

Revista venezolana de ps

arquetipo

Número 2

**Sobre arte y psicología**

RAFAEL LÓPEZ-PEDRAZA

**Corazones violentos**

**El alma dividida de los Estados Unidos**

LUGI ZOJA

**Poder e inferioridad psicopática**

AXEL CAPRILES M.

**Sobre el cuerpo psíquico y el cuerpo som**

**Aproximación a la patología psicósomática**

EDUARDO CARVALLO

**Sueños taurinos**

DANIELA MICALE

**Imágenes de la enfermedad**

IVÁN RODRÍGUEZ DEL CAMINO

**Tristes Tropiques**

**Poscolonialismo, teoría del apego  
y la piel psíquica**

BRIAN FELDMAN

**Habana Blues**

CARIN NEUBERGER DE LUQUE

**La joven con el arete de perla**

**En torno a las miradas del alma y el arte**

LUIS E. GALDONA CH.

**Match Point**

MARGARITA MÉNDEZ

## Revista a

Revista venezolana  
de psicología de los arquetipos

Nº 2 / Año 2007

Editor: Axel Capriles M.

**Sobre arte y psicología**  
Rafael López-Pedraza

Parte 2/2

**Velázquez: El triunfo de Baco**  
**(Los borrachos)**

El mayor estímulo en los trabajos sobre arte y psicología es que cada lectura de una pintura, y de las complejidades del artista y su época, es única y no tiene antecedentes teóricos impuestos. Como ejemplo, voy a pasarle al lector un ensayo sobre Diego de Silva Velázquez (1599-1660) que pertenece a una serie, aún por publicar, sobre la concepción de Dionisos, el dios griego, en las obras de cinco grandes maestros de la pintura occidental. En este caso, trato la epifanía del dios en *El triunfo de Baco*, cuadro que con el tiempo se conoció como *Los borrachos*. Espero que el lector pueda apreciar las complejidades de la vida del artista y de su época, y su original visión pictórica del tema del dios Baco.

Si se exceptúa el cuadro *El triunfo de Baco*, resulta difícil relacionar la obra pictórica de Velázquez o los conflictos personales del pintor con la psicología dionisiaca. Robert Hughes, el crítico de arte, expone claramente esa dificultad respecto a Velázquez, cuando dice: «Velázquez carece de una mitología personal, [...] no se expone a sí mismo; al contrario, se muestra tras una máscara pulida, sin remiendos, inexpresiva y que no deja sin asidero alguno ante las obras que realizó» (Ver Hughes, 2004:19).

Velázquez nació en Sevilla en 1599; su madre, Jerónima Velázquez, era sevillana y su padre, João Rodríguez Silva era un hombre con algunos bienes de fortuna y de origen portugués. Cuando Velázquez tenía la edad de diez años, se inició como aprendiz con el pintor Francisco Herrera el *Viejo* y, posteriormente, pasó a estudiar durante seis años con el pintor Francisco Pacheco. A la edad de dieciocho años, aprobó el examen que le permitiría ejercer el arte de la pintura y, en 1618, se casó con la hija de su maestro, Juana Pacheco. Desde los inicios de su carrera, Velázquez demostró ser un extraordinario pintor, en particular al realizar pinturas que retrataban escenas de la vida diaria en Sevilla, en las que predomina-

ban los bodegones (naturalezas muertas). A partir de 1623, después de pintar un retrato de Felipe IV, Velázquez fue nombrado pintor de la corte. Se mudó con su familia a Madrid y vivió en el Palacio Real. Tuvo la vida de un dignatario y una larga carrera en la corte, y fue ascendiendo en los diferentes cargos hasta ser designado Mayordomo del Palacio, es decir, administrador de la casa del Rey. Sin embargo, su gran ambición en la vida fue convertirse en caballero de la corte, pertenecer a la nobleza. Este deseo de estar al servicio del Rey fue asimismo alimentado por las fuertes pretensiones aristocráticas que siempre tuvo su familia portuguesa. Se trataba, pues, de un complejo heredado que dominó su personalidad. Muchos autores destacan la cantidad de tiempo que el artista dedicó a la vida cortesana para alcanzar un estatus como caballero, en lugar de consagrarse a la pintura. Incluso se ha sugerido que, frente a sus ambiciones cortesanas, la pintura se convirtió para Velázquez en un asunto secundario. Uno puede especular, haciendo uso de la semántica moderna, que la ambición del pintor de ser reconocido como caballero refleja una actitud muy diferente de la báquica y se constituyó en persona, envolviendo el complejo del ego. También se puede notar una discrepancia entre una introversión dominante y una «falsa» extraversión, cuando se analiza cómo Velázquez prefirió mostrarse al mundo exterior a través de ese deseo de ser caballero y no a través de su creación artística. Parece que vivió en una suerte de depresión melancólica y que esta condición se convirtió en un rasgo fundamental de su personalidad. José Ortega y Gasset (Ver Ortega y Gasset, 1980: 17) relata que Velázquez tuvo

a lo largo de su vida una sola mujer, su esposa; un único amigo, el Rey y un solo taller, el Palacio. Ortega y Gasset agrega que «fue un hombre que no gesticuló nunca, que fue un gran silencioso, que supo vivir sin aventuras ni convulsiones» (Ver Ortega y Gasset, 1980: 230). Ortega y Gasset nos habla también de la indolencia del artista.

Para nosotros, hoy en día, la ambición de Velázquez resulta extraña, sobre todo en un hombre cuyo genio artístico había sido reconocido con tanta facilidad; pero, en la tradición española de su época, una ambición semejante sobrepasaba la personalidad individual<sup>14</sup>. Al final, le fue otorgado el título de caballero en 1658.

Dos años más tarde, Velázquez coordinó la decoración de las fiestas con motivo del compromiso de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, con Luis XIV de Francia en la isla de los Faisanes, ubicada en el río Bidasoa, en la frontera entre España y Francia. El compromiso fue un evento que selló el acuerdo de paz entre las dos naciones y quizás Velázquez lo consideró como uno de los actos más importantes de su vida. Dos años después de ese evento, Velázquez muere, a la edad de sesenta y un años, y, cuando apenas había transcurrido una semana de su muerte, su esposa Juana también falleció.

No obstante haber tenido una vida tan simple y monótona, remotamente distanciada del *pathos* dionisiaco, sin fricciones con el mundo exterior e incluso sin ninguna conexión con el interesante mundo intelectual de su época, Velázquez pintó el Baco más expresivo y revelador que se conozca hoy en día: *El triunfo de Baco*. Esta pintura es uno de los más grandes ejemplos de la forma



Diego Velázquez  
*El triunfo de Baco o Los borrachos*, 1628-1629

como sobrevivieron los dioses paganos, en cualquier lugar del inconsciente de la cultura occidental y a pesar de la represión de la que fueron objeto. En España, esta represión fue intensificada por la Iglesia católica, la cual bloqueó el acceso a la imaginería pagana, en la mayoría de los casos tergiversándola. De manera que, para quienes estudian la psicología de los arquetipos y están interesados en la «supervivencia de los dioses paganos»<sup>15</sup> en el inconsciente colectivo, la pintura de Velázquez tiene una importancia considerable.

La aparición de los dioses paganos es, de hecho, inevitable, porque estos dioses expresan las variadas formas de la vida, que subyacen en la base pagana de la psique del hombre occidental. El momento y el modo en que hoy en día se manifiestan los dioses paganos en nuestra psique, representa una suerte de misterio, ya sea que se trate de una aparición histórica como ocurrió en el Renacimiento, cuando los valores de la cultura antigua reaparecieron en la mente de los hombres; o bien cuando se manifiestan en la actualidad, en el sueño

de cualquier persona que, aparentemente, no tiene ninguna conexión intelectual con las fuentes paganas. La epifanía de Baco, en la pintura de Velázquez, *El triunfo de Baco*, es un caso representativo de la inevitable manifestación de los dioses paganos. Del panteón griego, Baco es uno de los dioses más reprimidos, aun cuando el dios simboliza el apogeo de la cultura griega: hijo de Zeus, dios del vino, de la locura, la tragedia y la cultura. Según la tradición de los órficos, desde el principio «Zeus tuvo la intención de que el niño Dionisos dominara el mundo» (Nilsson, 1949: 216). En este deseo de Zeus, creo que se revela cómo funcionaba la imaginación griega. Además, el dominio de Baco sobre el mundo tiene su contraparte en la noción de Dionisos dominando la psique.

Aunque sabemos que las manifestaciones de Baco son espontáneas, podemos especular acerca de los factores externos que estimularon su epifanía en Velázquez. Supuestamente, Velázquez pintó *El triunfo de Baco* en 1629. El año anterior, en 1628, Rubens había visitado España por segunda vez, cumpliendo una misión diplomática. Durante esta visita, además de atender sus asuntos diplomáticos, Rubens dedicó gran parte del tiempo a estudiar las colecciones de arte español y entabló amistad con Velázquez. Los historiadores y los críticos de arte han traído a colación una anécdota, por la valiosa información que contiene: un cuento que le hace Rubens a Velázquez sobre un muchacho desnudo, sentado a horcajadas sobre un barril durante una mascarada en Bruselas. Desde su adolescencia Rubens se mostró interesado en los motivos báquicos. Imaginamos que, en medio de las

muchas conversaciones que mantuvo con Velázquez, Rubens le transmitió su interés por Baco. Sus descripciones de las pinturas italianas con motivos báquicos pudieron haber estimulado a Velázquez, quien hasta ese momento no había visitado Italia. El encuentro del artista con Rubens podría verse, desde afuera, como una influencia que constelizó *El triunfo de Baco*. Asimismo, el encuentro de los dos artistas podría plantearse como el trasfondo histórico que otorga importancia y relevancia a *El triunfo de Baco*, al servir de vehículo para que un tema báquico viajase desde Italia a través de un reconocido pintor flamenco hasta llegar a Velázquez en España y, probablemente, alcanzar a Felipe IV.

Sin duda alguna, Felipe IV estuvo comprometido con la pintura de Velázquez y pagó por ella la suma de cien ducados, según se lee en un documento de 1629: «por cuenta de una pintura de Baco que ha hecho para mi servicio» (Citado por Domínguez Ortiz, Pérez Sánchez y Julián Gallego, 1990: 146). Desconocemos hasta qué punto Felipe IV realmente participó o si estuvo emocionalmente involucrado en la concepción de la pintura; sin embargo, considerando que Velázquez vivía y tenía su taller de pintura en el Palacio Real, el Rey debió haber tenido la oportunidad de interesarse en el trabajo a medida que Velázquez lo iba realizando. Hay que recordar que Felipe IV había estudiado pintura durante su adolescencia. *Las meninas* es un ejemplo excelente de la proximidad que existía entre la corte y el pintor. El interés del Rey y el pago que realizó por el cuadro apuntan al funcionamiento de un componente báquico en sus complejos personales. El acercamiento al arte que tuvo Felipe IV

se diferenció del de Carlos V y Felipe II —reconocidos mecenas de artistas, en particular de Tiziano— en que Felipe IV se mantenía cerca del artista que patrocinaba. Si bien patrocinó sólo a Velázquez, Felipe IV invirtió gran cantidad de dinero en comprar la obra de otros pintores. El segundo viaje de Velázquez a Italia en 1648 tuvo ese propósito. Hoy en día España debe a estos tres reyes gran parte de su patrimonio, de su estupenda colección de grandes maestros de la pintura.

Sobre el modo en que Velázquez llegó a pintar *El triunfo de Baco*, tengo otro enfoque, que complementa lo que acabamos de tratar: consiste en una visión basada en mis estudios de psicología junguiana y en su legado. Aunque es un enfoque subjetivo y arriesgado, psicológicamente hablando, es tan válido como el análisis de las influencias externas en la pintura de Velázquez, que tanto defienden los historiadores del arte. Durante el reinado de Felipe IV, las fantasías imperiales de Carlos V y Felipe II se habían desvanecido; el pueblo estaba agotado tras las guerras religiosas de la Reforma y Contrarreforma y se respiraba en el aire un espíritu de decadencia. A pesar del Concilio de Trento, las costumbres españolas se relajaron un poco y Madrid comenzó a ser la alegre ciudad que todavía es hoy. De modo que los tiempos eran propicios para la aparición de un sentimiento de individualidad, que hizo posible el Siglo de Oro español en la literatura, arte y teatro. La vida intelectual española se vio dominada por personajes ilustres, tales como Cervantes, Góngora y Quevedo; Lope de Vega y Calderón; Tirso de Molina, quien creó la figura de Don Juan;

San Juan de La Cruz y Santa Teresa, cuya poesía mística estaba colmada de exaltación. Estas grandes personalidades, por nombrar sólo algunas de las más prominentes de la época, fueron instrumento en la construcción de la lengua española.

La comunicación entre el Rey y el pueblo llano se hizo más frecuente y cercana. El historiador José Deleito y Piñuela, en sus libros *El Rey se divierte* y *El pueblo también se divierte*, nos ofrece un retrato de la época, la cual supuso un cambio sustancial en la historia de España. Tengo la idea de que las emociones y los valores báquicos florecieron en la época, dejando su impronta en el pueblo español a través del arte popular, a tal punto que podemos observarla hoy en la música, en el baile, en la poesía y en el toreo. Esta marejada colectiva báquica compensó la gran ola de las personalidades que dieron lugar al Siglo de Oro: *El triunfo de Baco* de Velázquez puede considerarse como el mar de fondo de esa gran ola. Al respecto, no debemos olvidar al gran poeta Antonio Machado, quien decía que su Juan de Mairena había aprendido del folclore todo lo que sabía. Y también a Ortega y Gasset, que iba a las corridas de toros «para saber cómo anda España». Estas palabras muestran el *weltanschauung* dionisiaco en España, en el que el conocimiento emocional proviene directamente del arte báquico popular. Cuando Ortega y Gasset afirma:

«[...] que no puede comprender bien la historia de España desde 1650 hasta hoy, quien no se haya construido con rigurosa construcción la historia de las corridas de toros en el sentido estricto del término; no de la fiesta de toros que más o menos

vagamente ha existido en la Península desde hace tres milenios, sino lo que nosotros actualmente llamamos con este nombre» (Ortega y Gasset, 1980: 188).

Obviamente está apuntando, con claridad, al inconsciente colectivo español, en cuyo centro se encuentra el arte dionisiaco de la corrida de toros, un arte que despierta emociones que han estado presentes en la obra de dos grandes artistas españoles, Goya y Picasso. Es posible pensar que la imaginación creadora de Velázquez al pintar *El triunfo de Baco* emane de esa misma fuente.

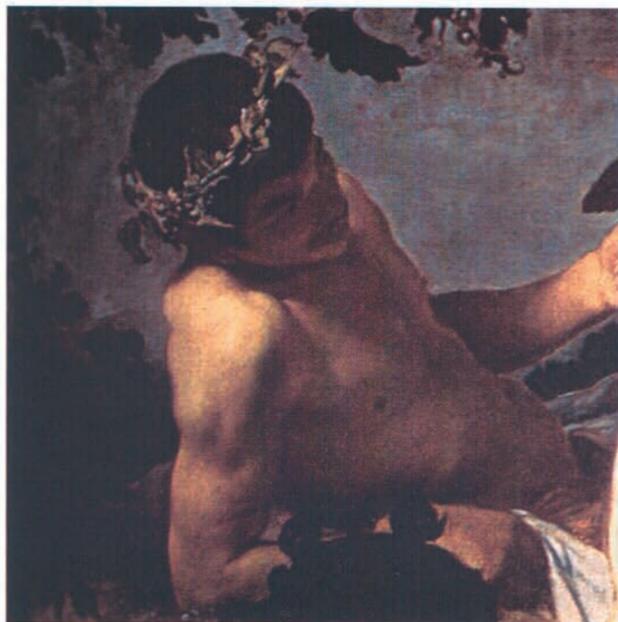
En España no se produjo ningún movimiento histórico que acercara la nación al espíritu del Renacimiento o que estableciera una conexión directa con la imaginería griega de la antigüedad clásica, al tiempo que propiciara una renovación de la vida en el sentido más amplio, tal y como ocurrió durante el florecimiento de Italia en los siglos XV y XVI. En esta época, España permanecía en la Edad Media. El mundo pagano se manifestó en el arte como una característica durante el Barroco español, aunque, por lo general, a través de formas enmascaradas y distorsionadas.

Los críticos del arte español han incluido *El triunfo de Baco* en la tendencia pictórica de tratar los temas mitológicos como fábulas, con un acento burlesco. Al hacerlo, demuestran su incapacidad para reconocer la religiosidad pagana. Bautizar nuevamente la pintura con el degradante título de *Los borrachos*, basándose en las dos figuras que parecen estar ebrias a la izquierda de Baco, es consecuencia de esa represión. Se ha considerado como pícaros a esos campesinos borrachos.

La picaresca española es una literatura de supervivencia, que surgió en medio del ambiente de rigidez que caracterizó los reinados de Carlos V y Felipe II, y que llegó a convertirse en un rasgo histórico de la mentalidad española. Se ha considerado una característica psicopática y, en verdad, lo es. Así que, cuando los críticos de arte etiquetan a la pareja de campesinos borrachos como «pícaros», dan cuenta de una proyección inconsciente de su propia sombra. De hecho, toda la pintura está contenida dentro de la configuración arquetipal de Baco.

El que los dioses paganos hayan podido atravesar la tremenda barrera de la represión que los había distorsionado constituye un evento histórico, que despierta mayor interés para el psicólogo; interesado en los arquetipos del inconsciente colectivo occidental, que para los historiadores y críticos de arte, interesados en las obras de Velázquez. *El triunfo de Baco* retrata la epifanía de un dios pagano en el aquí y ahora de la época de Velázquez, y representa una suerte de paréntesis en medio de la larga serie de pinturas cortesanas, solemnes y majestuosas que realizó el artista. En *El triunfo de Baco*, Velázquez crea una imagen, aparentemente única entre todas sus obras, cuyo vigor y emoción transmite sus propias complejidades. Es la única pieza de Velázquez, entre las pinturas con temas mitológicos, que propicia una lectura psicológica y que se ajusta a mi propósito de estudiar cómo Baco, un dios pagano, aparece en la obra de los grandes maestros de la pintura.

*El triunfo de Baco* parece expresar un sincretismo entre el paganismo incons-



Diego Velázquez  
El triunfo de Baco o Los borrachos, 1628-1629 (Detalles)

ciento y el catolicismo español; el dios está ubicado en el centro de ese conflicto como un ente mediador entre ambas fuerzas. En la sección izquierda del cuadro se pueden ver dos figuras casi sombrías: dos paganos portando guirnalda de vid en sus cabezas. La figura que se encuentra hacia el ángulo más inferior del cuadro es particularmente oscura, simbolizando quizás lo que proviene del inconsciente, lo que ha sido reprimido, mientras que, en la parte superior, el personaje es definitivamente báquico: un joven desnudo, que sostiene una copa de vino.

Baco se encuentra sentado sobre un barril de vino, coronando con una guirnalda la cabeza del soldado que se arroja frente a él. La androginia del dios es moderada y se puede observar en su rostro, la típica mirada oblicua de Baco. A la derecha del dios, los adoradores de Baco son campesinos, gente sencilla que pertenece al estrato social más bajo y que nos recuerda la acotación de Chesterton sobre el analfabeto culto de Castilla. Toda la escena está en abierta oposición a la vida cortesana de Velázquez y se presenta como una compensación de la vida unilateral del artista.

Hacia el centro del cuadro, dos campesinos del grupo están ebrios, celebran-

do la epifanía plena de Baco. Dice Eurípides en *Las bacantes*:

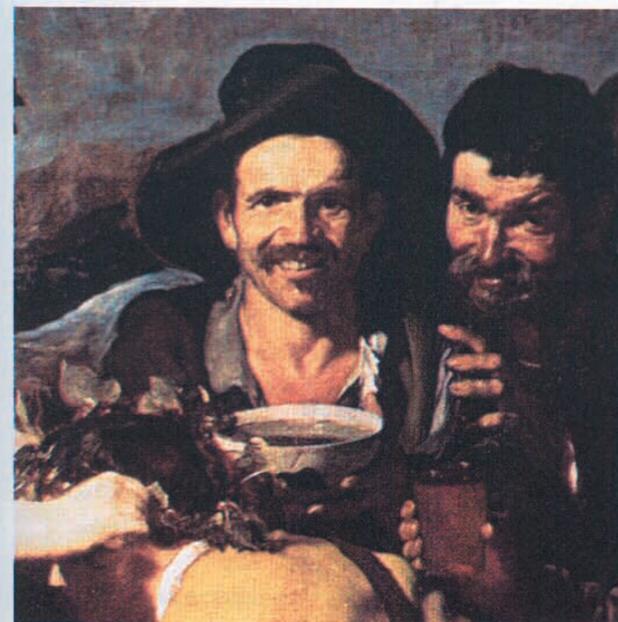
«La bendición que él procuró y otorgó a [los hombres] es el complemento del pan: el diáfano [jugo de la uva]. Cuando los mortales beben su porción [de vino], los sufrimientos de nuestra raza infeliz desaparecen, los males cotidianos son [olvidados con el sueño.

No hay otra cura para el dolor» (Eurípides, 1954: 199-200. Ver también López-Pedraza, 2000: 97).

Eurípides ha expresado en un lenguaje poético la epifanía más evidente de un gran dios, la que se manifiesta en el cuerpo al tomar vino. Yo encuentro en el grupo de campesinos del cuadro de Velázquez la descripción de la misma experiencia báquica que Eurípides refiere y creo que los dos campesinos, en el centro del cuadro, expresan la epifanía de Baco, cuando la cultura del vino es asumida con exceso.

El apelativo *Dionisos oinos*, que significa vino, estaba presente en el vivir cotidiano de los griegos, junto con la libación:

«Nilsson llama la atención sobre la importancia de las libaciones en la diaria vida familiar, en los simposios y en los



rituales religiosos. En la vida doméstica, el día comenzaba con una libación en honor a Hestia, la diosa del hogar, o en honor del *agathos daimon*, y a lo largo del día se hacían libaciones a otras deidades. Es digno de atención el hecho de que, con el vino de Dionisos, en un ritual religioso altamente individual, se hacía la conexión con otros dioses y diosas, es decir, con diferentes formas y estilos de vida. Sin embargo, Eurípides, en el primer parlamento de *Las Bacantes*, muestra que uno de los motivos que enfurecen a Dionisos es que Penteo lo haya excluido de sus libaciones» (Ver López-Pedraza 2000:99).

A la derecha del cuadro de Velázquez se puede observar, asimismo, la actitud respetuosa y devota, propia del cristianismo. El soldado arrodillado, que Baco está coronando con la guirnalda de hiedra, constituye un símbolo. Velázquez nunca presencié una guerra y, por ello, su acercamiento al soldado, al hombre que pelea en las batallas, es sosegado. Esta vivencia diferencia a Velázquez de otros dos pintores españoles, a quienes les tocó vivir muy de cerca la guerra y dieron testimonio de ella en sus obras, como Goya en *Los desastres de la guerra* y Picasso en el *Guernica*. Da la impresión de que el soldado coronado con hiedra y los dos campesinos borrachos, expuestos abier-

tamente ante el espectador, son la representación de otro par de opuestos presentes en la epifanía de Baco: la ebriedad báquica que aplaca el furor del guerrero. La pintura, pues, ofrece un sincretismo entre el cristianismo y el paganismo, sumamente familiar a gran parte del pueblo español. Un paganismo que tiene sus propias fuentes españolas.

La forma en que se retrata la naturaleza andrógina de Baco convierte al dios en la figura que puede reconciliar los distintos conflictos, que se manifiestan en la pintura. La androginia psíquicamente unifica los opuestos básicos, hombre y mujer, en una sola figura y remite a un arquetipo esencial para la psicología junguiana. Desde esta perspectiva, la androginia puede reconciliar todos los opuestos. En *El triunfo de Baco*, el soldado arrodillado que recibe la guirnalda del dios (una posición más relacionada con el cristianismo que con el ritual báquico) y la oposición entre las dos figuras paganas que están en la izquierda y los cinco campesinos castellanos hacia la derecha —dos de ellos borrachos y tres en una actitud votiva— ilustran la tendencia de Baco a reconciliar todos esos opuestos.

La cantidad de reproducciones hechas de *El triunfo de Baco* nos señala la inmensa atracción que ha ejercido esta pintura

sobre el público en general. Sin embargo, las emociones arquetipales de atracción y rechazo que transmite la figura andrógina del dios ha suscitado una incapacidad para reconocer su función mediadora, en los términos en que aparece en la obra de Velázquez, como un intento de acercar el paganismo y el cristianismo. La reconciliación y la reflexión que se derivan de ese intento significarían un verdadero triunfo de Baco. Con todo, lo que más me sigue atrayendo en la pintura es la presencia de un dios pagano en el alma de Velázquez, su presencia en algún lugar de las llanuras castellanas en el siglo XVII. Se trata de una epifanía que puede ser transportada al aquí y ahora del mundo occidental de hoy.

#### Notas

1. Christian Gaillard, Diane F. Zervas, Francesco Donfrancesco y Rafael López-Pedraza.
2. Muchos de los textos referidos son traducciones *ad hoc* de las obras en inglés.
3. En *Dionisos en exilio. Sobre la represión de la emoción y el cuerpo*, me refiero al trauma de la infancia como una iniciación dionisiaca y advierto sobre el peligro de una infancia sin traumas, cuyo resultado es un alma vacía, sin profundidad.
4. En *Leonardo's Mother Revisited* (1992) Christian Gaillard discute, desde una perspectiva

histórica, el enfoque de Freud de Leonardo respetando sus limitaciones y reductivismo. Asimismo, aporta su propia visión arquetipal del dibujo de Leonardo que se viene analizando: *Santa Ana, la Virgen y el Niño*.

5. Pintar sigue siendo una herramienta terapéutica en psicología. De hecho, se trata de un instrumento para lograr un diagnóstico acertado y una vía para discernir la relación del paciente con su enfermedad; sin embargo, este tipo de pinturas no puede considerarse una creación artística.

6. Por otra parte, Jung estuvo interesado en los procesos psicológicos que acompañan la creatividad artística, así como en su carácter compensatorio. En trabajos como *Tipos psicológicos*, Jung equipara la creatividad psicológica con la artística.

7. Mi primer libro sobre arte y psicología, *Anselm Kiefer: La psicología de «después de la catástrofe»* (1998), está dedicado fundamentalmente al estudio de la locura occidental durante la época de nacionalsocialismo y de la Segunda Guerra Mundial, tal y como fueron retratadas por el pintor alemán Anselm Kiefer.

8. Alexander Cirici Pellicer (1946) celebra a Jung y Picasso por haber evidenciado la escisión de la conciencia en la cultura occidental. Tengo la impresión de que Cirici fue un hombre religioso y, desde esta condición, fue capaz de reconocer la esquizofrenia en la cultura occidental, la misma que Picasso, de forma casi consciente, desarrolla en sus pinturas cubistas. Cirici no respalda la visión estética con la que generalmente se estudia la obra de Picasso. Por último, el autor posee un profundo sentimiento de la decadencia de la cultura occidental.

9. En la obra de un artista, se puede mostrar la diferencia entre aquellas obras en las que está presente el alma antigua, para compensar la unilateralidad de la psique occidental y aquellas en las que sólo se revela el alma nueva de este siglo, en medio de una búsqueda por lo novedoso, que resulta en vacuidad y estupidez.

10. En *Dionisos en exilio. Sobre la represión de la emoción y el cuerpo*, me refiero a la orgía dionisíaca como un ritual sagrado y a la represión histórica de Dionisos, basándome en la

Introducción de E. R. Dodds a *Las bacantes* de Eurípides (Dodds, 1986).

11. Deseo diferenciar entre la psicología de lo que San Pablo denominó «la carne», que expresa complejidades repletas de represión y culpa, y la psicología que se manifiesta a través del cuerpo dionisíaco. En nuestra cultura resulta sumamente difícil distinguir entre un alma que vive en el cuerpo como su único asiento y un alma que se ve reflejada en las Sagradas Escrituras. Por supuesto, se puede abundar en este tema de la pintura de la carne y del modo en que fue representada durante el Renacimiento y hoy en día.

12. El azul *tuat* del mundo subterráneo egipcio, al que Jung hace referencia en su ensayo sobre Picasso, es una muestra del método de la ampliación (ver Jung, 1966: parágrafo 210).

13. Para lecturas adicionales ver también C. G. Jung, 1969. párrafos 121 y siguientes.

14. Tras la toma de Granada, a finales del siglo V, Isabel la Católica trató de restarle importancia a las órdenes de caballería y recomendaba a los caballeros que estudiaran y trabajaran. Para tiempos de Velázquez, nuestro señor Miguel de Cervantes ya había publicado su *Don Quijote*, usando la indirección de una caballería obsoleta para reflexionar un tipo de locura.

15. He tomado esta expresión de Jean Seznec, quien la emplea en su libro titulado *The Survival of the Pagan Gods*.

#### Referencias bibliográficas

ASHTON, D. (1972). *Picasso on Art. A selection of views*. Nueva York: Da Capo Press.

CIRICI PELLICER, A. (1946). *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores S.A.

DODDS, E. R. (1986). «Introduction». En Eurípides. *The Bacchae*. Oxford: Clarendon Press Paperbacks.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.; ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ Y JULIÁN GALLEGO (1990). *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado.

EURÍPIDES (1954). *Bacchae and Other Plays*. Trad. Philip Vellacott. Harmondsworth: Penguin Books.

GAILLARD C. (1992). «Leonardo's Mother Revisited». En *The Transcendent Function: Individual and Collective Aspects*. Proceedings of

the Twelfth International Congress for Analytical Psychology. Chicago: Ed. Mary Ann Mattoon. Einsiedeln: Daimon Verlag.

GOMBRICH, E. (1966). «Freud's Aesthetics». *Encounter*, 26. pp. 30-40. Reimpreso en *Reflections on the History of Art*. 1987. Berkeley: University of California Press.

HUGHES, Robert (2004). *Goya*. Londres: Vintage.

JUNG, C. G. (1966). *The Spirit in Man, Art, and Literature. The Collected Works of C.G. Jung, Vol. 15*, Trad. R.F.C. Hull. Londres: Routledge & Kegan Paul.

—. (1969). *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung, Vol. 9 (Parte I)*. Trad. R. F. C. Hull. Londres: Routledge & Kegan Paul.

LÓPEZ-PEDRAZA, R. (1998). *Anselm Kiefer: La psicología de «Después de la Catástrofe»*. Caracas: Festina Lente.

—. (2000). *Dionisos en exilio. Sobre la represión del cuerpo y la emoción*. Caracas: Festina Lente.

Nilsson, Martin P. (1949). *A History of Greek Religion*. Trad. E.J. Fielden. Oxford: Clarendon Press.

ORTEGA Y GASSET, José (1980). *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente.

Padel, R. (1995). *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton: Princeton University Press.

PLATÓN (1973). *Phaedrus and the VII and VIII Letters*. Trad. Walter Hamilton. Harmondsworth: Penguin Books.

RUBIN, W. (editor) (1988). *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nueva York: Museum of Modern Art.

SEZNEC, Jean (1972). *The Survival of the Pagan Gods*. Princeton: Bollingen Series.

VON FRANZ, M. (1980). *Projection and Re-collection in Jungian Psychology*. Trad. William Kennedy. La Salle & Londres: Open Court.