

GOYA, EL LENGUAJE ALEGÓRICO Y EL MUNDO CLÁSICO. SUS PRIMERAS OBRAS*

POR

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Universidad de Alcalá

The study is concerned with allegory and mythology in Goya's work. These subjects are not very common in the painter's production and very rarely have attracted the interest of scholars. There is a survey over theory and practice of allegory and mythology in treatises and paintings in Goya's time. It follows the evolution of these subjects in the whole painter's work in order to see how is Goya who really breaks down with previous allegorical language and how his allegories go from baroque persuasion through neoclassic precision and to modern subjectivism.

La postura de Goya ante estos dos temas, de gran importancia en la pintura europea de los siglos XVI al XVIII y de muy distinta presencia en la del siglo XIX, puede servir perfectamente para comprender el cambio de lenguaje que dará paso al arte moderno y el papel que desempeña Goya en este cambio.

Al tratar el tema de la alegoría en el arte europeo Oreste Ferrari señala que el arte barroco veía en ella un instrumento ideal para sus fines «persuasivos», mientras para la Ilustración deja de ser útil al no poder expresar con ella, clara y racionalmente, el significado preciso que quiere dar a sus obras. Y añade; «la evidencia del cese definitivo de la validez de la alegoría la dará más tarde Goya»¹.

De esto es de lo que vamos a tratar seguidamente, recordando la dificultad de separar en muchos casos alegoría y mitología, ya que la alegoría se sirve muy frecuentemente de personajes e historias de la mitología y ésta tiene una intención alegórica en la mayoría de las ocasiones. Dicho esto, y para comprender mejor la postura de Goya en relación con estos temas, vamos a examinarlos desde dos ámbitos diferentes, uno, el de la teoría, es decir, lo que se opinaba, aceptaba, rechazaba o recomendaba sobre mitología y alegoría en los textos escritos por personas relacionadas con el arte, en el contexto histórico de Goya y otro, el de la práctica, es decir, las obras que, de ambos temas, se pintaban en tiempo de Goya.

* Para este estudio se ha utilizado parcialmente el texto de la autora, publicado en sueco: «Goyas förhållande till allegorin och den klassiska världen», *Goya Stockholm 1994* pág. 31-43 [Catálogo de la Exposición del Museo Nacional de Estocolmo 1994-95].

¹ *Enciclopedia Universale dell'Arte*, ad vocem.

Lo primero está representado por intelectuales, miembros de la Academia de San Fernando o componentes de los círculos ilustrados con los que Goya fue intimando a medida que avanzaba su estancia en Madrid.

Lo segundo está representado por el programa de mitología y alegoría más complejo, llevado a cabo en vida de Goya: la decoración del Palacio Real de Madrid, que comienza ya antes de la llegada de Goya a la capital y continuará aún después de su muerte. En su ejecución participaron pintores contemporáneos a Goya y muy especialmente su cuñado y maestro durante algún tiempo, Francisco Bayeu.

Durante la etapa de juventud de Goya en su Zaragoza natal, el ambiente predominante era, como es sabido, el de un barroco tardío, cuya teoría podemos ver representada en Palomino, el famoso tratadista y pintor español, quien, al escribir su *Teórica de la Pintura* señala como primera de las partes integrales de la pintura el argumento, distinguiendo el histórico del metafórico. En el primero incluye la «historia fabulosa», es decir, la mitología, y lo justifica porque las fábulas si bien «rigurosamente no son historias, son fundadas en casos históricos, confabulizados por la ciega superstición de la gentilidad»². En el segundo entra la alegoría, como «especie o metáfora iconológica», dependiente no del humanista (como los emblemas jeroglíficos o empresas), sino del pintor, y definida por Palomino como aquella que «mediante una figura humana, representa algún sujeto abstracto o invisible. Como las Virtudes, los Vicios, las Ciencias, las Artes, el Día, la Noche, que no siendo figuras, física y realmente, las representa, como si lo fuesen»³.

Este texto, publicado en 1715, es el que nos da a conocer el sentido que la mitología y la alegoría tienen a comienzos del siglo XVIII en España, sentido que continúa vigente aún en Zaragoza durante los años juveniles de Goya.

También por estos años –quinta década– se abre paso en la Corte la opinión contraria a la alegoría, por parte principalmente de personajes relacionados con la Academia de San Fernando. Así por ejemplo, el aragonés Vicente Pignatelli (miembro de la célebre familia Pignatelli de Zaragoza, caracterizada por su papel benefactor en el mundo aragonés, referido tanto a las artes como a la técnica⁴), habla de los personajes alegóricos como de «fantasmas que concibió la extravagancia y abortó alguna desarreglada imaginación como en los cuadros de Rubens»⁵.

Poco después, el célebre Antonio Ponz (él mismo pintor en ocasiones y secretario de la Real Academia de San Fernando de 1776 a 1790), expresa su opinión sobre estos géneros al hablar, en su famoso *Viaje de España*, publicado a partir de 1772, de las alegorías pintadas en el Palacio Real de Madrid: «estas figuras alegóricas son por lo comun ciertos personajes, que á veces solo existen en la imaginacion de los Pintores, y de los Poetas, los cuales les han dado nombre, cuerpo, u otros atributos, habiendo logrado los Reynos, Provincias, y Ciudades, las virtudes, y los vicios, los rios, los vientos, las estaciones, y otras mil cosas el privilegio de personalidad, mediante su fantasía, hallándolo todo á la mano en los almacenes de Cesar Ripa, Cartaro y otros» y es especialmente crítico con las alegorías que «modernamente se han inventado, y cada dia se inventan, por lo regular son gente desconocida, y como una especie de cifras, de las cuales nadie tiene la llave, ni se cuida de buscarla». «Si las pinturas son los li-

² Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Optica*, ed. Madrid 1947, pág. 100.

³ *Ibidem*, pág. 105. Como manuales por excelencia de estos dos géneros de pintura, Palomino recomienda el del padre Victoria, *Teatro de los dioses de la Gentilidad* (cuyo autor expresa la misma interpretación evemerística de la mitología que Palomino) y el de Cesare Ripa, la famosísima *Iconología*, que puede considerarse el texto más generalizado y duradero para el tratamiento de la alegoría.

⁴ Fue académico de San Fernando desde 1759 y viceprotector de la Junta Preparatoria de la Academia de Bellas Artes de Zaragoza en 1770, año de su muerte. Era hermano del conde de Fuentes, embajador en Londres y París, y de Ramón, retratado por Goya y académico de San Fernando igualmente (Véase Bedat, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid 1989, pág. 161 n. y pág. 347-349).

⁵ Apud Bedat, *ob. cit.*, pág. 231-232.

bros que enseñan á los idiotas, y a toda persona ignorante de las letras, ¿cómo les han de enseñar unos libros enigmáticos, que despues de haberlos examinado sugetos de la mayor instrucción, se quedan ayunos en gran parte, y á veces en el todo de lo que contienen?»⁶.

En 1786, Diego Antonio Rejón de Silva, académico honorario de San Fernando desde 1780 y consiliario desde 1787, traductor de los tratados de Leonardo y Alberti y de la *Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann⁷, publica su poema: *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* y expresa sobre la alegoría opiniones parecidas a las de Ponz: «La Alegoría en la Pintura es la representación de un ser abstracto, de la Justicia, la Fortaleza, la Envidia, &c. ó de una cosa inanimada como la España, un rio, &c. por medio de una figura humana. Hay algunas de estas, consagradas ya por el uso, y con sus respectivos atributos, à las quales no se puede mudar su significación; como la figura de una matrona con la espada y la balanza, que significa la Justicia, &c. otras puede inventar el Pintor; pero de modo, que inmediatamente se conozcan y comprehendan por medio de sus atributos, ò trage; pues de lo contrario sucederá lo que observamos en muchas pinturas à fresco de algunos Templos, y Edificios públicos, en donde son tan abundantes las Alegorías, y tan obscuras, que más parecen enigmas, que otra cosa»⁸.

Ceán por su parte, el autor del famoso *Diccionario Historico*, académico de San Fernando y seguramente uno de los interlocutores más cualificados y asiduos de Goya⁹, da su opinión sobre alegoría y mitología a propósito de Lucas Jordán, del que dice que «arrastrado por el mal gusto que reynaba entónces en la poesía y en la literatura introduxo en sus composiciones la oscuridad de las alegorías, la mezcla de historia y mitología y la confusión de mil figuras reales, fingidas y fabulosas, personificando hasta las cosas ideales»¹⁰.

Como vemos, lo que para Palomino era parte integral de la pintura, para los contemporáneos ilustrados de Goya eran más bien productos inútiles de la imaginación, de los que destacan la oscuridad y confusión, ya que ni se comprendían ni tenía utilidad el interesarse por ellos.

Las aplicaciones prácticas de todas estas teorías las vamos a ver en la decoración del Palacio Real de Madrid, obra que abarca el reinado de varios monarcas y en la que vamos a detenernos brevemente, antes de estudiar las obras de Goya, con el fin de comprender mejor lo que éstas representan en el contexto de su tiempo.

En palacio trabajaron artistas como Giaquinto, Tiépolo y Mengs que tienen relación con las primeras obras de Goya en Zaragoza (caso de Giaquinto) y con su primera estancia madrileña (caso de Tiépolo y Mengs). Otros participantes en la decoración del palacio serán pintores españoles contemporáneos de Goya (Bayeu, Maella, González Velázquez), con los que él mantiene relaciones profesionales y familiares en el caso de Bayeu.

Poco sabemos de la relación de Goya con este importantísimo ciclo de pinturas. Como es lógico debió verlas frecuentemente e incluso se ha supuesto una colaboración de Goya en los frescos de Bayeu, su maestro en Madrid durante los años sesenta¹¹, pero aparte de la sintonía de nuestro artista con el color y las sensaciones de la pintura de Tiépolo en palacio, nada hay que nos indique el interés de Goya

⁶ *Viage de España* VI, pág. 14-15.

⁷ Los manuscritos fueron cedidos a la Academia por su viuda (Bedat, *ob. cit.*, pág. 184 y n. 338).

⁸ Edición facsímil, Murcia 1985, nota VIII pág. 129-130. También se muestra su opinión en su *Diccionario de las Bellas Artes*, publicado en 1788 –edición facsímil, Murcia 1985– donde no incluye la palabra alegoría, aunque cita en algunos casos a Palomino que tan profusamente trata de ella.

⁹ sobre sus relaciones con nuestro pintor puede verse Glendinning, Nigel: «Goya's patrons», *Apollo*, 1981, pág. 241-242.

¹⁰ *Diccionario* II, pág. 339-340.

¹¹ Arnáiz, José Manuel y Montero, Angel: «Goya y el Infante Don Luis», *Antiquaria*, marzo 1986, n° 27, págs. 44-55. Se le atribuye incluso un cuadrito con un fragmento del techo que sería el boceto parcial de Goya para la *Cáteda de los Gigantes* de Bayeu (véase más adelante).

por estas pinturas e incluso más tarde, siendo ya pintor del rey y maestro en la técnica del fresco –como atestiguan los de San Antonio de la Florida–, nunca participó en el ciclo palaciego.

Así pues, examinemos brevemente estas pinturas para saber qué pudo o no pudo interesar a Goya de ellas.

A pesar de la gran importancia que para el estudio de la alegoría y la mitología del siglo XVIII tiene esta obra, no se le ha dedicado, que sepamos, un estudio iconológico completo que explique en lo posible, su gestación y finalidad o finalidades, y que por tanto pueda servirnos con seguridad para comparar con lo hecho por Goya. Asimismo tampoco existe una obra de conjunto sobre la producción e interpretación de la mitología en el arte español del siglo XVIII, que incluya estas pinturas.

Recientemente sin embargo, Checa Cremades le ha dedicado un estudio¹² en el que presenta este ciclo como paradigma del final del lenguaje alegórico, por lo que interesa especialmente para el tema que nos ocupa.

Aunque el análisis de la obra es forzosamente complejo y el de Checa precisa, en nuestra opinión, de puntualizaciones y rectificaciones que haremos en otro lugar¹³, ahora nos interesa resaltar solamente algunos puntos.

Partiendo de textos que ejemplifican la teoría del siglo XVIII sobre el tema alegórico –como hemos hecho nosotros más arriba–, Checa pasa a examinar las obras concretas de palacio y supone que los frescos madrileños representan efectivamente la ruptura con el lenguaje alegórico barroco, expresando el nuevo concepto de alegoría «sencilla, clara y amable» de Winckelmann que, vía Mengs, culmina en Bayeu y Maella, quienes finalmente romperían la relación entre significado alegórico de la pintura y monarca, monarquía, o hechos concretos del momento en que se realiza la obra. Con esto, los frescos del Palacio Real Nuevo representarían el extremo opuesto a la riquísima alegoría del techo del Casón que cierra el reinado de Carlos II¹⁴.

Al mismo tiempo, según el citado autor, las pinturas históricas de estos dos artistas españoles en palacio, ejemplificarían igualmente la transición del lenguaje alegórico del barroco al histórico del siglo XIX en nuestro país.

Quien examine textos y frescos en paralelo no dejará de sorprenderse por el contraste entre ideas y obras.

Los textos –como el de Ceán, citado por nosotros anteriormente– muestran una opinión contraria a la alegoría y a la mitología y señalan el poco interés que tiene describir y descifrar las pinturas del palacio madrileño.

Los frescos, formalmente, representan novedades muy importantes en España sobre todo en lo que se refiere a Tiépolo y Mengs.

En cuanto al lenguaje simbólico de las pinturas, el punto es más complicado por no existir, como hemos dicho anteriormente, un estudio iconológico del conjunto que explique el programa de cada reinado y el significado y la función de cada obra. Lo que sí tenemos es una descripción iconográfica hecha por Fabre en 1829¹⁵. Esta descripción se hace utilizando principalmente los manuales de Cartari, Ripa y Victoria, textos, como se recordará, recomendados por Palomino y denostados por Ponz, pero que sin duda fueron utilizados en palacio. Por otro lado, estos mismos textos eran también los que poseía la Academia de San Fernando en su biblioteca¹⁶ e incluso el propio Bayeu; es decir, que por mucho

¹² Checa, Fernando: «Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico», A.E.A. 1992, págs. 157-177.

¹³ López Torrijos, Rosa: «El lenguaje alegórico y los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid» (en preparación).

¹⁴ Véase: López Torrijos, Rosa: *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*, Madrid 1985.

¹⁵ Fabre, Francisco José: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.

¹⁶ Sánchez Cantón, F. J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*, Madrid 1965, pág. 145.

que académicos, pintores y eruditos se pronunciasen teóricamente en contra de la alegoría barroca, ésta era realmente utilizada. Esto supone una no correspondencia entre manifestaciones teóricas y realizaciones prácticas que sería muy útil explicar y que impide comparar sin más las obras literarias con las pictóricas en nuestro siglo XVIII –y en los demás de paso–.

Por otro lado, si examinamos la relación de temas representados en los frescos del palacio de Madrid, veremos que la novedad no es tanta. Predominan Hércules y la Monarquía Española, cuya grandeza Carlos III expresó primeramente con temas bélicos (boceto) y después pacíficos (techo del gran salón pintado por Tiepolo), adaptándolo a las circunstancias del momento histórico, como ha demostrado Jones¹⁷. La misma transformación –y no opuesta– que sufre en el siglo XVII la imagen de la Monarquía Española desde el Salón de Reinos de Felipe IV (Hércules, dinastía y batallas) al salón del Casón de Carlos II (Hércules y paz)¹⁸, donde proliferan olivos, virtudes y temas que aparecen igualmente en el techo pintado por Tiepolo.

Por otra parte, si bien es cierto que la religión retrocede en su acompañamiento permanente de la monarquía española en algunos techos del palacio borbónico, recupera rápidamente su papel en otros de la misma época –véase por ejemplo, el techo de la *Conquista de Granada*.

En cuanto a la pintura de historia, aparece en tres techos y los temas son los empleados tradicionalmente en relación con la grandeza de España: la *Conquista de Granada* (recuérdese que Lucas Jordán la había representado igualmente en la antesala del Casón del Buen Retiro), *Colón ofreciendo el nuevo reino a los Reyes Católicos* (tema que aparece ya en las decoraciones hechas en Madrid para el recibimiento de Mariana de Austria en 1649) y el *rey Fernando el Santo*, que no está formando parte de ninguna pintura histórica sino como alegoría de la bondad y santidad de nuestros reyes (según explica el contexto pictórico), por tanto la relación con lo que será el género histórico del siglo XIX es también problemática.

Así pues, puede decirse que la ruptura con el lenguaje alegórico del barroco es en este caso muy parcial y poco duradera¹⁹, la ruptura real la realizará Goya y en él está la relación con los textos de los ilustrados españoles, aunque irá más allá.

Aun recordando nuevamente la dificultad de separar alegoría y mitología en muchos casos, vamos a empezar examinando las pinturas de ambos géneros que conocemos de la mano de Goya.

En el contexto de su producción podemos observar que entre sus más de dos mil obras aproximadamente, sumados dibujos, grabados y pinturas, no llegan a veinte (incluyendo algunas atribuciones recientes) las de tema mitológico y lo mismo ocurre con la alegoría. Por otra parte, la mayoría de ellas se realizan en su primera etapa de producción. E igualmente es escasa la bibliografía dedicada específicamente a este tema²⁰.

El ambiente pictórico de Zaragoza en los años juveniles de Goya era, como es sabido, de continuación de la tradición barroca italiana, por un lado la napolitana de Solimena y Conca, representada por

¹⁷ Jones, Leslie: «Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's Glory of the Spanish Monarchy», *Apollo*, 1981, págs. 220-227.

¹⁸ Es con este salón con el que hay que comparar el Salón del Trono de Carlos III y no con el techo de la escalera del monasterio de El Escorial que tiene otra función donde se representa la batalla de San Quintín por ser conmemorativa de la fundación del monasterio.

¹⁹ Piénsese en lo que sucede cuando regresa Fernando VII, monarca reaccionario por excelencia. Esto se ve perfectamente reflejado en el texto de Fabre, el cual se lamenta de que no se haya usado siempre el libro de Ripa, alaba el lenguaje de los manuales y expresa las ideas más reaccionarias y absolutistas sobre el desorden y la obediencia al rey sin veleidades libertarias –es decir, liberales–.

²⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio: «Las pinturas mitológicas de Goya», *Goya*, 1971, págs. 207-210. Recientemente yo misma he dedicado dos pequeños estudios a este tema «Goya y la mitología clásica» y «Goya y la fábula burlesca», ambos en prensa. Últimamente proliferan las atribuciones a Goya de obras de tema mitológico, correspondientes a su etapa de juventud por lo que, indirectamente, también aumenta la bibliografía relacionada con el tema. Sobre ello puede verse fundamentalmente, *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, Zaragoza 1986 y Mangiante, Paolo Erasmo: *Goya e l'Italia*, Roma 1992, obras que recogen las últimas atribuciones de este género.

Luzán, el maestro de Goya en 1760; por otro, la de Giaquinto, representada por Antonio González Velázquez, su discípulo en Roma, que pinta en El Pilar de Zaragoza a partir de 1752 y que recibe la visita del propio pintor italiano en 1753²¹.

En cuanto a la mitología, no ha sido ciertamente uno de los géneros preferidos por la pintura española a lo largo de la historia, por lo que los ejemplos que pudo ver Goya en Zaragoza no son muy numerosos²². Algunos de ellos están relacionados más bien con las obligaciones impuestas por la Academia de Madrid. Así por ejemplo, Pablo Pernicharo, cesaraugustano como Goya y director de la Academia de San Fernando en 1753, había entregado una copia del *Banquete de los dioses* de Rafael en la Farnesina, a su regreso de Roma y el lienzo pasó a las colecciones reales donde lo vio Ceán al visitar La Granja²³.

Atribuido a Luzán, se ha publicado recientemente un cuadrado de pequeño tamaño representando una escena de Diana (publicada como *Selene y Endimión*) adjudicada al período de 1765-70 en el que Goya se movía entre Zaragoza y Madrid²⁴. La pintura, a juzgar por la pequeña reproducción fotográfica, corresponde más bien a una tradición barroca inspirada en modelos del siglo XVI. En el caso de pertenecer a Luzán sería prácticamente el único ejemplo conocido hasta ahora de mitología realizada en Zaragoza en los años juveniles de Goya.

Igualmente Francisco Bayeu, había pintado en 1758, *La tiranía de Gerión* para el concurso extraordinario de la Academia de San Fernando, cuyo premio obtuvo. El personaje de Gerión, que aparece en uno de los trabajos de Hércules, fue propuesto por la Academia como tema histórico, según subraya el texto de la *Historia General de España* del padre Mariana (Toledo 1601), que aparece copiado en el lienzo²⁵.

Dejando aparte las obras antiguas que pudiera haber visto en colecciones madrileñas, interesa señalar que por entonces los concursos de la Academia hacían copiar las estatuas clásicas de su colección y éstas frecuentemente reproducían personajes del mundo clásico. Así por ejemplo, en 1763, el propio Goya hubo de copiar para concursar, la escultura del Sileno que «tiene la Academia» y es a partir de este mismo año, durante las estancias de Goya en la corte, cuando hubo de tener su primer contacto abundante con la mitología y la alegoría. En estos mismos años nuestro pintor era discípulo de Bayeu en Madrid y este ejecutaba en palacio *La caída de los gigantes y Hércules en el Olimpo* y es precisamente en relación con la primera obra que se ha supuesto una colaboración de Goya con su maestro y se le ha atribuido un pequeño boceto de un fragmento de este techo y la parte correspondiente en la bóveda de palacio²⁶.

No obstante, la primera obra segura de Goya con tema del mundo clásico y presencia de alegoría fue realizada en Italia. Se trata del cuadro de *Anibal cruzando los alpes*, realizado para el concurso convocado por la Academia de Parma en 1770. Como es sabido, el tema fue propuesto por la Academia como pintura de historia y Goya, después de participar en el concurso envió el cuadro a España, donde se ha intentado localizar largos años sin resultados.

²¹ Sobre el ambiente artístico de Zaragoza en estos años puede verse: Ansón Navarro, Arturo: «El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)», en *Goya joven, ob. cit.*, pág. 23-24.

²² Como ejemplo, se puede revisar *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, de José Luis Morales y Marín (Zaragoza 1980), donde sólo se menciona un cuadro –perdido– de tema mitológico.

²³ Lafuente Ferrari, Enrique (*Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*, ed. Madrid 1987) dice que está en Riofrío.

²⁴ Puede verse Ansón, *ob. cit.*, pág. 27-28 y pág. 118 (nº 74 de la exposición).

²⁵ Como es sabido, Mariana fue uno de los primeros historiadores españoles que se propusieron limpiar la historia de fábulas y, por este motivo, aquellos personajes que, como Gerión, quedaron incorporados a su obra como históricos, fueron considerados realmente como tales. Tal es la razón de que la Academia citase el texto de Mariana en su convocatoria.

²⁶ Buendía, José Rogelio: *Goya joven, ob. cit.*, pág. 75 (nº 4 de la exposición).

En 1984 fue dado a conocer el boceto correspondiente y en él se aprecia, en primer plano, la alegoría del río Po, hecha según las indicaciones que Ripa da en su *Iconología* para la representación de la Lombardía (hombre con cabeza de toro y urna que vierte agua)²⁷.

Finalmente, este año de 1994, se ha dado a conocer públicamente en el Museo del Prado, el original (fig. 1) tantos años perdido.

La contemplación del cuadro y el estudio publicado por Jesús Urrea, autor también del feliz hallazgo, nos permiten precisar más la presencia de alegoría y mitología en la primera obra segura de Goya en estos géneros²⁸.

En primer plano se diferencia, mucho más nítidamente que en el boceto, la alegoría del río Po interpretada, como se dijo, según el texto de Ripa. En un plano posterior aparece el protagonista acompañado del Genio –figura alada y coronada, también según el texto de Ripa– y en la parte superior, al fondo de la composición podemos ver otra figura que no aparece ni en el boceto ni en los dibujos del cuaderno italiano. Esta «alegoría femenina», según Urrea, es en realidad la personificación usual de la Fortuna, personaje femenino con su rueda característica, la corona de laurel y la cornucopia, tal y como indica Ripa en una de sus versiones de este personaje, para significar «que la Fortuna hace triunfar a quien se le antoja».

Tenemos pues en este caso, una importantísima presencia –tres de las cuatro figuras principales– de la alegoría en este cuadro de Goya y una adaptación perfecta al manual más utilizado por los pintores desde su primera edición ilustrada de 1603.

Goya, pintor joven e inexperto por aquellos años y deseoso de obtener un premio que le habría de dar fama y prestigio, se muestra en esta pintura muy cuidadoso en adaptarse a las normas del concurso –mucho más que Borroni, su oponente y ganador del primer premio– y en asegurar la clara lectura de sus alegorías.

Las normas del concurso precisaban –a partir de un soneto de Frugoni antiguo secretario de la Academia de Parma– que Anfbal debería estar representado de manera que «levantándose la visera del yelmo y estando acompañado de un genio que lo coge de la mano contemplase de lejos los campos de Italia». Goya representa exactamente, tanto en el boceto como en el cuadro, la actitud de Anfbal solicitada, la compañía del genio y la alegoría del río Po (en el cuadro también su cauce) como uno de los más representativos del país y el primero de importancia tras pasar los Alpes.

Pero además de esto, las normas del concurso añadían que «los ojos y todo el rostro de Anfbal debían manifestar la alegría interna y la confianza en las próximas victorias», para lo cual, y con el mismo deseo de precisión, Goya transformó los trofeos caídos a los pies del cartaginés en el boceto, por la alegoría de la Fortuna destacando sobre el cielo en el cuadro, identificándola con la «vittrice militar fortuna» del soneto de Frugoni inspirador del texto académico, lo que hace pensar en algún personaje intermedio, conocedor del soneto y asesor de Goya en la iconografía y composición del cuadro.

Tenemos pues en esta primera obra segura de Goya un despliegue de alegorías interpretadas según la tradición barroca, recogidas en el texto más famoso del siglo XVII y admitidas por la academia dieciochesca, por ser de aquellas que «consagradas ya por el uso, y con sus respectivos atributos... no se puede mudar su significación», en palabras de Rejón de Silva. Raramente volvería Goya a usar la alegoría a tan gran escala en sus obras.

²⁷ Arnáiz, José Manuel y Buendía, José Rogelio: «Aportaciones al Goya joven», A.E.A. 1984, págs. 169-176, donde señalaban esta figura como la del dios Marte, opinión rectificada después en *Goya joven... ob. cit.*, pág. 83, nº 17.

²⁸ Para todo lo relativo al hallazgo, historia y bibliografía sobre el cuadro en cuestión puede verse: Urrea, Jesús: «El Anfbal de Goya reencontrado» en *El Cuaderno Italiano –1770-1786. Los orígenes del arte de Goya* [Madrid] 1994, págs. 41-52. Nosotros nos limitamos en este momento al estudio de las figuras relacionadas con el tema de este trabajo.



GOYA. Fig. 1. *Anibal cruzando los Alpes*. Fundación Fortunato Selgas.
Fig. 2. *Sacrificio a Vesta*. Barcelona. Col. particular.
Fig. 3. *Hércules y Onfala*. Madrid. Col. particular.

La etapa italiana fue sin duda la de mayor contacto con el mundo clásico y a ella corresponden también unas cuantas obras mitológicas, de pequeño formato que, lógicamente, responderían a una demanda habitual en el neoclasicismo romano y que debieron representar para Goya un producto de fácil venta.

Dos de ellas, fechadas en 1771, fueron publicadas, como es sabido, por Milicua en 1954²⁹.

Concebidas seguramente como pareja, por sus medidas e iconografía, representan respectivamente el *Sacrificio a Vesta* y *a Pan* (o Priapo) (fig. 2). Este último con otra versión de mayores dimensiones y ligeras variantes³⁰.

Goya se basó para estas dos obras en modelos ajenos que sirvieron también a otros artistas contemporáneos suyos como Loir, por lo que no deben tomarse como testimonio de un interés personal por el mundo clásico, sino más bien como una adaptación al gusto de la clientela.

Otra muestra de esta actividad goyesca de fácil mercado, sería el cuadrito de *Venus y Adonis* igualmente de reducidas dimensiones y fechado también en 1771; éste inspirado más bien en la tradición iconográfica barroca³¹.

Estas cuatro obras seguras del pintor aragonés constituyen la parte conocida hasta ahora de su producción romana, que seguramente abarcó otras muchas obras similares en tamaño, temas e inspiración, si, como suponemos, iban destinadas a un comercio fácil que ayudase económicamente a Goya durante su estancia romana y respondían a un ambiente en el que destacaba Tadeo Kuntz, el pintor polaco en cuya casa al parecer vivió Goya, y otros artistas ingleses relacionados con él y a través suyo con Goya, como ha estudiado Mangiante³².

Felizmente también este año ha sido dado a conocer el «cuaderno italiano» de Goya³³, obra de grandísimo valor para todo lo relativo al arte del pintor durante sus primeros años.

En él Goya nos da a conocer algunas de las ciudades italianas que visitó, indicando las que más le interesaron, anota igualmente las obras que más le llamaron la atención, sobre todo pinturas del barroco italiano y flamenco (cuadros de Guido, Guercino, Rubens) e indica incluso, en la guarda trasera, lo que pudo ser el camino de regreso a España desde Parma a Génova: La Stradella, Broni, Lungavilla (?), Casteggio, Voghera, Tortona³⁴, poblaciones que corresponden al mismo orden que sigue la ruta actual. En Génova sin duda debió detenerse algún tiempo, tal vez esperando un barco y por eso anota obras de su interés y direcciones personales.

²⁹ «Anotaciones al Goya joven», *Paragone*, 1954, n° 53, págs. 5-28.

³⁰ Para el significado de las dos primeras obras remitimos a Sayre en *Goya y el espíritu de la Ilustración* (Madrid 1989, págs. 140-142, n° 2 de la exposición) quien hace un estudio iconográfico justificando perfectamente la relación entre virginidad y fecundidad, representados respectivamente por Vesta y Priapo. No obstante, conviene recordar que Pan, el habitualmente representado con orejas de macho cabrío, es igualmente un personaje itifálico y se diferencia de Priapo en el tamaño gigantesco del miembro viril de este último, cosa que no aparece en el cuadro de Goya. Finalmente, la aparición de una cabra en la segunda versión realizada por Goya indica claramente que ésta al menos sí se refiere a Pan.

³¹ Inexplicablemente fue identificado como *Dafnis y Cloe* por Desparmet («Cuatro pinturas de la juventud de Goya hasta ahora desconocidas», *Goya* 1971, pág. 204).

³² *Ob. cit.* En este estudio presenta el autor varias obras de mitología atribuidas a Goya, muy dudosas en nuestra opinión. Una de ellas, titulada por Mangiante *Príamo recupera los restos de Héctor*, con mayores probabilidades a nuestro parecer, fue presentada anteriormente en su artículo «La byolta [sic por svolta] del Goya en Italia (Un copolavoro [sic por capolavoro] romano del Goya)» en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», 1989, XXXVIII, págs. 37-53.*

³³ Se presentó en la exposición del Museo del Prado *Goya, el capricho y la invención* y a él se dedicó después la exposición *El Cuaderno Italiano 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya*, con motivo de la cual fue publicada también la edición facsímil del mismo y un primer estudio y transcripción de notas realizado por Manuela Mena Marqués (El definitivo de Wilson-Bareau se anuncia también como inmediato).

³⁴ Creemos que ésta es la transcripción adecuada de las poblaciones que figuran en la relación goyesca y no que el pintor confundiese la graffa de alguna de ellas como Cortona por Tortona, por ejemplo (*El cuaderno italiano, ob. cit.* págs. 73 y 76, n. 24).

Hasta aquí nada especial aparece en relación con un interés de Goya por el mundo clásico. Esto hay que buscarlo más bien en las imágenes.

Como ya se ha señalado, en el cuaderno aparecen apuntes y estudios de algunos cuadros definitivos, especialmente para el *Aníbal*, que Goya debió meditar considerablemente antes de enviarlo al concurso³⁵, también hay elementos o figuras de la antigüedad aprovechados después en lienzos y frescos, como el casco con dragoncillo de la *Fortaleza* (pág. 5) (fig. 4), utilizado para el *Aníbal* y también en el *Hércules y Onfala*³⁶, el sacerdote judío (pág. 56) para las pinturas del Aula Dei, el sacerdote antiguo (págs. 10 y 169) claramente relacionado con el que aparece en el *Sacrificio a Vesta* de 1771 (fig. 2) o en el posterior *Sacrificio a Ifigenia*, hecho en España y del que hablaremos más tarde.

Otras imágenes del cuaderno muestran un relativo interés por arquitecturas romanas en los fondos de algunas escenas, por ejemplo en *Agar e Ismael* (pág. 35), aunque esto coincide más bien con los fondos de paisajes clasicistas barrocos, donde tan frecuentemente se incluyen edificios clásicos y entre ellos la omnipresente pirámide de Cayo Sestio.

Hay también imágenes relacionadas con personajes de la antigüedad, como los titulados: *Sibila* (pág. 9), *Juez romano* (pág. 11), *Figura antigua* (págs. 16 y 20) *Juno* (?) (fig. 5) (pág. 63). Esta última sin duda tenida en cuenta para la cabeza femenina del dibujo preparatorio para la bóveda del Pilar, de la Colección Carderera y *Guerreros* (págs. 164-165)³⁷.

Pero mucho más interesante para nosotros son algunos dibujos que muestran el interés de Goya por algunas esculturas clásicas, como los famosísimos *Torso de Belvedere* y *Hércules Farnese*, que nuestro pintor, como tantos otros a lo largo de la historia, estudia detenidamente en varias hojas (págs. 58, 59, 61, 139, 141, 143 y 145). Pero también es significativo para nuestro tema el dibujo de la pág. 40 que muestra círculos enmarcando las letras empleadas para la numeración romana (salvo I que no debía ofrecer dudas a Goya) con su correspondiente valor en numeración decimal, como una especie de tabla de equivalencias, necesaria para quien, carente de cultura clásica, precisa de esta «traducción» cuando ha de incluir cifras en obras de tema clásico o de intención neoclásica.

Otro ejemplo (págs. 44-45) nos da también un testimonio interesante de la postura de Goya ante lo clásico. El dibujo de ambas páginas muestra dos figuras separadas y unas palabras escritas por el pintor, cuya transcripción creemos debe de ser la siguiente: «Puertas de Xano Trastiber[e?] noson los qe. tienen la [bocca della verità]»³⁸ (fig. 6).

La figura de la derecha, interpretada como un mascarón clásico corresponde en realidad, en nuestra opinión, a la imagen llamada popularmente «bocca della verità», situada en el atrio de la iglesia de Santa María in Cosmedin, no lejos del arco de Jano. El relieve, aunque de época romana, es famoso por las connotaciones populares que le han dado nombre, y su carácter expresionista atrajo sin duda al pintor – que nada incluye de los templos o del arco romano tan cercanos– que exagera este carácter y deja constancia de su localización ajena a la arquitectura romana, con un texto que finaliza con una imagen, a modo de «jeroglífico»: «puertas (en plural pues como se recordará el arco de Jano tiene cuatro vertientes y por tanto cuatro arcos o puertas) de Xano (escrito con x como Egipto y Xavi en el mismo cuaderno), trastiber (aunque no está realmente en el famoso barrio romano del Trastevere) no son los que tienen la (bocca della verità dibujada)».

En la página siguiente (46) aparece otro dibujo interpretado como mitológico –*Hércules y el león de Nemea*–³⁹ – que posiblemente represente a un personaje de la mitología aunque el casco alado y el cuchillo no corresponde al episodio de Hércules con el león, cuya lucha fue cuerpo a cuerpo.

³⁵ Véase Wilson-Bareau, *ob. cit.*, págs. 100-103.

³⁶ *Ibidem*, pág. 154.

³⁷ Mena, *ob. cit.*

³⁸ La transcripción dada anteriormente es la siguiente: «Puertas de L trans Trastiber noso [tros] los q.e tienen [las bocas abiertas]», Mena, *ob. cit.*, pág. 61.

³⁹ *Ibidem*, pág. 61.



GOYA. Figs. 4, 5 y 6. *Fortaleza, Juno y Figuras del Cuaderno Italiano*. Madrid. Museo del Prado.

Finalmente, y en relación con el tema de la alegoría, aparecen dos dibujos interesantes en el cuaderno goyesco. Uno corresponde a la pág. 3 y representa la alegoría de la *Prudencia*, con los atributos habituales de la serpiente y el espejo⁴⁰ y nos recuerda las decoraciones de las pechinas en las iglesias barrocas.

El segundo (pág. 5) interpretado como *Fortaleza* –mujer armada con escudo y león, según indica Ripa– fue tenido en cuenta para la alegoría pintada por Goya en una de las pechinas de la iglesia del Pilar en Zaragoza.

Resumiendo todo lo visto en el cuaderno italiano podemos observar cómo Goya presta sólo una relativa atención al mundo clásico, en realidad sólo parece haber estudiado las dos famosas esculturas del *Hércules* y el *Torso*, interesantes además por su anatomía. El resto parecen más bien notas de tipos y elementos que necesita para sus composiciones neoclásicas, según el gusto imperante en la ciudad, lo que confirmaría la opinión de que las obras de este período italiano son neoclásicas, más por adaptación de Goya a la moda que por interés real del propio pintor.

Por esta misma razón se han adscrito a la etapa romana, o a los años inmediatos a su regreso a España, una serie de obras de tema mitológico, atribuidas con mayor o menor fortuna y algunas de las cuales, por su calidad –y en el caso de ser de Goya– merecerían las palabras atribuidas al propio pintor con respecto a algunas obras de su juventud: «no digais que lo he pintado yo»⁴¹.

Entre estas pinturas de reciente atribución aparece el llamado *Congreso de los dioses*, de mayor calidad que el resto y cuya tipología –véase el personaje anciano de la derecha por ejemplo– tiene relación con el Goya romano conocido y con las pinturas del Aula Dei. El título que le ha dado J. M. Arnaiz⁴² busca la relación con el *Congreso de los dioses* que se cita en el inventario de los bienes de Goya de 1812, pero realmente el tema representado no se corresponde con la iconografía propuesta. Recientemente Mangiante, en su estudio anteriormente citado, sobre el período italiano de Goya, lo cita como *El concurso de Apolo y Marsias ante el rey Midas*, relacionándolo con un cuadro de Pannini del mismo tema⁴³, prestando atención sin duda a la siringa y la lira que muestran los personajes de la parte derecha. Si fuera así, se trataría más bien de la competición de Pan –al que corresponde la siringa realmente– y Apolo, en la cual sin embargo no intervino Midas como juez sino como testigo, y que a consecuencia de su protesta por el premio concedido al dios, fue castigado por éste transformando sus orejas en las de un asno. No creemos sin embargo que la actitud e importancia de los personajes que ocupan la parte central apoyen esta iconografía. Por otro lado, las letras griegas, que aparecen inscritas en el sepulcro del fondo y que, tanto Arnaiz como Mangiante, reconocen como la firma de Goya en caracteres griegos (confundiendo el pintor la letra θ por la φ), deben corresponder más bien al comienzo de la antigua inscripción griega «A los dioses (θεοις) [de la muerte]», texto que el propio Winckelmann recuerda y recomienda, a propósito del Duelo en su *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*⁴⁴.

A su regreso de Roma, entre 1775 y 1780 realiza Goya una serie de obras de pequeño formato entre las cuales se citan dos versiones del *Sacrificio de Ifigenia*. Una probablemente se refiera al sacrificio de Jefté, lo que explicaría algunos detalles iconográficos y su inclusión en un ciclo bíblico⁴⁵. La segunda sin embargo (G-106), si bien pudiera tratarse igualmente de la historia de Jefté, su identificación no es

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 56.

⁴¹ Nos referimos por ejemplo a las obras presentadas con motivo de la exposición de *Goya joven* en 1986 (*Ob. cit.*). En ella se atribuyen al pintor, además del boceto para la *Caída de los gigantes*, citado más arriba, la *Caída de Faetón* (nº 19, pág. 84), *Escena mitológica* (en realidad *Apolo y Diana disparando sobre Niobe y sus hijos* (nº 20, pág. 84), y *Circe y Ulises* (nº 37, págs. 93-94).

⁴² *Goya joven, ob. cit.*, págs. 81-82, nº 16.

⁴³ Colección Nadal de Génova, reproducido por Ferdinando Arisi en *Gian Paolo Pannini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, pág. 310, nº 167.

⁴⁴ Edición alemana de 1766. Véase en la edición francesa de 1795, pág. 321.

⁴⁵ Véase Pérez Sánchez, A. E.: «El verdadero asunto de dos obras de Goya», *A.E.A.* 1979, págs. 77-78.

tan segura, ya que debemos recordar que en el ciclo troyano se indica que el rey Agamenón, para atraer a su hija Ifigenia hacia el campamento, hace creer a ésta y a su madre que el motivo de llamarla es su boda con Aquiles. Esto puede estar relacionado con el rey que aparece en la pintura dispuesto a sacrificar a la joven, con la desesperación de la mujer que la acompaña y con el guerrero que aparece al fondo.

En 1780-81 Goya pinta en Zaragoza la bóveda de *Regina Martyrum* en El Pilar donde aparecen alegorías de tipo religioso. En las pechinas representa nuestro pintor la *Fe, Caridad, Fortaleza y Paciencia* cuyas imágenes se ajustan perfectamente a las indicaciones dadas por Ripa en su *Iconología*⁴⁶ y una de las cuales hemos puesto en relación con un dibujo del cuaderno italiano más arriba.

De 1784 es el cuadro de *Hércules y Onfala* (fig. 3), firmado y fechado por Goya. Aunque el formato sigue siendo pequeño, la forma de abordar la mitología es totalmente diferente a las obras vistas hasta ahora.

La imagen representada por Goya nos ofrece un Hércules «popular», bigotudo, luciendo una faldilla bordada sobre la armadura y esforzándose en enhebrar una aguja, mientras es contemplado por dos mujeres, una de ellas con la espada del héroe.

Tenemos aquí uno de los rarísimos ejemplos en la pintura española de la interpretación burlesca de la mitología, tan bien representada por el contrario en la literatura. Sobre ella hemos tratado más ampliamente en otro lugar⁴⁷, por lo que omitimos aquí mayor referencia, aunque en cualquier caso, se trata de una obra hecha por influencia de la literatura mitológica de carácter burlesco, a tono con la visión poco ejemplarizante que se da de la mitología en los círculos ilustrados, como hemos visto al comienzo de este estudio.

Goya vuelve a abordar el tema de la alegoría en su trabajo como pintor de cartones para la fábrica de tapices.

Se trata de las cuatro pinturas correspondientes a las *Estaciones* (1786-87), en las que Goya utiliza «escenas populares» que recogen tanto la tradición medieval de alegoría a través de los trabajos del campo (floración, cosecha, vendimia y matanza del cerdo), como el recuerdo más lejano de alegorías clásicas (ofrendas a Flora y a Baco) pero transmutando los dioses clásicos por personajes reales y contemporáneos⁴⁸.

Tenemos pues en esta etapa un primer testimonio del uso del lenguaje alegórico por Goya, lenguaje que emplea en estos momentos siguiendo los manuales al uso desde el barroco (fundamentalmente la *Iconología* de Ripa) y que utiliza en obras de compromiso, como la enviada al concurso de la Academia de Parma o las obras de tipo religioso muy apegadas a los lenguajes tradicionales.

En cuanto a su relación con el mundo clásico, vemos ya desde estos primeros años en Italia, su desapego a la observación y el estudio de las obras de la antigüedad, que tan abundantemente ofrecía Roma y que por esos años, y a impulsos del neoclasicismo, atraían primordialmente a los jóvenes artistas de toda Europa. Con ellos Goya parece compartir solamente la producción de pinturas mitológicas de pequeño formato, que permitían unos mínimos ingresos al pintor aragonés y que, a su regreso a España, sólo realizará muy esporádicamente.

Habrà que esperar a etapas posteriores para ver cómo Goya transforma realmente el lenguaje alegórico y mitológico.

⁴⁶ No obstante, como se recordará, estas pinturas se hicieron bajo la supervisión de Francisco Bayeu, quien sabemos poseía y utilizaba frecuentemente el texto de Ripa.

⁴⁷ López Torrijos, Rosa: «Goya y la mitología burlesca», en prensa.

⁴⁸ Nordström estudia ampliamente este tema en su obra *Goya, Saturno y melancolía. Estudio sobre el arte de Goya* (Madrid 1984, págs. 40-74) donde cita y reproduce las alegorías de autores españoles anteriores y contemporáneos a Goya, como Viladomat y Maella y relaciona las pinturas de Goya con las representaciones recomendadas por Ripa que, en nuestra opinión, debemos tener en cuenta para las obras de Maella pero no de Goya. Sobre este tema puede verse también Edith Helman *Trasmundo de Goya* (Madrid 1983, págs. 32ss y 139ss donde estudia las pinturas de Goya en relación con la poesía de Meléndez Valdés) y Alcalá Flecha, Roberto: *Literatura e ideología en el arte de Goya* [Zaragoza] 1988, págs. 138ss.