

Joanna Aleksandrowicz

"Saturno" de Goya : la transformación del mito

Scripta Classica 10, 147-164

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Aleksandrowicz

Universidad de Silesia, Katowice
Facultad de Filología

Saturno de Goya La transformación del mito

Abstract: Goya's *Saturn*. Transformation of the myth

In his painting *Saturn*, Goya has transformed traditional myth version – stripped divinity of its attributes and transferred it into universal dimension, causing an image of father devouring his own children to start being interpreted in new social-political contexts. The reception of Saturn myth through Goya's artwork is also demonstrated in the Spanish cinema.

Key words: Francisco Goya, Saturn, the reception of antiquity

El negro abismo de la boca abierta, los ojos voraces y desorbitados, los sangrientos despojos de un cuerpo decapitado y la impenetrable noche del fondo – *Saturno* (1820–1823) de Francisco Goya quita de la narración mitológica los detalles plásticos, fijándose solamente en el acto del canibalismo mítico. No solo nos parecen interesantes los cambios en la imagen de Saturno que podemos observar comparando el cuadro de Goya con la iconografía anterior al artista, lo que especialmente atrae la atención es el hecho de que la historia mitológica del engullimiento de los propios hijos en la cultura española empezó a ser percibida a través de la obra de Goya, quien abrió la tradición a la modernidad y a las nuevas interpretaciones que vinieron con las siguientes etapas de la historia de España.

Saturno es una de *Las pinturas negras* realizadas en la llamada Quinta del Sordo, la casa del artista situada a las afueras de Madrid. Como nos explica Emilio M. Aguilera, el nombre de la quinta se había arraigado antes de que la habitara

el artista – también sordo debido a una grave enfermedad¹. Hoy en día no contemplamos *Las pinturas negras* en el Museo del Prado tal y como cuando fueron realizadas. Goya las pintó al óleo directamente sobre las paredes de la Quinta del Sordo. En 1873 Salvador Martínez Cubells, el restaurador del Prado, trasladó los murales a los lienzos, disminuyendo el tamaño de algunas obras y cambiando algunos detalles: por ejemplo, los genitales de Saturno que habían destacados por Goya, ya que aparentemente fueron considerados demasiado indecentes². El testigo fotográfico de Jean Laurent de antes de la translación de las pinturas³, el inventario escrito en el año 1828 por Antonio Buragda y la descripción de Charles Yriarte de 1867 nos permiten reproducir la apariencia original de los murales y su colocación en la casa de Goya, cosa que nos trae un material apreciable para poder investigar las relaciones entre las escenas pintadas por el artista.

Las pinturas negras presentan una visión moderna y abierta a una plenitud de nuevas lecturas, una visión que hasta hoy impresiona por la fuerza de su expresión artística. La mayoría de los investigadores están de acuerdo en cuanto a la colocación de los murales⁴, no obstante “*Las pinturas negras* han suscitado multitud de interpretaciones, me atrevería a decir que tantas como metodologías historiográficas, sin que exista un consenso particular”, según Valeriano Bozal⁵. Antonio Saura, pintor contemporáneo apasionado por Goya, mantiene que *Las pinturas negras* “es el caso único en la historia del arte en el que un pintor pinta para sí mismo. Las pintó para su casa, para vivir con ellas y no para enseñarlas a los demás”⁶. Nos acercamos así al problema de los marcados contrastes que hay en la obra de Goya, tanto estilísticos como aquellos relacionados con su contenido. De esta manera, los cuadros realizados por encargo en su profesión como pintor se encuentran con aquellos pintados por la necesidad de expresar sus temores y propias reflexiones. Esta dicotomía será visible especialmente en la obra tardía de Goya, donde junto a los cuadros pintados para los regentes y la aristocracia aparecerán otras obras llamadas *caprichos*. Esta palabra sirve también para titular una de sus

¹ Ver E.M. Aguilera: *Las pinturas negras de Goya. (Historia, Interpretación y Crítica)*. Madrid 1935, pág. 21.

² Ver V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2. Madrid 2005, pág. 247.

³ Ver: M. del C. Torrecillas Fernández: „Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por Laurent”. *Boletín del Museo del Prado* 1992, nº XII (31), págs. 57–69; Eadem: „Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya”. *Boletín del Museo del Prado* 1985, nº VI (17), págs. 87–96.

⁴ Ver por ejemplo: F. Nordstöm: *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre arte de Goya*. Trad. C. Santos. Madrid 1989, pág. 228; V. Bozal: *Pinturas negras de Goya*. Madrid 2009, págs. 57–63; J.J. Junquera: *Las pinturas negras de Goya*. London 2003, págs. 42–43; J.M. González de Zárate: *Goya, de lo bello a lo sublime. Una imagen de conciencia en las Pinturas Negras*. Madrid 1990, págs. 36–37.

⁵ V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., pág. 252.

⁶ Citado en: I. Julián González: „Goya... y después”. En: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, pág. 399.

grandes series de grabados. Este rasgo individual está especialmente visible en la representación goyesca de Saturno sobre cuya originalidad trataremos más tarde, además de compararla con distintas variaciones artísticas del tema.

María Teresa Rodríguez Torres considera que Goya nunca dio nombre a *Las pinturas negras*. Por lo tanto, el personaje que hoy interpretamos como Saturno podría igualmente ser un brujo o un cruel gigante⁷. Aunque en efecto el título de *Saturno* apareció después de la muerte del pintor – lo encontramos por ejemplo en el catálogo de las obras regaladas al Museo del Prado⁸ –, parece poco probable que el mural hubiera sido creado sin conexión alguna con el famoso mito. Numerosos investigadores advierten que Goya conocía e incluso quizás se inspirara en el cuadro de Rubens que presenta a Saturno pintado en 1636 por encargo de Felipe IV a la Torre de la Parada, el pabellón de caza situado a las afueras de Madrid decorado con las escenas de *Metamorfosis* de Ovidio⁹. Goya también tuvo la ocasión de conocer el mito de Saturno durante un viaje a Roma cuando en el Foro Romano pudo ver los espléndidos restos del templo de Saturno. Otro argumento a favor de la no casualidad del título del mural es el carácter de otras de las pinturas de la Quinta del Sordo. Encontramos allí evidentes representaciones de las Parcas y una escena del relato bíblico sobre Judith y Holofernes. Dichas antiguas fábulas están expresadas en un estilo moderno (y están relacionadas con otras escenas que no tienen conexión directa con ninguna de estas historias) pero constituyen la clara resonancia de una tradición que todavía vive en nuestra cultura.

Las influencias de la antigüedad en la obra de Goya pueden ser estudiadas desde distintos puntos de vista. En varias ocasiones se ha hablado del neoclasicismo de las tempranas obras del artista y del espíritu romántico de su obra tardía, así como de la sorprendente modernidad de su estilo en el que algunos historiadores del arte ven un anticipo del impresionismo y el expresionismo. Pero en este artículo no vamos a centrar nuestra atención en la discusión sobre la estética neoclasicista de la obra de Goya mas en las inspiraciones de la antigüedad en su pintura. Estos reflejan los cambios estilísticos y la metamorfosis de la concepción del mundo del artista que todavía hoy siguen sorprendiendo en la obra y la biografía del pintor.

Dichas transformaciones son muy visibles comparando un temprano cuadro de Goya que representa una escena de la historia antigua con uno más tardío de inspiración mitológica. El lienzo *Aníbal, vencedor, cruzando los Alpes* – llamado también *Aníbal, vencedor, que por primera vez miró a Italia desde los Alpes* – se encuentra actualmente en la Fundación Selgas-Fagalde de Cudillero (Asturias). Goya lo pintó en el año 1771, durante su viaje a Italia, para un concurso de la Aca-

⁷ Ver M.T. Rodríguez Torres: *Goya, Saturno y el Saturnismo. Su enfermedad*. Madrid 1993, pág. 49.

⁸ Ver E.M. Aguilera: *Las pinturas negras de Goya...*, págs. 36–37.

⁹ Ver: J.M. González de Zárate: *Goya, de lo bello a lo sublime...*, pág. 51; V. Bozal: *Pinturas negras de Goya...*, pág. 72.

demia de Parma. El general cartaginés cruzando en su marcha triunfal la España y los Alpes hacia Italia finales del tercer siglo antes de Cristo está representado por Goya envuelto en una clara luz, con unas protectoras blancas alas. Su armadura luce con un brillo impecable, contra así con la finura de su abrigo rojo. Del cielo baja en un carruaje de oro una divinidad que porta en la mano la corona de la victoria. Esta sublime e idealizada escena poco tiene que ver con su posterior retrato del sangriento Saturno y con los grabados de la guerra en los que el artista despoja a la guerra de todo énfasis y heroísmo para mostrar desde cerca la inmensidad del sufrimiento y la crueldad inhumana inexistentes en el marco de la composición del *Aníbal* goyesco.

Otro tanto sucede con la transformación de los motivos bíblicos en el arte de Goya. Las caras llenas de dulzura de los santos y del pequeño Jesús de mejillas sonrojadas típicas de la obra temprana del pintor son sustituidas en las paredes del Quinta del Sordo por el crimen de Judith, despojado como el Saturno de toda anécdota, de detalles superfluos y de toda regla de corrección académica. Ningún elemento distrae la atención del espectador de lo abominable y cruel de este crimen. No encontramos aquí primorosas ornamentaciones en los vestidos y los collares de oro del cuadro de Lucas Cranach El Viejo (1530), los músculos perfectamente grabados ni los brillantes pliegues del raso rojo del lienzo de Tintoretto (1555), el refinado peinado y los tejidos pintados con precisión por Veronese (1580), la tensión dramática de la narración de Caravaggio (1598–1599), la sonrojada cara y las perlas que aclaran el escote del cuadro de Rubens (1616), ni el sensual cuerpo desnudo y los sutiles ornamentos del mucho más posterior cuadro de Klimt (1901) todos ellos sobre el mismo tema. Al contemplar el mural de Goya (1820–1823) el espectador no tiene ninguna posibilidad de huir con su mirada. Le da asco la anciana que acompaña a la protagonista, siente miedo ante el enorme puñal que empuña Judith. Su joven cuerpo está deformado por manchas de sucias sombras y de luz turbia. Su cara recuerda una máscara de yeso. La cabeza de Holofernes se dibuja vagamente: una mancha negra, cortada por el marco de la composición.

La discordancia que hay entre el mundo de *Las pinturas negras* y el de la obra temprana de Goya parece más visible al reencontrar los mismos temas en los murales del Quinta del Sordo de una forma muy distinta. Podemos comparar, por ejemplo, el mural *La romería de San Isidro* (1820–1823) donde vemos un cortejo de espantosos espectros con un lejano paisaje de Madrid al fondo, hundida la ciudad bajo el peso del sombrío, abultado cielo con el cuadro *La pradera de San Isidro* (1788) que también presenta una muchedumbre de madrileños en dicha famosa pradera el día del patrón de la capital, si bien está repleto de las charlas alegres y el ambiente es el de una tarde soleada. También atrae la atención uno de los personajes del mural de la Quinta del Sordo: el guitarrista. Poco tiene que ver con otro que encontramos en los cartones pintados por Goya de joven para real fábrica de tapices. En el mural de la Quinta del Sordo el músico se convierte en

horripilante fantasma que parece interpretar una melodía diametralmente distinta a la del otro.

En la destinación de las obras también encontramos una ironía semejante. El comedor del palacio del Pardo en las proximidades de Madrid estaba decorado por tapices de Goya que representaban comida. La imagen goyesca de Saturno con el cuerpo ensangrentado “decoraba” el comedor de la Quinta del Sordo¹⁰. Según Nigel Glendinning, probablemente Goya quería así hacer referencia de forma irónica a los idílicos cartones pintados antaño por encargo de la aristocracia¹¹.

Maria Rzepińska mantiene que el rasgo característico de la mayoría de las obras tempranas de Goya es su tonalidad de rococó: clara, ligera, con grises plateados y matices de color rosa claro. En sus pinturas tardías (desde hacia 1795) su paleta cambia de modo radical: el colorido se hace feroz, trágico, melancólico¹²; en casi cada cuadro podemos distinguir tres o cuatro colores dominantes que construyen la composición siendo los más frecuentes el rojo, el amarillo, el negro y el blanco, otras veces el rosa claro, el negro y el gris ceniza. El resto de tonalidades sólo tienen un papel de acompañamiento a los colores constructivos. El negro y el blanco están usados en toda su materialidad, no solamente como el sucedáneo de la luz. Atrevidos contrastes parecen también característicos: tanto de colores complementarios, cálidos y fríos, como contrastes de valor tipo oscuro-claro o también el choque de un color acromático con otro cromático (por ejemplo, del bermellón con el profundo negro). En las pinturas de la Quinta del Sordo la intensidad de las tonalidades no cambia con los planos, el pintor rechaza la perspectiva aérea, no hay cambios graduales entre los colores y los valores, el color se vuelve abstracto¹³.

Dichas precisas transformaciones existentes en la obra del pintor han hecho que algunos historiadores del arte empezaran a poner en duda la autoría de *Las pinturas negras*; a veces atribuyéndoselas a Javier, el hijo de Goya¹⁴. Sin embargo, Valeriano Bozal considera que:

La consistencia pictórica, el sentido dramático, la complejidad del programa iconográfico, la energía plástica, son todos rasgos que miran directamente al artista aragonés, rasgos propios de un pintor en la cumbre de su trayectoria. El tipo de pincelada, la naturaleza de las figuras, la precisa obsesión de los temas, la belleza de alguno de los personajes, la crueldad de otros, son elementos propios del arte de Goya, que cuando fueron imitados durante el siglo XIX perdieron su fuerza en aras de un pintoresquismo costumbrista

¹⁰ Ver E.M. Aguilera: *Las pinturas negras de Goya...*, pág. 48.

¹¹ Ver N. Glendinning: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca 2008, págs. 120–121.

¹² Ver M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, pág. 457.

¹³ Ver ibidem, págs. 473–476.

¹⁴ Ver por ejemplo V. Job Valle: „Y ahora... las Pinturas Negras”. *ABC* 2008, 4 de julio, págs. 80–81.

que, si podía alimentar la leyenda, difícilmente se parangonaba con la obra del artista¹⁵.

Otra gran metamorfosis emparentada con la historia que envuelve a *Las pinturas negras* es su proceso de gestación. Su análisis radiográfico ha demostrado que los murales fueron pintados sobre obras anteriores, totalmente distintas en su sentido¹⁶. Es interesante que el pintor no borrara las composiciones originales (como lo muestran las películas biográficas, donde el artista siempre pinta los frescos sobre paredes blancas y vacías) sino que las repintó, aprovechando algunos elementos – sobre todo el paisaje – en sus nuevas visiones¹⁷. No sabemos quién es el autor de las pinturas anteriores. La mayoría de los investigadores mantiene que las pintó Goya – de lo contrario parecería poco probable su parcial aprovechamiento para las nuevas escenas – pero es uno de los muchos enigmas en la obra del artista del que todavía no conocemos su explicación definitiva¹⁸.

En el caso de *Saturno*, no obstante, no podemos hablar de un gran aprovechamiento de los elementos de la pintura anterior que presentaba la silueta de un danzante al fondo de un paisaje montañoso¹⁹. Algunos críticos mantienen que el bailarín del mural se parece al personaje del primer plano del cuadro *El entierro de la sardina* (1812–1819)²⁰. Según Robert Hughes, en el primer mural “quizás el pintor quiso figurar la alegría de la vida. Pero después llegó la oscuridad, el artista repintó el fondo y Saturno – el sombrío dios de la melancolía y de los pintores – ocupó todo espacio del cuadro”²¹.

Antes de fijarnos en las transformaciones de la tradición mitológica en el enfoque de Goya merece la pena recordar que el motivo iconográfico del padre devorando a sus hijos tiene raíces en la identificación del dios romano Saturno con el griego Cronos que devoraba a su descendencia para evitar ser destronado pues su madre Gea (Tierra) y su moribundo padre Urano le habían advertido de que uno de sus hijos le destronaría²². Así lo presenta Hesíodo en *Teogonía*:

Rea, entregada a Cronos, tuvo famosos hijos: Histia,
Deméter, Hera de áureas sandalias, el poderoso Hades que
reside bajo tierra con implacable corazón, el resonante
Ennosigeo y el prudente Zeus, padre de dioses y hombres,
por cuyo trueno tiembla la anchurosa tierra.

¹⁵ V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., pág. 249.

¹⁶ Ver Idem: *Pinturas negras de Goya...*, págs. 67–69.

¹⁷ Ver ibidem, pág. 68.

¹⁸ Ver V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., pág. 248.

¹⁹ Ver J.J. Junquera: *Las pinturas negras de Goya...*, pág. 64.

²⁰ Ver V. Bozal: *Pinturas negras de Goya...*, pág. 68.

²¹ R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2006, pág. 367.

²² Ver: P. Grimal: *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona 1965, pág. 217; R. Graves: *Los mitos griegos*. Trad. L. Echávarri. Madrid 1985, pág. 42.

A los primeros se los tragó el poderoso Cronos según iban viniendo a sus rodillas desde el sagrado vientre de su madre, conduciéndose así para que ningún otro de los ilustres descendientes del Urano tuviera dignidad real entre los Inmortales. Pues sabía por Gea y el estrellado Urano que era su destino sucumbir a manos de su propio hijo, por poderoso que fuera, víctima de los planes del gran Zeus. Por ello no tenía descuidada la vigilancia, sino que, siempre al acecho, se iba tragando a sus hijos; y Rea sufría terriblemente. Pero cuando ya estaba a punto de dar a luz a Zeus, padre de dioses y hombres, entonces suplicó en seguida a sus padres, [los de ella, Gea y el estrellado Urano], que le ayudaran a urdir un plan para tener ocultamente el parto de su hijo y vengar las Erinias de su padre [y de los hijos que se tragó el poderoso Cronos de mente retorcida]. Aquéllos escucharon atentamente a su hija y la obedecieron; la pusieron ambos al corriente de cuanto estaba decretado que ocurriera respecto al rey Cronos y a su intrépido hijo, y la enviaron a Licto, a un rico pueblo de Creta, [cuando ya estaba a punto de parir el más joven de sus hijos, el poderoso Zeus. A éste le recogió la monstruosa Gea para criarlo y cuidarlo en la espaciosa Creta]. Allí se dirigió, llevándole, al amparo de la rápida negra noche, en primer lugar, a Licto. Le cogió en sus brazos y le ocultó en una profunda gruta, bajo las entrañas de la divina tierra, en el monte Egeo de densa arboleda. Y envolviendo en pañales una enorme piedra, la puso en manos del gran soberano Uránida, rey de los primeros dioses. Aquél la agarró entonces con sus manos y la introdujo en su estómago, ¡desgraciado! No advirtió en su corazón que, a cambio de la piedra, se le quedaba para el futuro su invencible e imperturbable hijo, que pronto, vencíéndole con su fuerza y sus propias manos, iba a privarle de su dignidad y a reinar entre los Inmortales. Rápidamente crecieron luego el vigor y los hermosos miembros del soberano. Y al cabo de un año echó fuera de nuevo su prole el poderoso Cronos de mente retorcida, engañado por las hábiles indicaciones de Gea, [vencido por la habilidad y fuerza de su hijo]²³.

Tradicionalmente, el atributo de Saturno es la hoz con la que Cronos, su equivalente griego, hubiera castrado a su padre Urano a petición de su madre, Gea,

²³ Hes. *Th.* 452–499. Traducción española citada por: Hesíodo: *Teogonía*. Presentación de A. Lesky. Traducción y notas de A. Pérez Jiménez. Madrid 2010.

sedienta de venganza contra su marido después de que este le ocultara a sus hijos debajo de la tierra. Así lo leemos en la *Teogonía*:

[...] Mas el poderoso Cronos,
de mente retorcida, armado de valor, al punto respondió
con esas palabras a su prudente madre:
“Madre, yo podría, lo prometo, realizar dicha empresa,
ya que no siento piedad por nuestro abominable padre;
pues él fue el primero de maquinarse odiosas acciones”.
Así habló. La monstruosa Gea se alegró mucho en su
corazón y le apostó secretamente en emboscada. Puso en
sus manos una hoz de agudos dientes y disimuló perfectamente
la trampa. Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó
sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes.
El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con
la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa
hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó
los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por
detrás [...] ²⁴.

Sin embargo, el significado de la hoz (sustituida a veces por la guadaña o el cuchillo) en la iconografía saturnina cambió tan radicalmente como el carácter de la misma divinidad que ya no estaba relacionado con la sangrienta castración mas con la agricultura. Se creía que Saturno, destronado por Júpiter y desterrado del Olimpo, había venido desde Grecia a Italia y se instaló en el Capitolio. Otros consideraban que en Italia Saturno fue acogido por Jano, un dios más antiguo que él que también había venido desde Grecia ²⁵. Ovidio, en *Fastos*, menciona el reinado de Saturno en Lacio:

Recuerdo que Saturno fue acogido en esta tierra:
había sido expulsado por Júpiter de su celeste reino.
De aquí el nombre de Saturnia, que se mantuvo
durante largo tiempo para esta región.
Esta tierra se llamó también Lacio
por haberse ocultado en ella aquel dios ²⁶.

Mientras es identificado con Cronos, Saturno es cruel y le domina una salvaje ambición de poder. Más tarde “la leyenda, bajo la influencia del orfismo, se transformó hasta tal punto que el titán despiadado se convirtió en un rey justo y sabio” ²⁷

²⁴ Hes. *Th.* 168–181.

²⁵ Ver P. Grimal: *Diccionario de la mitología griega y romana...*, pág. 475.

²⁶ Ovid. *Fast.* I 238. Traducción española citada por: P. Ovidio Nason: *Fastos*. Introducción, traducción y notas de M.A. Marcos Casquero. Madrid 1984.

²⁷ J. Schmidt: *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona 1995, pág. 68.

y los poetas consideraban la época de su feliz reinado como “la edad de oro”²⁸. Saturno, en su sorprendente nuevo papel, enseñó a los hombres la agricultura y de un monstruo ávido de sangre se convirtió en el dios de la buena cosecha²⁹. En este famoso fragmento de las *Metamorfosis* Ovidio escribe precisamente sobre el reinado de Saturno:

La edad de oro fue la creada en primer lugar,
edad que sin autoridad y sin ley, o propia iniciativa,
cultivaba la lealtad y el bien. No existían el castigo ni el temor,
no se fijaban, grabadas en bronce, palabras amenazadoras,
ni muchedumbres suplicantes escrutaban temblando el rostro de sus jueces,
sino que sin autoridades vivían seguros³⁰.

Una vez que, después de haber sido Saturno precipitado al Tartaro tenebroso,
el mundo estuvo sometido a Júpiter, llegó la generación de plata³¹.

También encontramos versos sobre la felicidad generalizada de la época en que gobernaba Saturno en *Geórgicos* de Virgilio:

¡Salve, oh magna madre de los cereales, tierra saturnia,
magna en tus hombres! Por ti en cosas de antiguo elogio y arte
me introduzco, atreviéndome a descubrir tus sacras fuentes,
y entono por ciudades romanas mi cantar ascreo³².

[...] esta vida en la tierra practicaba él áureo Saturno;
y aún no habían oído soplar en bélicas trompetas
ni rechinar impuestas las espadas en duros yunques.
Pero hemos completado en la carrera un inmenso llano,
ya es tiempo de aliviar a los caballos el cuello humeante³³.

La imagen de un dios despiadado contrasta de modo casi irónico con el fragmento en el que Virgilio escribe que antes del reinado de Júpiter, el sucesor de Saturno, era considerado un crimen matar a un buey, sustentador del hombre por su trabajo con el arado:

²⁸ Ver H.A. Forster: *La literatura de la antigüedad clásica. Pequeña guía de la literatura griega y romana*. Barcelona 1966, pág. 211.

²⁹ Ver: A. Krawczuk: „Saturn i Kronos”. En: Idem: *Mitologia starożytniej Italii*. Warszawa 1984, págs. 50–54; R. Graves: *Los mitos griegos...*, pág. 42; P. Grimal: *Diccionario de la mitología griega y romana...*, pág. 120; J. Schmidt: *Diccionario de la mitología griega y romana...*, pág. 215.

³⁰ Ovid. *Met.* I 89–94. Traducción española citada por: P. Ovidio Nasón: *Metamorfosis*. Vol. I. Texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira. Madrid 2002.

³¹ Ovid. *Met.* I 113–115.

³² Verg. *Georg.* II 173–176. Traducción española citada por: Virgilio: *Geórgicas*. Introducción, traducción y notas de A. Bekes. Buenos Aires 2007.

³³ Verg. *Georg.* II 538–542.

Antes aún del cetro del rey Diteo, antes aún
del pueblo impío que ha comido sus inmolados bueyes³⁴.

Un tratamiento parecido del motivo de Saturno desterrado del cielo y su célebre y justo reinado en la Tierra aparece también en la *Eneida* de Virgilio:

Primero fue Saturno el que llegó desde el celeste Olimpo
huyendo de las armas de Júpiter, desterrado del reino que perdiera.
Él fue quien reunió a aquella raza indómita dispersa por las cimas de los
montes
y la sometió a leyes y él quiso que se llamara Lacio,
ya que vivió seguro, oculto de la vista en sus riberas.
Floreció en su reinado la edad de oro, así se la llamó [...]³⁵.

En un fragmento anterior el poeta compara el gobierno de César Augusto con los tiempos de Saturno diciendo que el emperador “fundará de nuevo la edad de oro en los campos de Lacio”³⁶. El personaje de Saturno no tiene aquí nada que ver con cruel Cronos de *Teogonía*, se transforma en el símbolo de un rey justo y sabio.

Más que una precisa ilustración del mito, *Saturno* de Goya es una aterradora visión artística. El despiadado dios se convierte en una metáfora atroz, en el icono de la autodestrucción. La composición de la pintura se concentra totalmente en el cruel acto canibalista. Parece que a propósito el pintor despojó la escena de todos los elementos que pudieran distraer la mirada del espectador. En el ya mencionado cuadro de Rubens podemos observar algo totalmente distinto: lo que nos llama la atención es sobre todo el potente cuerpo del dios sobre el fondo de nubes amontonadas y estrellas doradas que lucen en la parte superior del lienzo. La guadaña que tiene en la mano el personaje facilita su identificación. El niño grita terriblemente mientras está siendo devorado pero su sangrante carne rolliza está cubierta casi totalmente por una larga y canosa barba que armoniza con el cielo de color plomizo. En un cuadro posterior de Tiepolo (1745) sobre el fondo del sutil paisaje resalta un parecido niño desnudo y rollizo que ni siquiera ha sido todavía mordido. La violencia y crueldad de la escena se reduce a los musculosos brazos de Saturno que coge con fuerza a su hijo que parece protestar con gesto impotente dirigiendo la mano al cielo. Ya no aparecen ni la hoz ni la guadaña tradicionales pero, de acuerdo con el mito, el dios devora al retoño. Valeriano Bozal compara el *Saturno* goyesco con los grabados de misma temática del siglo XV, XVI y XVII. El contraste parece más significativo que al comparar el mural de Goya con los cuadros de Tiepolo y Rubens. Los grabados analizados por Bozal frecuentemente están

³⁴ Verg. *Georg.* II 536–537.

³⁵ Verg. *Aen.* VIII 319–324. Traducción española citada por: Virgilio: *Eneida*. Traducción y notas de J. de Echave-Sustaeta. Madrid 2000.

³⁶ Ver Verg. *Aen.* VI 791–792.

divididos en dos partes: en la parte superior presentan a Saturno con su atributo, la guadaña, y el niño devorado, mientras que en la parte inferior vemos el mundo de los hombres que aunque estén llevando a cabo sus trabajos diario quedan bajo la influencia del dios. Podemos encontrar este tipo de composición en el grabado de Harmen Müller según Maarten van Hemskerck del año 1566, en el de Jan Sadler según Maarten de Vos del año 1585 y en una versión más tardía (1600) de Crispijn de Passe el Viejo, también según Maarten de Vos³⁷. Otro ejemplo interesante es un grabado datado en el año 1587 de Hans Collaert según Stradanus: Saturno, presentado por el artista en un pedestal, que está acompañado por la tradicional guadaña y el niño pequeño parece estar aún más alejado del mundo de los humanos pues no aparece en ninguna parte de la composición.

En el mural de Goya Saturno carece de la guadaña y del celestial paisaje en el fondo. Comparado con las alegorías de la vejez y de la melancolía de las pinturas contiguas pierde su aura mitológica: no domina ya sobre los mortales sino que, de alguna manera, se convierte en uno de ellos. No sabemos dónde está teniendo lugar la escena. El significado del cuadro también cambia porque el “niño desgarrado” es un individuo adulto mientras que en el mito el padre traga sus descendientes “según iban viniendo a sus rodillas desde el sagrado vientre de su madre”³⁸. En la iconografía tradicional los artistas representan normalmente a bebés o niños como máximo de unos pocos años. (Sin embargo, en uno de los dibujos de Goya Saturno devora a sus hijos ya adultos.) Además, los investigadores no se ponen de acuerdo en cuanto a la cuestión de cuál es el sexo del descendiente que está siendo devorado en la pintura. Tradicionalmente se dice que es un hijo, cosa reflejada en el título *Saturno devorando a su hijo*³⁹ y la iconografía anterior. En Polonia se suele usar el título *Saturn pożerający własne dzieci* (*Saturno devorando a sus hijos*) con lo que el problema del sexo queda resuelto (pues la palabra polaca “dzieci” no define el sexo)⁴⁰. Otro tanto ocurre con el título *Saturno* que aparece frecuentemente en las fuentes españolas⁴¹. Según algunas versiones del mito Saturno devoraba únicamente a sus hijos varones porque solamente ellos podrían destronarle⁴² pero la mayoría de los autores mencionan entre los descendientes devorados también sus hijas (Hestia, Deméter y Hera)⁴³. La teoría según la que el cuerpo decapitado que

³⁷ Ver V. Bozal: *Pinturas negras de Goya...*, págs. 71–73.

³⁸ Hes. *Th.* 459–461.

³⁹ R. Hughes: *Goya...*, il. 110.

⁴⁰ Ver K. Zawadowski: *Francisco Goya y Lucientes*. Warszawa 1975, pág. 40.

⁴¹ V. Bozal: *Goya y el gusto moderno*. Madrid 2002, pág. 285.

⁴² Ver: L.R. Condova Arvelo: *Mitología griega y romana. Sus leyendas y metamorfosis*. Prólogo de J.M. Peman. Madrid 1963, pág. 20; J. Humbert: *Mitología griega y romana*. Barcelona 1972, pág. 13.

⁴³ Ver: Hes. *Th.* 452–453; R. Graves: *Los mitos griegos*. Trad. L. Echávarri. Madrid 1985, pág. 44; F.L. Cardona Castro: *Mitología griega. Dioses, héroes, monstruos y leyendas de la Grecia clásica*. Barcelona 1987, pág. 36; P. Grimal: *Diccionario de la mitología griega y romana...*, pág. 217.

ase en sus manos Saturno pertenezca a una chica joven parece muy probable⁴⁴. La confirmaría el análisis de otros desnudos femeninos de las obras de Goya. Esta interpretación nos parece interesante también porque la imagen de Judith del mural que hay en la pared contigua de la Quinta del Sordo en el que la joven mata al anciano Holofernes. Así los dos crímenes están completándose, creando un cerrado círculo de violencia⁴⁵.

Otra diferencia consiste en el sombrío y profundo pesimismo del comunicado de Goya. Cardona Castro fija su atención en el abominable círculo mítico y el odio a sus propios hijos: “Cronos comienza pues su reinado con la misma obsesión que su padre: eliminar su descendencia”⁴⁶. Hesíodo lo describe así:

Pues bien, cuantos nacieron de Gea y Urano, los hijos más terribles, estaban irritados con su padre desde siempre. Y cada vez que alguno de ellos estaba a punto de nacer, Urano los retenía a todos ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz y se gozaba cínicamente con su malvada acción⁴⁷.

Sin embargo, como nos explica Aurelio Pérez Jiménez en su comentario a la *Teogonía*:

La clave del orden cósmico radica en el triunfo total del bien sobre el mal, de lo justo sobre lo injusto: Urano es malvado y violento, por lo que encuentra su castigo a manos de Cronos. Éste a su vez es también cruel y tiránico y Zeus castigará su pecado. Pero Zeus es todo orden y justicia y en consecuencia su soberanía será eterna⁴⁸.

Pero en *Las pinturas negras* no hay esperanza para un final optimista. Las escenas que acompañan a *Saturno* solamente confirman su horrible significado.

Otro tipo de transformación relacionada con Saturno, esta vez solo emparentada con el *Saturno* de Goya, concierne a las pruebas de su interpretación. La mayoría de los historiadores del arte interpreta la obra en el contexto político de la época en que fueron pintados los murales: es decir, durante los gobiernos de Fernando VII cuando se convirtieron en una práctica peculiar las crueles perse-

⁴⁴ Ver por ejemplo: J. Baticle: *Goya*. Traducción castellana de J. Vivano. Barcelona 1995, pág. 454; V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., pág. 254; Idem: *Pinturas negras de Goya...*, pág. 77.

⁴⁵ Ver: J.M. González de Zárate: *Goya, de lo bello a lo sublime...*, pág. 57; V. Bozal: *Pinturas negras de Goya...*, págs. 71, 76–77.

⁴⁶ F.L. Cardona Castro: *Mitología griega...*, pág. 40.

⁴⁷ Hes. *Th.* 154–159.

⁴⁸ A. Pérez Jiménez: „Introducción”. En: Hesíodo: *Teogonía. Trabajos y días*. Escudo. Introducción, traducción y notas A. Pérez Jiménez. Madrid 1995, págs. 65–66.

cuciones a los oponentes políticos del regente⁴⁹. Según esta interpretación, el rey, como el padre en la mitología, devora a sus hijos porque considera que lo nuevo es un peligro para el antiguo régimen. El parricidio se convierte en la metáfora de cada crimen cometida por un español contra otro español en nombre del mantenimiento del poder absoluto. Jesús María González de Zárate resume así la cuestión:

[Saturno – J.A.] siega las vidas a su capricho, [...] devorando el día, la luz, hace triunfar la noche, que es la oscuridad. Por lo tanto, entiendo que no existe otra causa más nefasta para nuestro artista y tan claramente justificada por la historia y por su pensamiento que el poder irracional de un Príncipe que mantiene el país en la ignorancia, en la involución, frente a los planteamientos evolucionistas de la ilustración⁵⁰.

Emilio M. Aguilera agrega que el significado de la pintura hay que buscarlo en

[...] aquellas “buenas” relaciones existentes entre los reyes de España y el príncipe de Asturias: desde que esté empieza a conspirar con Escoiquez hasta las afrentosas escenas [...] en Burdeos y ante la sorpresa y asco del César francés. Sobre todo aquel terrible arranque de María Luisa pidiendo a Napoleón la cabeza del Fernando⁵¹.

Goya, como pintor de cámara de Carlos VI, seguramente fue testigo de la situación reinante en la corte. Hay que recordar que el artista fue interrogado por la comisión creada por Fernando VII para perseguir a los enemigos políticos y que después, exactamente debido a la situación agitada en el país, emigró a Burdeos. Dicho esto, Goya tendría también sus razones para asociar a Fernando VII con el arquetipo de rey cruel.

A pesar de ello, el contexto histórico del *Saturno* goyesco no excluye interpretaciones más universales. La cruel divinidad emerge de la inmensa noche como el símbolo de la fuerza destructiva, en sus manos el cuerpo adulto se hace indefenso y frágil. La escena parece fuera de todo tiempo y lugar concreto. Por eso Folke Nordstöm interpreta a *Saturno* como “el eterno símbolo de la crueldad”⁵². Pero hay que subrayar que en el arte de Goya esa crueldad tiene un sentido bastante particular. Tiene razón Valeriano Bozal manteniendo que:

⁴⁹ Ver por ejemplo: J.M. González de Zárate: *Goya, de lo bello a lo sublime...*, págs. 57–58; E.M. Aguilera: *Las pinturas negras de Goya...*, pág. 48; V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., págs. 254–256; Idem: *Goya y el gusto moderno...*, págs. 284–285; R. Hughes: *Goya...*, pág. 367; D. Angulo Iñiguez: „El Saturno y Las Pinturas negras de Goya”. *Archivo Español de arte* 1962, nº 138, págs. 173–177.

⁵⁰ J.M. González de Zárate: *Goya, de lo bello a lo sublime...*, pág. 57.

⁵¹ E.M. Aguilera: *Las pinturas negras de Goya...*, pág. 48.

⁵² F. Nordstöm: *Goya, Saturno y melancolía...*, pág. 232.

A diferencia de lo que es propio de otros pintores y de otras épocas, Goya no legitima la violencia en virtud de ningún tipo de valores, patrióticos, políticos, sociales, ideológicos, religiosos etc. La única legitimización de la violencia, si tal cosa puede hablarse, es la defensa propia⁵³.

Los investigadores asocian a menudo *Saturno* (gracias a su relación con Cronos) con la obsesión por el transcurso del tiempo y la vejez, ambos temas reconocibles en la obra de Goya. Basta recordar *Hasta la muerte* (1808–1810) – el retrato de una anciana enflaquecida que se engalana frente del espejo – los dibujos de la época de emigración en Burdeos o algunos grabados de la serie *Caprichos* (1796–1799). Según Folke Nordstöm:

Quizá puede explicarse la impotente intensidad y el realismo profundamente conmovedor de las murales por el hecho de que Goya se sintiera bajo la consuntiva influencia del planeta Saturno (como un símbolo de la avanzada edad) o, en todo caso, porque Goya hubiera llegado a considerar a Saturno como un símbolo de la avanzada edad, de su sordera y, quizás, de su grave enfermedad⁵⁴.

En cambio, María Teresa Rodríguez Torres propone una interpretación totalmente focalizada en los problemas de salud del pintor. La investigadora mantiene que el *Saturno* goyesco es el símbolo del *saturnismo*, una enfermedad causada por el envenenamiento con plomo, elemento químico presente en algunas pinturas. En su opinión, Goya se habría retratado en el mural a sí mismo como víctima del dios del plomo, la causa de su sordera⁵⁵.

Ya hemos mencionado que en la cultura española el tema saturnino se percibe claramente a través del prisma de la obra de Goya. En el estudio de Cardona Castro el mural aparece simplemente como la ilustración del antiguo mito⁵⁶. Además *Saturno* goyesco y otros murales de la Quinta del Sordo han influenciado en la pintura posterior. Valeriano Bozal advierte una gran influencia de los murales de Goya en el arte moderno: no tanto en lo anecdótico como en la “violencia plástica” del comunicado. Entendida de esta manera, el autor encuentra en las obras de los expresionistas abstractos estadounidenses, los expresionistas alemanes y los pintores españoles Manuel Millares y Antonio Saura este tipo de inspiración⁵⁷. El cuadro de Salvador Dalí *Construcción blanda con judías cocidas* (1936), conocido como *Premonición de la Guerra Civil*, también representa una interesante referencia al *Saturno* goyesco. El quimérico personaje pintado por Dalí está emparentado

⁵³ V. Bozal: *Pinturas negras de Goya...*, págs. 149–150.

⁵⁴ F. Nordstöm: *Goya, Saturno y melancolía...*, pág. 237.

⁵⁵ Ver M.T. Rodríguez Torres: *Goya. Saturno y el Saturnismo...*, pág. 49.

⁵⁶ Ver F.L. Cardona Castro: *Mitología griega...*, pág. 41.

⁵⁷ Ver V. Bozal: *Pinturas negras de Goya...*, pág. 151.

con la experiencia de la Guerra Civil (1936–1939). Curiosamente, cuando el cine español la trate a veces nos encontraremos también con el mural de Goya.

Las inspiraciones cinematográficas provocadas por el *Saturno* goyesco especialmente testifican la presencia de las obras del artista en la reflexión sobre los mecanismos de la historia, también la contemporánea. Es interesante que en las dos películas que voy a analizar en este artículo, aunque fueran realizadas con mucha diferencia de tiempo (en el año 1972 y en 2006), vinculen el personaje de Saturno con el conflicto de los años 1936–1939.

El director español Carlos Saura dice que durante el rodaje de la película *Ana y los lobos* (1972) reflexionaba sobre el *Saturno* de Goya⁵⁸. Aunque el cuadro no esté citado directamente en la pantalla (como pasa con muchas otras obras del pintor en otras películas de Saura) sentimos su presencia en el significado de algunas escenas y en el cruel final. No en vano, Elżbieta Królikowska escribe sobre la multitud de mitos, símbolos y arquetipos de la tradición cultural española que en *Ana y los lobos* se hacen claros a través de la obra de Goya⁵⁹. La historia de Ana (Geraldine Chaplin), una extranjera que un día se muda a una casa solitaria en la meseta castellana, se caracteriza por dos códigos diferentes. El lugar donde se desarrolla la acción de la película se convierte en una metáfora de la España durante el ocaso de la dictadura del general Franco. Los tres hermanos que viven en la casa personifican a tres grandes tabúes del franquismo: el militarismo, el sexo y la religión⁶⁰. José (José María Prada) colecciona uniformes militares y le exige de Ana que se le sumisa totalmente; cuando ella le desobedezca, la matará. Juan (José Vivó) está obsesionado con el sexo y constantemente le es infiel a su mujer. Quiere seducir a Ana y cuando ella le rechaza, él la viola. El tercer de los hermanos, Fernando (Fernando Fernán Gómez) tiene una extraña fijación religiosa, construye una ermita y espera la revelación. Desea convertir a Ana y cuando no lo consigue, corta su bonito pelo largo como un símbolo de la pecaminosa feminidad. En palabras de Alicja Helman:

La influencia tóxica de la monstruosa madre de la familia deprava los caracteres de sus hijos, llevándoles hasta la patológica degradación que es el especie de una muerte espiritual. En el plano metafórico, la figura de la madre se transforma en la figura del caudillo quien, a través de sus “descendientes”, personifica las plagas que están destruyendo a España, causa la ruina de la nación, “devora” a sus propios hijos. No en vano, han llamado a hijos de Franco a la generación de la época de la “restauración” franquista⁶¹.

⁵⁸ Ver L.M. Willem: „The Image and the Word. A Conversation with Filmmaker and Novelist Carlos Saura”. En: *Carlos Saura Interviews*. Jackson 2003, pág. 165. Sobre este tema ver también M. Kinder: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley 1993, pág. 156.

⁵⁹ Ver E. Królikowska: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988, pág. 137.

⁶⁰ Ver J.M. Caparrós Lera: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975–1989)*. Barcelona 1992, pág. 182.

⁶¹ A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlota Saury*. Kraków 2005, pág. 190.

Es decir, podemos entender la metáfora de *Saturno* tanto en el plano político como en el plano social: el caudillo que pierde a su nación y la despótica madre que destruye la vida de sus hijos⁶².

Guillermo del Toro, en la película *El laberinto del Fauno* (2006), utiliza el motivo del *Saturno* goyesco de manera distinta pero, como ya hemos mencionado, también aquí la figura del cruel titán está relacionada con acontecimientos reales del franquismo. El director sorprende al espectador juntando el prólogo sobre la España del año 1944 (cuando las tropas nacionales aniquilaron los restos de la guerrilla que luchaba por la derrotada República) con el cuento de hadas sobre una princesa perdida. La película recuerda un puzzle donde todos los elementos están vinculados entre sí. Los motivos se doblan, enriqueciendo su sentido metafórico, el mundo fantástico se mezcla constantemente con lo real. Según esta regla, el festín organizado por el capitán Vidal (Sergi López), el padrastro de Ofelia (Ivana Baquero), tiene su equivalente en el convite mortífero del Hombre Pálido (Doug Jones), el habitante más horripilante del laberinto que se inspira en el *Saturno* de Goya.

El parecido que hay entre Vidal y el Hombre Pálido impresiona especialmente al final de la película cuando el capitán mata a la niña y los partisanos le disparan en la cara. La bala asemeja la cara del padrastro a la máscara del monstruo, con la boca cortada y una herida sangrante en lugar de ojos. El acto de devorar a los hijos se convierte en una metáfora emparentada con la aniquilación de Ofelia indócil y los crímenes de la Guerra Civil cuando los españoles se mataban los unos a los otros en nombre de distintas ideologías; las líneas de divisiones políticas dividían a menudo las familias en las nefastas “dos Españas”. Sin embargo, el Hombre Pálido no solamente devora a los hijos, también a las pequeñas hadas. Estos seres simbolizan el mundo de la fantasía, algo que no tiene lugar en el sistema de la educación franquista. La violencia es ciega: cuando el monstruo despierta se pone los globos oculares en los sangrantes orificios que tiene en las manos. La vista le sirve solamente para satisfacer el deseo de los dedos. En la sala subterránea donde aparece Ofelia para cumplir su tarea mágica se amontonan zapatos infantiles. Los murales que decoran la bóveda de la estancia presentan a los niños devorados por el Hombre Pálido y – como las pinturas del *Quinta del Sordo* – emanan muda advertencia. Ofelia anda a lo largo de la mesa guarnecida con abundantes platos; toca con las yemas de los dedos racimos de uva brillantes y repletos de zumo. Al meterse dentro de la boca la fruta violácea, la protagonista despierta el monstruo adormecido y solamente una tiza mágica – el símbolo de la cultura – le permitirá salir ilesa del subterráneo.

El estatus de los personajes no queda claro hasta el final. No lo explica ni siquiera la confrontación entre el delirante capitán Vidal y el Fauno cuando en el

⁶² Sobre esta película ver más J. Aleksandrowicz: *Pomiędzy plótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*. Katowice 2012, págs. 162–163, 195–196.

corazón del laberinto los dos le exigen de Ofelia que les entregue a uno de ellos a su hermano pequeño. Vidal no quiere matar a su hijo, desea convertirle en un hombre según la ideología franquista. El Fauno quiere matar al niño para saldar la vuelta de Ofelia a su reino. Finalmente a la niña le es arrebatada la vida: cuando su padrino la asesina se cumple el sombrío mito de Saturno.

La trama está perfectamente contada a través de los detalles. Ofelia le da la mano izquierda a su padrino porque en la derecha lleva libros. “Se da la otra mano”, dice el capitán apretándole con fuerza la mano a su hijastra. En este episodio aparecen todos los motivos más significantes de la trama: el papel de los libros en la vida de la protagonista, la confrontación entre los cuentos de hadas y la historia, la relación de Vidal con su hijastra y con la cultura. Esta choca con los rasgos típicos de franquismo: el culto de la masculinidad entendida como crueldad, dominación y exigencia de la docilidad. El tiempo mítico del laberinto y de la clepsidra mágica está confrontado con el tiempo de la historia que mide el reloj cuidadosamente por el capitán. Su tictac cuenta los granos de arena que caen, condena la falta de puntualidad, profetiza la muerte. En esta particular obsesión por el paso del tiempo podemos advertir la huella de la historia sobre el mítico Cronos ya que frecuentemente se ha identificado a Cronos con el Tiempo personificado. Esto se debe, según Pierre Grimal, a un juego de palabras entre los vocablos griegos Κρόνος y Χρόνος⁶³. Luis R. Condova Arvelo agrega que:

A Saturno, como símbolo del Tiempo, se le representa comúnmente bajo el aspecto de un anciano de barba blanca, envuelto con un velo y llevando en una mano la guadaña, significando que el tiempo lo arrasa todo. Sostiene en la otra mano un reloj de arena, simbolizando que el tiempo para los mortales es contado y también se le ha representado engullendo a sus hijos, con lo que se ha querido indicar que el tiempo lo devora todo⁶⁴.

En *El laberinto del Fauno* lo histórico está subordinado a la estructura del mito. El director no pretende reconstruir los hechos de 1944, sino que intenta utilizarlos para construir una metáfora de la eterna lucha entre el bien y el mal. Una lucha parecida tiene lugar en los aguafuertes de guerra de Goya aunque allí ni el bien ni el mal están relacionados con una única opción política: los marcados contrastes de blanco y negro conciernen exclusivamente al aspecto estético de los grabados. En la película de Guillermo del Toro los soldados de Franco son negros como la noche, los partisanos son blancos como la nieve. Esta simplificación convierte la historia en una parábola. Sin embargo, los símbolos no sustituyen aquí el sufrimiento físico. La literalidad de las atrocidades se mezcla con la ambigüedad

⁶³ Ver P. Grimal: *Diccionario de la mitología griega y romana...*, pág. 217. Ver también L.R. Condova Arvelo: *Mitología griega y romana...*, pág. 20.

⁶⁴ L.R. Condova Arvelo: *Mitología griega y romana...*, pág. 20.

del aura mágica, con los objetos convertidos en signos de otros mundos y con las palabras que tienen el poder para cambiar el destino⁶⁵.

Aún aprendo, escribe Goya bajo el dibujo de un anciano con barba larga que anda atrevidamente hacia delante apoyándose en dos bastones. El dibujo data de los últimos años de vida del pintor (1824–1828) y la mayoría de los investigadores lo interpreta como un autorretrato simbólico del artista quien hasta su muerte descubriría incansablemente nuevos senderos para su arte⁶⁶. Se trata de una visión de la vejez que se opone, tanto como es posible, a la destructiva acción del Tiempo: otro anciano con la barba larga, que en lugar de bastón lleva en las manos el harapo sangrante del cuerpo devorado. El tema de la destrucción causada por el paso del tiempo (presente en la pintura de Goya, en sus grandes series de grabados y en el mural de la Quinta del Sordo) se funde con la crueldad inhumana, despojada de los detalles de la narración concreta. Por consiguiente, la escena parece igual de cercana tanto al mito de Cronos quien devorara a sus hijos para mantener el poder absoluto como a todos los regímenes – no únicamente a los del siglo XIX o XX – que aniquilan a personas por esta misma inmemorial razón. Ante la multitud y la variedad de las interpretaciones del *Saturno* goyesco podemos interpretar el dibujo *Aún aprendo* como la metáfora de los investigadores que descubren nuevas significaciones en la obra del maestro y aprenden a analizarla en nuevos contextos históricos. Como hemos visto, en su famoso mural de la serie de *Las pinturas negras* Goya consiguió transportar a Saturno de la mitología hasta la dimensión universal. Por lo tanto, en la metáfora visual el anciano que “aún aprende” supera, aunque sea sólo por un momento, al Tiempo implacable.

⁶⁵ Sobre esta película ver más J. Aleksandrowicz: *Pomiędzy płótnem a ekranem...*, págs. 163–168.

⁶⁶ Ver por ejemplo: R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas...*, pág. 33; J. Gállego Serrano: *En torno a Goya*. Zaragoza 1978, pág. 27.