

GOYA Y LA ICONOGRAFÍA BARROCA

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Este año, en que se conmemora el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Goya y esta ocasión, la celebración del acontecimiento en su tierra natal, nos brindan la oportunidad de tratar algún aspecto nuevo del arte de nuestro pintor. Esto, en el caso de Goya, con tantísima historiografía de renovación constante, resulta en principio más bien difícil, aunque también es cierto que la riquísima personalidad del pintor aragonés nos sorprende cada día con nuevas posibilidades.

Dicho esto, parece un tanto extraño elegir precisamente el título de iconografía barroca en relación con el pintor más moderno de su tiempo, precursor en una sola vida de gran parte de los movimientos artísticos de los siglos XIX y XX, ¿no es verdad?

El propósito que nos guía no es insistir en su formación dentro del barroco, ni señalar reminiscencias de modelos o temas, sino ver a través de unas pocas obras vinculadas a la iconografía barroca, la evolución y la transformación del lenguaje artístico realizada por parte de Goya.

Para ello hemos elegido dos temas que Goya trata muy raramente, la alegoría y la mitología, en ocasiones muy íntimamente relacionados. Aunque la alegoría es ciertamente muy antigua, fue codificada y utilizada ampliamente en el barroco, por lo que hoy centrará nuestra atención y nos servirá para comprobar como Goya, que no simpatizaba con el tema, empieza utilizando esta vieja iconografía con el sentido barroco y acaba modificando las formas y el significado de su lenguaje.

La posición de Goya ante este tema, es muy importante para comprender el cambio de lenguaje que dará paso al arte moderno y el papel que desempeña Goya en este cambio.

Comencemos recordando brevemente lo que opinaba sobre la alegoría un contemporáneo de Goya, Diego Rejón de Silva, académico honorario

de San Fernando desde 1780 y consiliario desde 1787, quien en 1786 publica su poema: *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* y dice a propósito de la alegoría: «La Alegoría en la Pintura es la representación de un ser abstracto, de la Justicia, la Fortaleza, la Envidia, &c. o de una cosa inanimada como la España, un Río, &c. por medio de una figura humana... [y en] algunos Templos, y Edificios públicos... son tan abundantes las Alegorías, y tan oscuras, que más parecen enigmas, que otra cosa»¹.

Así pues para los ilustrados contemporáneos de Goya, las alegorías eran más bien productos inútiles de la imaginación, que ni se comprendían ni era provechoso interesarse por ellas, coincidiendo así con la posición oficial de la cultura neoclásica. Esto se opinaba mientras Goya estaba ya en la Corte y comenzaba a cosechar sus primeros éxitos. ¿Pero cuál fue el primer contacto de Goya con este tema?

La primera obra segura de nuestro pintor, en relación con el mundo antiguo y con presencia importante de alegorías fue el cuadro de *Aníbal cruzando los Alpes*, (fig. 1) realizado en Italia 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 intentó localizar la obra largos años sin resultados.

En 1984 fue dado a conocer el boceto correspondiente en el que aparece, en primer plano, una alegoría interpretada como la del río Po, según las indicaciones que Ripa da en su *Iconología* para representar la Lombardía (hombre con cabeza de toro y urna que vierte agua)².

Diez años más tarde, en 1994, se dio conocer en el Museo del Prado, el original tan buscado y que apareció finalmente en una colección española. La exposición pública del cuadro y el estudio publicado por Jesús Urrea, autor del hallazgo, nos permiten ahora precisar más la iconografía de esta primera obra alegórica de Goya³.

¹ Edición facsímil, Murcia 1985, nota VIII, pp. 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.

² José Manuel ARNAIZ y José Rogelio BUENDÍA. «Aportaciones el Goya joven», *A. E. A.* 1984, pp. 169-176, donde señalaban esta figura como la del dios Marte, opinión rectificada después en *Goya joven... ob. cit.*, p. 83, n^o 17.

³ Para todo lo relativo al hallazgo, historia y bibliografía sobre el cuadro en cuestión puede verse: Jesús URREA, «El Aníbal de Goya reencontrado» en *El Cuaderno Italiano —1770-1786. Los orígenes del arte de Goya* [Madrid] 1994 pp. 41-52. Nosotros nos limitamos en este momento al estudio de las figuras relacionadas con el tema de este trabajo.

En primer plano se aprecia con mayor nitidez que en el boceto la alegoría del río Po, representada según el texto de Ripa. Más en el centro aparece Aníbal acompañado de una figura alada y coronada, que representa al Genio, siguiendo también el texto de Ripa, más arriba, al fondo de la composición podemos ver una figura femenina que no aparece en el boceto. Se trata de una alegoría de la Fortuna, con sus atributos característicos: rueda, corona de laurel y cornucopia, tal y como indica Ripa igualmente, el significado de este personaje es «que la Fortuna hace triunfar a quien se le antoja».

Así pues tres de las cuatro figuras principales de este cuadro de Goya son alegorías y sus imágenes están formadas siguiendo el manual de Ripa, el más utilizado por los pintores desde su primera edición ilustrada de 1603.

Goya, joven entonces y descoso de obtener un premio que le daría fama y categoría, procura cuidadosamente en esta obra adaptarse a las normas del concurso y asegurar la precisión de sus alegorías.

Las normas del concurso indicaban que Aníbal debería ir acompañado de un genio que le cogiese de la mano mientras contemplaba de lejos los campos de Italia, y tanto en el boceto como en el cuadro, aparecen claramente el genio y la alegoría del río Po, en representación de Italia por ser el más importante del país.

La convocatoria añadía también que «los ojos y todo el rostro de Aníbal debían manifestar la alegría interna y la confianza en las próximas victorias», para lo cual, Goya cambió los trofeos caídos del boceto, por la imagen de la Fortuna en el cielo, identificándola así con la «vittrice militar fortuna» que había indicado Frugoni, inspirador del texto académico.

Tenemos pues en esta primera obra segura de Goya, un despliegue de alegorías interpretadas según la tradición barroca y recogidas en el texto más famoso del siglo XVII.

De esta etapa italiana son también las dos primeras obras mitológicas que conocemos de Goya, fechadas en 1771 y publicadas por Milicua en 1954⁴, el *Sacrificio a Vesta* y el *Sacrificio a Pan*. Ambas son de pequeño formato y lógicamente responderían a una demanda habitual en el neoclasicismo romano y representaron para Goya un producto de fácil venta.

Sus medidas e iconografía hacen suponer que fueron concebidas como pareja.

⁴ «Anotaciones al Goya joven», *Paragone*, 1954, n.º 53, pp. 5-28.

Goya se basó para estas dos obras en modelos ajenos, usados también por otros artistas contemporáneos como Loir, por lo que posiblemente Goya se adaptó en este caso al gusto de la clientela.

En el año 1994 se dio a conocer también el llamado «cuaderno italiano» de Goya⁵, obra de gran valor para conocer la actividad del pintor durante estos primeros años. En el cuaderno aparecen apuntes y estudios para algunos cuadros como el *Aníbal*, pero hay un dibujo (fig. 2) que nos parece importante testimonio de la postura de Goya ante lo clásico. La imagen ocupa dos páginas del cuaderno y muestra dos figuras separadas y unas palabras escritas por el pintor, que en nuestra opinión se deben transcribir como sigue: «Puertas de Xano Trastiber[e?] no son los que tienen la [bocca della verità]»⁶.

La figura de la derecha, interpretada como un mascarón clásico corresponde en realidad a la popular imagen llamada «Bocca della verità», colocada en el atrio de la iglesia de Santa María in Cosmedin de Roma, no lejos del arco de Jano.

Aunque se trata de un relieve romano, la imagen es famosa más bien por las connotaciones populares que le han dado nombre, y su carácter expresionista atrajo sin duda al pintor —que sin embargo no incluye en el cuaderno ninguna imagen del arco romano tan cercano, aunque sí deja constancia de su localización. El texto escrito por Goya 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 Exipto 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]».

Así pues, en esta etapa italiana, en la que Goya emplea la alegoría y la mitología al uso del barroco, no es el célebre arco romano lo que interesa a Goya sino la máscara gesticulante, lo que prueba que sus verdaderos intereses no coinciden con los temas que se ve obligado a representar.

Pero es estando ya en Madrid, en 1784, cuando Goya vuelve a abordar el tema mitológico y lo hace de una manera muy distinta a la del *Sacrificio de Vesta*.

⁵ 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 facsimil del mismo y un primer estudio y transcripción de notas realizado por Manuela MENA MARQUÉS.

⁶ La transcripción dada anteriormente es la siguiente: «Puertas de I. trans Trastiber noso [tros] los q.e tienen [las bocas abiertas]», MENA *ob. cit.*, p. 61.

En este año firma y fecha Goya el cuadro de *Hércules y Onfala* (fig. 3). El formato sigue siendo pequeño pero la forma de abordar la mitología es totalmente diferente a las obras anteriores y el cuadro, en este caso, constituye un rarísimo ejemplo del tratamiento burlesco de la mitología en la pintura española.

El tema de la fábula burlesca, en lo que se refiere a nuestra literatura fue tratado con amplitud por Cossío⁷.

El cuadro corresponde a la época en que Goya comienza a consolidar su posición en la Corte, cuando ha pintado ya el retrato de Floridablanca y ha retratado al infante don Luis y a su familia en Arenas de San Pedro. En este año de 1784 pasa Goya su segunda temporada en Arenas trabajando de nuevo para el infante y poco después, en 1785, el duque de Osuna paga al pintor los primeros retratos hechos por Goya para esta familia. En este mismo 1785 Goya es nombrado teniente director de pintura de la Academia de San Fernando.

Se desconocen las circunstancias del encargo y el nombre del comitente del *Hércules*.

El tema de Hércules y Onfala ha sido aprovechado desde la antigüedad para simbolizar los peligros del sometimiento masculino a la mujer y para reir abiertamente de la situación afeminada del hombre cuando cae bajo el poder de la mujer⁸. El tema y el atuendo del héroe son pues utilizados para tratar burlescamente la mitología clásica tal y como aparece tratada en obras literarias de la época, conocidas en el entorno de Goya, por lo que vamos a fijarnos en dos de ellas.

⁷ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952.

⁸ En el propio siglo XVIII tenemos un ejemplo sorprendente de esta iconografía en la propuesta que el padre SARMIENTO hace, en 1749, para la decoración de las doce esquinas de las cuatro torres al comenzar el cuerpo segundo del Palacio Real Nuevo de Madrid. Entre las numerosas alternativas que da el benedictino para una decoración basada en el número doce incluye, «si se quisiesen adornos mytológicos», los doce trabajos de Hércules, e indica: «Pero si en lugar de alguna de las 12 dichas [hazañas], se quisiese poner una que divierta, no la ay mas propia que la de poner a Hércules hilando, con su rueca en la cinta y el huso entre los dedos. Esto alude a quando vestido de mujer estaba entre las damas de Omphale, hilando con ellas. Y si la clava haze de rueca será mas divertido el objeto. No importa que esto no aya sido hazaña, sino vilipendio de las que avia hecho. Si en esto no se conoze el valor de Hércules, se representa lo que puede el Amor» (apud Conrado Morterero «Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 1972, pp. 66-67). No obstante, la «seriedad» de esta propuesta viene contestada por el comentario que el propio Sarmiento hace a propósito de los trofeos que se han de poner a los reyes o héroes de la antigüedad, para lo cual, dice, «es preciso huir de todo trofeo militar moderno; pues sería una mamarrachada, y aún mayor que la de ver a Hércules hilando, verle rodeado de piezas y de arcabuzos o fusiles» (*ibidem*, p. 58).

La primera está en relación con los duques de Osuna y sobre ella poseemos algunos datos importantes. Se trata de la *Vida, Trabaxos y Aventuras de Hércules thebano, Hixo de Júpiter, y Alcmena*, compuesta en seguidillas por don Ventura Rexon de Silva en el año de 1765.

Esta obra manuscrita, una de cuyas copias (la de la Biblioteca Nacional) procede de la colección del duque de Osuna nos cuenta en 47 hojas la gestación, nacimiento y principales hechos de Hércules, del que dice: «también se llamó Alcides,/ nombre más blando,/ y siéndolo, no importa,/ que no esté usado;/ y assí con flema/ en uso hede ponerle,/ pues tuvo *Rueca*»⁹.

El autor canta burlescamente las hazañas del héroe y entre ellas cuenta su matrimonio con Deyanira y después su enamoramiento de Onfala: «En fin, como fastidian/ las posesiones/ se cansó nuestro Alcides/ de su consorte:»// «A Onfala aspira,/ no por ser más hermosa,/ por ser distinta./ El cariño, que à Onfala/ tubo, fue tanto,/ que jamas fino Amante/ pareció esclabo.// Assí lo creo,/ pues quanto hizo por ella/ todo fue *yerro*.// Dexò con Ygnominia/ claba, y saetas,/ tomando por sus Armas/ el uso, y rueca:».

Aquí el episodio se presenta no como consecuencia de la esclavitud del héroe que había sido comprado por Onfala, sino como ejemplo del vaivén amoroso de Hércules, quien después se enamora de Iole y de otras muchas, viviendo siempre por ello bajo el poder de las mujeres, a quienes entrega sus atributos masculinos (armas) y de quienes recibe los femeninos (vasquiña y aguja de coser): «También à Iole quiso/ con ansia grande,/ y a otras mill, cuyos nombres/ nadie los save;// Ni el supo de ellas,/ porque las conocía/ sin conocerlas// La gran Piel del Hemeo,/ que se vestía,/ consiguieron la dege/ por sus basquiñas».

Ante estos hechos su esposa Deyanira, interviene y le entrega la camisa que le diera a ella el centauro Neso, creyendo que al ponérsela olvidaría a las otras mujeres y Hércules al ponérsela muere abrasado, destruido una vez más por el poder de las mujeres sobre él.

Pero además esta obra literaria nos sirve como testimonio del gusto de la nobleza por lo plebeyo y de las relaciones entre nobles y literatos.

En el mismo volumen figuran otros versos remitiendo la letra de una tonadilla a la Sra. Condesa de Benavente¹⁰ es decir, a la futura duquesa de Arcos y de Osuna.

⁹ Ms. 10952, pp. 8 y v.

¹⁰ Fol. 93.

Ahora bien ¿quién era el autor de poema tan próximo al espíritu del cuadro de Goya que estudiamos?

Como el propio manuscrito indica, la obra fue compuesta por don Ventura Rejón de Silva, padre de Diego Antonio Rejón, citado al comienzo de este estudio. Es por tanto lógico deducir, apoyándonos además en su correspondencia con la nobleza, que formaba parte del mundillo literario madrileño en la década de los 80, cuando Goya realiza su pintura mitológica.

Su hijo estaba casado con la marquesa de la Real Clemencia, quien en 1787, se integró en la recién creada Junta de Damas de la Real Sociedad Económica de Madrid, que presidió la duquesa de Benavente (Osuna) entre 1787 y 1790 y que tanta importancia tuvo para el trabajo de las mujeres ilustradas¹¹.

La opinión del hijo sobre estos temas es muy diferente a la del padre, como queda reflejada en los siguientes versos: «Con asunto sagrado/
Jamás profano asunto irá mezclado,/ Ni en tabla que presente/
Pasaje relativo al Chistianismo/
Ficciones se pondrán del Gentilismo/
Del mismo modo la razón ordena/
Que en verdadera Historia no se inviente/
De Fábula episodio impertinente/
Con pretexto de hacerla más amena;/
¿Pues a quien gustará vér confundido/
Con lo real y cierto lo fingido?»¹² mientras en otros se incluyen recomendaciones que, indirectamente, prueban la intención declaradamente burlesca de una imagen como la representada por Goya en su *Hércules y Onfala*: «Nunca al Héroe famoso/
El Pintor vestirá como si fuese/
Agraciada doncella,/ A quien siempre se adapta lo vistoso/
De un color delicado como ella»¹³.

No obstante, nada sabemos de contactos directos entre Rejón y Goya.

La segunda obra literaria que vamos a examinar corresponde al teatro y en ella encontraremos datos de gran interés, por cuanto se refieren también al personaje y a la fábula que Goya representó en el lienzo que estudiamos.

¹¹ Allí se debatían temas típicos de la ilustración como la educación, la justicia social y la economía, y específicos de la mujer como la educación femenina, las cárceles de mujeres, los niños abandonados. También se impartían clases de educación física y se proporcionaron las primeras vacunas infantiles. (Véase Paula de DEMERSON *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo). Una figura de la Ilustración*, Madrid 1975).

¹² *La Pintura*, ob. cit., p. 46.

¹³ *Ibidem*, pp. 67-68.

Se trata de una obra de Antonio de Zamora, el cual, aunque murió en 1728, gozó de amplia difusión en todo el siglo. Sus obras se representaron frecuentemente en los teatrillos de la nobleza madrileña¹⁴ a lo largo del siglo XVIII.

Como es sabido, algunas obras de Zamora sirvieron de inspiración a pinturas de Goya, por ejemplo, *El Hechizado por fuerza, No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra* y dentro de su producción encontramos precisamente una zarzuela nueva titulada *Matarse por no morir y el Hércules Furente*¹⁵, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional, y por ello tal vez su texto es poco conocido actualmente.

La obra¹⁶ muestra un curioso enredo entre Hércules y Deyanira a causa de las amantes del primero, que provocan los celos de su esposa y el final trágico del marido. En la zarzuela no se cita a Onfala por lo que es Iole solamente la causa de la mudanza de naturaleza de Hércules, «usando rueca y vastidor». Deyanira confiesa sus sospechas a la maga Nefile, quien, utilizando su poder, hace reflejar en un espejo mágico el encuentro de Iole y Hércules. Ambos están en «un gabineto ricamente adornado y en él sobre una almohada Iole, en cuyo regazo estará Hércules con algunas cintas en el pelo y una Rueca en la mano y damas en pie». En ese momento Hércules declara su amor a Iole por encima de Deyanira y la amante le responde: «Porque veas como pago/ esa fineza disfruta/ las flores demi regazo/ otra vez». Ante esta evidencia Deyanira enfurece y Nefile le entrega una banda que una vez puesta por Hércules le hará volver al amor de su esposa. Al regreso de Hércules, éste niega sus amoríos y Deyanira le entrega la banda de Nefile que abraza al marido y queda cumplida así la venganza del centauro Neso, hermano de la maga Nefile¹⁷.

¹⁴ Recuérdese que la propia duquesa de Benavente era muy aficionada a las representaciones, tenía un teatrillo en su casa, del cual eran asiduos Tomás de Iriarte, Moratín, Don Ramón de la Cruz y protegía a cantantes, actores y actrices como La Tirana, Isidro Máiquez, etc. (Véase Condesa de Yebes, *ob. cit.*).

¹⁵ Está recogida por Vicente GARCÍA DE LA HUERTA (*Theatro Hespañol. Catálogo alfabético de las comedias...*, Madrid, 1785), la cita MESONERO ROMANOS en la *B. A. E. (Dramáticos posteriores a Lope de Vega)*, Madrid, 1859 y Cayetano Alberto de la BARRERA (*Catálogo bibliográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860).

¹⁶ El título de Hércules furente recuerda el *Hércules Furens* de Séneca, sin duda conocido por los autores del siglo XVIII, en esta obra aparece travestido solamente Hércules pero la causa de ello es Onfala que, sin embargo, no aparece en la obra de Zamora.

¹⁷ El manuscrito es el 16373 y proviene de la colección Durán, el mayor coleccionista de teatro conocido y en parte contemporáneo a Goya, aunque muere en 1862. Aunque este texto pudiera hacer pensar en la banda roja que Hércules tiene en el cuadro de Goya, en la

Tanto el *Hércules furente* de Zamora como el *Hércules Tebano* de Rejón, fueron conocidos en las reuniones literarias madrileñas contemporáneas a Goya y nos muestran elementos que sirven para esclarecer la pintura de que tratamos ahora.

Hércules aparece transformado en antihéroe, en un soldado popular y aventurero, sometido a las mujeres, quienes se apropian de sus armas y le imponen ropas y tareas vejatorias para el hombre. Así en el cuadro de Goya aparecen dos mujeres, una con la espada en sus manos y otra que observa la falda y la costura de Hércules. Estas dos mujeres pueden ser Iole y Onfala, que aparecen juntas en el poema de Rejón. En este caso, el cuadro expondría de una manera muy sutil, la causa última de la situación del héroe: el estuche que la segunda mujer mantiene entre sus piernas y del que surge el hilo que centra la atención del hombre.

La fábula goyesca sería pues un buen testimonio del rechazo racionalista a la «ficción» de la mitología clásica y a su utilización como ejemplo moral, mostrando a través de la burla el «antiejemplo».

La noticia más antigua que tenemos sobre los propietarios del cuadro lo cita en casa del Marqués de la Torreçilla. La marquesa aparece entre las fundadoras de la Junta de Damas de la Real Sociedad Económica de Madrid, que presidía la duquesa de Benavente y de la que era secretaria la condesa de Montijo y miembro también la marquesa de la Real Clemencia, esposa de Rejón, citada anteriormente¹⁸.

La marquesa de la Torreçilla era amiga de la condesa de Montijo, cuyo salón era frecuentado por Jovellanos, Mazarredo, Vargas Ponce —todos ellos retratados por Goya— y sin duda el propio pintor, a quien la condesa «celebraba a boca llena» al decir de Vargas Ponce¹⁹.

El Hércules goyesco es de fecha muy temprana, cuando el pintor tiene sus primeros contactos con la nobleza y con los ilustrados, no obstante es

obra que comentamos sólo le es entregada por Deyanira en casa e inmediatamente después de ponérsela comienza su locura que finaliza en la muerte.

¹⁸ Es también una buena representante del círculo de mujeres ilustradas por su actitud y actividades dentro de las tareas sociales de la Junta. Murió joven, en 1797, y una hija suya fue miembro honorario de la Academia de San Fernando por ser pintora. Véase DEMERSON, *ob. cit.*, especialmente pp. 365-368.

¹⁹ Apud DEMERSON *ob. cit.*, p. 114. Recuérdese también que Goya hizo, hacia 1804, los retratos de tres hijos suyos, entre ellos el de la marquesa de Villafranca, pintora, que está en el Museo del Prado. De sus amigos, el primer retratado por Goya es Mazarredo y esta obra es contemporánea al cuadro de Hércules.

en estos salones, en sus lecturas y representaciones, donde hay que buscar la fuente literaria, el significado y el encargo del cuadro de Goya.

Unos años después de terminar el *Hércules* aparecen las dos primeras pinturas de Goya mencionadas específicamente como alegorías, las conocemos sólo por la cita que de ellas hace el pintor al extender recibo de su cobro. Se menciona como «dos cuadros alegóricos a Zaragoza», valorados en 900 reales y pagados por el Ayuntamiento de la ciudad a Goya, en febrero de 1793²⁰. De ellas no hay más noticias, por lo que no podemos opinar sobre las imágenes representadas por Goya en estas dos primeras y específicas alegorías. Nadie las ha vuelto a citar y sería muy interesante rastrear un poco esta noticia.

La tercera mitología que vamos a tratar es la de *Psique y Cupido*, atribuida mayoritariamente a Goya, realizada hacia 1800, aunque tiene unas características muy peculiares.

Al tratar de esta obra siempre se subraya un cierto neoclasicismo en el aspecto formal y una técnica más prieta que en otras obras contemporáneas. Igualmente es notorio el parecido que tiene la Psique con la maja pintada por esos mismos años para Godoy, en cuyo gabinete interior estaba «en compañía de varias Venus», como la de Velázquez, regalo de la duquesa de Alba²¹ y quizás en ello esté la clave de esta mitología que ciertamente se hizo con intenciones muy determinadas, hoy por hoy difíciles de precisar, mientras no sepamos quien fue realmente la modelo de ambos cuadros (Gassier sugiere que podría ser Pepita Trudó amante de Godoy) y para quien fue hecha la Psique.

Se ha supuesto que el cuadro fuera hecho realmente por el pintor para sí mismo, como alegoría de una situación personal²². Nosotros opinamos que habría que dirigir la atención más bien hacia el entorno del cliente de la «maja». Debió ser un encargo preciso, dada la poca inclinación «natural» de Goya hacia la mitología y dadas también las rigideces que aparecen en la pintura como siguiendo indicaciones muy detalladas del cliente.

²⁰ Francisco de Goya. *Diplomatario*, Zaragoza, 1981, p. 313.

²¹ PARDO CANALÍS, *ob. cit.*, La visita fue realizada entre otros por Ceán, y su noticia está extraída de las notas de los *Diarios* de GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA.

²² Así opina BUENDÍA en *Colección Cambó*, Madrid, 1990, pp. 392-401, n.º 43. Recientemente Alcalá Flecha ha señalado como posible fuente iconográfica para esta pintura una de las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, en edición francesa de París 1768 y española de Madrid, 1805 («Nuevas fuentes compositivas de la obra de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, 1991, pp. 63-70). El grabado original sería obra de Massard y el que realizó las planchas para la edición española fue José Assensio y Torres.

Más tarde, en 1810, realiza Goya una de sus alegorías más famosas por muchos motivos. Se trata del cuadro conocido como *Alegoría de Madrid*, (fig. 4) aunque en realidad fue encargado como retrato del rey José I, retrato que Goya transformó, en una gran alegoría y que la historia conservó como tal, haciendo desaparecer el retrato real.

La pintura le fue encargada a Goya en 1810 por recomendación de Tadeo Bravo de Rivero y encargo del Ayuntamiento de Madrid²³.

En 1806, Goya había retratado a Bravo de Rivero y en 1808 había colaborado en la decoración de la fachada de su casa de don Tadeo, con motivo de la proclamación de Fernando VII. La decoración, al decir de la *Gaceta* consistió, entre otras cosas, en una representación de la «fidelidad limeña»²⁴, la que en un medallón tenía el retrato del rey». Esta relación sirvió probablemente para encargar a nuestro artista el retrato real, en el que mantuvo la idea de la decoración dedicada en 1808 a Fernando VII, ya que en ambos aparece una alegoría femenina (la Fidelidad o Madrid) y un retrato del rey (Fernando VII o José I), lo que hace suponer el éxito de la fórmula empleada en 1808, bien por sugerencia del propio D. Tadeo, bien por indicación de Goya.

Al parecer, la ausencia del rey José y el contar sólo con una estampa de medio perfil grabada en Roma como modelo, determinaron al pintor a componer la gran alegoría.

No obstante se puede recordar que Goya, retratista por excelencia, debió encontrarse muy comprometido para realizar tal obra y muy a disgusto con ella para volcarse en la alegoría y relegar el retrato.

El esquema compositivo de unas figuras alegóricas presentando el retrato de un personaje dentro de un pequeño óvalo era habitual en el arte del siglo XVIII. Así pues, podemos decir que Goya seleccionó en este cuadro dos de los temas más alejados de su producción habitual y por supuesto, de su gusto e «inclinación»: el retrato en medallón y las grandes alegorías, lo que puede explicarse por un deseo expreso del pintor de diluir la imagen del rey francés entre grandes alegorías que constituyen el objeto principal del cuadro, aunque también pudiera ser una imposición de don Tadeo.

Así pues, el retrato del rey francés es una de las obras de iconografía más barroca: mujer con corona, escudo de la ciudad y perro a sus pies,

²³ PÉREZ Y GONZÁLEZ, apud *Goya y la constitución de 1812, ob. cit.*, p. 86.

²⁴ Don Tadeo provenía de Lima. Breves noticias biográficas de él da GLENDINNING en «Goya's Patrons», *Apollo*, 1981, p. 246.

representación de la fiel y coronada villa de Madrid, ángeles o genios sosteniendo el retrato real y genios alados con trompeta y con corona de laurel y olivo representando la Fama y la Victoria respectivamente. Todas son imágenes recogidas y recomendadas por Ripa en su celebrada *Iconología*.

Es importante retener la imagen de esta *Alegoría de Madrid* para revisar el segundo gran cuadro alegórico de Goya, interpretado generalmente como *España, Tiempo e Historia* (fig. 5).

El cuadro está en el Museo de Estocolmo y consta de tres figuras: Tiempo e Historia, interpretadas según la iconografía barroca recogida por Ripa y una figura femenina, protagonista sin duda alguna, e interpretada como España, la Filosofía o la Constitución²⁵.

La primera interpretación —España— es la más antigua. Se la dio Yriarte, en su *Goya* de 1867, el autor habla de «*L'Espagne écrivait son histoire*» y Viñaza lo traduce cuando la menciona en su *Goya* de 1887²⁶. La segunda es de Nordström y la tercera nos interesa especialmente porque puede explicar la actitud positiva e implicada del pintor hacia esta obra.

Como se recordará, además de la pintura hay dos dibujos y un boceto en relación con este tema.

Sayre estudió todos ellos al ocuparse de este cuadro y parte primero de la tradicional relación entre el Tiempo y la Historia, y el Tiempo y la Verdad, citando ejemplos en grabados de 1696 y 1713, analizando independientemente los distintos elementos del cuadro de Goya: luz, reloj de arena, cetro, vestido y libro y relacionándolos con otros dibujos el propio pintor y con las distintas constituciones españolas de la época, propone finalmente el título de *Adopción de la Constitución de 1812 por España*. Es decir, la pintura sería una alegoría de la constitución española en la que se resalta su bondad, luz, verdad y libertad, y la importancia del momento histórico de su adopción.

Veamos ahora que postura tomó Goya ante esta alegoría.

El cuadro consta de tres personajes, dos de ellos, Tiempo e Historia, siguen la iconografía de tiempos clásicos, divulgada en el barroco a partir de los modelos de Ripa. Goya los aprovecha simplificando al máximo su

²⁵ Soria («Goya's Allegories of Fact and Fiction» *B. M.*, 1948, p. 196-200), Nordström *Goya, Saturno y melancolía. Estudio sobre el arte de Goya*, Madrid, 1989 y Sayre, «Goya. Un momento en el tiempo» *En Goya y la Constitución de 1812*, Madrid, 1982, respectivamente.

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN en su estudio de este cuadro («La elaboración de un cuadro de Goya» *A. E. A.* 1945, pp. 301-307) lo interpreta como *España ante la Historia, que escribe sus fastos, mientras el Tiempo, que no puede detenerse, la invita a seguirle*.

apariencia y atributos, es decir, adoptando un lenguaje claro y sencillo, como recomendaban los neoclásicos²⁷. El tercer personaje es, una alegoría nueva, que Goya debió inventar. Para ello elige una personificación femenina en la que reúne características como juventud, luz, blancura y libertad; le dota de dos atributos: un cetro (símbolo de la soberanía y por ello dado tradicionalmente al rey) y un libro (Constitución). Esta figura ocupa además el lugar de la Verdad en el cuadro pequeño de Boston y en cierto modo hereda también parte de su significado.

Pero además de esto hay un elemento simbólico muy importante que ha pasado hasta ahora desapercibido —que sepamos— y es el árbol que el pintor coloca detrás de la figura central femenina²⁸. Se trata de un árbol recién cortado que está cayendo y puede verse uno de sus bordes inferiores unido aún a la tierra. Este elemento ocupa en el cuadro de Estocolmo el mismo lugar que ocupan, en el boceto de Boston, la oscuridad y las aves nocturnas. Así pues, ambas imágenes —oscuridad y árbol derribado— representan dos momentos del pasado, superados por la luz del presente que inaugura una nueva era.

En el boceto aparece la Verdad triunfando sobre la oscuridad al final de los tiempos, según marca el reloj de arena vacío en la parte superior. En la pintura de Estocolmo asistimos al nacimiento de una nueva España, según marca el reloj lleno en la parte superior, caracterizada por la Constitución (libro en la mano) y la Soberanía (cetro), que acaba con un pasado de oscurantismo (árbol que se acaba de cortar) y la Historia subraya la importancia de este momento, colocando el libro del pasado bajo su pie.

La imagen se puede referir pues a los principios del liberalismo, que impusieron la soberanía nacional en la Constitución de 1812 por lo que el cetro corresponde a España y no a la monarquía, razón por la que la figura no tiene corona. Sabemos que los liberales usaron en sus discursos en las Cortes de Cádiz imágenes parecidas a la representada por Goya, y así por ejemplo, refiriéndose a la abolición de la propiedad vinculada, hablaron de suprimirla «arrancando de raíz el árbol que produce tan amargos frutos»²⁹.

²⁷ Sobre este aspecto véase ROSA LÓPEZ TORRIJOS «Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. Sus primeras obras», *A. E. A.*, 1995, pp. 165-177.

²⁸ Yo lo hice constar en mi estudio «Goyas förhållande till allegorin och den klassiska världen», en *Goya*, Estocolmo, 1994, pp. 31-43.

²⁹ La frase es citada por Raymond CARR en *España 1808-1939*, Barcelona, 1978, p. 108. En este mismo capítulo se trata de la posición de conservadores y patriotas liberales sobre temas como la soberanía popular —defendida igualmente por los liberales— y del papel de la nación y la monarquía, temas todos ellos estrechamente relacionados con el cuadro de que tratamos y ampliamente debatidos en la cortes de Cádiz.

Así pues en el cuadro de Goya aparece la España constitucional frente a la España absolutista y monárquica. En el cuadro hay figuras y elementos de la iconografía tradicional barroca, como el Tiempo y la Historia el cetro para indicar la soberanía, el árbol cortado, imagen habitual tanto en la retórica como en la plástica barroca, cuando se trata el tema de la muerte y presente por consiguiente en libros y estampas referidos a esta iconografía. Todo este conocimiento antiguo de Goya está aquí, no obstante con un significado nuevo, más relacionado con los hechos contemporáneos que con el código iconográfico del pasado pasado.

Aunque no sabemos para quien se hizo esta obra³⁰, suponemos que se creó en torno a la proclamación de la Constitución de 1812. Las primeras noticias que tenemos de ella son las de Yriarte en 1867, en esa fecha él la vio en Cádiz, en casa del cónsul austríaco.

A falta de otros datos, recordemos que Goya retrató a varios personajes que destacaron como políticos liberales defensores de la Constitución de 1812. Por ejemplo, Vargas Ponce, Ramón de Posada y Soto, Antonio Porcel y sobre todo, Evaristo Pérez de Castro, académico de San Fernando, defensor de la libertad de prensa en las Cortes de Cádiz en 1810, poseedor de varias obras de Goya —entre ellas tres pinturas con temas de la guerra de la independencia—, él mismo pintor, y a quien se ha sugerido como posible inspirador de algunas obras de Goya³¹.

Recordemos además que en Cádiz no solamente estuvieron escritores y políticos liberales sino también gran parte de la nobleza de ideas progresistas, muchos de ellos relacionados con Goya, como los condes de Altamira, el duque de Híjar y sobre todo la condesa-duquesa de Benavente³² y sus hijos, que tan importante papel tuvieron en estos años y en el futuro liberalismo, y cuya hija Joaquina heredó, por su matrimonio, relaciones familiares con Austria³³.

³⁰ Recuérdese que la suposición de Gudiol como hecha, junto a la *Alegoría de la Poesía*, para el palacio de Godoy, no se ve corroborada por las citas en el palacio del Príncipe de la Paz y es rechazada actualmente. Como en el caso de la *Alegoría de Madrid*, el conocimiento de la personalidad del cliente tal vez nos ayudaría a saber el peso que éste tuvo en la invención de la alegoría.

³¹ Nigel GLENDINNING, «Arte e ilustración en el círculo de Goya» en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, [1980], pp. 73-88.

³² Todos ellos aparecen en el padrón de Cádiz de 1813. Sobre la actividad política y social de la ciudad en esos años y la presencia de refugiados en la misma puede verse: Ramón SOLÍS, *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, [Madrid], 1987.

³³ Cabe recordar a este respecto que Joaquina estaba casada con el marqués de Santa Cruz, hijo de una austríaca —Mariana Waldstein retratada también por Goya en 1798— y

Así pues en la alegoría relativa a Madrid y en la alegoría de la España constitucional tenemos un resumen perfecto de la postura de Goya ante este tema. En la primera se muestra lejano y utiliza mecánicamente un lenguaje barroco. En la segunda se muestra comprometido y cuidadoso en plasmar un significado que en aquel momento tenía que ver con vivencias y sentimientos muy importantes en la vida personal y colectiva, así pues Goya utiliza elementos del lenguaje tradicional junto a otros de la vida contemporánea creando un nuevo tipo de expresión alegórica.

La alegoría que aparece en el cuadro de Estocolmo, debió ser tan del agrado de Goya que posiblemente volvió a utilizarla —como ha señalado Sayre también— en el *retrato de Fernando VII* (fig. 6) hecho para el ayuntamiento de Santander en 1814.

El Concejo cántabro al hacer el encargo especifica que «[El rey] deberá tener la mano apoyada sobre el pedestal de una estatua de España coronada de laurel y estarán en este pedestal el cetro, corona y manto: al pie un león con cadenas rotas en las garras»³¹.

Las alegorías precisadas en el encargo —España heroica, atributos de la realeza y libertad obtenida— fueron respetadas por el pintor, pero la figura de España, coronada de laurel, tiene no obstante el pecho semidescubierto y los brazos extendidos al igual que la figura de Estocolmo, aunque las manos están colocadas de tal forma que sólo aquellos que conocieran la obra anterior pudieran establecer claramente la relación con la España constitucional, suprimida por el rey pocos meses antes, pero presente siempre en el ánimo de Goya. Además de esto, la estatua de España está colocada sobre un pedestal, donde vemos media cabeza de perfil, dentro de una moldura circular como en las medallas antiguas. La cabeza no se menciona en las condiciones del encargo y por tanto sería interesante saber si Goya quiso significar algo especial con esta cabeza.

De momento lo único que sabemos, es que en 1812 se fundió una medalla conmemorativa de la Constitución de Cádiz, en la que aparece Fernando VII de perfil y coronado de laurel, a la manera de los emperadores romanos. En ella se dice que es rey de las Españas «por la gracia de Dios y de la Constitución». La imagen que aparece en esta medalla corresponde a Fernando VII joven e imberbe, con su perfil característico —nariz redondeada y barbilla muy recta— y en el reverso hay una alegoría de

cuya familia había ostentado la embajada de España en Viena. Sobre Mariana de Waldstein puede verse: Jeannine BATICLE, «Le portrait de la Marquise de Santa Cruz par Goya», *Revue du Louvre*, 1977, pp. 153-163.

³¹ Apud Goya y la constitución de 1812, *ob. cit.*, p. 88.

España y América sosteniendo ambos mundos el libro de la Constitución, sobre el que aparece una estrella refulgente³⁵.

¿Podría ser que el pintor quisiera dar aquí una nueva cita constitucional convenientemente enmascarada dada la fecha de realización del cuadro?

Las últimas pinturas mitológicas hechas por Goya corresponden a la obra realizada entre 1820 y 1822, en las paredes de su casa junto al río Manzanares. En ellas representa a Saturno y las Parcas.

Saturno (fig. 7) está pintado en la planta baja de la casa y acompaña posiblemente de *Judit*, *el Aquelarre*, *la Romería de San Isidro*, *Leocadia*, *Dos viejos comiendo* y *Dos frailes*.

Saturno había sido utilizado por Goya en ocasiones anteriores como alegoría del Tiempo, pero ahora aparece en una de las acciones más peculiares de su historia: devorando a su hijo.

Yriarte, al describir las pinturas de la casa de Goya lo cita como una «escena de canibalismo», pues es ésta la impresión que da al contemplarla³⁶. En realidad podemos considerar el *Saturno* más como antecedente de la «alegoría real» de Courbet (*El taller del pintor*) que como consecuente de la mitología alegorizada del barroco.

Las Parcas (fig. 8) aparecen representadas en la sala del primer piso, junto al *Perro en la arena*, *el Duelo a garrotazos*, *La lectura*, *Dos mujeres y un hombre*, *Paseo del Santo Oficio* y *Asmodea*.

Las Parcas del mundo clásico, Cloto, Láquesis y Atropos, presidían respectivamente el nacimiento, la vida y la muerte del hombre, hilando, tejiendo y cortando el hilo de su vida.

Las Parcas de Goya expresan el poder absoluto del destino por encima de la voluntad del hombre. Éste, maniatado y de espaldas aparece sometido

³⁵ La medalla fue obra de Félix Sagau, realizada en 1812. Puede verse reproducida, anverso y reverso, junto a amplias referencias históricas y bibliográficas en el artículo de Javier GIMENO, «Las medallas constitucionales de 1820» *Goya*, 1988, pp. 62-67.

³⁶ Años antes, hacia 1797, Goya había realizado un dibujo sobre el mismo tema, el llamado *Brujo saturniano*, en el que aparece el viejo personaje devorando a uno de sus hijos mientras otro aguarda su turno. Esto indica que era un tema antiguo en el interés de Goya que ahora plasma definitivamente en las pinturas de su casa. Como ha señalado repetidamente la historiografía, en la colección real existía el famoso *Saturno* de Rubens (Prado), que Goya sin duda conocía, y que muestra también una imagen realista y terrible, aunque de carácter distinto. Sobre este tema y el conjunto de las pinturas negras, en relación con la melancolía, véase el estudio que realiza Nordström (*ob. cit.*), pp. 222-263.

do a las Parcas que, con aspecto de brujas, le consideran objeto de sus prácticas y de su capricho al disponer del hilo de su vida.

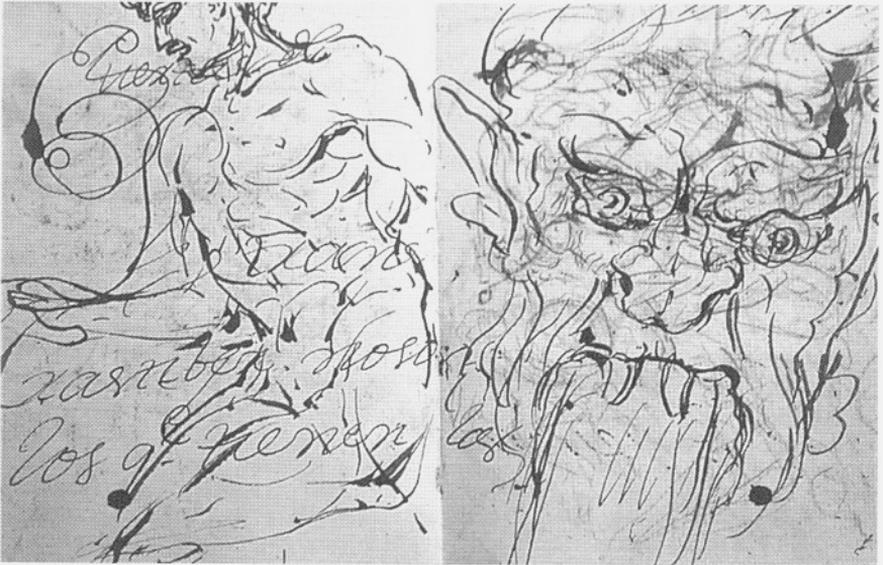
En este caso las imágenes de la mitología clásica están utilizadas como expresión de una experiencia humana histórica y cruel que se relaciona con el resto de las imágenes de la quinta del Manzanares. El significado parcial de estas obras —la iconografía— es fácil de descifrar, pero el de conjunto —la iconografía— hay que buscarlo ya en un nuevo tipo de lenguaje más difícil de interpretar.

Con el examen de estas pinturas de tema alegórico y mitológico podemos ver como Goya utiliza la alegoría con un sentido barroco de exaltación de valores establecidos y como dos obras muestran el cambio, la *Alegoría de Madrid*, última destinada a persuadir y a glorificar con un lenguaje barroco y la *España constitucional*, destinada a mostrar, explicar y justificar unos valores modernos y minoritarios, y que por ello introduce ya nuevos elementos de lenguaje extraídos de la historia contemporánea.

Finalmente las imágenes representadas en el ciclo de las pinturas negras serían testimonio ya de la ruptura definitiva con el lenguaje alegórico anterior, al cortar toda referencia a significados trascendentes y generalizados y al renunciar al uso de un código común. Sería así el fin del despliegue barroco para persuadir y el comienzo del subjetivismo moderno.



1. Anibal cruzando los Alpes.



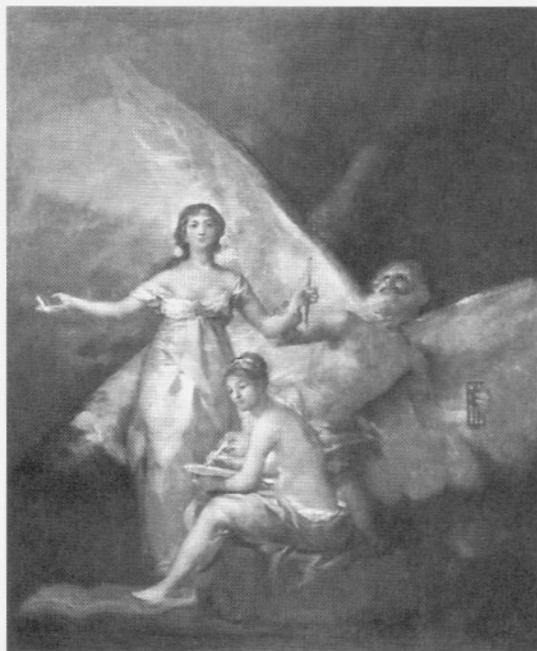
2. Dibujo del cuaderno italiano.



3. *Hércules y Onfala.*



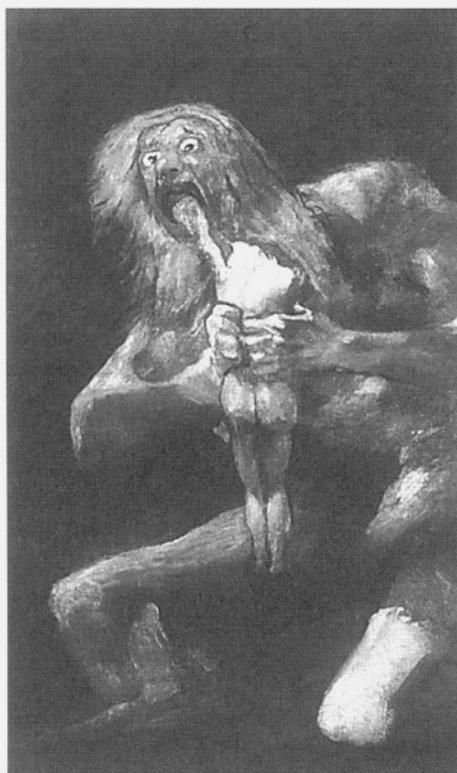
4. *Alegoría de Madrid.*



5. *Alegoría de la España constitucional.*



6. *Fernando VII.*



7. *Saturno.*



8. *Las Parcas.*