

## El bestiario goyesco y su simbología política

Lydia Vázquez, Juan Manuel Ibeas

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

### La representación del animal como el hombre en la España goyesca

La representación icónica de los animales y del hombre animalizado es una práctica artística tan antigua como la humanidad misma. Los bestiarios clásicos son la prueba del esfuerzo humano por entender el universo y a sí mismo a través de «las bestias»<sup>1</sup>. En los tratados de fisiognomía clásicos<sup>2</sup>, a cada animal se le atribuye unas características, unas cualidades físicas y morales que lo convierten en símbolo de las mismas en hombres y mujeres. En el mundo moderno, Giambattista della Porta, Le Brun y ya en el crepúsculo de las Luces, Lavater<sup>3</sup>, recogen y enriquecen esta tradición de correspondencias entre fisionomía humana y especies animales<sup>4</sup>, de la que tanto se han servido los pintores de los siglos XVII y XVIII, de Poussin a Goya o Füssli.

Si la tradición cristiana, asentada en la Kiriarkía, se esfuerza por separar herméticamente los reinos mineral, vegetal y sobre todo animal, del ser humano, reflejo de la divinidad, los paralelismos faciales y caracteriales entre hombres y

---

<sup>1</sup> Véase la Introducción de la obra de Lydia VÁZQUEZ y Juan IBEAS, *Perros y gatos del rococó*, Madrid, ed. ADE, coll. «Laberinto de la fortuna» n° 6, 2013.

<sup>2</sup> Véase la valiosa síntesis de Arnaud ZUCKER, « La physionomie antique et le langage animal du corps », *Rursus, Revue de poésie, réécriture et réception des textes antiques*, n° 1, 2006, [www.rursus.org](http://www.rursus.org).

<sup>3</sup> Johann Kaspar LAVATER, *La fisionomía o el arte de conocer a los hombres* (primera edición en alemán, 1775-1778), Madrid, Melladú, 1847.

<sup>4</sup> Para ahondar en la cuestión, véase: Jurgis BALTRUSAITIS, *Aberrations. Légendes des formes*, París, O. Perrin, 1957; Louis VAN DELF, « Physiognomonie et peinture des caractères : G. B. della Porta, Le Brun et La Rochefoucauld », *L'Esprit créateur*, 1986, p. 43-52; Jean-Jacques COURTINE et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. XVI<sup>e</sup>-début du XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Rivages, reed. 2007.

bestias, la representación artística reiterada desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, pasando por la iconografía cristiana, de seres híbridos prueba el esfuerzo de la humanidad por conjurar una contigüidad, un parentesco, una familiaridad innegable con la animalidad<sup>5</sup>.

La representación de los animales domésticos o al servicio del hombre junto a sus amos, por un Goya sensible a las relaciones entre unos y otros, traduce esta conciencia de permeabilidad entre los reinos animal y humano, y pone de manifiesto la semejanza fisionómica de ambos. Una representación que en ocasiones merece ser analizada y puesta en tela de juicio para captar la profundidad de su esencia mimética. No obstante, la tristeza de los brutos representados contrasta con la despreocupación o la satisfacción de los hombres y mujeres a los que acompañan: tal aspecto parece simbolizar la injusticia que subyace en toda sumisión, encarnada aquí por la subordinación del animal al ser humano. Una encarnación entre significado y significante que en el buril goyesco parece no siempre evidente. Sin embargo, el sacrificio de los animales, víctimas inocentes, en los lances festivos y bélicos no hará sino subrayar el destino trágico de esos seres que, en el fondo, representarán en su obra el del ser humano.

### ***El animal, objeto de estudio en la Ilustración***

Darwin supondrá el ocaso definitivo de la singularidad del hombre en el seno de la creación, pero ya antes que él Buffon y Diderot lo sitúan en el orden animal, reduciendo su especificidad a su uso de la razón. Según estas teorías tildadas de proto-evolucionistas o transformistas, la racionalidad ha permitido al hombre convertirse en el animal depredador más eficaz de la naturaleza, pero también estudiar a sus congéneres irracionales, convertirlos en objeto de observación y estudio<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Acerca de la hibridación, véase Paul BROCA, *Recherches sur l'hybridité animale en générale et sur l'hybridité humaine en particulier* (1860), disponible en línea en [www.archive.org](http://www.archive.org).

<sup>6</sup> Véase L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 11-12.

La curiosidad del filósofo europeo<sup>7</sup> por la naturaleza en general y los animales en particular, las nuevas especies descubiertas en las distintas expediciones que recorren el globo en busca de nuevas tierras y nueva vida, la consolidación de los intercambios diplomáticos, en los que se incluyen los de riquezas naturales, todo contribuye a ese interés creciente por unos seres que se exhiben en *ménageries*, *sérails*, jaulas, pajarerías o en los recién inventados zoos<sup>8</sup>, con los que se experimenta en facultades y gabinetes<sup>9</sup>, como, de hecho, se hace con aborígenes de otros continentes<sup>10</sup>.

Un Goya curioso del mundo animal que rodea al hombre dieciochesco, familiarizado con la caza desde su infancia, con perros y gatos en su entorno doméstico, con aves y otros brutos que pueblan día y noche aldeas y villas, retrata a esos seres que escruta para representarlos mejor. Y ello dentro de un universo donde las correspondencias con las pasiones naturales humanas se ven materializadas en metáforas animales, diversificadas en un abanico naturalista postbuffoniano común a otros artistas europeos de la época, a la par que tan único y característico del aragonés<sup>11</sup>.

### ***La familiaridad entre animales y humanos en el siglo XVIII***

En la centuria ilustrada acaece, además, una transformación del modo de vida, que gana en calidad y que ve surgir un nuevo miembro de la familia: el animal

---

<sup>7</sup> En Francia podemos citar como modelo a Bernardin de Saint-Pierre.

<sup>8</sup> En España, el primer zoo fue la Casa de Fieras del Parque del Retiro, que mandó construir en la Cuesta de Moyano el monarca Carlos III. La fauna provenía en su mayor parte de Hispanoamérica, aunque también se hallaban ejemplares regalados por gobiernos extranjeros, como el elefante, obsequio de la Embajada de Filipinas, que llegó andando a Madrid desde Cádiz, donde había desembarcado. Aunque la finalidad de estas «colecciones animales» era su observación y su estudio, se utilizaban también las fieras en combates, para regocijo de los espectadores.

<sup>9</sup> Christine DESROUSSEAUX, « Du sérail au parc zoologique », *Vacarme*, n° 11, 2000, [www.vacarme.org](http://www.vacarme.org); Maurice Anatole SOURIAU, *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*, París, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

<sup>10</sup> Aunque el apogeo del «zoo humano» se dio en el siglo XIX, las exposiciones de distintas etnias comienzan a finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX, y se prolongarán hasta entrado el siglo XX. Véase Charline ZEITOUN, « À l'époque des zoos humains », *CNRS. Le Journal*, 25-08-2015, que se puede consultar en [www.lejournal.cnrs.fr](http://www.lejournal.cnrs.fr).

<sup>11</sup> Véase, como sugiere Nigel GLENDINNING en *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008), la obra de Giambattista CASTI, *Gli Animali parlanti (Los Animales parlantes)*, poema heroico-comico en 26 cantos, 1801.

doméstico. Además de sus funciones ancestrales, la caza dentro y fuera del espacio doméstico, el amigo del hombre se ve adjudicar una nueva tarea en los hogares nobles y burgueses: la de acompañar a su amo, entretenerlo, jugar con él, darle afecto. Gatos y perros se convierten así en animales de compañía, en particular de niños y mujeres<sup>12</sup>, más «caseros» que los varones adultos, que, salvo excepciones notables como Jean-Jacques Rousseau o ciertos monarcas y nobles insignes<sup>13</sup>, siguen asociando canes y felinos a sus ocupaciones tradicionales<sup>14</sup>. Perros convertidos en símbolos de lujo y que reflejan la «sensibilidad» de sus propietarios tal y como los representa Goya en el célebre retrato de *La Duquesa de Alba de Tormes* de 1795 o en el retrato de familia *Los Duques de Osuna y sus hijos* de 1787<sup>15</sup>.

Además de los tradicionales animales domésticos, otras bestias, destinadas a diferentes faenas relacionadas con el trabajo humano, rural o urbano, multiplican su presencia en el siglo XVIII. Hasta esa centuria, los animales de carga como bueyes, yeguas o burros, o de granja, como vacas y cerdos, solo estaban al alcance de los campesinos más acaudalados<sup>16</sup>.

En el siglo del progreso, el alza demográfica, junto con los avances técnicos en el mundo agrícola y en el industrial, el subsiguiente crecimiento económico: todo desemboca en un alza de la cría de bestias de carga y tiro, así como de alquería. A las funciones ancestrales, se añaden nuevas como el arrastre de carros y carretas en

---

<sup>12</sup> El cambio de trato hacia el animal aparece atestado en el artículo «*Chat*» del Caballero de Jaucourt, colaborador de Diderot, en la *Encyclopédie*, donde pone incluso en guardia a aquellas personas que gustan de besarse con los felinos: «*Les chats sont fort caressants lorsqu'on les a bien apprivoisés ; cependant on les soupçonne toujours de tenir de la férocité naturelle à leur espèce : ce qu'il y aurait de plus à craindre, lorsqu'on vit trop familièrement avec des chats, serait l'haleine de ces animaux, s'il était vrai, comme l'a dit Matthiole, que leur haleine pût causer la phtisie à ceux qui la respireraient. Cet auteur en rapporte plusieurs exemples. Quoi qu'il en soit, il est bon d'en avertir les gens qui aiment les chats au point de les baiser, et de leur permettre de frotter leur museau contre leur visage.*» (C. de JAUCOURT, «*Chat*», in *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert (1751-1765); consultable en línea en: [www.lexicologos.com](http://www.lexicologos.com)).

<sup>13</sup> Véase Jacques BERCHTOLD, «*Aimer son chien au siècle des Lumières. Jean-Jacques Rousseau dans l'héritage de ses modèles*», in AA. VV., *Chiens et chats littéraires*, editado por S. Birrer, A. Ganzoni, M.-Th. Lathion y U. Weber, Berna-Ginebra, Zoé, 2001, p. 175-198; y L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 38-40.

<sup>14</sup> Véase L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 14-19.

<sup>15</sup> Esos mismos canes de razas minúsculas suelen acompañar los juegos amorosos de los petimetres y majos en los grabados y cartones goyescos como en ¿*Quien mas rendido?*, *Joven leyendo una carta* o *El quitasol*.

<sup>16</sup> Véase Éric BARATAY, *Bêtes de Somme. Des animaux au service des hommes*, París, Éd. de La Martinière, col. «*Histoire*», 2008.

minas, de máquinas agrícolas, de camiones de basura en las urbes... convirtiéndose así el animal en el motor fundamental del engranaje mercantil, con un fin evidentemente instrumentalista. Los animales van adaptándose a sus nuevas tareas, y vemos aparecer distintas variantes de caballos, de mulos, de asnos, de bueyes y vacas o de cerdos, mediante importaciones de razas, cruces e hibridaciones que permitan mayor rentabilidad productiva y reproductiva.

El perro y el gato combinan sus ocupaciones tradicionales de cazadores de exterior e interior con otras nuevas, en particular los canes, que tiran también de carretas y vagonetas allá donde los équidos son demasiado voluminosos, en ciudades, canteras, senderos, etc.<sup>17</sup> Goya muestra la innovadora tracción canina en su dibujo «Yo lo he visto en París»<sup>18</sup> donde se ve a una anciana en un carrito arrastrado por un perro. También son aprovechables, una vez muertos, no ya como mano o más bien pata de obra extremadamente barata, pues tan solo requieren una escasa alimentación, sino como fuente de derivados, ya que con sus despojos, su pelo, sus huesos, sus tendones, su sebo, su sangre, se fabrican cola, jabón, velas, colorante «azul de Prusia», ácido fosfórico, sales amoniacales, «carbón animal», perfumes, peines. También estos animales, junto al gallo, sirven para espectáculos de peleas, riñas muy populares en los medios más humildes de las urbes y las aldeas<sup>19</sup>. Aunque los animales son objeto de malos tratos, en una sociedad donde tampoco se libran de ellos pobres, mujeres, ancianos y niños, las bestias conocen un trato mejor que en siglos anteriores, en particular los animales de compañía, los caballos y los perros de caza, sobre todo entre las clases más elevadas<sup>20</sup>.

De esta contigüidad entre el ser humano y la bestia extrae Goya los componentes de un imaginario inquietante, donde el animal simboliza la dimensión salvaje del hombre, al que representa en una iconografía que los avecina, al tiempo que, como en *Niños con perros de presa* (óleo sobre lienzo, 1786), deja de manifiesto que la

<sup>17</sup> É. BARATAY, *op. cit.*, p. 13.

<sup>18</sup> *Album G*, 31. Colección privada, París. Véase *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Ed. Museo del Prado/Manufacturers Hanover, 1988, p. 458.

<sup>19</sup> É. BARATAY, *op. cit.*, p. 26.

<sup>20</sup> L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 41-59.

ferocidad, la agresividad y la violencia del animal (aquí el can nacido y educado para cazar y matar) nunca es gratuita, a diferencia de sus congéneres.

### La simbología de los animales que pueblan el universo goyesco

De todo tiempo, cada animal se ha visto adjudicado un talante que califica, acompañándolo, su nombre. Tomás de Iriarte, en el prólogo a sus fábulas, sintetiza así los lugares comunes del bestiario europeo cuando el elefante, émulo del fabulista, indica a los diferentes animales cómo se comportan, para que intenten corregirse:

[...] Gustosos en extremo

y abriendo tanta boca,  
sus consejos oían  
muchos de aquella tropa:  
el cordero inocente,  
la siempre fiel paloma,

el leal perdiguero,  
la abeja artificiosa,  
el caballo obediente,  
la hormiga afanadora,  
el hábil jilguerillo,

la simple mariposa.  
Pero del auditorio  
otra porción no corta,  
ofendida, no pudo  
sufrir tanta parola.

El tigre, el rapaz lobo  
contra el censor se enojan.  
¡Qué de injurias vomita  
la sierpe venenosa!  
Murmuran por lo bajo,

zumbando en voces roncadas,  
el zángano, la avispa,  
el tábano y la mosca.  
Sálense del concurso,  
por no escuchar sus glorias,

el cigarrón dañino,  
 la oruga y la langosta.  
 La garduña se encoge,  
 disimula la zorra,  
 y el insolente mono

hace de todo mofa [...] <sup>21</sup>.

Es evidente que Tomás de Iriarte utiliza la fábula animal para aleccionar moral y políticamente a la nación española, y «a mil naciones», como señalará en la moraleja. De la misma manera, Goya se sirve de su particular elenco de «bestias» para transmitir un mensaje, en ocasiones satírico, en otras dramático, siempre ideológico y ejemplarizante, es decir político. Si recorremos rápidamente y no de un modo exhaustivo el bestiario goyesco, advertiremos que el pintor español reúne en un mismo universo a «brutos» familiares, como gatos o perros, a animales que forman parte de la vida y costumbres de la España dieciochesca, como el caballo, el asno o el toro, con aves y otros moradores de la noche, con bestias salvajes cargadas de valor simbólico y con especímenes híbridos, grotescos, inventados por un Goya presa de las más extraordinarias visiones.

### *El gato*

El gato es un animal asociado generalmente a la noche, a la luna y de ahí que también se le vea junto a humanos nocturnos, en especial como acompañantes de las brujas en aquelarres y otras escenas de hechicería<sup>22</sup>. Por supuesto, el color puede jugar en contra de este «bicho» de las tinieblas, si se confunde con ellas por su pelaje negro, convirtiéndolo en un símbolo de la mala suerte.

Este felino ha sido a menudo considerado, desde un punto de vista androcentrista, como un símbolo de lascivia, lujuria, concupiscencia. En el *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, retomado por el de 1762, «*On dit*

<sup>21</sup> Tomás de IRIARTE, *Fábulas literarias* (1782), reed. por Á. Prieto de Paula, Madrid, Cátedra, 1992. En línea en edición de J. Pérez Magallón en:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=obra&pagina=obra6.jsp&tit3=F%EBuldas+literarias%22](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=obra&pagina=obra6.jsp&tit3=F%EBuldas+literarias%22)

<sup>22</sup> Véase «gato» en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo CIRLOT, Barcelona, Siruela, 1997, última ed. 2006, p. 219.

*bassement d'une femme friande qu'elle est friande comme une chatte, que c'est une chatte*»<sup>23</sup>. Según el Caballero de Jaucourt, autor de numerosos artículos de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, la hembra es conocida por su intemperancia, audible y visible por sus chillidos y su agresividad, libertinaje que la lleva a cruzarse con otras razas animales y a procrear seres híbridos, dignos de la curiosidad humana:

*On prétend que les femelles sont plus ardentes que les mâles, puisqu'elles les préviennent et qu'elles les attaquent. M. Boyle rapporte qu'un gros rat s'accoupla à Londres avec une chatte ; qu'il vint de ce mélange des petits qui tenaient du chat et du rat, et qu'on les éleva dans la ménagerie du roi d'Angleterre*<sup>24</sup>.

También, como buen cazador, el gato hace menos uso de la fuerza que de la astucia, la artimaña, que simboliza, tal y como recoge De Jaucourt en el mismo artículo:

*Tout le monde sait que les chats donnent la chasse aux rats et aux oiseaux ; car ils grimpent sur les arbres, ils sautent avec une très grande agilité, et ils rusent avec beaucoup de dextérité*<sup>25</sup>.

El gato puede ser considerado como un animal político, probablemente porque simboliza la hipocresía, el disimulo, por su manera de comportarse interesadamente con los humanos y por su forma de cazar, sibilina<sup>26</sup>. Para los romanos, los gatos eran símbolo de victoria, por lo que los acompañaban en sus campañas. Félix María Samaniego, en una de sus fábulas, hace del gato el símbolo de la sabiduría y la prudencia: «La gata con cascabeles» pone en escena a una gatita muy bella, Zapaquilda, adornada con cascabeles y que a todos enamora, pero Garraf, «gato prudente», advierte a la asamblea de los peligros de la alianza con una

---

<sup>23</sup> Consultables en línea: « Dictionnaires d'autrefois », en [www.artflsrvo2.uchicago.edu](http://www.artflsrvo2.uchicago.edu).

<sup>24</sup> C. de JAUCOURT, *op. cit.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> El «chaqueteo», diríamos hoy, la traición, como indica la reiterada representación de Judas en la Última Cena con un gato a sus pies, en la tradición cristiana.



minina coqueta, que solo piensa en exhibirse, exige el doble de pitanza y ahuyenta a las presas con su tintineo<sup>27</sup>.

Los símbolos evolucionan y se actualizan. Así, el gato, tradicionalmente considerado como artero y nada valiente, escurridizo, en el siglo XVIII va a ver transformada su imagen en la de un felino aguerrido y noble gracias al reciente cuento de Perrault, *El gato con botas*<sup>28</sup>.

Estos felinos goyescos, numerosos, poseen, como casi todos los símbolos en la obra del maestro de Fuendetodos, una ambivalencia que los convierte, según la representación, en compañeros fieles y afectuosos o en personajes enigmáticos, amenazantes, salvajes, o avatares de los hombres y sus luchas fratricidas, como veremos más adelante, en *Riña de gatos* (óleo sobre lienzo, 1786).

El *Gato acosado*, cartón para tapiz (1788), puede formar parte, junto con *La merienda*, *La Pradera de San Isidro* o *La Gallina ciega*, de un conjunto que representa la romería de San Isidro, destinado a decorar el dormitorio de las Infantas en el Palacio del Pardo. Dos majos y un perro acosan a un gato encaramado a un árbol. Tras la aparente escena lúdica y en consecuencia intrascendente, puede aquí el felino, alegórico, representar al individuo, débil y aislado, frente al grupo gratuitamente violento, en una lección sobre la naturaleza en general y la naturaleza humana en particular. Más allá de bandos, Goya nos advierte de los peligros de los instintos violentos del pueblo, en grupo, embrutecido, frente al sujeto aislado. Podemos considerar esta escena como la cara amable y solar, juguetona y rococó, del envés que supondrán las escenas terribles de los *Desastres*. En esta colección encontramos la *Gatesca pantomima*, donde el sagaz y oscuro felino encarnaría a Fernando VII rodeado de su corte de sombríos consejeros<sup>29</sup>. Las referencias al felino y a la pantomima parecen referirse directamente a la obra de Giovanni Battista Casti *Gli Animali parlanti*; en el segundo volumen de esta obra el personaje

---

<sup>27</sup> Félix María SAMANIEGO, *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Vascongado* (1781, Libro IX), consultable en línea en: [www.amediavoz.com/samaniego.htm](http://www.amediavoz.com/samaniego.htm).

<sup>28</sup> Charles PERRAULT, « *Le maître chat ou le chat botté* », primera versión manuscrita e ilustrada de 1695.

<sup>29</sup> Claudette DÉROZIER, *La guerre d'Indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Université de Lille, 1976, t. II, p. 944-945.

del gato organiza junto al mono y el oso una celebrada pantomima en la corte animal. De igual modo el infante, el leoncito, destaca en el arte de la pantomima: el vínculo con la representación goyesca parece inevitable<sup>30</sup>.

El *Capricho* n° 65, «¿Dónde va mamá?», pone en escena un gato cómplice de las supersticiones populares, de esas «madres» que se creen «brujas» y piensan que vuelan, simbolizando, pues, las fuerzas oscuras, los prejuicios, contrarios a una sociedad ilustrada<sup>31</sup>.

### ***El perro***

El perro ha sido a menudo considerado como símbolo de la fidelidad. El zoólogo y naturalista Louis Jean-Marie Daubenton es el autor del artículo «*Chien*» de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert. A pesar de no ser partidario del evolucionismo, y de establecer una distancia infranqueable entre el hombre y los animales, hace del can el mejor y más fiel amigo del hombre en unas patéticas líneas que recuerdan el reiterado abandono de los perros a manos de sus amos:

*Les chiens sont peut-être de tous les animaux ceux qui ont le plus d'instinct, qui s'attachent le plus à l'homme, et qui se prêtent avec la plus grande docilité à tout ce qu'on exige d'eux. Leur naturel les porte à chasser les animaux sauvages ; et il y a lieu de croire que si on les avait laissés dans les forêts sans les apprivoiser, leurs mœurs ne seraient guère différentes de celles des loups et des renards [...] mais en les élevant dans les maisons et en en faisant des animaux domestiques, on les a mis à portée de montrer toutes leurs bonnes qualités. Celles que nous admirons le plus, parce que notre amour propre en est le plus flatté, c'est la fidélité avec laquelle un chien reste attaché à son maître ; il le suit partout ; il le défend de toutes ses forces ; il le cherche opiniâtement s'il l'a perdu de vue, et il n'abandonne pas ses traces, qu'il ne l'ait retrouvé. On en voit souvent qui restent sur le tombeau de leur maître, et qui ne peuvent pas vivre sans lui.*

<sup>30</sup> Giovanni Battista CASTI, *Les animaux parlans: poëme épique en vingt-six chants, Traduit en Français*, Lieja, Latour, 1808, vol. 2, p. 36 y 205.

<sup>31</sup> Los gatos son un atributo habitual de las brujas de Goya como en *Allá va eso, Vieja columpiándose o Habla con su gato*.

*Il y a quantité de faits très surprenants et très avérés sur la fidélité des chiens. La personne qui en est l'objet, ne pourrait se défaire de la compagnie de son chien, qu'en le faisant mourir ; il sait la retrouver malgré toutes les précautions qu'elle peut employer ; l'organe de l'odorat que les chiens paraissent avoir plus fin et plus parfait qu'aucun autre animal, les sert merveilleusement dans cette sorte de recherche, et leur fait reconnaître les traces de leur maître dans un chemin, plusieurs jours après qu'il y a passé, de même qu'ils distinguent celles d'un cerf, malgré la légèreté et la rapidité de sa course, quelque part qu'il aille, à moins qu'il ne passe dans l'eau, ou qu'il ne saute d'un rocher à l'autre, comme on prétend qu'il arrive à quelques-uns de le faire, pour rompre les chiens<sup>32</sup>.*

Los perros simbolizan además para la tradición especista la sagacidad, el buen olfato, la tenacidad, representados por la figura del buen perro de caza, tal como recogen *Le Trésor de la Langue française* de Jean Nicot (1606) y las dos ediciones del *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 y 1762. Pero el can conoce, como el gato, un envés de esa cara positiva: el perro puede volverse loco, rabioso, morder, como sus parientes no domésticos: el lobo, el chacal, el zorro o la raposa. En su variante femenina también puede simbolizar la lubricidad, de lo que dan fe los diccionarios académicos afirmando que « *une femme abandonnée, c'est une chienne* »<sup>33</sup>.

Por Cancerbero, el perro se halla ancestral e íntimamente asociado a la muerte, por lo que se le considera psicopompo o « *guide de l'homme dans la nuit des morts, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie* »<sup>34</sup>. Por lo tanto para la tradición instrumentalista son guías, guardianes de puertas sagradas de otros mundos; los perros no son animales nocturnos, como los gatos, pero sí se asocian a la trilogía «tierra-agua-luna», de significado oculto, «femenino, a la vez vegetativa, sexual y adivinatoria»<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Louis Jean-Marie D'AUBENTON, conocido como DAUBENTON, « *Chien* », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot y D'Alembert, 1751-1765, consultable en línea en [www.lexicologos.com](http://www.lexicologos.com).

<sup>33</sup> Consultable en línea en « Dictionnaires d'autrefois », [www.artflsrvo2.uchicago.edu](http://www.artflsrvo2.uchicago.edu).

<sup>34</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « *Chien* », *Dictionnaire des symboles*, París, R. Laffont, « Bouquins », p. 239.

<sup>35</sup> *Ibid.*

La domesticidad de los canes puede hacerles adquirir ciertos vicios de los que se transforman en símbolos. Así en la fábula del «Herrero y el perro» de Félix María Samaniego, este es un vago y un tragón, y lo justifica de esta manera:

Un Herrero tenía  
 Un Perro que no hacía  
 Sino comer, dormir y estarse echado;  
 De la casa jamás tuvo cuidado;  
 Levantábase sólo a mesa puesta;  
 Entonces con gran fiesta  
 Al dueño se acercaba,  
 Con perrunas caricias lo halagaba,  
 Mostrando de cariño mil excesos  
 Por pillar las piltrafas y los huesos.  
 «He llegado a notar, le dijo el amo,  
 Que aunque nunca te llamo  
 A la mesa, te llegas prontamente;  
 En la fragua jamás te vi presente,  
 Y yo me maravillo  
 De que, no despertándote el martillo,  
 Te desveles al ruido de mis dientes [...]»<sup>36</sup>.

El perro también forma parte del bestiario político. Compañero noble de las cabezas coronadas, puede simbolizar esa mano derecha, ese guerrero que ataca en lugar de su amo y lo defiende de los peligros, el que se mancha las patas y las fauces de sangre para que el hombre conserve las manos limpias. También puede representar al pueblo por su sumisión y su fidelidad al líder, al gobernante, cuya autoridad no discute<sup>37</sup>. Es el caso del retrato de *Carlos III, cazador* (óleo sobre

---

<sup>36</sup> F. M. SAMANIEGO, *op. cit.*, libro I, disponible en línea en :

[https://es.wikisource.org/wiki/Categor%C3%ADa:F%C3%A1bulas\\_de\\_F%C3%A9lix\\_Mar%C3%ADn\\_Samaniego](https://es.wikisource.org/wiki/Categor%C3%ADa:F%C3%A1bulas_de_F%C3%A9lix_Mar%C3%ADn_Samaniego)

<sup>37</sup> M<sup>a</sup> Dolores Carmen MORALES MUÑIZ, «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, n<sup>o</sup> 9, 1996, p. 229-256. Consultable en <http://e->

lienzo, 1786), o de *Carlos IV como cazador* (1799), aunque las actitudes caninas son muy diferentes en ambos lienzos, confirmando, como veremos, connotaciones simbólicas divergentes.

El can puede también ser compañero del humilde, de campesinos y obreros, puesto que su característica principal es la fidelidad al amo.



*La nevada, o El invierno*, 1786, óleo sobre lienzo, 275 x 293 cm, Madrid  
© Museo Nacional del Prado

En el hermosísimo cartón para tapiz conocido como *La nevada* o *El invierno* (1786), hay tres animales: un asno, un cerdo sacrificado y transportado a lomos del asno, y un perro. La escena puede dar lugar a distintas interpretaciones<sup>38</sup>; es legítimo pensar incluso que ese cochino va de camino a Madrid, para servir de pitanza al

---

[spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFE63E424-4813-5EB2-3EEA-17F5DC8A7F78&dsID=Documento.pdf](http://spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFE63E424-4813-5EB2-3EEA-17F5DC8A7F78&dsID=Documento.pdf).

<sup>38</sup> Véase a este respecto Nigel GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, op. cit., y el comentario en la página Web del Museo del Prado.

monarca Carlos IV y su familia, puesto que el tapiz, que nunca llegó a ser colgado, estaba destinado a cubrir una de las grandes paredes del comedor de este monarca. En cualquier caso, vemos a unos hombres de pueblo, sufriendo por la ventisca, caminando con alpargatas en medio de la nieve, ateridos, dirigiéndose a alguna parte a entregar el animal sacrificado, cuyo peso sufre el burro, junto a un perro que, en primer plano, en medio de la escena y expectante, mirando a los hombres, ha dejado sus huellas con sus patas desnudas en medio del manto blanco que cubre el sendero, y mantiene el rabo entre las patas, prueba de frío, cansancio, hambre, temor ante el hombre armado, o todo al mismo tiempo<sup>39</sup>. Ese perro, que anuncia ya *El perro semihundido* de las pinturas negras, resulta el personaje más patético, reflejo simbólico del pueblo más desvalido frente a la opulencia de los poderosos.

### ***El caballo***

Junto con el perro y el gato, el caballo es uno de los animales de trascendencia simbólica más recurrentes en la iconografía dieciochesca. El autor del artículo «*Cheval*» de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert es el propio Diderot que, con su ironía, su *wit* tan inglés, adhiere inmediatamente al bando animal contra el hombre dominador de brutos:

*La domesticité du cheval est si ancienne et si universelle, qu'on ne le voit que rarement dans son état naturel. Quand cet animal n'a pas été brisé par les travaux, ou abâtardi par une mauvaise éducation, il a du feu dans les yeux, de la vivacité dans les mouvements, de la noblesse dans le port ; cependant l'âne a cet avantage sur lui, qu'il ne paraît pas fier de porter l'homme*<sup>40</sup>.

Diderot hace del caballo salvaje americano el emblema del ser libre y pacífico: no ataca, no se alimenta de los otros animales, y cuando le atacan solo rechaza la agresión, sin contraatacar:

---

<sup>39</sup> Un perro que se encuentra en condiciones muy alejadas a las de los que encontramos en *El cacharrero* o en *La cometa*, pese a su similitud simbólica.

<sup>40</sup> Denis DIDEROT, «*Cheval*», *Encyclopédie ou Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot y D'Alembert, 1751-1765, consultable en línea en [www.lexicologos.com](http://www.lexicologos.com).

*Les auteurs parlent très diversement de ces chevaux de l'Amérique, devenus sauvages de domestiques. Il y en a qui assurent que ces affranchis sont plus forts, plus légers, plus nerveux que la plupart de nos chevaux esclaves ; qu'ils ne sont pas féroces ; qu'ils sont seulement fiers et sauvages ; qu'ils n'attaquent pas les autres animaux ; qu'ils les repoussent seulement quand ils en sont attaqués ; qu'ils vont par troupe ; que l'herbe leur suffit, et qu'ils n'ont aucun goût pour la chair des animaux<sup>41</sup>.*

Para el enciclopedista de Langres, el caballo es «*courageux, docile, ardent, sensible*» y resistente al cansancio, al sueño, la sed, el hambre y las condiciones climáticas adversas. Estas características, junto con su nobleza natural, hacen del equino una de las bestias más positivamente valoradas por el filósofo.

No obstante, el caballo se asocia ancestralmente a las tinieblas del mundo, a sus entrañas; se le considera hijo de la noche y el misterio, hasta el punto de que simboliza el subconsciente humano, así como su desenfreno, pasional y sexual:

*Le cheval n'est pas un animal comme les autres. Il est la monture [...] de l'homme. Entre eux deux intervient une dialectique particulière [...]. En plein midi, entraîné par la puissance de sa course, le cheval galope à l'aveugle, et le cavalier, les yeux grands ouverts, prévient ses paniques, et le dirige vers le but qu'il s'est assigné ; mais la nuit, quand le cavalier à son tour devient aveugle, le cheval peut se faire voyant et guide ; c'est lui alors qui commande, car lui seul peut franchir impunément les portes du mystère inaccessible à la raison<sup>42</sup>.*

El caballo simboliza, pues, en estos casos la impetuosidad del deseo, el equino desbocado representa el deseo desenfrenado del ser humano, tal y como lo encarna Goya en el *Caballo raptor* de los *Disparates*.

El equino alcanza su dimensión política enganchado a un carro divino, a una carroza real. De esta suerte, el jaco se vuelve la imagen de la belleza misma, de la

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Cheval* », *op. cit.*, p. 222-223.



majestuosidad, de la realeza, ya sea solar, como el caballo blanco que tira del astro, o tenebrosa, como las cabalgaduras de los jinetes del Apocalipsis<sup>43</sup>.

El caballo en la España simbólica es el áter ego del toro, que encarna en la estructura simbólica tradicional el sentido del sacrificio, la valentía del pueblo español: el noble equino del retrato ecuestre del general José de Palafox y Melzi (1814), que parece escupir fuego, encarna mejor que ningún otro esa furia. Ciertamente, los caballos del Goya retratista lucen nobleza y elegancia, y a menudo dan prestancia a su jinete, como el de *María Teresa de Vallabriga a caballo* (1783), el del *Retrato ecuestre de Carlos IV* (1800), o el del *Retrato ecuestre de María Luisa de Parma* (1799). Sin embargo, enseguida se transforman en fieles súbditos al servicio de la defensa de una unidad territorial, representada simbólicamente por la plaza taurina, o en víctimas inocentes, en la arena de la serie de grabados de la *Tauromaquia*. Pero, sobre todo, encarnan a las víctimas colaterales de una contienda fratricida y sin sentido, al servicio del hombre, cualquiera que sea el bando que le haya tocado, en los *Desastres*.

Pero quizá la representación equina de mayor trascendencia política en la obra goyesca sea el *Desastre* nº 78, y aún más dramática la sanguina preparatoria: claramente simbólico, este esbozo, como el grabado definitivo, muestra a una España-caballo, noble, luchando con uñas y dientes para defenderse, contra unas alimañas que representan al invasor frente a la impasibilidad de unos perros de presa (alanos probablemente), al servicio del gobierno español, que permanecen inertes, sin defender al equino, que ha quedado solo entre dos fuegos<sup>44</sup>. Ese pencho desafiante parece la representación en aguafuerte de los caballos enfrentados a todo el mundo animal, a excepción de los cánidos<sup>45</sup>, del ya citado texto *Gli Animali parlanti* del italiano Giovanni Battista Casti.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Véase la interpretación de N. GLENDINNING, *op. cit.*, p. 64-66.

<sup>45</sup> G.B. CASTI, *op. cit.*, p. 62 y p. 222-223.



## *El toro*

El toro es un animal desconocido para los estudiosos del bestiario de las Luces francesas. Si un colaborador no identificado de la *Encyclopédie* relata con más o menos acierto el transcurso de una corrida de toros en España, las dos ediciones del *Dictionnaire de l'Académie* ya citadas no van más allá de explicar que el toro es el macho de la vaca. Así pues, la simbología del cornudo es esencialmente ibérica y pocos franceses del siglo XVIII comparten ese imaginario como algo próximo.

En España, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611, adiciones de 1674) explica que hay lugares donde se toma «el toro por el buey fuerte y corpulento», pero frente a la mansedumbre de este, reconoce que lo que caracteriza al toro bravo es su ferocidad, «siendo irritado». El toro es pues para estos autores bravo, valiente, pero no ataca si no es agredido, y su fuerza es tal que, según Marcial, al que cita, «echaron con el rinoceronte un toro, y dice que le venteó en alto como si fuera un dominguillo de paja»<sup>46</sup>.

Cuando el toro es «corrido», dice el *Diccionario de la Real Academia española*, es porque no se deja engañar, al tener mucha experiencia en las lides con el hombre. Por extensión, se dice del hombre con experiencia que no cae en ninguna trampa. También representa el «*mâle impétueux*», «*féroce et mugissant [...], dont pourtant la semence abondante fertilise la terre*»<sup>47</sup>. Desde Grecia, los toros simbolizaban la fuerza desencadenada, sin freno. Pero también se le confiere esencia divina, precisamente por esa simiente inagotable, esa virilidad fecunda con la que fantasea el androcentrismo. No hay que olvidar que Zeus se metamorfosea en toro para raptar a Europa. El toro es como una tempestad, como un huracán<sup>48</sup>.

Políticamente, como explican Chevalier y Gheerbrant, el toro se asemeja al hombre que no huye la confrontación, que se enfrenta de cara al peligro, al desafío, noble, que ataca de frente, que se defiende sin engaños, y valiente, que lucha hasta la muerte. Por su energía se asocia al revolucionario, al resistente. En ese sentido,

<sup>46</sup> Sebastián DE COVARRUBIAS, «Toro», *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611 y 1674), reed. por Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993, p. 968.

<sup>47</sup> J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, «*Taureau*», *op. cit.*, p. 929.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 930-931.

su cara oculta, por su asimilación a la luna, y con ella a la nocturnidad, puede hacer del toro una imagen de lo subversivo. El toro-hombre político es un apasionado, nada cerebral, que actúa por sentimiento y mediante sus sentidos<sup>49</sup>.

En España el valor simbólico del toro («este toro de siglos, / este toro que dentro de nosotros habita», dice Miguel Hernández<sup>50</sup>) alcanza una profundidad superior, en particular durante y desde el siglo XVIII, época en la que se regulan las corridas, y ello hasta la crisis actual. De Goya a Picasso, el toro representa la bravura y la libertad del pueblo español que no se deja someter ni por el invasor extranjero o las monarquías despóticas ni por las dictaduras fascistas<sup>51</sup>. Así lo proclama Rafael Alberti (*Desprecio y maravilla*, 1972): «[...] Ya el toro de España, / libre de alimaña, / en el ruedo brilla. / Y el pueblo sin miedo / en medio del ruedo / baila a maravilla [...]»<sup>52</sup>.

La tradición mitológica del toro se confunde con la historia legendaria de una España que «Tienes forma de toro, / de piel de toro abierto, / tendido sobre el mar.»<sup>53</sup> El toro es símbolo del destino trágico del pueblo español («Despierta, toro: esgrime, desencadena, víbrate, / Levanta, toro: truena, toro, abalánzate. / Atorbéllinate, toro, revuélvete. / Sálvate, denso toro de emoción y de España. // Sálvate.»<sup>54</sup>), y de cada español que, individualmente, y por serlo, se sabe abocado a resistir, a plantar cara, a sufrir, a dar su sangre por su libertad. Así lo vive Goya, así lo siente Miguel Hernández: «Como el toro he nacido para el luto / [...] Como el toro me crezco en el castigo»<sup>55</sup>.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 934. Así, en efecto, puede interpretarse la caracterización del signo del zodiaco, descrito aquí.

<sup>50</sup> Miguel HERNÁNDEZ, *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 650.

<sup>51</sup> Los invictos toros goyescos de mirada desafiante ante la catástrofe encarnan como ninguno esa insumisión.

<sup>52</sup> Rafael ALBERTI, *90 poemas*, prólogo y selección de M<sup>a</sup> A. Mateo, Madrid, Eds. de la Torre, 1992, p. 196.

<sup>53</sup> R. ALBERTI, «Toro en el mar», *Entre el clavel y la espada*. Esta idea procede de la Antigüedad, cuando Estrabón afirma: «Iberia se asemeja a una piel de buey extendida a lo largo de Oeste a Este, con los miembros delanteros en dirección al Este, y a lo ancho de Norte a Sur.» ESTRABÓN, *Géographie, III, 1 – L'Ibérie – La côte atlantique [entre 20 av. J.-C. et 23 apr. J.-C.]*, trad. Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867.

<sup>54</sup> M. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 650.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 506.

El *Disparate de toritos* (o *Disparate de tontos*, 1815-1819) figura unos toros cogidos unos a otros formando un círculo y volando por los aires. La relación con las brujas aprendiendo a volar de la serie de dibujos de «Los sueños», así como la época en que esta obra fue ejecutada, hacen pensar en un Goya escéptico tras la guerra civil, desencantado del pueblo español, que lo figura como un conjunto de sujetos que siguen creyendo en sus supersticiones, imaginándose que vuelan, mientras el despotismo fernandino se ensaña con ellos.

### *El asno*

El burro ha sido durante siglos para la mentalidad del amo, la Kiriarkía, un emblema de las tinieblas y de la ignorancia. El asno es, como el macho cabrío, un alter ego de Satán y, como él, simboliza a sus ojos la libido, el sexo, lo terrenal y sensual, los instintos «bajos»<sup>56</sup>. Goya se sirve del burro humanizado para criticar los vicios de su siglo en la serie de grabados de los *Caprichos*.

Políticamente, el burro permite a Goya denunciar que los más incapaces ocupan puestos de responsabilidad en instancias públicas, como la magistratura o las Academias de Ciencias y Artes. En el *Capricho* n° 39, «Hasta su abuelo», un burro vestido noblemente muestra orgulloso al espectador su árbol genealógico, donde podemos ver su linaje compuesto por burros desde sus orígenes. El artista aprovecha el lugar común del asno como símbolo de la ignorancia para burlarse de quienes usan y abusan de la alcurnia para ocupar puestos de poder en lugar de alcanzarlos por propios méritos. En *Los animales parlantes* de Casti<sup>57</sup> aparece el modelo del burro pedagogo, encargado de transmitir su escaso saber, un motivo también presente a menudo en las representaciones goyescas (*Si sabrá más el discípulo!*). Este tema, constante en el pensamiento ilustrado, encuentra en Goya este medio privilegiado de expresión, a fuer de elocuente.

<sup>56</sup> J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, «Âne», *op. cit.*, p. 41.

<sup>57</sup> G.B. CASTI, *op. cit.*, p. 15, 19 y 204.

### *El mono*

El mono es simbólicamente, para el antropomorfismo, el reflejo degradado del hombre, al que se asemeja por su similitud fisionómica. Por ello, en la iconografía cristiana y especista, el mono es la representación de los vicios humanos, de la lujuria y la malicia<sup>58</sup>. Es el que imita, el que actúa como los demás, sin dar muestras de raciocinio. En un claro caso de incorporación, como los descritos por la ecocrítica, es el que salta de una actividad a otra, de un sentimiento a otro, sin continuidad ni tesón. Es también el bufón, aunque agresivo y pendenciero<sup>59</sup>. Su carácter exótico lo puso de moda en el siglo XVIII y se vieron como animales domésticos alternativos de perros y gatos en las casas europeas más insignes, incluidas las reales.

Políticamente, simboliza a sus ojos al vasallo hipócrita que le ríe las gracias al gobernante, al monarca, al señor, al que imita en todo, algo difícil de aceptar desde una perspectiva de la conciencia ecológica. Goya lo representa a menudo como avatar del hombre, para ridiculizar a sus congéneres arribistas y poco dotados intelectualmente. En el *Capricho* n.º 41<sup>60</sup>, un mono pintor realiza el retrato de un asno que posa orgulloso junto a él. El notable pero ignorante borrico posa sin atributos, mientras que el mono, bien pagado para mejorar el original, añade en el lienzo una peluca y un cuello blanco, por lo que suponemos que se trata de un noble de toga. El tópico del burro indocto se combina aquí con el del mono malicioso y bufón de los grandes para criticar a los hombres de Estado incapaces que se complacen en su propia incompetencia gracias a los aduladores, incluidos los artistas a sueldo<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, « *Singe* », p. 887.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 884-885.

<sup>60</sup> Ambos *Caprichos* son analizados por su trasfondo político en N. GLENDINNING, *Arte, Ideología y Originalidad en la obra de Goya*, *op. cit.*, p. 45-47.

<sup>61</sup> Nuevamente se aprecian los ecos de la obra de Casti, donde el mono mimético conoce mil reverencias y gestos humanos. G.B. CASTI, *op. cit.*, p. 51 y 202.

### *Leones y otras fieras*

El león es considerado por la tradición como un símbolo solar y luminoso, un animal que encarna el poder, la sabiduría y la justicia<sup>62</sup>, lo que lo convierte en emblema de las cabezas coronadas, de figuras paternas más o menos simbólicas, reuniendo en una sola imagen al monarca y al padre del pueblo, ambición de los déspotas ilustrados del siglo XVIII. Desde esta perspectiva el exceso de orgullo puede convertir al león-rey en un tirano, faz negativa de esta bestia simbólica.

Por otra parte, el león es, desde Felipe II, e inspirado por el mueble heráldico del antiguo reino de León, alegoría de España en mapas e ilustraciones, y por ende del pueblo español<sup>63</sup>. Ello permitiría dar un doble sentido al lienzo de Velázquez *Felipe IV armado y con un león a sus pies* (hacia 1653), donde el rey de los animales representaría poder y nobleza, como doble alegórico del rey, y también el pueblo entregado a su soberano.



*Figura masculina desnuda sometiendo a un león. Noticia de la salida de Zaragoza hacia Madrid, 1775, lápiz negro, pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado, 187 x 129 mm, Madrid*

© Museo Nacional del Prado

<sup>62</sup> J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « Lion », *op. cit.*, p. 575.

<sup>63</sup> Juan José SÁNCHEZ BADIOLA, *Símbolos de España y de sus regiones y autonomías*, Madrid, Visión Libros, 2010, p. 209 sq.

Goya mantiene la simbología tradicional recurriendo a la mitología, a Hércules sojuzgando al león de Nemea en *Figura masculina desnuda sometiendo a un león*, pero su lectura puede contener el reverso del símbolo, siendo el héroe humano quien vence, aquí con una espada, y no mediante estrangulación, al emblema de la realeza y el poder.

Además del león, aparecen en el universo goyesco felinos como el lince, asociado al gato, nocturno e inquietante como él, pero de visión penetrante, muy humanizado en sus rasgos faciales, como en el *Capricho* n° 43, «El sueño de la razón produce monstruos», donde los tres felinos dirigen la mirada, alternativamente, al espectador y al artista, presa de sus pesadillas. ¿Con la razón adormecida, el artista puede dar en «todo tipo de locuras e iniquidad»<sup>64</sup>? ¿O quizá ese sueño de la razón permita al artista dar con la visión profunda, la que percibe el mundo entre las tinieblas, como los ojos del lince? ¿Es el artista un adivino, y en este sentido un mediador entre la verdad profunda y los gobernantes?

### Aves

Los pájaros son por excelencia seres volátiles que simbolizan la libertad y la mediación entre la tierra y el cielo, habiendo sido considerados en tiempos antiguos como presagiadores, mensajeros del cielo. Por ello, se asocian a la elevación del alma, a la esencia etérea del hombre<sup>65</sup>. Las aves goyescas, más materiales pero igualmente alegóricas, se dividen en diurnas y nocturnas. Las primeras aparecen como presas idóneas, como animales nacidos para ser cazados por el hombre con ayuda del can. Es fácil, pues, identificarlas con los seres humanos más débiles, más desprotegidos, el pueblo más humilde, sus miembros más frágiles. Como los hombres, las aves son presa, pero también reclamo para atraer a la presa, cómplices y víctimas del cazador a un tiempo. Así puede entenderse el cartón para tapiz *Caza con reclamo*, también conocida como *Caza con mochuelo y red* (1775), donde los reclamos, entre los que se ve un mochuelo, esperan

<sup>64</sup> N. GLENDINNING, *op. cit.*, p. 43.

<sup>65</sup> J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Oiseau* », *op. cit.*, p. 695.

enjaulados bajo la red, junto al perro, a que caigan las presas que vuelan ingenuas en torno a la red.

Más compleja es la interpretación simbólica del famoso retrato de *Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño* (hacia 1787). El retrato en sí es toda una novedad dieciochesca, pues el mundo lúdico del crío se limita a unos animales domésticos, pájaros y gatos. En el lienzo, el notable infante retiene sujeta, tal y como se hacía en la época, una de sus mascotas aladas, una urraca en este caso. La ingenuidad del niño parece asemejarse a la inocencia del pájaro que sostiene en el pico un trozo de papel con la firma del pintor, ajeno a la amenaza de los gatos, ocultos tras el personaje infantil. Del otro lado del niño, una jaula con unos pajarillos. Las aves están presas, en una jaula o retenidas por un hilo, mientras que los mininos observan, ávidos, la urraca, víctima potencial.



*Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño*  
c. 1787, óleo sobre lienzo, 27 x 101.6 cm, New York  
© Metropolitan Museum

El niño parece ajeno al drama que se avecina a sus pies. Y, sin embargo, ¿no es él quien ha colocado el pájaro al alcance de los depredadores? ¿En sus manos no está salvarlo si tira de la cuerda, de la misma manera que la jaula preserva los otros volátiles del ataque felino? ¿Por qué no deducir que la protección del noble preserva a los débiles de los ataques de los más fuertes en una sociedad donde, como en la naturaleza, impera la violencia?

Las aves nocturnas ocupan el universo onírico de los grabados goyescos. Las lechuzas, los búhos y los murciélagos pueblan los tenebrosos cielos del maestro maño<sup>66</sup>. Lechuzas y búhos gozan de un valor simbólico ambivalente, pre y post-cristiano. Representan la sabiduría, la clarividencia, la adivinación, iluminados por la luz de la luna que los cobija. Pero también evocan la tristeza, la melancolía y la soledad<sup>67</sup>. Si para Atenea, la lechuza domina las tinieblas gracias a la reflexión, si el búho es el intérprete de Átropos, la Parca que corta el hilo del destino (representada por Goya en una de sus *Pinturas negras*), la visión negativa de la noche por el cristianismo hace de estos pájaros aves de mal agüero, acechantes, peligrosos. Los murciélagos son los siniestros compañeros de los precedentes en el cortejo lúgubre que acompaña al ser humano en sus pesadillas. El origen compuesto de su nombre, tanto en francés como en español y otras lenguas latinas, alude a su carácter híbrido, a su esencia roedora, de «ratón», pero «calvo», «ciego» y sobre todo «alado», volador. Buffon lo consideraba como un «ser monstruoso» precisamente por esa naturaleza híbrida<sup>68</sup>, y su vuelo bajo, sus alas membranosas y peludas lo asocian en el imaginario occidental al ser maldito, que no ha encontrado su esencia<sup>69</sup>.

Políticamente simbolizan para la tradición dualista a las fuerzas ocultas, toda la energía de los seres que, en la sombra, ejercen un anti-poder. También representa esa tendencia al caos, que se opone a la inclinación al orden, en toda sociedad

---

<sup>66</sup> Hasta el loro se vuelve oscuro en el buril del artista en *Que pico de Oro!*, donde el ave encarna la verbosidad de los predicadores pedantes.

<sup>67</sup> J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Chouette* », « *Hibou* », *op. cit.*, p. 246 y 504.

<sup>68</sup> BUFFON, *Œuvres complètes*, París, Firmin-Didot, 1825, t. V, p. 1-17.

<sup>69</sup> J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Chauve-souris* », *op. cit.*, p. 219-220.



ilustrada. En el *Capricho* n° 43, los murciélagos ensombrecen el firmamento con sus alas, presagio de las calamidades que provoca el sueño de la razón. No es pues de extrañar que estos murciélagos acaben convirtiéndose en auténticos vampiros en el *Desastre* n° 72, «Las resultas».

### *Otras bestias*

El dibujo *Los elefantes* y la estampa *Disparate de la bestia* (1800, según Gassier; 1806-1807, según Sánchez Espinosa) pueden haber surgido a raíz de la llegada del elefante filipino a Madrid en 1773, o bien tras las representaciones del «Elefante sabio», espectáculo ambulante de José Padovany en el otoño de 1806. Pero esta simple escena circense puede tener una interpretación política, como quiso creer la revista *L'Art* que, al publicar por primera vez el *Disparate de la bestia* bajo el título de «Otras leyes para el pueblo», interpretó que el elefante simbolizaba al pueblo llano que, con Fernando VII, se vio discriminado por la aplicación de leyes distintas que las aplicadas a burgueses y nobles<sup>70</sup>.



Fotografía de *La osa hormiguera*, expuesta en el Museo Nacional de Ciencias Naturales  
Fotografía de E. Sebbagh

<sup>70</sup> Véase José Manuel MATILLA, «Francisco de Goya (1746-1828). Cuatro estampas de la serie de los *Disparates* publicadas en 1877», *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2006*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p. 46.

La prueba de la curiosidad de Goya, como hombre ilustrado, por el mundo animal es sin duda la obra *La osa hormiguera de su Majestad*. Unos años después de la inauguración del Real Gabinete de Historia Natural (1771), una expedición obsequió a Carlos III con una hembra de oso hormiguero, que quedó ubicada en la casa de fieras del Parque del Retiro. El monarca ordenó a Anton Raphael Mengs, entonces pintor de la Cámara Real, un retrato de su nueva mascota. Goya trabaja por aquel entonces como ayudante de Mengs en el fresco *La Apoteosis de Trajano* en el Palacio Real. Las similitudes de la factura de esta obra (1776) con los cartones de la misma época han llevado a los especialistas a atribuir esta obra a Goya<sup>71</sup>. Si no podemos atribuir valor simbólico al oso hormiguero, el hecho de que el monarca posea su propia casa de fieras con animales exóticos venidos de todos los continentes refuerza la imagen de un déspota ilustrado, interesado por el progreso científico, los estudios naturalistas y el arte.

### *Animales fabulosos, híbridos y grotescos*

El bestiario goyesco alterna la representación más o menos fiel de los animales, en contextos realistas o fantásticos, con la figuración de seres fabulosos, medio bestias medio hombres, o monstruos de espantosa apariencia.

Los seres grotescos, animales con apariencia humana o humanos con rostro u orejas animales, pueblan los grabados satíricos, y los *Caprichos* en particular. Los humanos con orejas de burro pueden interpretarse como una actualización del mito de Apolo y Midas, donde el dios cambió las orejas del rey por las de un asno, para castigarle por haber preferido la flauta de Pan, es decir, la seducción de los sentidos, frente a la música del templo de Delfos, es decir, la armonía del espíritu. Uno de los grabados más significativos en este sentido es el *Capricho* n° 63, «Miren que grabes». En esta imagen observamos a dos bestias fantásticas, grotescas, medio humanas medio animales, el primero con pico de ave y cuerpo y extremidades

---

<sup>71</sup> Véase información complementaria en la página del CSIC: «Un óleo atribuido a Francisco de Goya se expone por primera vez en el Museo Nacional de Ciencias Naturales», artículo del 23 de noviembre de 2011.

humanos y el segundo con orejas de asno y cuerpo de hombre. Ambos están subidos a lomos de dos asnos que parecen más bípedos que cuadrúpedos, con lo que la confusión de las especies es total. Los dos parecen representar, por su actitud, y respectivamente, al clero y a la judicatura, abusando de su poder, subidos a estúpidos sujetos que aparecen encantados y ante una muchedumbre de fondo que parece vitorear a los insignes personajes desde la ignorancia de la lejanía del poder<sup>72</sup>.

Los monstruos recorren la obra goyesca, de dimensiones gigantescas, con fauces felinas o caninas, con alas desmesuradamente amplias, todos se presentan como figuraciones dantescas del hombre que lo espantan, lo devoran, lo aniquilan. Como si el animal fuera la fiera que el hombre lleva dentro y que acabará, tarde o temprano, con su humanidad.

### ***Bodegones***

Goya practica todos los géneros, y sobresale, también, en el bodegón. De por sí, la «naturaleza muerta» o bodegón no simboliza nada, o mejor dicho, nada más que lo que proclama toda *vanitas*, a saber, que el tiempo huye (*tempus fugit*). Ninguna trascendencia política en este sentido, o al menos a priori. Nada que actualice el bodegón haciendo de ese lienzo donde todo yace fuera del tiempo y del espacio, nada que lo contextualice en un entorno político en el que tome parte. Y sin embargo Glendinning ha incluido sus naturalezas muertas dentro de los lienzos del artista con connotaciones ideológicas. En su comparación de *Pavo muerto* (1808-1812) y de *Pavo desplumado con sartén y pescados* (1810-1823), Goya representa mucho más que un alimento en proceso de preparación antes de ser ingerido por el hombre. En ambos, el animal muestra rasgos antropomorfos. Mientras el pavo con plumas parece ser un hombre recién ejecutado, aún con un soplo de vida, y por ello más dramático, el pavo desplumado, desnudo, simbolizaría la verdad brutal, desvelada por fin sin tapujos, con toda su ferocidad.

---

<sup>72</sup> Véase la interpretación de N. GLENDINNING, *op. cit.*, p. 49-50.

## Dos obras emblemáticas de trasfondo político: *Riña de gatos* y *Carlos III cazador*

De todas las obras con animales de Goya, hemos decidido considerar con una atención especial dos de ellas que, por el animal representado, gato y perro, los dos más frecuentes en lienzos y dibujos goyescos, y por la importancia simbólica de ambos, nos parecen emblemáticas: *Riña de gatos* (1786) y *Carlos III cazador* (hacia 1786).

### *Riña de gatos* (1786)

Se trata de un cartón para tapiz, destinado al comedor de los Príncipes de Asturias, es decir, el futuro Carlos IV y su mujer María Luisa de Parma. Por su forma parece destinado a una sobreventana, y en tal caso sería la pareja de una escena de vuelo de pájaros, de la que se conserva solo el tapiz. Esta escena formaba parte supuestamente de un conjunto en torno al tema de las «Cuatro estaciones». Desde su recuperación en 1984 por Mercedes Águeda se ha llegado a cuestionar la autoría del aragonés por no concordar ni con el grupo temático ni con otras obras goyescas<sup>73</sup>. Nos inclinamos a pensar que Goya fue su autor, y que la escena forma parte de sus representaciones más «enfáticas».



*Riña de gatos*, 1786, óleo sobre lienzo, 56,5 x 196,5 cm, Madrid  
© Museo Nacional del Prado

Dos gatos, sobre una tapia, se desalían cara a cara, con el pelo erizado y el lomo arqueado, a punto de saltar el uno sobre el otro. Más allá de cuestiones técnicas, la simbología animal de Goya, y la existencia de su *Duelo a garrotazos*, hace pensar en este lienzo como la pareja «ideológica» de aquel. En efecto, a los madrileños se les

<sup>73</sup> Mercedes ÁGUEDA, «Novedades en torno a una serie de cartones de Goya», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, n.º 13, Madrid, enero-abril, 1984, p. 41-46.

conocía como «gatos» desde los tiempos de Alfonso VI. Las tropas de este rey intentaban, allá por el siglo XI, conquistar el Madrid musulmán. En 1085, las tropas llegaron ante las murallas de la ciudad. Un soldado, armado de una simple daga, escaló la tapia con una agilidad sorprendente. Una vez encaramado, arrancó la bandera mora y la sustituyó por la de las tropas cristianas. A aquel soldado, por su destreza, se le apodó «gato», y desde entonces los madrileños recibieron el mismo sobrenombre.

Viendo la escena de los gatos enfrentados, en *Riña de gatos*, y comparándola con la del *Duelo a garrotazos* (1819-1823), es lícito pensar en un Goya simbólico que estableciera el paralelismo entre animales y humanos para denunciar las luchas fratricidas en la capital española.

#### Carlos III cazador (*hacia 1786*)



*Carlos III cazador*, c. 1786, óleo sobre lienzo, 207 x 126 cm, Madrid  
© Museo Nacional del Prado

Se desconoce el primer destino de este óleo (del que existen varias copias, tal vez realizadas por el propio artista) antes de su llegada al Museo en 1847, pero sin duda se trataba de un emplazamiento de claro signo político, tal vez en el Palacio Nuevo o en alguno de los Salones Reales donde el monarca exhibía las banderas de los Órdenes de Carlos III y del Toisón de Oro. La idea era la de presentar al rey ilustrado defensor de la patria y proveedor de riqueza con un rostro de inmensa bondad e inteligencia; y qué mejor compañero para tal fin que un perro fiel y servicial, de raza despierta y robusta que, tranquilo por la paz reinante, puede descansar a los pies de su amo. Un animal ataviado de un grueso collar con el nombre de su dueño (en la inscripción se lee: «REY N.º S.R») y que como avanzábamos encarna al pueblo, el cual, guiado por un buen dueño, forma un equipo perfecto de progreso y fortuna.

### **Conclusión**

La trascendencia política del bruto en la obra goyesca resulta por lo tanto innegable. Los animales son trasunto de los humanos, pero menos crueles, menos violentos, menos pervertidos. Sirven además por su valor simbólico para representar al pueblo y/o al monarca, siendo el pueblo el animal frágil, cazado o explotado y rara vez agresivo, y que, si ataca, es de forma natural o azuzado por los humanos/gobernantes. Unos gobernantes cuya figura principal la encarna el monarca, retratado de forma más o menos positiva: Carlos III el más favorecido en su representación bestial y en su relación con los animales, frente a un Carlos IV y un Fernando VII más cuestionados por el pintor aragonés.

Por todo ello podemos hablar de una actitud muy moderna por parte de Goya con respecto a los animales, y que se vincula con la producción de autores coetáneos como Giovanni Battista Casti, Samaniego o los autores de la Enciclopedia. El pintor muestra en sus obras una sensibilidad especial: los animales como los hombres, como el pueblo, son víctimas inocentes de los abusos de los poderosos. En los retratos cortesanos, los animales se identifican con los poderosos en sus cualidades, justicia, capacidad de gobernar, nobleza, etc. Pero en

el buril goyesco y en sus pinturas y cartones más simbólicos, los animales encarnan los peores vicios de los poderosos y sus pasiones más bajas.

Por lo tanto, todo el bestiario conocido se despliega en su paleta y dota de nuevos significados a símbolos arcaicos, confiriéndoles una modernidad sorprendente. Esta paleta además se multiplica, como hemos visto, con nuevos animales oníricos y espeluznantes que forman hoy parte del imaginario universal. Así se puede concluir que la defensa del animal en contra de la violencia del entorno es una constante en la obra del pintor aragonés, y que también concuerda con las circunstancias personales y vitales del artista y su época.