienes intentan esconder su ignorancia artística con «la licenciosa o elocuente pluma»<sup>48</sup>. A pesar de estas reservas, Goya incluyó un recado de escribir junto a su caballete en el célebre autorretrato en el que aparece de cuerpo entero pintando en su estudio realizado en torno a esas mismas fechas [6].

Ante todo ello, empezar a entender a Goya también como *pintor lector* podría llevarnos a apreciar con algo más de precisión su dimensión intelectual. Este esfuerzo supondría valorar en su justa medida la vertiente escritural de la misma, cuyo uso por parte de Goya —algunas veces de gran fortuna expresiva, como cuando inscribe unas pocas palabras al pie de grabados y dibujos, otras meramente funcional— no es abundante y, sobre todo, siempre se supedita





[6] Goya, *Autorretrato ante su caballete*, h. 1790-1795, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

a la imagen en su obra. Otorgarle a la escritura más peso del debido al ponderar la contribución de Goya puede desvirtuar esta en su conjunto, normalmente en su perjuicio. Como enfatiza Mark McDonald, para el artista aragonés «aplicar palabras era un medio de modular el sentido de la imagen, una forma de mediación para referirse a ella o, en ocasiones, desafiarla, pero no para subyugarla»<sup>49</sup>. Cabe entonces explorar con más profundidad otra faceta estrechamente relacionada: podemos analizar cómo Goya aborda plásticamente la lectura, los problemas de diversa índole (moral, epistemológica...) que esta implica y su relación con las artes y la sociedad de su tiempo. Esta es una reflexión ineludible para calibrar el sentido de su aportación tanto en el momento de su producción como en su posterior acogida.

Por supuesto, nuestra visión de lo que es la lectura se inscribe hoy día en otro contexto muy diferente y a su vez peculiar, que informa y condiciona la interpretación que hagamos de las imágenes del artista. En nuestro tiempo, leer significa algo muy distinto de lo que era en la España de Goya. Entre los siglos XVIII y XIX, la expansión de la lectura en Europa transformó a los individuos y su sociedad, y dejó una marca profunda en el arte goyesco. Como pasó entonces, ahora estamos asistiendo a una notable mutación de las prácticas de lectura, un cambio que podríamos calificar de nueva revolución lectora. Esta se caracteriza por la ubicuidad, variedad y versatilidad de los soportes legibles, la facilidad para conectar textos infinitamente, la imbricación entre escritura, imagen y sonido... La revolución lectora que vivió Goya

puede compararse con el impacto que ha tenido en nuestro tiempo la emergencia de las nuevas tecnologías de la información.

Con todo, en este nuevo contexto perviven ciertas cuestiones fundamentales esbozadas por el artista español. ¿Qué sentido tiene, hoy, encarar el misterio de la lectura en su obra? Por supuesto, no se trata de intentar desvelar un código secreto que sus imágenes relativas a esa actividad encerrarían, por mucho que leer sea, entonces al igual que ahora, una operación tan especial que sus efectos sigan sorprendiéndonos. Desde nuestra perspectiva, Goya trata como un problema muy productivo la relación entre documento, representación, mirada artística, lectura y sociedad. Actualmente, en la época de las *fake news*, de la posverdad, de la biblioteca infinita (e infinitamente desordenada, pero no libérrima) y del museo sin paredes, lo que Goya nos plantea en sus escenas lectoras pone a prueba y estimula la capacidad de las humanidades para ayudarnos a entender cómo se nos presenta el mundo. Vivimos insertos en una realidad siempre mediada, y más que nunca necesitada de estrategias sofisticadas de lectura desde las que interpretar todo tipo de signos. También, desde las que comprender los propios límites y condicionantes de esa operación que llevamos a cabo tan asidua como irreflexivamente. Ante ello, cabe preguntarse sobre los aspectos de la obra de Goya que nos interpelan en este tiempo nuestro, en el cual la incesante producción y diseminación de imágenes y escritos configura un marco complejo, rápidamente mudable y a veces hasta amenazante, pero al que parece imposible sustraerse.