

# GOYAS FÖRHÅLLANDE TILL ALLEGORIN OCH DEN KLASSISKA VÄRLDEN

AV ROSA LÓPEZ TORRIJOS

**A**LLGORIN och den klassiska världen hade stor betydelse inom det europeiska måleriet under 1500-talet och fram till 1700-talet.

Under 1800-talet blir situationen emellertid annorlunda. Goyas förhållande till dessa två teman kan tjäna som grund för att förstå den förändring i uttryckssätt som kom att leda till den moderna konstens framväxt, liksom den roll Goya spelar i denna förändring.

Oreste Ferrari påpekar att man under barocken i allegorin såg det idealiska redskapet för sina "övertygande" mål, medan allegorin under upplysningstiden upphörde att vara användbar eftersom man i allegorin inte klart och förnuftsmässigt kunde uttrycka den exakta betydelse som man under detta skede ville ge sina verk. Och han tillägger: "Beviset på det definitiva slutet på allegorins giltighet kommer Goya att ge senare".<sup>1</sup>

Det är detta vi skall ta upp i det följande, men samtidigt hålla i minnet svårigheten att i många fall skilja på allegori och mytologi, eftersom allegorin mycket ofta använder sig av mytologin och mytologin i sin tur i de flesta fall har ett allegoriskt syfte. För att bättre kunna förstå Goyas förhållande till dessa båda teman skall vi analysera dem ur två olika synvinklar, dels den teoretiska, dvs. vad man ansåg, accepterade, avvisade och rekommenderade i fråga om mytologi och allegori i Goyas omgivning, dels den som existerade i praktiken, dvs. de verk med dessa teman som målades under Goyas tid.

Den teoretiska linjen företräddes av de intellektuella, av medlemmar i konstakademien San Fernando och av de upplysta kretsar till vilka Goya så småningom vann inträde i Madrid.

Den andra linjen kom till uttryck i det mer komplexa mytologiska och allegoriska program som genomfördes under Goyas livstid. Ett exempel på detta är dekorationen av Palacio Real (kungliga palatset) i Madrid, som påbörjades redan innan Goyas ankomst till huvudstaden och som kom att fortsätta även efter hans död.

I Goyas födelsestad Zaragoza dominerade som bekant under hans ungdom en atmosfär av sen barock vars teori vi kan se representerad hos Palomino, den berömde spanske essäförfattaren och målaren. I sin skrift *Teórica de la Pintura* (Handbok i målarkonsten), framhåller han temat som den viktigaste delen i måleriet och skiljer det historiska te-

mat från metaforen. I det första temat innefattar han "la historia fabulosa" (den påhittade historien) dvs. mytologin och rättfärdigar detta mot bakgrund av att de påhittade historierna, även om de "i sträng bemärkelse inte är historia, är grundade på historiska fakta, sammanvävda med hedningarnas blinda vidskepelse".<sup>2</sup> Som det andra temat kommer allegorin in i form av "especie o metáfora iconológica" (ikonologisk idé eller metafor), inte beroende av humanisten (som hieroglyfiska emblem eller företag) utan av målaren, som av Palomino definieras som den som "genom en mänsklig figur representerar något abstrakt eller osynligt som t.ex. Dygderna, Lasterna, Vetenskaperna, Konstarna, Dagen, Natten, vilka utan att vara figurer fysiskt och verkligt framställs som om de vore det."<sup>3</sup>

Denna text, publicerad 1715 ger oss kunskap om vilken innebörd mytologin och allegorin har i början av 1700-talets Spanien, en innebörd som fortfarande gäller i Zaragoza under Goyas ungdomsår.

Som exempel på samtidens uppfattning om den målände konstnären kan nämnas Ceán, författaren till den berömda *Diccionario Histórico* (Historisk Uppslagsbok), ledamot i San Fernando-akademien och säkerligen en av Goyas trognaste och mest kvalificerade samtalspartner.<sup>4</sup> Han ger sitt omdöme om allegori och mytologi på tal om Luca Giordano om vilken han säger att "påverkad av den dåliga smak som vid den tiden dominerade inom poesin och litteraturen införde han i sina kompositioner allegorins mörker, blandningen av historia och mytologi samt sammanblandningen av tusen verkliga, fingerade, påhittade figurer som till och med personifierade idealen".<sup>5</sup>

Det som för Palomino innebar en integrerad del av målningen var, som vi kan se, för Goyas upplysta samtida snarare onyttiga produkter skapade av fantasin, som framhäver mörker och förvirring, eftersom de inte gick att förstå och att intresset för dem inte ledde till något nyttigt.

De praktiska tillämpningarna av alla dessa teorier kommer vi att se i dekorationen av det kungliga palatset i Madrid, ett arbete som kom att pågå under flera monarkers regeringsår. Vi skall kort stanna till där, för att bättre förstå vad Goyas verk innebar för sin tid.

I palatset arbetade konstnärer som Giaquinto, Tiepolo och Mengs vilka kan relateras till Goyas

första verk i Zaragoza (Giaquinto) och med hans första vistelse i Madrid (Tiepolo och Mengs). Andra som deltog i utsmyckningen av palatset var troligen spanska målare, samtida med Goya, (Bayeu, Maella, González Velázquez), med vilka han hade yrkesmässiga kontakter, men även, som i Bayeus fall, släktband.

Vi vet inte mycket om Goyas relationer till denna mycket viktiga krets av målare. Han borde rimligen ha träffat dem ofta och man har t.o.m. antagit att Goya varit behjälplig med Bayeus freskomålningar. Bayeu var Goyas läromästare i Madrid under 1760-talet<sup>6</sup>, men bortsett från den samstämmighet som finns beträffande färg och känslouttryck i Tiepolos målningar i palatset, finns ingenting övrigt som tyder på Goyas intresse för dessa målningar. Det är t.o.m. så att senare, när han redan blivit hovmålare och mästare i freskotekniken – vilket verken från San Antonio de la Florida bär vittnesmål om – umgicks han aldrig med palatsmålarna.

Låt oss därför i korthet undersöka detta måleri för att ta reda på vad som kunde vara av intresse för Goya.

Trots den stora betydelse som dessa verk har för förståelsen av allegori och mytologi under 1700-talet, har man, vad vi känner till, inte ägnat dem någon fullständig ikonologisk studie som skulle kunna förklara deras framväxt och avsikterna bakom dem. Inte heller finns det något sammanfattande arbete som behandlar mytologin inom den spanska konsten under 1700-talet.

Nyligen har man emellertid ägnat palatsfreskerna en avhandling<sup>7</sup> där de framhävs som ett exempel på att användandet av det allegoriska språket upphör, något som är av särskilt intresse för det ämne vi behandlar här.

Även om analysen av detta samlade verk nödvändigtvis blir komplex och den analys som Checa gjort, enligt vår åsikt, behöver klarlägganden och korrigeringar vilka vi presenterat på annan plats<sup>8</sup>, är det av intresse att här framhålla några synpunkter.

Med utgångspunkt i de texter som ger exempel på 1700-talets teori rörande allegoriska teman, övergår Checa till att undersöka palatsets konkreta verk och utgår från att dessa madridfresker faktiskt representerar brytningen med barockens allegoriska språk och uttrycker Winckelmanns nya uppfattning om allegorin som "sencilla, clara y amable" (enkel, klar och älskvärd) vilken via Mengs når sin höjdpunkt med Bayeu och Maella. Dessa senare skulle slutgiltigt bryta relationen mellan målningens allegoriska betydelse och kungahuset eller de konkreta händelserna vid det tillfälle då verket utförs. Därmed skulle freskerna i Palacio Real representera raka motsatsen till den mycket rika allegorin i taket i Casón (casón = stort hus övers.anm.) som utfördes i slutet av Karl II:s regeringstid.<sup>9</sup>

Samtidigt kan dessa två spanska konstnärers historiska målningar i palatset betraktas som exempel på övergången från barockens allegoriska språk till det historiska i vårt land under 1800-talet.

Den som parallellt undersöker texter och fresker kan inte undgå att förvånas över kontrasterna mellan idéer och verk.

Texterna – t.ex. Ceáns – som omnämns ovan – re-  
dovisar en åsikt som går stick i stäv med allegorin och mytologin och markerar det ringa intresse som fanns för att beskriva och uttyda målningar i madridpalatset.

Freskerna representerar formellt nyheter av stor betydelse i Spanien vad gäller Tiepolo och Mengs, men detta gäller knappast de övriga målarna.

Beträffande målningarnas symboliska språk är frågan mer komplicerad eftersom det, som tidigare nämnts, inte existerar någon samlad ikonologisk studie som förklarar programmet under varje regeringsepok, eller betydelsen och funktionen hos de enskilda verken. Vad vi faktiskt har är en ikonografisk beskrivning utförd av Fabre 1829.<sup>10</sup> I den använder han sig först och främst av Cartaris, Ripas och Victorias emblem böcker, vilka utan tvekan användes i palatset. Å andra sidan fanns dessa texter även i San Fernando- akademins bibliotek.<sup>11</sup> Till och med Bayeu själv hade dem i sin ägo. Detta betyder att hur mycket akademiker, målare och lärda män teoretiskt än uttalade sig mot barockens allegori använde man sig i verkligheten av den. Det finns alltså en brist på samband mellan teoretiska uttalanden och vad som i verkligheten genomfördes, en brist som det skulle vara mycket värdefullt att få förklarad och som gör det omöjligt att jämföra de litterära verken med de målade under vårt 1700-tal – och för övrigt även under andra sekler.

Om vi undersöker relationen mellan de olika teman som representeras i freskerna i madridpalatset kommer vi att se att förnyelsen inte är så stor. Herkules och den spanska monarkin dominerar. Monarkins storhet uttrycktes först av Karl III med krigiska teman (skiss) och sedan med fredliga (taket i den stora salongen som målades av Tiepolo och som, enligt vad Jones<sup>12</sup> har visat, anpassades till det historiska ögonblicket). Samma omvandling – och inte den motsatta – som inträffar under 1600-talet anpassades till det historiska ögonblicket med bilden av den spanska monarkin från Salón de Reinos (Regeringssalongen) tillhörande Filip IV (Herkules, dynasti och bataljer) till salongen i Karl II:s Casón (Herkules och Freden)<sup>13</sup>, där man kan se olivträd, dygder och teman som även återfinns i Tiepolos målade tak.

Vad gäller historiemåleriet finns det i tre tak och de teman som används är desamma som traditionellt används i samband med beskrivningar av Spaniens storhet: *ERÖVRINGEN AV GRANADA* (Conquista de

Granada) (får jag påminna om att Luca Giordano även hade målat den i försalen till Casón i Buen Retiro), *COLUMBUS ERBJUDER DET NYA RIKET TILL DET KATOLSKA KUNGAPARET* (Colón ofreciendo el nuevo reino a los Reyes Católicos) och *KUNG FERDINAND DEN HELIGE* som inte är en del av någon historisk målning utan är en allegori över de spanska kungarnas helighet (enligt vad som framgår av det konstnärliga sammanhanget). Därför är sambandet med det som kom att utgöra den historiska genren under 1800-talet oklart.

Man kan därför påstå att uppbrottet från barockens allegoriska språk i detta fall endast inträffade delvis och under en kort period.<sup>14</sup> Det verkliga uppbrottet kom att genomföras av Goya och hos honom kan man finna ett samband med innehållet i de texter som skrevs av de lärda i Spanien.

Samtidigt som vi håller i minnet svårigheten att skilja allegorin från mytologin, skall vi börja undersöka de målningar av Goyas hand som vi känner till inom båda dessa konstarter.

Vi kan se att bland hans mer än två tusen verk, inberäknat teckningar, gravyrer och målningar, uppgår de med mytologiska motiv inte ens till tjugo stycken (inklusive några som nyligen tillskrivits honom). Detta gäller även för allegorierna. Å andra sidan framställdes de flesta av dessa under hans tidiga produktiva tid.

Den konstnärliga miljön i Zaragoza under Goyas ungdomsår var som bekant en fortsättning på den italienska barocken representerad av Luzán och av Antonio González Velázquez, som introducerar Guiaquintos former i Zaragoza genom målningar i vallfartskyrkan El Pilar,<sup>15</sup> i vars dekoration man kan se allegorier av religiös typ.

Mytologin har förvisso inte varit någon populär genre inom det spanska måleriet under historiens gång, varför Goya inte kan ha sett särskilt många exempel i Zaragoza.<sup>16</sup> Pablo Pernichero, också från Zaragoza, hade gjort en kopia av *Gudarnas bankett* (Banquete de los dioses) – Rafaels målning i Farne-sepalatset – som arbetsuppgift, vilket ålades stipendiaterna i Italien vid återkomsten från Rom. Duken överfördes senare till de kungliga samlingarna.<sup>17</sup>

Likaså hade Francisco Bayeu 1758 målat *Gerións tyranni* (La Tiranía de Gerión) för den stora tävling som San Fernando-akademien hade utlyst och vars pris han fick. Gerión som person syns på ett av Herkules storverk. Detta föreslogs av akademien som ett historiskt tema, enligt vad som framhålls i texten till *Historia General de España* (Spaniens Allmänna Historia) av fader Mariana (Toledo 1601), vilken skildrats på duken.<sup>18</sup>

Det är emellertid från år 1763, under sina vistelser vid hovet, som Goya fick sin första mer omfattande kontakt med mytologin och allegorin. Under dessa år var han elev till Bayeu i Madrid då denne

målade *Jättarnas fall* och *Herkules på Olympen* (La caída de los gigantes) och (Hércules en el Olimpo)<sup>19</sup> i palatset.

Trots detta målade Goya sitt första verk med ett tema från den klassiska världen och med allegoriskt innehåll, i Italien. Det gäller målningen *HANNIBAL GÅR ÖVER ALPERNA* (Aníbal cruzando los Alpes) som målades för en tävling utlyst av akademien i Parma 1770. Som bekant föreslogs temat av akademien och efter tävlingen sände Goya tavlan till Spanien. Man har sedan inte hört något om den.

1984 fick man emellertid vetskap om skissen och på den ser man i förgrunden en allegori över floden Po utförd enligt Ripas anvisningar i *Iconologia* som föreställer Lombardiet (en man med tjurhuvud och en urna utgjutande vatten).<sup>20</sup> Här har vi alltså den första allegorin av världsligt slag och det första beviset på Goyas kontakt med den italienska litteraturen, eller en "nyckel till att förstå barockmåleriet" som Emile Mâle uttryckt det.

Den italienska perioden innebar utan tvekan en synnerligen rik kontakt med den klassiska världen och hit hör en rad mytologiska verk, av litet format, som självklart svarade mot den romerska nyklassicismens krav och som för Goya måste ha inneburit en lättsåld produkt.

Två av dem, från 1771, publicerades som bekant av Milicau 1954.<sup>21</sup>

Säkerligen uppfattades de som ett par och föreställer *OFFER TILL VESTA OCH PAN* (Sacrificio a Vesta y a Pan) (eller Priapos). Den sistnämnde i en annan version med större dimensioner och smärre variationer.<sup>22</sup>

För dessa två verk stödde sig Goya på modeller utförda av utomstående, vilka också användes av andra konstnärer från samma tid, som t.ex. Loir, varför de inte bör tas som bevis på ett personligt intresse för den klassiska världen, utan mer som en anpassning till kundernas smak.

Ytterligare ett verk från denna period är den lilla tavlan *VENUS OCH ADONIS* (Venus y Adonis), som också härrör från 1771. Denna är snarast inspirerad av den ikonografiska traditionen inom barocken.<sup>23</sup>

Dessa fyra verk av den aragoniske målaren är de enda vi fram till idag känner till av hans produktion från Rom, vilken säkerligen omfattade andra liknande alster vad gäller storlek, tema och inspiration.<sup>24</sup> Därför tillskriver man hans period i Rom samt de påföljande åren då han återvänt till Spanien, en serie verk med mytologiska teman genomförda med större eller mindre framgång.<sup>25</sup> Bland dessa finns den s.k. *Gudarnas bankett* (Banquete de los dioses), som upptas i inventarielistan över Goyas ägodelar 1812, men som dock inte kan sägas tillhöra ikonografien.

Mellan 1775 och 1780 genomför han en serie verk i litet format bland vilka man nämner två ver-

sioner av *IFIGENIAS OFFER* (Sacrificio de Ifigenia) (kat.nr. 5). En version återger sannolikt offrandet av Jefta vilket skulle ge förklaringen till vissa ikonografiska detaljer och till att den inkluderas i en biblisk cykel.<sup>26</sup>

1780 – 1781 målar Goya i Zaragoza Regina Martyrumvalvet i Pilarkyrkan, där allegorier av religiös karaktär förekommer. På gördelbågarna framställer han *TRON*, *BARMHÄRTIGHETEN*, *STYRKAN* och *TALAMODET*, framställningar som i detalj följer Ripas anvisningar i hans *Iconologia*.<sup>27</sup>

Tavlan *HERKULES OCH OMFAL* (Hércules y Onfala), signerad och daterad av Goya (fig.1) härstammar från 1784. Även om formatet är fortsatt litet, är sättet att närma sig mytologin helt annorlunda jämfört med de verk vi hittills sett.



1. Goya, *HERKULES OCH OMFAL* (Hércules y Onfala), 1784, o.p.d., 81x63,5, privat ägo, Madrid.

Episoden med krigaren som är klädd i kvinnokläder och utför kvinnoysslor, har traditionellt använts för att uppmärksamma faran i att männen underkastar sig kvinnan på grund av kärlek och kön, såsom ett populärt uttryck för den burleska tolkningen av mytologin.

Den bild som framställs av Goya ger oss en "folklig" Herkules med mustascher, som klädd i en broderad kjol ovanpå rustningen försöker att föra en tråd genom ett nålsöga, medan han betraktas av två kvinnor som är klädda enligt 1700-talsmode och ståtar med hjältens svärd.

Här har vi ett av de mycket sällsynta exemplen inom det spanska måleriet på en burlesk tolkning av mytologin, något som förekommit rikligt i den spanska litteraturen under "siglo de oro" (guldåldern), men inte så mycket i måleriet. Denna strömning, med så många uttryck i litteraturen, företräds under 1700-talet av några personer i Goyas omgivning, vilka kan ha inspirerat konstnären till att måla denna mytologiska tavla.<sup>28</sup>

Goya återkommer senare till att behandla allegoriska teman i sitt arbete som kartongmålare för gobelängfabriken.

Det gäller de fyra målningar som ingår i Årstiderna (*Estaciones*) (1786-87) i vilka Goya använder "escenas populares" (folkliga scener). De tar upp både den medeltida traditionen inom allegorin, t.ex. arbetet på fälten (blomningstid, skörd, vinskörd och grisslakt) liksom det mest avlägsna minnet av de klassiska allegorierna (offergåvor till Flora och Bacchus), men omvandlar de klassiska gudarna till verkliga och samtida människor.<sup>29</sup>

En grupp allegorier som Goya genomförde ett antal år senare är av en helt annorlunda karaktär, som t.ex. *DE FYRA TEMPERAMENTEN* (*Los cuatro temperamentos*), en serie teckningar vilka finns bevarade på Pradomuseet.

Teckningarna föreställer tre män och en kvinna som sitter framför en spegel eller en duk, i vilken man inte ser bilderna av dem utan i stället bilderna av en apa, en groda, en katt och en orm som ringlar sig runt en lie (fig.2).

Denna serie har studerats ingående av Nordström,<sup>30</sup> som framhåller sambandet mellan de djur som syns i spegeln eller på tavlan och den traditionella framställningen av de olika temperamenten sangvinisk, flegmatisk, kolerisk och melankolisk.

Dessa teckningar visar Goyas intresse för ett tema som traditionellt behandlas som allegori, men som hänger samman med skildringen av människans inre, som är så viktigt för att förstå hennes personlighet.

De två första målningar av Goya vilka specifikt benämns som allegorier, känner vi endast till genom att målaren nämner dem då han utfärdar kvittot på betalningen.



2. Goya, *SANGVINIKER*, 1797-98, laverad pennteckning, Museo del Prado, Madrid.

Det gäller "två allegoriska målningar om Zaragoza", som betalades med 900 reales (gammalt spanskt mynt övers. anm.) av stadsstyrelsen i Goyas stad i februari 1793.<sup>31</sup>

Som läsaren kanske minns är detta den period då Goya led av en allvarlig sjukdom under sin vistelse i Sebastián Martínez hem i Cádiz – sannolikt den stad där kvittot utfärdades. Det var säkerligen så att de ekonomiska behov som uppstod på grund av sjukdomen, tvingade Goyas vänner att driva in alla utestående fordringar för att få ihop tillräckliga medel. Dessa målningar är inte kända varför vi inte vet vilka motiv de representerar.

Under dessa år målar Goya även tavlan *DE AMBULERANDE GYCKLARNAS* (*Cómicos Ambulantes*). På denna finns en skylt med orden "aleg. men." (alegoría menandrea = allegori i Menandros anda). Detta är ett typiskt exempel på en aktuell allegori, gycklarnas ärebetygelse till sin grekiske "fader", genom konstnärens arbete.

Även om Goyas porträtt i allmänhet är återhållsamma, med uppmärksamheten riktad på den avmålades personlighet, har några av dem inslag som syftar på de avbildades yrken eller intressen (musikpartitur, böcker, penslar, vapen). Andra porträtt har, även om det sällan förekommer, inslag som hör ihop med mytologin och allegorin.

Så är t.ex. fallet med det berömda porträttet av Jovellanos från 1798, som har avbildats i en "melankolisk" pose<sup>32</sup> framför en staty av Minerva, en gudinna med vilken Jovellanos sammanförs även i de litterära verken av Meléndez Valdés y Quintana (fig. s. 18). En förklaring kan vara att den klassiska gudinnan representerar de intellektuella, konstnärliga och tekniska anlag som den spanske politikern befrämjade och utvecklade.<sup>33</sup>

En grupp allegorier utfördes runt 1797 – 1800 på uppdrag av Godoy. Fyra av dem (*JORDBRUKET*, *HANDELN*, *INDUSTRIN* och *VETENSKAPEN*) motsvaras av fyra tondi som målats för Godoys palats i Madrid.<sup>34</sup> Av dessa finns de tre första bevarade samt en skiss av den andra, medan Vetenskapen har gjorts om helt och hållet och anses för närvarande inte vara Goyas verk.

Dessa två målningar har på nytt studerats av Nordström, som framhåller att inspirationen delvis kommer från Ripa vad gäller *JORDBRUKET* (plog, törnekrona, zodiak samt träd)<sup>35</sup> och *HANDELN* (stork).<sup>36</sup>

Likaså tror man att *ALLEGORI ÖVER POESIN* (*Alegoría de la Poesía*) som finns på Nationalmuseum i Stockholm (kat.nr. 39) (fig. 3), har gjorts för Godoys palats. Centralfiguren och de tre amorinerna med sina musikinstrument motsvarar till fullo den beskrivning som Ripa gör, enligt Soria.<sup>37</sup> För övrigt utökar Goya parnassen med Pegasus, muserna samt en grupp poeter, som han kan ha sett i en



3. Goya, *POESIN OCH SKALDERNA* (*Apoteosis de la Poesía*), ca 1812-14, o.p.d., 298x326, NM 5592, Nationalmuseum, Stockholm.

illustration av Gravelot y Cochín i 1791 års utgåva av *Iconología*.<sup>38</sup>

Detta är utan tvekan det verk där Goya är mest trogen Ripas anvisningar. Ovannämnda allegorier som målats för Godoy kan mycket väl ha utnyttjats för att visa Goyas förhållande till temat. När Goya får ett uppdrag av den här typen, främmande för hans intressen och följaktligen föga stimulerande för hans fantasi, tar han till det lättaste och vanligaste regelverket, Ripas *Iconología*. Han håller sig ganska troget till förlagorna när temat är mer intellektuellt – som i poesins fall – och friare, när temat tillåter en konkretisering i vardagliga och folkliga aktiviteter, vilket är fallet med jordbruk och handel. Beträffande industrin väljer han emellertid ett hantverk som inte har någon referens till den italienska handboken.

Under dessa år målades för Godoy också den berömda *DEN NAKNA MAJA* (*La Maja desnuda*) (fig.4). Hon omnämns ibland som Venus, även om ingen i verkligheten tror att det är en tavla med mytolo-



4. Goya, *DEN NAKNA MAJA* (*La Maja Desnuda*), ca 1800, o.p.d., 97x190, Museo del Prado, Madrid.

giskt motiv, utan att den kallades så av anständighetsskäl.

Duken sågs 1800 av Ceán i Godoys palats när denne besökte "fredsfurstens inre kabinett". Tavlan fanns där tillsammans med andra Venusbilder, t.ex. den som målats av Velázquez och som var en gåva från hertiginnan av Alba.<sup>39</sup>

Den omständigheten att den fanns i "det inre kabinettet" och att den ingick i en grupp kvinnliga nakenbilder, vilka vi skall se längre fram, var orsaken till att de var eftersökta av inkquisitionen. Att det utan tvekan var ett intimt porträtt, kan leda till slutsatsen att *LA MAJA* verkligen var ett hemligt verk, som inte var tillgängligt för allmänheten. Därför är det överraskande att Goyas Venusbilder, inberäknat *DEN KLÄDDA MAJA* (*La Maja Vestida*) som tillkom kort därefter – finns omnämnda i den spanska pressen år 1811.<sup>40</sup>

Dessa båda "Majas" omnämns också som Venusbilder av Goyas egen son 1831, då han berättar om sin fars berömda verk: "... *Venusbilderna* som Fredsfursten ägde".<sup>41</sup>

Först genom inkquisitionen får de 1815 den titel som verkligen motsvarar den målade bilden. Således säger inkvisitorn då han den 16 mars begär att Goya skall inställa sig: "Eftersom Don Francisco de Goya är upphovsman till två av de målningar som man beslagtagit i denna byggnad [Casa de los Cristales (Kristallpalatset), tidigare presidium för Ministerrådet], en av dem föreställande en naken kvinna på en säng... och den andra en kvinna klädd som "maja" (=vacker, något lättfärdig flicka, övers. anm.) på en säng, är det en befallning att nämnde Goya skall infinna sig vid domstolen för att identifiera dem och klargöra om de är hans verk, varför han gjort dem, på vems uppdrag och med vilka avsikter".<sup>42</sup>

Man kan alltså se hur den mytologiska personen bara användes för att dölja "realismen" i ett verk som utan tvekan var "vågat" för sin tid.

I detta sammanhang kan nämnas att man tror att tavlan *AMOR OCH PSYKE* (*Psique y Cupido*) målades något före 1800, kanske för samme Godoy (fig.5). Goya hade säkerligen haft för avsikt att ge detta verk en strängare utformning.

När man talar om detta verk understryker man alltid de nyklassicistiska dragen. Vid första anblicken är Psykes likhet med "la maja" obestridlig, tavlan är ju också målad samma år. Det mytologiska innehållet skapades säkerligen med en mycket bestämd avsikt, som vi idag har svårt att precisera så länge vi inte vet vem som stod modell för de båda tavlorna och för vem de målades.

Man har antagit att *AMOR OCH PSYKE* i verkligheten gjordes av målaren för honom själv och att han på så sätt gjorde en personlig och biografisk allegori.<sup>43</sup> Uppmärksamheten bör riktas mot "la maja's"



5. Goya, AMOR OCH PSYKE (*Psique y Cupido*), ca 1800-05, 221x156, Barcelona.

kund, ägaren till det inre kabinettet där man visade och gömde kvinnobilder, med mytologi och nakenhet som gemensamt tema, och där Goyas *Amor och Psyke* skulle utgöra ett slags mytologiskt porträtt. Å andra sidan var Godoy, enligt vad vi vet, en av de få personer som kunde tillåta sig "intima kabinett" med sådana bilder och anspelningar som skapades i dessa verk.<sup>44</sup>

Iakttagelsen av vissa rigida drag som förekommer i målningarna, vilka utförts efter mycket detaljerade anvisningar från kunden, visar just på Goyas acceptering av ett motivval och en åsikt som är främmande för honom. Detta skulle kunna vara en förklaring till den brist på spontanitet som finns hos Goya "när teman tvingas på honom eller inte passar hans temperament", som Lafuente Ferrari formulerat det.<sup>45</sup>

Det kanske mest representativa allegoriska porträttet av Goya är det av den kända markisinnan av Santa Cruz från 1805, omnämnt som *Euterpe* av Ezquerria.

Sambandet med musan beror på markisinnans växtbeprydda håruppsättning och lyran som hon håller i sina händer. Utan tvekan valdes dessa attribut av den avporträtterade själv för att hänvisa till ett allegoriskt intresse, till en händelse eller ett konkret ögonblick, som idag är okänt för oss.<sup>46</sup>

Omkring 1808 målar Goya tavlan *KOLOSSEN* (*El Coloso*) (kat.nr 30), där en jätte framställs som en mytologisk gestalt, även om Goya inte hade mytologi i tankarna när han målade tavlan.

Tavlan ingick i konstnären privata samling 1812, nr 46 bis, och har varit föremål för många tolkningar. Man ser verket som en allegori över kriget i allmänhet och över mänskligheten. Jätten ses i rela-

tion till samtida företeelser t.ex. Napoleon.<sup>47</sup> Jätten kan även ses som Spaniens beskyddande genius vilken reste sig mot fransmännen i överensstämmelse med *PROFECÍA DEL PIRINEO* (Pyreneisk Profetia) av Arriaga.<sup>48</sup>

Vi har kanske här för första gången den verkliga brytningen med det förflutnas allegoriska språk. Goya framställer här en samtida historisk verklighet, uttryckt genom en bild som är inspirerad av samtida källor och lättillgänglig för allmänheten.

Vid ungefär samma tidpunkt målade Goya fyra tavlor föreställande *DE SKÖNA KONSTERNA* (los cuadros [cuadros] de las Artes), vilka var i hans ägo 1812 och som i inventarielistan fick nr 27. Dessa fyra allegorier är idag okända.

1819 färdigställdes en av Goyas viktigaste och mest omtalade allegoriska målningar. Den är i allmänhet känd som *ALLEGORI ÖVER MADRID* (Alegoría de Madrid) (kat.nr 37). Målningen beställdes ursprungligen som ett porträtt av kung Josef I, ett porträtt som Goya förvandlade genom att minska ner porträttet av kungen och infatta det i en stor allegori. På så sätt tillmötesgicks säkerligen målarens ursprungliga önskan.

Uppdraget anförtroddes Goya 1810 på rekommendation av Tadeo Bravo de Rivera som hade fått i uppdrag av stadsstyrelsen i Madrid att leta efter en målare för det kungliga porträttet.<sup>49</sup>

Några år tidigare, 1806, hade Goya porträtterat Bravo de Rivera och år 1808 hade han lett Asensio Juliás arbete med dekorationen av fasaden på don Tadeos hus med anledning av Ferdinand VII:s trontillträde. Dekorationen överensstämde troligen med allegorins program och med traditionen för tillfälliga dekorationer för offentliga fester. Man antar att Goya hade deltagit i detta arbete och på så sätt förstärkt en relation som senare ledde till att han fick uppdraget att göra porträttet av Josef I.<sup>50</sup>

Kompositioner bestående av allegoriska figurer och en liten porträttoval, var vanligt förekommande i konsten på 1700-talet. För att nämna några exempel i Goyas omgivning hade sådana målats av Antonio González Ruiz i *Grundandet av San Fernando-akademien* (Fundación de la Academia de San Fernando) år 1745<sup>51</sup> samt av José del Castillo 1775 i hans allegori *Karl III och den spanska monarkin* (Carlos III y la monarquía española).

Vi kan alltså konstatera att Goya i den här tavlan valde två av de teman, medaljongporträttet och de stora allegorierna, som var mest främmande för hans vanliga produktion och givetvis för hans smak och intresse. Detta kan förklaras av en tydlig önskan från målaren att "tunna ut" bilden av den franske kungen genom att presentera honom i mycket liten storlek och omgiven av stora allegoriska figurer, vilka drar till sig uppmärksamheten på tavlan. De allegorier som presenteras är en kvinna

med krona och stadens vapen samt en hund vid hennes fötter, en bild av den trogna och krönte staden Madrid, änglar och genier håller upp det kungliga porträttet och bevingade genier med trumpet och krona av lager- eller olivblad, vilka representerar Berömmelsen och Segern. Allt i enlighet med Ripas anvisningar. Tavlan tillfredsställde säkerligen inte stadsstyrelsen, eftersom man i kapitelsalen senare placerade ett porträtt av kungen i helfigur, vilket var det vanliga.<sup>52</sup>

Den känsliga situation som detta uppdrag innebar för Goya, skulle kunna förklara kombinationen av två för Goya så motbjudande teman och det faktum att han inte heller låtsades förstå de "retuscheringar", som det kungliga porträttet på tavlan senare utsattes för. Arbetet uppdrogs åt hans assistenter Felipe Abas och Dionisio Gómez.<sup>53</sup>



6. Goya, SPANIEN, TIDEN OCH HISTORIEN (España, Tiempo e Historia), ca 1812-14, o.p.d., 294x244, NM 5593, Nationalmuseum, Stockholm.

Det är mycket viktigt att hålla bilden av Allegorin över Madrid i minnet vid en analys av Goyas andra stora allegoriska målning, i allmänhet tolkad som *SPANIEN, TIDEN OCH HISTORIEN* (España, Tiempo e Historia) (kat.nr 38) (fig. 6).

Målningen består av endast tre figurer: Tiden och Historien, som är lätta att identifiera med det traditionella allegoriska språket, samt en kvinna som utan tvekan har huvudrollen och som kan tolkas som Spanien, filosofin eller konstitutionen.<sup>54</sup> Den sistnämnda tolkningen är av stort intresse för det tema som givit denna studie dess titel och som skulle kunna förklara konstnärens positiva och engagerade attityd till detta verk. När Sayre påbörjar sitt studium utgår hon från den traditionella relationen mellan Tiden och Historien samt Tiden och Sanningen och ger exempel på gravyrer från 1696

och 1713.<sup>55</sup> Hon övergår till två teckningar av Goya (Prado) med bilder på Sanningen och Tiden samt den nakna tiden och till skissen i Bostonmuseet (fig. 7) som visar *SANNINGEN UPPTÄCKT AV TI-*



7. Goya, *SANNINGEN UPPTÄCKT AV TIDEN MED HISTORIEN SOM VITTNE* (Verdad descubierta por el Tiempo ante la Historia como testigo), 1797-99, o.p.d., 41,6x32,6, Museum of Fine Arts, Boston.

*DEN MED HISTORIEN SOM VITTNE* (Verdad descubierta por el Tiempo ante la Historia como testigo). Sedan går hon över till den slutliga versionen i Stockholm, vars figurer identifierats av Soria med utgångspunkt från Ripa, och förkastar sambandet mellan denna målning av Goya och *ALLEGORIN OM POESIN* (Alegoría de la Poesía) också i Nationalmuseum i Stockholm, ett samband som från början hade föreslagits av Nordström.

Slutligen föreslår hon efter en oberoende analys av de olika elementen i Goyas målning, titeln *ANTAGANDE AV 1812 ÅRS KONSTITUTION I SPANIEN* (Adopción de la Constitución de 1812 por España).

Om det förhåller sig på detta sätt – och vi tror att Sayres argument är rimliga och välgrundade i denna analys, är det dags att granska den hållning Goya intog till denna allegori.

Som vi sett består tavlan av tre personer av vilka två, Tiden och Historien, följer en traditionell ikonografi; den tredje är i själva verket en ny allegori som Goya måste ha uppfunnit. För det ändamålet väljer han en kvinnlig personifikation (traditionellt för alla förkroppsliganden av t.ex. dygdena, livets början samt fertilitet) som förenar egenskaper som ungdom, ljus, friskhet och frihet. Han ger henne två attribut: en spira, suveränitetens symbol, som därför av tradition överlämnas till kungen, samt en bok (konstitutionen).

Dessutom finns en mycket viktig symbol som hittills inte uppmärksammats – vad vi vet – och det är trädet som målaren placerat bakom den kvinnliga

centralfiguren. Om man betraktar bilden uppmärksamt samt kan man se att det är ett träd som nyligen huggits ner, man kan se att en av de nedre delarna av trädet fortfarande är kvar i jorden. Detta element som representerar det döende, har på tavlan i Stockholm samma innebörd som mörkret och de nattliga fåglarna på skissen i Boston. Sålunda representerar båda bilderna, dvs. mörker och ett nerfallet träd, två moment ur det förflutna, besegrade av nuet.

På skissen triumferar sanningen över mörkret vid tidens slut (timglasets övre del är tomt). På den stora målningen är vi närvarande vid födelsen (timglasets övre del är fullt) av ett Spanien som karaktäriseras av konstitutionen (boken i handen) och suveräniteten (spiran) som gör slut på ett förflutet av mörker och okunnighet (träd som faller). Betydelsen av denna nya epok understryks av Historien.

Bilden syftar utan tvekan på 1812 års konstitution samt på början av liberalismen, vars företrädare införde den nationella suveräniteten i konstitutionen (en spira som inte exklusivt tillhör kungen eller monarkin, varför figuren med avsikt saknar krona). I talen i Cortes (parlamentet övers. anm.) använde man bilder liknande dem på Goyas tavla. När man t.ex. syftade på avskaffandet av fideikommissen talade man om att upphäva företeelsen ”genom att dra upp roten på det träd som ger så beska frukter”.<sup>56</sup>

Goya uppfinner alltså en ny allegori för en ny situation och skapar ett konstitutionellt Spanien jämfört med det Spanien som var enväldigt och monarkistiskt. Attributen spira och bok bör därför inte tolkas enligt symboliken i de gamla ikonografiska handböckerna, utan betraktas som två aktuella element vilka representerar suveränitet och konstitution i det nya Spanien.

Tyvärr vet vi inte för vem denna tavla målades. De tidigaste uppgifterna vi har om den är från Yriarte 1867, som säger att han sett den i Cádiz hemma hos Österrikes konsul. Det är alltså mycket möjligt att tavlan gjorts för någon av liberalerna i Cádiz strax efter 1812, vilket skulle förklara sammanhanget mellan tavlans olika delar och de teman som försvarades i det konstitutionella parlamentet.

Goya hade oavbrutet kontakt med betydande personer inom Cádiz borgarklass, framför allt från 1793. Det skulle vara nödvändigt att söka bland stadens liberala kretsar som deltog i arbetet för konstitutionen, för att finna någon person som kunde vara kund och kanske medinspiratör till Goyas allegori.

Denna tavla samt *ALLEGORIN ÖVER MADRID*, som vi tidigare granskat, är två betydelsefulla allegorier i Goyas produktion. De hjälper oss att förstå de olika användningssätt och dispositioner som Goya utnyttjar i förhållande till samma tema, men



under mycket olika omständigheter.

På porträttet av den franske kungen utför Goya, tvingad av omständigheterna, ett arbete som inte intresserar honom och han använder traditionella allegorier för att maskera det verkliga temat (kungens porträtt). Om man bortser från kvaliteten i själva måleriet är resultatet ett verk med ihåligt formspråk och brist på uttryck.

I allegorin om det konstitutionella Spanien tar Goya däremot itu med ett tema där han personligen är engagerad.<sup>57</sup> Han väljer formspråket med omsorg och kombinerar traditionella allegorier med nya hämtade ur det aktuella livet och som är lätta att förstå. Resultatet är ett dynamiskt verk, där ungdomen och lyskraften hos huvudpersonen kännetecknar det nya och det klara i det nyskapade allegoriska språket.

Det må vara hur som helst med Stockholmstavlans allegori, Goya tyckte så mycket om den att han använde den på nytt – liksom Sayre också påpekat – i porträttet av Ferdinand VII, som han målade för stadsstyrelsen i Santander 1814.

Denna målning består av olika allegoriska element, noga angivna av styrelsen i samband med beställningen: "[kungen] bör stödja handen på piedestalen till en staty av Spanien, vilken har en krona av lagerblad och på piedestalen skall spiran, kronan och manteln finnas; vid foten ett lejon med sönderbrutna kedjor mellan rovdjurstassarna".<sup>58</sup>

De i uppdraget angivna allegorierna respekterades mycket noggrant av målaren, men personen som symboliserar Spanien påminner omedelbart om sin motsvarighet i Stockholmsmålningen, krönt med lagerblad, med bröstet halvt synligt och armarna utsträckta på samma sätt. Goya placerade naturligt nog händerna på ett sätt så att endast de som kände till det föregående verket kunde se sambandet med "det konstitutionella Spanien", en konstitution som upphävts av kungen några månader tidigare. Å andra sidan finns på den piedestal som håller upp statyn vilken representerar Spanien, ett huvud i profil, inramat av ett cirkulärt listverk på samma sätt som de antika medaljerna. Huvudet förefaller vara av en gammal man, med mycket rund näsa och har satts dit helt fritt av Goya, eftersom det inte nämns i uppdraget. Det skulle därför vara intressant att veta om Goya menade något särskilt med detta huvud. Det enda vi för tillfället känner till som skulle kunna ha samband med detta, är att det i Cádiz 1812 instiftades en minnesmedalj över konstitutionen. På medaljen syns Ferdinand VII i profil, lagerkrönt på samma sätt som de romerska kejsarna och man kan läsa att kungen av Spanien var kung "tack vare Guds nåde och konstitutionen". Bilden som syns på medaljen visar naturligtvis Ferdinand VII:s karaktäristiska profil – rund näsa och mycket rak haka – ung och skägglös.<sup>59</sup> På

baksidan finns en allegori föreställande Spanien och Amerika där båda världarna håller upp konstitutionen.

Till dessa teman som hör samman med Spaniens historia efter 1812 finns flera teckningar och gravyrer av Goya, där konstnären genom sina allegorier uttrycker sina ideal vad gäller det historiska ögonblicket och använder bilder som utvecklar och förklarar Stockholmstavlans idéer.

Främst är det de teckningar och gravyrer som hör till slutet på serien *LOS DESASTRES DE LA GUERRA* (Krigets fasor) som också kallas *EMFATISKA INFALL* (Caprichos enfáticos): *INGET, SANNINGEN DOG, KOMMER DEN ATT ÅTERUPPSTÅ?* (Nada, Murió la Verdad, ¿Si resucitará?), *DETTA ÄR DET VERKLIGA* (Esto es lo verdadero) och teckningarna *LUX ET TENEBRIS* (Album C 117) *RÄTTVISANS SOL* (Sol de Justicia) (C118), *GUÐOMLIGA FÖRNUFT, LÄMNA INTE NÅGON* (Divina Razón no dejes ninguno) (C122) samt *DET KONSTITUTIONELLA SPANIEN BELÄGRAT AV ILLASINNADE ANDAR* (España Constitucional asediada por espíritus malignos) (Album F 45).

Alla dessa hör samman med konstitutionen genom sanning, frihet, rättvisa och det goda. De har studerats mycket noggrant vid åtskilliga tillfällen.<sup>60</sup>

Under någon tid trodde man att de verk som uppräknats i inventarielistan över Goyas ägodelar 1812, som t.ex. *TIDEN* (El Tiempo) (No 23) hörde ihop med den lilla skissen i Boston på temat *SANNINGEN, TIDEN OCH HISTORIEN* (Verdad, El Tiempo y la Historia),<sup>61</sup> men i verkligheten knyter den an till målningen *HUR STÅR DET TILL?* (¿Qué tal?) på museet i Lille (kat.nr 36).<sup>62</sup>

Det fanns således en flexibilitet hos Goya vad gäller allegorin. Gamle Kronos lie, allegorin om döden som skördar människors liv, har vid detta tillfälle förvandlats till en kvast, redo att falla i huvudet på den gamla kvinnan som ser sig i spegeln. Det förefaller att vara mer för att väcka henne till insikt om den verklighet som hennes ålder innebär än att definitivt förkorta hennes liv. Likheten med drottning María Luisa och smycket i form av ett kastspjut, vilket identifierar drottningen,<sup>63</sup> liksom de skrivna orden på baksidan av spegeln, för oss in i *LOS CAPRICHOS* värld, dvs. anklagelsernas och sarkasmens värld, eller allegorin i allegorin, en allegori om verkliga och samtida händelser, även om traditionella mönster finns med.<sup>64</sup>

Serien från 1799 var ett verk som var oberoende av kundens smak. I den använder Goya element som är hävdvunna inom det traditionella allegoriska språket (sirener, harpor, satyrer, masker, dubbelansikte, fjärilsvingar, åsneöron) för att uttrycka laster, dygder eller moraliska egenskaper hos människor, men han blandar dem med ordspråk, med hjälp av figurer från samtida fabler, från teatern och från det samtida livet.<sup>65</sup> Allt detta för att be-



8. Goya, HÄXSABBAT (El Aquelarre), 1797-98, o.p.d., 43,3x30,5, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

främja en social kritik och en förändring av värderingarna, vilket innebär motsatta avsikter i förhållande till den traditionella allegorins.<sup>66</sup>

Från denna tidpunkt framställer Goya allegorier på ett sådant sätt att en sak står för någonting annat. Betydelsen saknar dock en kod för allmän tolkning och är inte heller kollektivt och allmänt accepterad. I det avseendet är *DE SVARTA MÅLNINGARNA* (Las pinturas negras) och *DÅRSKAPERNA* (Los Disparates) den moderna konstens första allegorier om man så vill, fyllda av subjektivism och motståndskraftiga mot yttre tolkning.

Mellan 1820 och 1822 utför Goya väggmålningarna i sitt hus intill Manzanares. Här finns figurer från den klassiska mytologin som t.ex. Saturnus och ödesgudinnorna.

Som bekant fanns bilden av Saturnus på nedre planet i huset, möjligen tillsammans med *JUDIT*, *HÄXSABBAT* (el Aquelarre) (fig. 8), *VALLFÄRDEN TILL SAN ISIDRO* (La Romería de San Isidro), *LEOCADIA*, *TVÅ GAMLA SOM ÄTER* (Dos viejos comiendo) och *TVÅ MUNKAR* (Dos frailes).

Den grekiske guden hade, som redan sagts, under tidigare år representerat allegorin om tiden, men nu dyker han upp utförande en av historiens mest egendomliga handlingar. Han slukar sin egen son.

Yriarte sammanfattar med få ord bildens realism och det intryck som består när man betrakter den, dvs. "en scen om kannibalism".<sup>67</sup>

*ÖDESGUDINNORNA* (Las Parcas) (fig. 9), som också har ett mytologiskt tema, fanns i salongen på första våningen tillsammans med *HUND I SANDEN* (Perro en la arena), *KAMPEN MED PÅKSLAG* (El Duelo a garratazos), *LÄSNINGEN* (La lectura), *TVÅ KVINNOR OCH EN MAN* (Dos mujeres y un hombre), *INKVISIONENS OCH ASMODEAS PROMENAD* (Paseo de Santo Oficio y Asmodea).

Som ni kanske minns var ödesgudinnorna i den klassiska världen tre: Klotho, Lachesis och Atropos som bestämde över människans födelse, liv och död genom att spinna, väva och klippa av livstråden.

Goyas ödesgudinnor uttrycker ödets absoluta

makt över människans vilja. Människan, som har bakbundna händer, är beroende av ödesgudinnorna med häxliknande utseende. Dessa betraktar människan som en docka i sina övningar och som ett lämpligt objekt för sina nycker genom att bestämma över hennes liv.

Här används två bilder ur mytologin, framställda som allegorier över mänskliga erfarenheter, historiska och grymma som förnekar de abstrakta och osynliga värdena. De hör ihop med övriga verk på Quinta del Sordo (gården vid Manzanares) vad gäller negativitet och pessimism. Vid ett första påseende verkar de lätta att dechiffrera, men när man ser de agerande i den samling som målaren framställt, blir de som lösryckta ord i ett tal vars kod vi inte har.

Detta blir ännu tydligare i *DÅRSKAPERNA* (Disparates), Goyas mest svårtolkade och minst studerade verk. Här finns också personer och allegoriska element (jätte, mask, monster), som använts tidigare. Någon av hans framställningar t.ex. No 16 *FÖREBRÄLSER* (Exhortaciones) har tolkats på samma sätt som den klassiska episoden om Herkules vid skiljevägen,<sup>68</sup> dvs. det påtvingade valet vid ett avgörande ögonblick i livet. I det här fallet fångar Goya upp den sanning som uttrycks i myten, men utan den bildmässiga eller litterära traditionen.

Under dessa år och fram till slutet av sitt liv gör



9. Goya, ÖDESGUDINNORNA (Las Parcas), 1820-23, o.p.d., 123x266, Museo del Prado, Madrid.

Goya också teckningar där det ibland dyker upp en bild vars text (*POBRE E GNUDA VAI FILOSOFIA*, E28) eller vars delar (*KRIGET*) (*LA GUERRA*, H15) skapar ett samband med allegorier av olika slag. I andra syns tydligt en historia ur den grekiska mytologin *DAIDALOS OCH IKAROS* (Dédalo e Icaro, H52) eller så är det bara titeln som refererar till den klassiska världen, till exempel *BACCHUS' GRIMASER* (Las mucas de Baco), en bild som föreställer en drucken man med en flaska och ett glas vin. Goya tar på så sätt upp den burleska och folkliga traditionen hos den klassiske guden.<sup>69</sup> I andra fall är det samtida anspelningar som förklarar sambandet mellan en bild och dess mytologiska bakgrund, till exempel den så kallade *PYGMALION OCH GALATEA* (Pigmalión y Galatea, F90), som visar en skulptör – med Goyas eget ansikte – och hans staty. Goyas förhållande till denna myt har studerats av Sayre.<sup>70</sup>

Vi har hittills undersökt målningar och teckningar med allegoriska och mytologiska teman, gjorda av Goya i början av hans konsnärliga liv.

Vi har sett hur dessa teman utgör en liten del av Goyas stora konstnärliga produktion. Det finns en första etapp i hans ungdom då konstnären utan att ännu konkretisera sina personliga intressen utför verk av denna typ och följer de anvisningar och den smak som kunderna eller marknaden företräder. Han använder allegorin på barockens sätt för att visa, för att övertyga och glorifiera etablerade och ärvda värden. För det ändamålet anlitar han den mest använda och mest spridda källan under 1700-talet, Cesare Ripas *Iconologia*, ett verk som rekommenderades som handbok i undervisningen under hans tid och som användes av hans samtida.

Kartongerna över *ÅRSTIDERNA* (Estaciones) visar ett annat förhållningssätt. Konstnären ger här en modern tolkning av ett populärt tema. Kanske *TEMPERAMENTEN* (Los Temperamentos), som troligen gjordes för eget bruk, tar upp betraktelsesätt ur den inre värld som Goya är intresserad av.

Detta kommer också mycket klart fram i *KOLOSEN* (El Coloso) och i de två målningarna *ALLEGORI ÖVER MADRID* (Alegoría de Madrid) – den sistnämnda i barockstil, avsedd att övertyga och att glorifiera traditionella och etablerade värden – och därför uppbyggd med ett kodifierat och vanligt språk, och *DET KONSTITUTIONELLA SPANIEN* (España constitucional), avsedd att förklara, rättfärdiggöra och visa på nya minoritetsvärden och där han därför inför element med såväl historiska som samtida uttryckssätt.

Översättning: INGRID STEFFEN

1. Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem.
2. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Optica*, utg. Madrid 1947, s. 100.
3. *ibid.* s. 105. Som de främsta handböckerna för dessa två typer av måleri, rekommenderar Palomino fader Victorias Teatro de los dioses de la Gentilidad (Hednagudarnas teater) (vars författare uttrycker samma tolkning som Palomino, inspirerad av Evémero betr. mytologin) samt Cesare Ripas mycket berömda *Iconologia*, som kan betraktas som den mest utbredda och varaktiga instruktionen för att måla allegorier.
4. Betr. hans relationer till Goya kan man gå till Nigel Glendinning, "Goya's patrons", *Apollo*, 1981, s. 241-242.
5. *Diccionario II*, s. 339-340.
6. José Manuel Arnáiz y Angel Montero, "Goya y el infante Don Luis" (Goya och infanten Don Luis), *Antiquaria*, mars 1986, nr. 27, s. 44-55. Man tillför honom till och med en liten tavla med ett fragment från taket som delvis skulle vara en skiss av Goya som förberedelse för Caída de los Gigantes (Jättarnas fall) av Bayeu (se nedan).
7. Fernando Checa, "Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico" (Freskerna i nya kungliga palatset i Madrid och slutet på det allegoriska språket.) *A.E.A.* 1992, s. 157-177.
8. Rosa López Torrijos, "El lenguaje alegórico y los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid" (Det allegoriska språket och freskerna i det nya kungliga palatset i Madrid) (under tryckning).
9. Se: Rosa López Torrijos. Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro (Luca Giordano i El Casón del Buen Retiro. Allegorin över Toisón de Oro), Madrid 1985 (Toisón de Oro enligt Larousse en fransk orden grundad 1429, övers. anm.)
10. Francisco José Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid* (Beskrivning av de allegorier som målats i valven på det kungliga palatset i Madrid), Madrid 1829.
11. F.J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya (Skulptur och måleri under 1700-talet. Francisco Goya)*, Madrid 1965 s.145.
12. Leslie Jones, "Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's Glory of the Spanish Monarchy", *Apollo*, 1981 s. 220-227.
13. Det är med denna salong som man bör jämföra Karl III:s tronsal och inte med taket i trappan på klostret i Escorial där man framställer slaget vid San Quintín för att det är minnesvärt för grundandet av klostret.
14. Betänk vad som hände när Ferdinand VII, en i särklass reaktionär monark, återkommer. Detta kan man se helt klart återspeglat i Fabres text, där han beklagar att man inte alltid använt Ripas bok, han prisar språket i handböckerna samt uttrycker de mest reaktionära idéer betr. den bristande ordningen och lydheten inför kungen utan inslag av anarki – det vill säga liberala idéer.
15. Betr. de konstnärliga betingelserna i Zaragoza under dessa år kan man läsa: Arturo Anson Navarro. "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (Den konstnärliga miljön i Zaragoza under Goyas ungdom) (1750-1775)", i *Goya joven* (1746-1776) y su entorno (Goya som ung (1746-1776) och hans omgivning, Zaragoza 1986, s. 23-34.
16. Som exempel kan man se i *La pintura aragonesa en el siglo XVII* (Det aragonska måleriet under 1600-talet), av José Luis Morales y Marin (Zaragoza 1980), där man nämner endast en tavla med mytologiskt tema – som är förkommen.
17. Den hänförs till Luzán. Man har nyligen publicerat en tavla i liten storlek som föreställer en scen med Diana (publicerad som Selene y Endimión (Selene och Endymion), vilken tillförs perioden 1765-70 under vilken Goya reste mellan Zaragoza och Madrid. (Se Anson, *op.cit.* s. 27-28 och 118, nr 74 i utställningen). Att döma av den lilla fotografiska reproduktionen hör målningen snarare till en barocktradition inspirerad av modeller från 1500-talet. Om den tillhör Luzán skulle den praktiskt taget vara det, fram till idag, enda kända exemplet på mytologi som målats i Zaragoza under Goyas ungdomsår.
18. Som bekant, var Mariana en av de första spanska historieskrivarna som föresatte sig att rensa historien från fabler och av denna anledning betraktades de personer som, i likhet med Gerión, införlivades i hans verk som verkligt historiska. Det är anledningen till att akademien citerade Marianas text när man utlyste tävlingen.

19. Det är just i samband med det första verket som man har antagit att det funnits en relation mellan Goya och hans mästare och man har tillfört honom en liten skiss över ett fragment av taket med La caída de los gigantes (Jättarnas fall) samt den del som motsvarar valvet i palatset (José Rogelio Buendía, Goya joven (ung Goya) op. cit. s. 5 (Nr 4 i utställningen)
20. José Manuel Aranaiz och José Rogelio Buendía, "Aportaciones al Goya joven (Bidrag till den unge Goya), A.E.A. 1984, s. 169-176, där man visar på denna figur som guden Mars, en åsikt som sedan korrigeras i Goya joven... (Unge Goya...) op.cit., s. 83 nr 17.
21. "Anotaciones al Goya joven", Paragone, 1954, nr 53, s. 5-28.
22. För att förstå de två första verken hänvisar vi till Sayre i Goya y el espíritu de la ilustración (Goya och upplysningstidens anda) (Madrid 1989 s. 140-142, nr 2 i utställningen). Sayre genomför en ikonografisk studie och rättfärdigar helt och hållet relationen mellan jungfrulighet och fruktsamhet, som representeras av Vesta resp. Priapos. Däremot är det lämpligt att hålla i minnet att Pan, som vanligen framställs med getaboocksröron likaså är en mycket fallisk person och han skiljer sig från Priapos vad gäller den jättelika storleken på den sistnämndes manslem, något som inte framkommer på Goyas tavla. Att en get förekommer i Goyas andra version tyder klart på att denne syftar på Pan.
23. Av oförklarlig anledning identifierades den som Dafnis och Cloe av Desparmet ("Cuatro pinturas de la juventud de Goya hasta ahora desconocidas" ("Fyra målningar från Goyas ungdom som hittills varit okända", Goya 1971, s 204)
24. Det är på sin plats att här påminna om upptäckten av Goyas italienska skissbok, vilken presenterades på utställningen Goya, el capricho y la invención (Goya, infallet och påhittet), som nyligen invigts på Pradomuseet. Den kan hjälpa oss att göra några verk från denna första etapp i Goyas liv mindre anonyma. I utställningskatalogen aviserar man att denna skissbok snart kommer ut i tryck och den innehåller uppenbarligen allegorier, vilka vi av naturliga skäl inte kunnat ta hänsyn till här.
25. Vi syftar t.ex. på verk som presenterades med anledning av utställningen Goya joven 1986 (Op.cit.). I denna tillskrev man konstnären, förutom skissen till Caída de los gigantes (Jättarnas fall), som omnämns ovan, Caída de Faetón (Faetóns fall) (nr 19 s 84), Escena mitológica (Mytologisk scen) (i verkligheten Apolo y Diana disparando sobre Niobe y sus hijos (Apollon och Diana som skjuter mot Niobe och hennes barn) (nr 20 s 84) och Circe y Ulises (Circe och Odyssevs) (nr 37 s 93-94)
26. Se A.E. Pérez Sánchez, "El verdadero asunto de dos obras de Goya ("Verkligheten om två verk av Goya") A.E.A. 1979, s 77-78. Betr. den andra versionen kan det mycket väl handla om den bibliska personen, men identifieringen är inte så säker, eftersom vi måste hålla i minnet att i den trojanska cykeln påpekas att kung Agamemnon för att locka sin dotter Ifigenia till lägret, låter henne och hennes mor tro att motivet för att kalla henne är hennes giftermål med Akilles. Detta kan ha samband med den kung som finns på tavlan, redo att offra den unga, samt med förtvivlan hos den kvinna som ledsagar henne och den krigare som syns i bakgrunden.
27. Trots detta gjordes dessa målningar som bekant under överinseende av Francisco Bayeu, som vi vet innehade och ofta använde Ripas text.
28. Bland dem fanns Diego Antonio Rejón de Silva, hedersledamot i San Fernando-akademien sedan 1780 och rådgivare sedan 1787, författare till mytologiska poem i burlesk stil som Céfalo y Procris, publicerad 1788. (José María de Cossío, Fábulas mitológicas en España (Mytologiska Fabler i Spanien), Madrid 1962, s.792).
29. Nordström genomför omfattande studier av detta tema i sitt verk Goya, Saturno y melancolía. Estudio sobre el arte de Goya (Goya, Saturnus och melankolin. Studier om Goyas konst) (Madrid 1984, s. 40-74) där han citerar och visar allegorier hos spanska tidigare och samtida författare med Goya, som Viladomat och Maella och sätter Goyas målningar i samband med de framställningar som rekommenderas av Ripa, vilket vi bör ta hänsyn till vad gäller Maellas verk men inte Goyas. Betr detta tema kan man också läsa Edith Helman Trasmundo de Goya (Goyas andra värld) (Madrid 1983, s 32 och följande samt s.139 och följande där hon studerar Goyas målningar i förhållande till Meléndez Valdés och Roberto Alcalá Flechas poesi, Literatura e ideología en el arte de Goya (Litteratur och ideologi i Goyas konst) [Zaragoza] 1988, s. 138 ff.
30. Op cit. s 94-115
31. Francisco de Goya. Diplomatario, Zaragoza 1981, s 313
32. I relation till temat om melankoli studeras detta porträtt av Nordström (op.cit. s 161-170)
33. Betr vår konstnärs relation till Jovellanos se Edith Helmann, Jovellanos y Goya, Madrid 1970.
34. José Gudiol, Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas (Goya 1746-1828. Biografi, analytisk studie och katalog över hans målningar), Barcelona 1980, s. 437-440
35. Op.cit. s. 116-123. Här påpekas även likheten med Ceres y Pan (Ceres och Pan) av Rubens i det kungliga palatset i Madrid.
36. Två av dessa allegorier Agricultura (Jordbruk) och Comercio (Handel) målades också av Francisco Bayeu kring 1770, av dessa finns uppenbarligen två skisser bevarade i Zaragoza, omnämnda av José Luis Morales (Los Bayeu, Zaragoza 1979, s. 58 nr 19) men vars vaga beskrivning: "vackra matronor med traditionella attribut" och bristen på reproduktioner inte ger oss möjlighet att etablera något som helst samband vare sig med Ripa eller med Goya. Maella använde dem likaså i Apoteosis de Adrian (Adrianus apoteosis) i det kungliga palatset i Madrid 1797. I detta sistnämnda verk förekommer Jordbruket personifierad som ung med spade och skära i händerna samt med odlingsredskapen runt omkring, dvs överensstämmande med vad Ripa säger, och handeln "genom några män som gör upp om vissa handelsvaror". (Se Fabre, Op.cit. ss. 82-83. Man kan se den reproducerad i El Palacio Real de Madrid (kungliga palatset i Madrid) Madrid 1975, s. 103). Som man kan se är män som utbyter varor vanliga hos Maella och Goya, även om tolkningen i båda grupperna är mycket olika. Fabre uppenbarligen inte källan när han beskriver dessa målningar, en källa som Goya också kan ha utgått från.
37. "Goya's Allegories of Fact and Fiction", B.M. 1948 s.196-200 och Nordström Op.cit., s. 125-126.
38. Sayre, "Goya, un momento en el tiempo" (Goya, ett ögonblick i tiden) i Goya y la constitución de 1812 (Goya och 1812 års konstitution) Madrid 1982, s 60-61. I nr 23 påpekar författaren att kopparsticken tidigare förekommit i Almanac iconologique, ou des arts, under åren 1765-1781. Samma poesi hade representerats även i kungliga palatset av Bayeu i en oval i taket med Apoteosis de Hércules (Herkules apoteosis) (1768-69) vars skisser presenterades i Goya joven, Op.cit. s. 104. Även om versionen skiljer sig från Goyas av samme målare i Apolo protegiendo las Ciencias (Apollon beskyddande Vetenskaperna) från 1786. Mengs framställde den även i Apoteosis de Trajano (Trajanus apoteosis) 1774-76.
39. Pierre Gassier, Goya. Témoin de son temps Fribourg 1983 s. 144-145.
40. Citatet härrör från González Azaola som i detta sammanhang säger: "Alla älskare av de sköna konsterna känner utan tvekan till vår berömda målare D. Francisco de Goya y Lucientes, och många har säkert beundrat hans vackra tak med fresker, hans Venusbilder och hans porträtt", en text som fanns i Semanario Pintoresco de Cádiz (Cádiz konstnärliga veckomagasinet) den 17 mars 1811 (Apud Glendinning, Goya y sus críticos (Goya och hans kritiker) Madrid 1982, s. 74.) Citatet fortsätter: "men alla känner inte till hans mästerverk i form av teckningar och gravyrer eller hans berömda satiriska bilder som går under namnet Caprichos de Goya" (Goyas infall), något som bevisar att man kände till de "misstänkta" verken av Goya i mycket högre grad än vad som antagits och detta förklarar de försiktighetsåtgärder som konstnären måste vidtaga vid senare tillfällen. Det är givetvis så att texten publiceras på en plats och vid en tidpunkt då man definitivt ansåg att diktatur och inkvisition övervunnits.
41. Francisco de Goya. Diplomatario, Zaragoza 1981, s. 518
42. Ibid. s. 491. Som bekant hade inkallelsen till domstolen lyckligtvis inga följder för Goya, säkerligen beroende på att beskyddande vänner ingrep (Gassier Op.cit. 1983 s. 232)
43. Detta ansåg Buendía i Colección Cambó, Madrid 1990, s. 392-401, nr 43
44. Minns att i Godoy's kabinet fanns la Maja desnuda (Den nakna Maja) och likaså Venus del espejo (Venus med spegeln) av Velázquez, utan tvekan med motsatta kroppsställningar och mycket lämpade som pendanger. Det var ju också så att Velázquez tavla var en gåva från hertiginnan av Alba och betr. la Maja har man antagit det vara porträttet av en annan älskarinna till Godoy: Pepita Trudó. Verket och situationen var bemängda med underförstådda betydelse vilka skulle kunna komplettera Psique y Cupido.
45. Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932 (Bakgrund, tillfälligheter och påverkan betr. Goyas konst. Illustrerad katalog till utställningen 1932). Nyutgåva 1987, s. 104. Nyligen har Alcalá Flecha

- framhållit illustrationerna i Ovidius Metamorfoser som möjlig ikonografisk källa för denna målning, i fransk utgåva i Paris 1768 och spansk i Madrid 1805 ("Nuevas fuentes compositivas de la obra de Goya" (Nya källor för Goyas verk") Boletín del Museo del Prado, 1991, s. 63-70). Originalgravuren var ett verk av Massar och den som framställde plåtarna för den spanska utgåvan var José Assensio y Torres.
46. I den egna miljön försvann denna kunskap snart, eftersom verket i familjeinventarierna uppges som en musa och vid senare tillfällen som porträttet av "farmor i nattskjorta". Det intresse hos markisinnan som man fört vidare var "att närvara vid bänkraderna där anhängarna känner sig inom räckhåll för tjuvaktarna". Aktualiseringen av detta verk kan vi se i "El retrato de la marquesa de Santa Cruz en el Prado" ("Porträttet av markisinnan från Santa Cruz i Prado"), publicerat i "Noticias del Prado, Boletín del Museo del Prado, 1968, januari-april, s. 61-66.
  - 46bis F.J. Sánchez Cantón, "Como vivía Goya" ("Som Goya levde") A.E.A. 1946, s. 106
  47. Valerian Bozal, "El Coloso" av Goya, Goya, 1985, s. 239-245.
  48. Glendinning, "Goya and Arriaza's Profecia del Pirineo (Pyrenéisk profetia)" J.W.C.I. 1936, s. 363-366. Samme författare talar i Goya y sus críticos (Goya och hans kritiker) Madrid 1982, om en bild som liknar den som beskrivs av Taylor i hans Voyage pittoresque en España, som den kan ses i Louvrens spanska galleri. Det rör sig om en skiss som visar Napoleons invasion av Spanien i form av "en stor örn [som] svävar över Pyrenéerna, och skapar skugga över hela halvön och folket flyr skräckslagna inför detta... en av de största och mest sublima kompositioner som någonsin utförts inrm måleriets historia" (s. 90). Glöm inte heller att det finns en tuschteckning som representerar en jättelik sittande figur och två teckningar som föreställer den figuren sovande med två personer som klättrar över honom, bilder som man har satt i samband med sinnebilderna av Spanien", Goya, 1985, s. 102-112).
  49. Pérez y Gonzáles, apud Goya y la constitución de 1812 (Goya och 1812 års konstitution) Op.cit. s. 86.
  50. Glendinnig, Op.cit., 1981 s. 246 med biografiska uppgifter om Bravo de Rivera.
  51. På tavlan syns porträtten av Filip V på den fladdrande duk som är fäst på Berömmelsens trumpet samt på markis de Villarias – statsminister och beskyddare av akademiens förberedande styrelse – i en oval – utan tvekan ganska lik Goyas – hållen av två amnorer. Detta verk betraktades med säkerhet ofta av Goya eftersom det placerades på akademien.
  52. Goya y la constitución de 1812 (Goya och 1812 års konstitution), Op.cit., nr 3.
  53. Francisco de Goya. Diplomatario, Op.cit. dok. 237 och 238 s. 367-368. Som bekant var ändringarna många. Man satte dit ordet konstitution 1812, bilden av kung Josef kom dit på nytt i juni 1813, bilden på Ferdinand VII 1814, konstitutionsboken 1843 och orden "Den andra maj" 1872. Det vill säga att det ovala utrymmet ägnades både den franske kungen, början på kampen mot honom, den spanska konstitutionen liksom bilden av konstitutionens störste be-lackare.
  54. Soria, Nordström och Sayre, Op.cit.
  55. I detta avseende bör man minnas att båda dessa teman presenteras i målningar i Madrid av samtida till Goya, som till exempel El tiempo descubriendo la verdad (Tiden upptäcker sanningen) av A. de la Calleja, direktör vid San Fernando-akademien 1778 till 1785, en bild som ingick i barocktraditionen under 1600-talet. Samma tema finns målat i taket i rådssalen i kungliga palatset i Madrid av Maella runt 1764-70, alltså då Goya befann sig i Madrid. På samma sätt finns ett antal tidigare målningar på detta tema som Goya kunde känna till som t.ex. reliefen av Ferdinand VI, utförd av Felipe de Castro, den målade versionen av fresken om Historia escribiendo sobre el Tiempo (Historien som skriver om Tiden) av Mengs i Clementinmuseet, som denne målare lämnade i Madrid. På kungliga palatset fanns likaledes en serie verk med detta tema som till exempel taket målat av Maella 1764, samma grupp i taket på Ordenes de la Monarquía Española (Den spanska monarkins ord-nar (kan även betyda instruktioner övers. annm)) av Bayeu från 1794 samt Apoteosis de Adrian (Adrianus apoteos) av Maella från 1797. Samtliga föregick eller var samtida med Goya.
  56. Frasen citeras av Raymond Carr i España 1803-1939 (Spanien 1803-1939) Barcelona 1978, s 108. Samma kapitel tar upp den ställning som intas av konservativa och liberala patrioter i förhållan-de till teman som folklig suveränitet – vilka försvarades av libera-lerna – samt nationens och monarkins roll, alla dessa ämnen nära besläktade med den tavla vi studerar och utförligt debatterade vid parlamentet i Cádiz.
  57. Betr. Goyas utveckling från upplysningstidens ideologi till liberalis-men råder ingen tvekan. Detta grundar sig inte bara på de biogra-fiska uppgifterna under åren efter den liberala treårsperioden, på Leocadia Zorrillas och hans sons politiska ställningstagande, som orsakade den hastiga resan till Frankrike, utan även på Goyas relation till språket och de idéer som uttrycktes i den liberala pressen, i vilkas tidningar de första hänvisningarna och artiklarna om Goya och hans verk dyker upp. Betr. detta kan man speciellt läsa José Alvarez Lopera "De Goya, la constitución y la prensa liberal" (Om Goya, konstitutionen och den liberala pressen) i Goya y la constitu-ción de 1812 (Goya och 1812 års konstitution), Op.cit. s. 29-51
  58. Apud Goya y la constitución de 1812 (Goya och 1812 års konstitu-tion), Op.cit. s. 88
  59. Ibid. s. 250 n. 132, där man kan se den reproducerad.
  60. Förutom Gassiers studie Dibujos de Goya. Los Albumes (Teckning-ar av Goya. Albumen), Barcelona 1973. Dessa tolkningar och gravi-rer har bl.a. förekommit på utställningarna om Goya y la constitu-ción de 1812 (Goya och 1812 års konstitution), Madrid 1982 (med en studie av Pita Andrade i katalogen: "La ideología liberal en las pin-turas y dibujos de Goya" (Den liberala ideologin i Goyas målningar och teckningar) s. 71-78) samt Goya y el espíritu de la Ilustración (Goya och upplysningstidens anda), Madrid 1989. I detta avseende är också Alcalá Flecha intressant, Op.cit. s 41 och följande.
  61. Sánchez Cantón, Op.cit. 1946 s. 86.
  62. Som bekant är tavlan märkt med X 23, vilket innebär numret i in-ventarielistan samt initialen på Xavier Goya, som erhöll verket (Gu-diol, Op.cit. s. 60).
  63. Det är samma som han visar i Familia de Carlos IV (Karl IV:s familj) (Ibid. s. 63).
  64. Håll i minnet att denna målning har samband med Capricho nr. 55, Hasta la muerte (In i döden).
  65. Vad gäller detta pågår ett kontinuerligt sökande efter litterära och ikonografiska källor för de bilder som förekommer i Los Caprichos (Infallen), något som framgår av den rikliga bibliografin – vilken inte tas upp här – och påvisar sambandet med emblem, teaterverk, fa-bler, folkliga och kulturella bilder, antika och moderna sådana.
  66. Samma sak kan sägas om några mytologiska syftningar i Los Ca-prichos (Infallen), t.ex. nr 8, som har titeln Tántalo (Tantalus) i av-sikt att genom namnet på denna klassiska person framkalla idén om ett ofantligt arbete som är förutbestämt att misslyckas, eller nr 56 Subir y bajar (Gå upp och ner) som framkallar bilden av Fortu-nas hjul, ett instrument för att uttrycka den absoluta makten hos den som bestämmer människornas öden.
  67. Flera år tidigare, runt 1797, hade Goya gjort en teckning på sam-ma tema den s.k. Brujo Saturniano (Den saturniske häxmästaren) på vilken en gammal man syns slukande ett av sina barn, medan ett annat väntar på sin tur. Detta visar på ett intresse som funnits hos Goya sedan länge, ett intresse som nu definitivt förekommer bland målningarna i hans eget hus, något historieskrivningen har påpekat många gånger. I den kungliga samlingen fanns den be-römde Saturno (Saturnus) av Rubens (Prado) som Goya tveklöst kände till och som likaså visar en realistisk och skrämmande bild men av annan karaktär. Betr. detta tema samt samlingen svarta målningar och dessas förhållande till melankolin, se den studie som Nordström gjort (Op.cit.) s. 222-263.
  68. Alfonso E. Pérez Sánchez, Goya – Caprichos – Desastres – Tau-romaquia – Disparates, Madrid, 1979 s. 173.
  69. Låt oss emellertid hålla i minnet att det inte finns någon enad åsikt att teckningens titel skall tillföras Goya.
  70. I Goya y el espíritu de la Ilustración (Goya och upplysningstidens anda) Op.cit. s. 428-431.