

Goya. De la alegoría tradicional a la personal

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE*

Resumen

Goya inicia su pintura representando alegorías tradicionales tomadas del libro de C. Ripa, si bien de una manera selectiva y combinada, seguirá haciendo alegorías tradicionales en los encargos convencionales, como las pinturas para Godoy (c. 1802). A partir de 1788 empieza a utilizar alegorías poco frecuentes si bien tienen inspiración en libros conocidos como son los Emblemas de Alciato, Soto, Horozco, la Zuca del Doni, la Tabla de Cebs, o los jeroglíficos de Horapolo, Colonna o Bocchio. En torno a 1795 inicia sus alegorías personales, son sus caprichos, que culminan con las Pinturas Negras.

Palabras clave

Goya alegorías. Goya allégories. Goya's allegory. Pinturas Negras.

Abstract

Goya commence sa peinture en représentant des allégories traditionnelles prises de le livre de C. Ripa, bien que d'une manière sélective et combinée, il continuera a faire des allégories traditionnelles dans les requêtes conventionnelles, comme les peintures pour Godoy (c. 1802). A partir de 1788 il commence à utiliser des allégories peu fréquentes bien qu'ils ont une inspiration dans des livres connus comme sont les Emblèmes d'Alciato, de Soto, de Horozco, la Zucca del Doni, le Pinax, ou les hiéroglyphes de Horapolo, Colonna ou Bocchio. Envigon de 1795 il commence ses allégories personnelles, ce sont ses caprices, qui culminent avec les Peintures Noires.

Key words

Goya allégories. Peintures Noires.

* * * * *

Alegoría tradicional

Desde el primer momento de su pintura Goya es conocedor de la iconografía tradicional ya que gran parte de estas figuras estaban en la cultura escolar y en la pictórica del taller donde se inició (el de José Luzán en Zaragoza). Desde la obra pictórica y la tratadística de Palomino (*Museo pictórico y escala óptica*, 1715), la obra enciclopédica de Cesare Ripa sobre las alegorías es un libro y manual imprescindible para cualquier pintor (*Iconología*, primera edición ilustrada, Roma, 1603).¹ Es de suponer que

* Catedrático de Universidad. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: estebpl@unizar.es. Estudia iconografía.

fuera en su aprendizaje cuando conoció alguna de las ediciones de este libro, y es seguro que ya en 1771 lo utilizó para las alegorías pintadas en el lienzo de *Aníbal vencedor, que mira por primera vez Italia desde los Alpes*. Arturo Ansón² supone que quien supervisó toda la pintura fue el erudito José Nicolás de Azara. En esta pintura aparecen las alegorías del río Po, la Victoria y la Fortuna siguiendo las descripciones de C. Ripa, incluso en el grabado de Lombardía aparece la figura y la descripción del río Po que inspiró a Goya, entonces de 25 años. Efectivamente el río Po sigue fielmente la descripción Ripa, y el grabado y descripción de Lombardía bien pudo ser un antecedente; la alegoría de la Fortuna se corresponde en atributos con la “Fortuna favorable” de Ripa, con rueda y cornucopia, pero en la Victoria alada, Goya (o su asesor) ha hecho una modificación sustancial que pretende advertir que si bien Aníbal pasó victorioso los Alpes, luego será derrotado en Italia, por ello la Victoria que empuja a Aníbal no lleva ninguno de los atributos que Ripa pone como símbolos del triunfo (palma, laurel, lanza, trofeos, cornucopia), sólo aparece el yelmo sobre la cabeza de Aníbal, para significar la fuerza de Aníbal. Así pues Goya conoce perfectamente la obra de Ripa pero la interpreta para acercar la alegoría representada al contenido esencial de la pintura, como veremos que también lo hace posteriormente.

Alegorías tradicionales pintaban también su maestro y cuñado Francisco Bayeu y su cuñado Ramón Bayeu y su amigo y cuñado fray Manuel Bayeu, todos utilizaban ampliamente la obra de Ripa, como el resto de los pintores contemporáneos. Fray Manuel, en la Cartuja de las Fuentes (Huesca) en 1775 ya ha pintado la cúpula de la iglesia y las alegorías de las pechinas: Prudencia acompañada con el Tiempo, Templanza acompañada de Virginitad, Fortaleza con Humildad, y Justicia.³ En 1777 pinta la bóveda del camarín de la Virgen siguiendo fielmente la pintura que su hermano Francisco ha hecho en la cúpula *Regina agelorum* en el Pilar e Zaragoza. Las pechinas de la bóveda, anteriormente mencionadas siguen fielmente descripción y grabados de Ripa. Podemos suponer que los modelos se los facilitó su hermano Francisco, como le facilitó el modelo de la cúpula del camarín.

En 1778 fray Manuel Bayeu inicia la pintura de los claustros de la

S., “Goya’s allegories of fact and fiction”, *The Burlington Magazine*, julio 1948.

² ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, CAI, 1995, pp. 85-87; LÓPEZ TORRIJOS, R., “Goya y la iconografía barroca”, en Lacarra, M.^a C. (coord.), *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1997, pp. 149-169.

³ El 15-II-1775 regala a Martín Zapater los bocetos de las cuatro alegorías (CALVO RUATA, J. I., *Cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, carta n.º 3, pp. 25-26).

Cartuja de las Fuentes (Huesca),⁴ allí aparecen una serie de alegorías. Un año antes fray Manuel había pedido a Goya unas invenciones y Goya se las envía a través de Martín Zapater,⁵ dice así: *ahí te remito unos apuntes, que creo que es lo que me pidió Clemente (Arranz), y dile que mis demasiadas ocupaciones no me permiten más y que es muy odioso el inventar para otro, a más que fray Manuel no necesita de otro que le invente; y dale memorias y que me mande otra cosa (...)*. En diciembre de 1778 Manuel Bayeu le escribe a Martín Zapater diciéndole que Goya le enviará unas estampas (las de los cuadros de Velázquez) y un “boceto”.⁶

Casi simultáneamente, en 1781, Goya pinta las cuatro alegorías de las pechinas de la cúpula *Regina Martyrum* del templo del Pilar de Zaragoza, Fe (Fe cristiana en Ripa), Caridad, Fortaleza y Paciencia. En este caso podemos ver que Goya no se ciñe a una de las posibilidades presentadas por Ripa sino que usa atributos de varias de las propuestas por Ripa (selección que ya hemos visto en 1771). Si la idea de estas combinaciones procedió de Goya, de la supervisión de Francisco Bayeu o de un canónigo del cabildo, no lo sabemos, pero cuando las pintó Goya asumió este sistema de combinación, que es frecuente antes y después de Goya, cuando un artista hace una alegoría múltiple. Poco más tarde fray Manuel Bayeu pintó otras cuatro alegorías similares en las pechinas de la capilla de S. Pedro Arbués en la iglesia parroquial de Lalueza (Huesca), Religión, Caridad, Fortaleza y Paciencia terminadas ya en 1787; para Calvo Ruata (p. 159) éstas imitan las de Goya, pero se puede destacar que Bayeu se somete mucho más directamente al texto y al grabado de Ripa de lo que anteriormente lo ha hecho Goya, así Manuel Bayeu repite al pie de la letra la alegoría de la Religión y el grabado de la edición de 1603 o de 1625, incluido el elefante a la espalda de la alegoría.

Entre las alegorías pintadas por fray Manuel Bayeu en los claustros de la Cartuja de las Fuentes podemos ver como muchas de ellas reproducen fielmente una de las propuestas de C. Ripa (al parecer tomadas de la edición *Della novissima Iconologia*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1625). Pero en varias virtudes existen añadidos y transformaciones extrañas (que ya citó Calvo Ruata, en 1990).

Obediencia se combina con alas en las manos y pies para caracterizarla

⁴ La terminará en 1787, CALVO RUATA, J. I., “La alegoría como tema pictórico en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)”, *Analecta Cartusiana*, 1990, II, 3, pp. 79-97; y CALVO RUATA, J. I., *Cartas... op. cit.*, p. 155.

⁵ Carta del 22-I-1777 (CANELLAS LÓPEZ, Á., *Francisco de Goya, Diplomático*, Zaragoza, Librería General, 1981, n.º 11, p. 209; ÁGEDA, M., y SALAS, E., *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Turner, 1982, n.º 2).

⁶ CALVO RUATA, J. I., *Cartas...*, *op. cit.*, n.º 27.

de rápida y diligente. *Pureza* se mezcla con Pudor y lleva en el pecho el sol de la Virtud. A *Generosidad* le acompaña el signo astrológico de Leo (pues, en la tradición astrológica, los nacidos en tal signo se caracterizan por la magnanimidad y generosidad).

Más sorprendente es la alegoría del *Silencio*. Representa a un anciano cruzando el dedo índice derecho sobre los labios y sosteniendo un ramo de melocotonero. De este modo mezcla dos alternativas de Ripa, la que representa al joven Arpócrates y la del Silencio de la edad senil. Lo más sorprendente es que el ramo de melocotonero tiene las hojas en forma de corazón (como debían de ser los frutos) y el fruto tiene forma de lenguas rojas, como de fuego. Este cambio en la forma del fruto y las hojas no tiene explicación pictórica, ya que en realidad las hojas tienen la forma de lengua y los frutos como el corazón, para significar la sinceridad de la palabra, y no hablar palabras vanas (lección que se aplica a Arpócrates, en texto de Plutarco, *De Isis y Osiris*).

Nos encontramos pues con unas virtudes que se salen de lo que habitualmente hace y hará fray Manuel Bayeu (luego en la catedral de Jaca, 1792), seguir de cerca el libro de Ripa, primero porque esta vez parece usar la edición de 1625, y sobre todo por el añadido de elementos extraños que es difícil que se le ocurrieran a una persona que solicita que Goya le mande por escrito unas alegorías, especialmente llama la atención la inclusión de un signo astrológico y el cambio de las formas del ramo de melocotonero.

En vista que fray Manuel sigue “al pie de la letra” los modelos de su hermano Francisco o los modelos de Ripa, pensamos que estas extrañas alegorías (aunque tomadas del libro de Ripa) son las alegorías que le pudo facilitar Goya ya en 1777 o en el boceto de 1778, más aún la alegoría del Silencio, donde Goya debió gastar una fuerte broma a su amigo fray Manuel, alterando la forma de los símbolos (suponemos que sin decírselo),⁷ lo mismo que el destacado símbolo de “Leo” en la alegoría de la Generosidad.

Hacia 1796 Goya presta especial atención a la “rara” primera edición ilustrada de Ripa, la de 1603, en el dibujo de la Filosofía (*Álbum de los bordes negros*, E. 28 [126]), y a la edición de *La Zuca* del Doni de 1551, en el dibujo “Así suelen acabar los hombres útiles” (*Álbum diario*, C.17 [165]), la “Novia” (*Álbum de Madrid*, B.90 [93]), o el boceto que representa “La Verdad, el Tiempo y la Historia” (Museo de Bellas Artes de Boston) que

⁷ Además esta alegoría tiene cierta semejanza con el *Animi quies* del camarín de la cartuja de Aula Dei que conocía perfectamente Goya [ESTEBAN LORENTE, J. F., “El programa simbólico del Sagrario de la Cartuja de Aula Dei (realizado en 1599)”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 39-68].

es una mezcla de la divisa del impresor Marcolini (*Veritas filia Temporis*) con la Historia de Ripa.⁸

Debemos relacionar el dibujo de la Filosofía y los dos cuadros, el boceto Verdad-Tiempo-Historia y Filosofía-Tiempo-Historia (pintura para Godoy), ya que los últimos estudiosos, siguiendo a Glendinning son partidarios de interpretar la figura como Verdad vestida en vez de ver en ella la Filosofía según Boecio.

Veamos. En la Filosofía del dibujo (*Álbum de los bordes negros*) hace una interpretación de Ripa: en primer lugar recuerda de memoria una frase atribuida a Petrarca y recogida por Ripa, que escribe de la siguiente manera “Povre é gnuda bai filosofía”, sigue de cerca el grabado de la edición de 1603, así dibuja un borde de vestido en forma de escalera (atributo destacado de la Filosofía según Boecio), pero acerca mucho más el dibujo al sentido de pobreza y de belleza que la figura debe tener; en segundo lugar manipula los otros atributos, los libros y el cetro; suprime el cetro y coloca un pequeño libro en cada mano, uno cerrado y otro abierto para significar con el primero los conocimientos ocultos de las cosas naturales y con el libro abierto recuerda la Sabiduría de Ripa, con lo que tenemos una alegoría muy completa donde las diversas posibilidades de Ripa (junto con la de Boecio) se suman y simplifican con la Sabiduría.

El boceto Verdad-Tiempo-Historia (Museo de Bellas Artes de Boston) lo transforma Goya en la alegoría de “La Filosofía y la Historia” (Museo Nacional de Estocolmo) pintura realizada antes de 1804, junto con otras alegorías convencionales, para el válido Manuel Godoy.⁹

En el boceto de Boston Goya ha pintado al Tiempo rescatando a la Verdad desnuda de la oscuridad para llevarla a la luz (la *Nuda Veritas* de Horacio y la *Veritas filia Temporis* de Aulo Gelio; Goya tiene un dibujo previo de esta pareja), junto a ellos está la Historia desnuda, escribiendo en un libro, mirando hacia detrás y sentada en una piedra cuadrada. El grupo de la Verdad con el Tiempo seguramente proviene de la empresa del impresor Marcolini que Goya conoce bien ya que ha imitado varios grabados de la Zucca del Doni,¹⁰ y la Historia en Ripa hace grupo con el

⁸ GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona, Noguer, 1973; fecha en torno a 1796-97 el *Álbum de los bordes negros*, el *Álbum diario*, el *Álbum de Madrid* (ESTEBAN LORENTE, J. F., “Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya”, *Artigrama*, 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2003, pp. 471-503).

⁹ Para estas cuestiones y las variantes interpretativas, véase GLENDINNING, N., “La alegoría de Goya relacionada con la Historia y la Poesía”, en *I Congreso Internacional. Pintura Española. Siglo XVIII*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 461-472. ROSE DE VIEJO, I., “Las alegorías para el palacio madrileño de Godoy”, en *Goya*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2002, p. 99-118.

¹⁰ DONI, A. F., *La Zucca del Doni en Español*, Venecia, Francisco Marcolini, 1551. Véase ESTEBAN LORENTE, J. F., “Jeroglíficos...”, *op. cit.*, p. 483.

Tiempo, así que Goya proyecta y realiza un grupo de tres figuras usando a Marcolini y a Ripa. Es importante destacar que en este boceto representa a la Historia siguiendo a Ripa, sentada sobre la piedra cuadrada de la estabilidad y escribiendo hechos pasados (mirando hacia atrás), pero la representa desnuda y no vestida de verde, porque el propio Ripa considera la “veracidad” como exigencia de la Historia, así que desde el primer momento Goya piensa en una Historia-Veraz.

Cuando el boceto pasa al cuadro definitivo los personajes son Filosofía-Tiempo-Historia. La Filosofía sigue el famoso modelo descrito en el año 523 por Boecio (*Consolación de la Filosofía*: con libros en la diestra y cetro en la mano izquierda, y su vestido de seda con franjas figurando una escalera) y que ampliamente reproduce y explica Ripa en varias ediciones; Goya ha depurado el modelo, le da un solo libro cerrado y el cetro, su vestido es digno, de seda de color del cielo, y cae suelto a la moda más libre del momento (Goya ha simplificado la figura como anteriormente).¹¹ La Historia en Ripa va unida al Tiempo, aquí Goya usa el Tiempo para unir Historia y Filosofía. Lo más destacado es que la Historia sigue estando desnuda, un lienzo amarillo verdoso apenas tapa algo sus caderas (amarillo por la verdad y verde por ser siempre viva), luego sigue siendo Historia-Veraz; sentada en la piedra de la estabilidad escribe el pasado y pisa (como dice Ripa) un legajo antiguo. Siguiendo a Ripa el tiempo aparece como padre de la Historia, pero Goya añade la Filosofía (la sabiduría) como madre de la Historia-Veraz.¹²

Las otras alegorías realizadas para Godoy, antes de 1804, son más convencionales: Poesía, Agricultura, Comercio, Industria y Ciencia.¹³

También hacía alegorías tradicionales en los retratos como el de los arquitectos, Ventura Rodríguez (Museo Nacional de Estocolmo) o el de Juan de Villanueva (Real Ac. de S. Fernando), donde ambos sostienen sus propios planos. Con igual simbolismo tradicional (el retratado con los elementos de su oficio o afición) es el retrato de su cuñado el pintor Francisco Bayeu, o el de los intelectuales Félix Colón de Larriátegui o el de Ceán Bermudez, etc.

¹¹ CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Madrid, Siruela, 2010.

¹² Glendinning es partidario de considerar que la antigua Verdad (desnuda en el boceto) sigue siendo la Verdad, vestida y con cetro, en la pintura definitiva del Museo de Estocolmo. Pero ya Nordström afirmó que se trata de la Filosofía.

¹³ ROSE DE VIEJO, I., “Goya’s allegories and the sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ”, *The Burlington Magazine*, CXXVI, 970, 1984, pp. 34-39.

Alegorías difíciles pero librescas

Goya en 1788 realiza el retrato del niño don Manuel Osorio, donde introduce los poco usuales símbolos de la esperanza: la jaula de pájaros y la urraca, extraídos, al parecer, de dos emblemas de Alciato, en su edición de Madrid de 1781.¹⁴

Similarmente difícil es la alegoría usada en el retrato de doña M.^a Teresa de Borbón y Vallabriga (mujer de Godoy), pintado hacia junio o julio de 1800, cuando ésta estaba embarazada; aparece coronada con espigas que son el atributo de *Bonus eventus* que acompaña a la Esperanza de Alciato (n.º 44), claro la Princesa de la Paz está en “estado de buena esperanza”. El retrato de la Marquesa de Villafranca como ejemplo de mujer casta es una alegoría algo más difícil ya que se inspira en un emblema de Hernando de Soto (1599), pero sigue el tema de representar la fidelidad de la mujer portando el retrato del marido amado.¹⁵

La mesa de trabajo del retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos (1798, Museo del Prado), Ministro de Gracia y Justicia, siempre ha llamado la atención. Como demostró González Santos, sobre la mesa aparece la figura de Minerva sujetando a sus pies el blasón del Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía del cual fue promotor y fundador Jovellanos.¹⁶ La mesa de trabajo sobre la que se apoya reflexionando el Ministro de Gracia y Justicia y su propia actitud no se refieren a los simbolismos que se le han atribuido (la melancolía).¹⁷ Se trata de una mesa de trabajo, extrañamente adornada con cráneos de carnero, de los que cuelgan unas hojas de palma. Por lo extraño y la fealdad del adorno tenemos que pensar que es una mesa simbólica, en este caso debemos recordar que el cráneo de buey significó, en primer lugar el trabajo, y el cordero el sacrificio y las palmas que acompañan a este “sacrificado trabajo”, significan la virtud de la justicia que no se dobla con el peso, además del éxito conseguido por el esfuerzo. La actitud del personaje, sentado, descansando y pensando sobre la mesa de su trabajo es la que corresponde a la alegoría de la Justicia, ejemplificada especialmente en

¹⁴ Son atributos-símbolos que proceden de las virtudes francesas del siglo XV. ESTEBAN LORENTE, J. F., “Jeroglíficos...”, *op. cit.*, p. 485.

¹⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Jeroglíficos...”, *op. cit.*

¹⁶ GONZÁLEZ SANTOS, J., “Jovellanos por Goya. Precisiones históricas e iconográficas sobre dos conocidos retratos”, *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 31, Madrid, 1992, p. 50. Función fundamental del instituto era la enseñanza y formación de pilotos marinos y capataces de minas, por ello la estatua de Minerva, diosa de la sabiduría. A la universidad como centro de estudios se le llamaba la “Minerva”.

¹⁷ NORDSTRÖM, F., *Goya: Saturno y melancolía: estudios sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, 1989, pp. 163-170, (1.º ed. 1962); LEVITINE, G., “Some emblematic sources of Goya”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, Londres, 1959, pp. 106-131.

las alegorías francesas del siglo XV, difundidas en grabados en el XVI, y que Goya conoce ya que ha usado la jaula de la esperanza en el retrato de Manuel Osorio. Pues bien la justicia debe estar sentada y como fondo se ponía una cama con su almohada (aquí una cortina), para significar que las decisiones de la justicia deben tomarse en el reposo y tras la meditación, a lo que también se refiere C. Ripa quien lo toma de las medallas romanas; medallas que reciben una edición ilustrada en la obra de Antonio AGUSTÍN, *Diálogo de medallas* (Madrid, 1744, p. 50): “sentada por el reposo que conviene a los sabios y por eso la sentencia se ha de dar por el juez sentado”.¹⁸ La carta que el ministro sostiene en su mano, aunque lleve la firma de Goya, encubre una petición (como la había usado David en Marat, 1793). Así pues, sobre la mesa de trabajo reposa la inteligente labor anteriormente realizada (Minerva con la fundación del Instituto), su actual labor de ministro de justicia (los legajos judiciales), su sacrificado trabajo de presidir la justicia con inteligencia y tranquila y propia reflexión y en su mano está la administración del perdón y la “gracia”. Un retrato alegórico perfecto en el que Goya, dentro de su maravilloso arte, deja semiocultos los símbolos y significados que su protector y amigo le había indicado.¹⁹

¹⁸ El jeroglífico del trabajo viene descrito en Horapolo, libro II, 124: “Cómo se representa el trabajo. Cuando se quiere representar ocultamente el trabajo se pinta una cabeza de buey descarnada. Una cabeza de buey porque toda plegaria es cumplida por medio del sacrificio de un buey, desprovista de carne porque los hombres trabajadores generalmente son delgados”. *Hieroglyphica Horapollinis a Davide Hoeschelio...* Augsburgo, 1595, ejemplar que fue de la Biblioteca de Palacio Real.

Hay que tener en cuenta la afición demostrada por Goya a los jeroglíficos en sus cartas; que la obra de Horapolo tuvo una edición impresa en 1727, la realizada por De Pau en Utrecht; que el debate sobre los jeroglíficos egipcios estaba muy vivo en la intelectualidad del siglo XVIII, ver DAVID, M. V., *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVII et XVIII siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, París, Seppen, 1965; HORAPOLO, *Hieroglyphica*, edición e introducción de J. M.^a González de Zárate, Madrid, Akal, 1991. Además Horapolo es citado y utilizado ampliamente por Ripa y por Juan de Horozco, libros que conocía suficientemente Goya. El trabajo, representado por medio del bucráneo, es el primer jeroglífico del conocido libro de BOCCHIO, A., *Symbolicarum quaestionum... libri quinque*, Bolonia, 1574, (libro que perteneció a la Biblioteca del Palacio Real).

Sabemos que Goya en 1812 poseía una buena librería, mueble y libros caros, pues fue tasada en 1.500 reales de vellón, cuando una mesa de madera fina se tasó en 110, un armario grande y espejo grande cada uno en 160, una estufa de hierro en 300, el retrato de la duquesa de Alba vestida de negro se tasó en 400 rv., (cierto que a la pintura se le puso un precio ínfimo pues Goya acostumbraba a cobrar entonces 6.000 rv. por un retrato de ese tipo, pero entonces este retrato era difícil de vender), ver SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Cómo vivía Goya”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, C. S. I. C., 1946, pp. 73-109; CRUZ VALDOVINOS, J. M., “La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya”, en *Goya. Nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 133-153

TERVARENT, G., *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Serval, 2002, s.v. bucráneo, palmera.

La justicia sentada la describe Ripa, tomándola de las medallas romanas, por eso mismo se tenía que recordar la obra de AGUSTÍN, A., *Diálogo de medallas...* en la edición de Madrid, Martínez Abad, J. F., 1744, p. 50, (primera ed. 1587, tiene varias ediciones en el siglo XVII). MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France...*, París, A. Colin, 1969, p. 314.

¹⁹ Se trata de un retrato privado e íntimo, ya que el oficial lo había pintado Goya en 1783,

Primeras alegorías personales

Creo que los dos retratos de la Duquesa de Alba, 1795 y 1797, tienen la particularidad de haber colocado en ellos Goya unos símbolos personales; en el primero además de la dedicatoria y del gesto de la mano derecha de la duquesa que hace el signo de la “G” (de Goya, en lenguaje de los sordos),²⁰ aparece un perrito faldero, en el segundo (la duquesa ya viuda, lienzo que Goya destinó a su hijo) el perro faldero es sustituido por la dedicatoria “Solo Goya”, situado a sus pies y a donde señala la duquesa. Teniendo en cuenta que poco después hará el dibujo y grabado de “*Sueño y mentira de la inconstancia*”, Goya se está retratando como el perro faldero de la de Alba.

Este grabado *Sueño de la mentira y la inconstancia* debe ser de la misma época, recoge la idea de Alciato en el emblema *Viejo enamorado de la joven*,²¹ y aunque por esta misma imitación ya es una alegoría tradicional, Goya se representa en su propia persona, como anteriormente en la carta a Zapater del 2 de agosto de 1795 donde se pintó “chafao”;²² similar es la alusión al perrito faldero en los retratos citados.

Capricho

Como frecuentemente se repite, con las invenciones de los *Caprichos* (editados a principios de 1799) Goya entra dentro de novedosas interpretaciones.²³ Pero ya antes, en 1794, tras superar un larguísimo tiempo de enfermedad, envía a la Academia de San Fernando, unos cuadritos de gabinete a los que considera “capricho e invención”. Goya está en esos momentos pintando, dibujando y grabando para sí mismo, aunque piensa venderlos al público.

siempre siguiendo las indicaciones de Jovellanos, como era su costumbre; en el retrato que en el destierro en Mallorca le encarga a fray Manuel Bayeu, 1806, anota Jovellanos en su *Diario: conforme a la idea que de acá se le envió* (GONZÁLEZ SANTOS, J., “Jovellanos por Goya...”, *op. cit.*, nota 52). Por otro lado la amistad de Jovellanos a Goya le lleva a dejar de comer para hablarle con las manos, en el lenguaje de los sordomudos (carta a Zapater, ver Gascón Ricao), carta a M. Zapater del 27 de marzo de 1798.

²⁰ GASCÓN RICAÑO, A., “Las cifras de la mano de Francisco de Goya”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 82, Zaragoza, 2000, pp. 273-284; ESTEBAN LORENTE, J.F., “Jeroglíficos...”, *op. cit.*, véanse los retratos en *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, texto de N. Glendinning.

²¹ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Jeroglíficos...” *op. cit.*, p. 488.

²² ÁGUEDA, M. y SALAS, X., *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Turner, 1982, p. 138; CANELLAS LÓPEZ, Á., *Francisco de Goya, Diplomático*, *op. cit.*, n.º 200.

²³ HELMAN, E., *Transmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Sin lugar a dudas Goya en los Caprichos moderniza antiguos libros de emblemas, no solo por imitar algunos pasajes,²⁴ sino porque como podemos leer en el prólogo del librito de Alciato y de otros, fueron realizados en los ratos de ocio, como lo está haciendo Goya.

Merece la pena detenerse en el Capricho 19, “Todos caerán” y el acertado comentario de M.^a T. Rodríguez Torres.²⁵ Pues si bien muchos de los Caprichos podemos calificarlos como fruto de querer plasmar una experiencia personal (aunque fuera colateral, como en el caso del *Desastre* “Yo lo vi.”), en éste capricho 19 Goya retrata su anterior experiencia y acecho de cazador; sólo un cazador-pintor hubiera tenido la precisión de representar la experiencia en el reclamo por medio de la vieja chiflando un sonido para atraer los pájaros-pavos, a la vez que acciona un reclamo de percusión con las manos, esto no deja de ser un recuerdo personal y una alegoría propia, aplicada aquí a una crítica de costumbres de la sin razón, en un “Idioma universal”, (capricho n.º 43) “El sueño de la razón produce monstruos”, donde Goya cansado tras el mucho pensar y su humilde y digno trabajar (pincel y lápiz sobre la mesa-cajón de trabajo, pero vestido con nobleza) cae dormido y el subconsciente de la noche le revela las lacras humanas de la sinrazón que como lección universal quiere hacer públicas.

Los *Disparates* son alegorías de ejecución mucho más personal. Se considera una serie sin terminar en una cronología que se inicia en torno a 1816. La interpretación es muy difícil y hasta ahora enigmática (como ocurre con algunos de los Caprichos). Pero merece la pena detenerse en alguno de ellos: el número 7 “Disparate desordenado” representa sin duda el “Hombre de Aristófanes”,²⁶ que Goya conocería o bien de la escuela o de conversaciones, o por haber leído el fragmento del *Banquete*, o por uno de los emblemas de Juan de Horozco que trata este tema.

El número 16, *Las exhortaciones*,²⁷ creemos que se trata de una modernización de una antigua alegoría muy conocida entonces, la *Tabla de Cebes*,²⁸ ya que se había publicado en Madrid en 1793 con un precioso grabado,²⁸

²⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Jeroglíficos...”, *op. cit.*

²⁵ RODRÍGUEZ TORRES, M.^a T., “Reflexiones y sugerencias en torno a Goya”, en *I Congreso Internacional “Pintura Española Siglo XVIII”*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 a 18 abril, 1998. Actas, Madrid, 1998, pp. 495-513.

²⁶ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Jeroglíficos...”, *op. cit.*

²⁷ BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Madrid, Lumen, 1983, p. 265-266, recoge en extracto las diversas interpretaciones anteriores.

²⁸ LOZANO Y CASELLA, P., *Paráfrasis árabe de la tabla de Cebes*, Madrid, 1793, grabado de José Gómez de Navia con dibujo de J. López Eguidanos. De esta Tabla de Cebes se conocen más de cien grabados diferentes desde 1507 hasta éste de 1793. PEDRAZA MARTÍNEZ, M.^a P., “La Tabla de Cebes: un juguete filosófico”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 14, Zaragoza, 1983, pp. 93-112. ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 377-383.

naturalmente, ambos grabados el de la *Tabla de Cebes* y el de Goya no se parecen, no obstante en el grabado de Goya están todos los protagonistas principales. El grabado que es el final de la idea de Goya, representa a un joven varón abrumado por dos tendencias, por un lado un clérigo le agobia con una serie de advertencias y lo atrae hacia sí cogiéndolo de una mano, por el otro una asustada joven (en el dibujo preliminar no estaba asustada) lo quiere arrastrar de la otra mano, esta joven mujer recibe la sujeción y consejos de una celestina que habla por los codos, detrás de la celestina están un hombre de dos cabezas y otro de triple rostro vestido a lo menestral, en el fondo una especie de montículo en el que se esboza una figura femenina alada.

El joven tiene tres manos, las dos tendencias lo quieren arrastrar de su mano izquierda o derecha, mientras con la segunda mano derecha se sujeta el sombrero y su agachada cabeza, para no perderla ante tanta presión ideológica. Como explica la *Tabla de Cebes* el joven es la alegoría del hombre que penetra en este mundo bajo dos principios, el buen consejo, en este caso representado por el clérigo (aunque esté ridiculizado), y la seducción del mal consejo acompañado de las diversas tentaciones del mundo, seducción representada por la joven doncella (aquí asustada por las advertencias del clérigo y porque conoce el resultado), doncella que en la *Tabla de Cebes* encarna el Error o engaño, como mujer agradable y elegante (similar a la Prostituta Babilonia del Apocalipsis o la al Falsa Doctrina de Alciato). La celestina, anciana de apariencia honesta, debe representar a las Opiniones, “mujer de apariencia honesta” dice Cebes, y como tal opinión “habla por los codos”, por ello Goya ha pintado su codo en forma de cabeza con boca abierta. Detrás aparecen esos dos extraños hombres, un menestral abierto de piernas con triple rostro puede ser cualquiera de los vicios que Cebes señala o varios juntos, Incontinencia, Concupiscencia, Lujuria, el hombre de las dos cabezas tiene que representar la doblez del Fraude (similar pero en versión femenina lo encontramos en Ripa y lo ha pintado Goya en el grabado “Sueño de la mentira y la inconstancia”). Detrás, el esbozo de la figura femenina alada puede referirse a la Fortuna (en Ripa).²⁹ Como ya en los Caprichos, Goya une y transforma símbolos tradicionales con otros propios tomados de su imaginación y experiencias.

²⁹ Alegorías con alas en los hombros hay muchas, todas las que significan agilidad, volar, subir alto, ingenio, espíritu, virtud, pero también el placer las lleva.

La constitución de 1812

La alegoría de la Constitución Española de 1812 se creó, grabó y publicó por primera vez en la edición de la *CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA promulgada en Cádiz a 19 de Marzo de 1812*, en la portada aparece esta alegoría representada como matrona romana, sentada sobre los símbolos de la justicia, llevando en la diestra un libro abierto (el de la constitución), la llama de la inspiración y del intelecto sobre la cabeza (recuerdo convencional de Ripa) y con la izquierda señala a los cielos donde está la inscripción SIC ERAT IN FATIS.³⁰

Goya va a reproducir esta figura al menos 4 veces: en el fondo del retrato de Fernando VII para el Ayuntamiento de Santander (cuando en este lienzo se le pidió expresamente que representara la alegoría de España), y en los dibujos y grabados de los Desastres, n.º 82 *Esto es lo verdadero*, n.º 79 *Murió la verdad* y n.º 80 *¿Si resucitara?* La clave de la certidumbre de la alegoría la da el desastre 82 donde la figura adopta la misma presencia y ademán que en el grabado de la Constitución de 1812, aquí la Constitución suma además el significado de fecunda paz junto al Trabajo. Sin lugar a dudas Goya fue uno de los personajes encariñados y que arriesgó con la Constitución.

Astrología

En líneas anteriores hemos atribuido la paternidad de la idea de la alegoría de la *Generosidad*, pintada por Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes, a Goya por dos motivos, primero porque fray Manuel le pide a Goya unas “invenciones” y éste se las envía, y segundo por presentar un tema astrológico y ver sólo en Goya unos temas similares.

En 1799 se publican por primera vez los Caprichos, pues bien el n.º 71 “Si amanece; nos Vamos” que representa una serie viejas brujas desnudas conversando en la noche, aparece de fondo un cielo estrellado (es la única representación que de estrellas pintó Goya),³¹ en este cielo pueden identificarse diversas constelaciones: Orión y a sus pies Sirio, sobre él las estrellas de Tauro y las de Auriga, luego Perseo, Casiopea, Andrómeda y

³⁰ Goya y la Constitución de 1812, Ayuntamiento de Madrid, 1982. ESTEBAN LORENTE, J. F., “Goya, el grabado de El Coloso, o la Constitución Española de 1812”, *Boletín, Museo e Instituto Camón Aznar*, 101, Zaragoza, 2008, pp. 47-62, y “La Constitución Española de 1812 en Goya”, *Anales de Historia del Arte, Homenaje al profesor Julián Gállego*, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 365-374.

³¹ Goya en 1812 poseía un telescopio que se tasó en 800 reales (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Cómo vivía Goya”, *op. cit.*). Es de suponer que el telescopio de Goya aunque sólo sirviera para su entretenimiento, ver bien la Luna y las lunas de Júpiter, denota una afición.

Cefeo. De todas estas estrellas las más fáciles de identificar son las de Orión y las de Casiopea. Esta es la situación del cielo nocturno en invierno, así que es el cielo que Goya pudo ver muchas veces.

Entre 1812 y 1820 Goya hizo el grabado del “Coloso” como una alegoría astral de la Constitución Española de 1812, representó la Luna sobre la constelación de Orión el 19 de marzo, de 1812 o de 1820.³² Es por estas representaciones astrales por lo que nos inclinamos a pensar que el añadido signo de Leo en la alegoría de la *Generosidad* de fray Manuel Bayeu sea una idea de Goya, pues nuestro pintor debía estar bastante atento a estas cuestiones “astrológicas” populares.

La astrología, científicamente, había caído en desprestigio en estos últimos 30 años del siglo XVIII, pero seguía siendo práctica común y de recordarla se encargaban las publicaciones madrileñas y de otras ciudades: el *Lunario perpetuo* de Gerónimo Cortes (en la imprenta de M.^a A. Marú, Barcelona, s.a.) hacia 1760; las obras de Diego Torres de Villarroel (*Obras completas*, Madrid, Ibarra, 1794-99) quien fue catedrático de matemáticas en Salamanca, publicaba anualmente almanaques y pronósticos con el seudónimo de “El Gran Piscator de Salamanca”, literato de gran éxito no solo entre las clases populares sino entre la realeza y nobleza, murió en 1770 siendo administrador de los duques de Alba y su protegido.³³ Goya debió conocer alguno de sus escritos y su vida novelada, quizá en la casa de Alba.

Pinturas de la Quinta del Sordo

El 14 de abril de 1815 es restablecido en su puesto de primer pintor de cámara que tenía desde 1799, con un sueldo anual de 50.000 reales

³² ESTEBAN LORENTE, J. F., 2008, *op. cit.*, véanse notas núms. 30 y 31.

³³ SANTOS, D., *Introducción a la historia de la astrología*, Barcelona, Teorema, 1986, pp. 348-356; *idem*, *Nomenclátor astrológico*, Zamora, ed. Montecasino, 2002, pp. 400-405. *Revisión de Torres Villarroel*, Universidad de Salamanca, 1998. Véase bibliografía en la página web de A. Robert Lauer. HURTADO TORRES, A., *La astrología en la literatura del siglo de oro. Índice bibliográfico*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1984.

El perfil intelectual del personaje nos lo da mejor que nada el compendio de aficiones del mismo Diego Torres Villarroel (Salamanca 1696-1770), mundano, matemático, inquieto y conspicuo estudioso de todo tipo de ciencias de la naturaleza, entendido por ello en medicina, farmacopea y química o alquimia, filósofo moralista y un punto de teólogo, no solo amante de la buena literatura de su tiempo sino cultivador de ella, incluso dramaturgo y poeta. Publica pronósticos anuales. Escribió, entre otras muchas curiosidades, una obrilla teatral en dos actos y su vida novelada.

En el año de 1756 predijo en verso la revolución francesa:

Quando los mil contarás / con los trescientos doblados / y cincuenta duplicados / con los nueve dieces más, (1790) / entonces, tú lo verás, / mísera Francia, te espera / tu calamidad postrera / con tu Rey y tu Delfín, / y tendrá entonces su fin / la mayor gloria primera...

En 1789 es la toma de la Bastilla y en 1790 la detención de Luis XVI.

de vellón (rv.) y tenía desde 1812 en dinero 142.627 rv. El 28 de octubre de 1816 saca a la venta 33 grabados de la Tauromaquia que se venden a 10 rv. cada uno y a 300 rv. la colección. Pinta retratos y otros encargos y cobra el lienzo casi a 8.000 rv. de media.

A finales de febrero de 1819 compra por 60.000 rv. una gran finca cerca del Manzanares teniendo en frente la pradera de San Isidro, entre el camino a la ermita y la Puerta del Ángel, pasado el puente de Segovia, frente a San Francisco el Grande, es la que luego se llamó “Quinta del Sordo”. Goya no compró esta casa con huerta para ocultarse de la corte, cosa imposible, sino como lugar de retiro cómodo e idílico pues hacía ya tiempo que se sentía viejo y es su sueño, con posibilidad de mejorar esta hacienda para tener una buena casa con jardín, hortelanos y viñedos propios.³⁴

A finales del año de 1819 enferma en otra gran crisis de “saturnismo”, cólico de Madrid o cólico de los pintores,³⁵ intoxicación por el plomo de las pinturas, similar a la que tuvo en el invierno del año 1792 hasta marzo de 1793 y en el de 1796 y antes en 1777. Esta intoxicación de plomo que se acumula en el hígado y se elimina por los riñones y la orina; da fuertes cólicos y dolores de cabeza, incluso encefalopatía, parálisis (“perlesía”), provoca sueños delirantes, pesadillas; a Goya le había provocado la vez anterior la total sordera, no podía andar y tenía agarrotada la mano derecha, entre otras parálisis, etc. Se remedia limpiando el hígado con infusiones que eliminan el plomo, valeriana entre otras, tras ello a veces se recupera el enfermo totalmente y sorprendentemente con ansias de actividad y mal humor (es M.^a Teresa Rodríguez Torres quien ha realizado su acertado estudio).³⁶

Goya es curado por el médico Eugenio García Arrieta que acertó en el pronóstico y tratamiento, este retrato doble (1820, Minneapolis Institute of Art) no deja de ser una verdadera alegoría, más que la descripción de un hecho puntual (si con algo anterior se le puede comparar es con

³⁴ “14 fanegas y 10 celemines” de cultivo, 6 de regadío y 8 de secano (5 Ha. en total, en la medida de Madrid). Agrandó la casa en un piso y mejoró la huerta de tal modo que en 1830 su precio se había multiplicado por 3,3. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Cómo vivía Goya”, *op. cit.*, considera que en la finca pudo invertir parte del dinero que en efectivo le tocó en el reparto de bienes de 1812, a la muerte de su mujer.

BATICLE, J., *Goya*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 293. Ver también las últimas publicaciones: JUNQUERA, J. J., *Las pinturas negras*, Londres, Scala, 2003. BOZAL, V., *Pinturas Negras*, Madrid, Machado, 2009, primera edición, Madrid, Tf. Editores, 1997.

³⁵ RUIZ DE LUZURIAGA, I. M., *Disertación médica sobre el cólico de Madrid Inserta en la Memorias de la Real Academia Médica de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1796. Uno de tantos tratados citados en el estudio de M.^a Teresa Rodríguez Torres.

³⁶ RODRÍGUEZ TORRES, M.^a T., *Goya, Saturno y el saturnismo. Su Enfermedad*, Madrid (la autora), 1993; es un muy acertado estudio.

la “Caridad Romana”). A los sistemas de curación del “saturnismo” debe referirse un dibujo del “Álbum de Burdeos” titulado “Gran disparate”,³⁷ en el que se ve a un fornido hombre dando de comer a su cabeza que tiene en la mano izquierda, mientras un médico mete líquido con un embudo por el cuello, al fondo se ve una sierra de cirujano y un almirez para las mezclas.

M.^a Teresa Rodríguez Torres sugirió que deberíamos tener en cuenta esta situación personal de Goya, la enfermedad crónica, para interpretar las pinturas de su casa. Goya se sabe enfermo crónico de “saturnismo” y sabe que morirá de ello a consecuencia de una esclerosis renal.

Goya es víctima de Saturno que es el plomo (mezcla abundante en el “albaya” y en otras pinturas), víctima de la pintura, a la que ama y de la que vive. Goya llama al acetato de plomo “extracto de Saturno”, usado muy abundantemente para que seque la pintura.³⁸

Saturno es el plomo y su signo como planeta era entonces el signo químico del plomo. En la divulgación popular y culta de la época, Saturno = plomo = prudencia = astronomía; rige el sábado, los trabajos agrícolas y del bosque, la cría y matanza del cerdo, las aguas subterráneas, las ermitas y los ermitaños y su caridad con los pobres, la inteligencia especulativa, la vejez, los lisiados, los presos, ajusticiados y suicidas por ahorcamiento, la bilis negra o melancolía, por ello se le da el dominio de la usura; también rige la minería, la alquimia y los aquelarres. Astrológicamente Saturno es el infortunio mayor y rige los signos de Capricornio y Acuario (esto nos recuerda el tema de la mala fortuna representado en el Capricho 36 “Subir y bajar”). En astrología médica rige la bilis y los huesos y también el sexo. Por haber sido asimilado a Cronos se le atribuye el tiempo (astro-nómicamente a Saturno y a Júpiter se les llama planetas cronocrátors). Las *saturnalia* se celebraban a partir del 17 de diciembre. De recordar por escrito todas estas y otras cosas se encargaban las publicaciones de Cortés y de Diego de Torres Villarreal, ya citadas.³⁹

³⁷ GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Los álbumes, op. cit.*, G. 9 [372].

³⁸ Carta a Palafox del 14 de diciembre de 1814. CANELLAS LÓPEZ, Á., *Francisco de Goya, Diplomático, op. cit.*, n.º 245, p. 372. CAMÓN AZNAR, J., *Francisco de Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, A. y R., 1980-1982., IV, p. 30. FORADADA VALDELOU, C., “Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso”, *Goya*, 333, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2010, p. 328, lo identifica con el acetato de plomo.

³⁹ DE TERVARENT, G., *Les énigmes de l'art. L'héritage antique*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1946, pp. 65-75, XI. “Les enfants des planètes”; KLIBANSKY, R., PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno e la melancolia*, Torino, Eunadi, 1983.

Las cualidades y regencias del planeta Saturno pueden encontrarse en cualquier manual de astrología de la época, por ejemplo: CORTÉS, G., *El non Plus Ultra de el Lunario perpetuo, general y particular para cada reyno y provincia...*, Barcelona, en la Imprenta de M.^a Ángela Marú Viuda, s.a. (hacia 1760), ed. facsímil de Madrid, Espasa Calpe, 1991; o el de NÁJERA, A., de, *Suma astrológica*, Lisboa, Antonio Álvarez, 1632, (ed. de Valencia, Gracentero, 1996). Las cualidades de Saturno han

La alegoría de su vida. Las pinturas negras en la sala baja

Vamos a partir de unos presupuestos:

1. Goya pintó estas pinturas en su casa de campo y residencia habitual entre 1820 y 1823 (coincidiendo con el Trienio Liberal, pues en enero de 1824 se refugia en casa de José Duaso),⁴⁰ como pintura personal, un “capricho” e inventiva, como el la llamaba; sin compromiso alguno con clientes ni público.⁴¹

2. Suponemos que debió de tener una idea de conjunto, o que ésta tuvo que surgir mientras pintaba la primera “idea”, así que creemos que sí hubo un programa en la cabeza de Goya.

Por otro lado identificar perfectamente el asunto de las pinturas es imprescindible, y todavía hoy se ha escapado a los entendidos el concreto asunto de la pintura de la sala superior llamada “Asmodea”. Como tampoco nosotros atinamos a suponer que escena trató Goya en esta pintura, vamos a prescindir de la sala superior, pero sí podemos discurrir sobre el asunto de lo pintado en la sala inferior.⁴²

sido destacadas por todos los estudiosos desde Angulo y Nordtröm, aunque buscando fuentes más lejanas.

⁴⁰ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón, op. cit.*, p. 235.

⁴¹ La autoría de estas pinturas las puso en entre dicho JUNQUERA, J. J., “Las Pinturas Negras bajo sospecha”, *Descubrir el Arte*, 51, mayo 2003, pp. 23-32; *Goya. The Black Paintings*, Londres Scala, Books, 2003; *Las pinturas negras de Goya*, Londres, Scala, 2003; “Los Goya de la Quinta a Burdeos y vuelta”, *Archivo Español de Arte*, 76, 304, 2003, pp. 353-370. Los argumentos de Junquera son rebatidos por GLENDINNING, N., “Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera”, *Archivo Español de Arte*, 77, 307, pp. 233-245 y luego contestado por JUNQUERA Y MATO, J. J., “La Quinta del Sordo en 1830. Respuesta a Nigel Glendinning”, *Archivo Español de Arte*, 78, 309, 2005, pp. 83-88. No obstante podemos considerar que el hecho de que en el inventario de 1830 no aparezca referencia a las Pinturas Negras se debe a que éstas formaban parte de los muros y por ello entraban en el valor del inmueble (valorado en 199.025 reales) y no fueron consideradas bienes muebles. Por otro lado parece que el llamado “Inventario de Brugada” (pues lo tenía la mujer de este pintor en 1875) que es la primera mención de las pinturas, debe ser de después de mediados del siglo XIX.

⁴² NORDTRÖM, F., *op. cit.*; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “El Saturno y las pinturas negras de Goya”, *Archivo Español de Arte*, XXXV, 138, 1962, pp. 173-177; SEBASTIÁN, S., “Interpretación iconológica de las Pinturas Negras de Goya”, *Goya*, 148-50, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1979, pp. 268-277 relacionan el significado con el carácter melancólico regido por Saturno que aplican a Goya. MOFFITT, J. F., “Hacia el esclarecimiento de las Pinturas negras de Goya”, *Goya*, 215, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1990, pp. 282-293, sin renunciar a la melancolía considera que una fuente literaria de algunas pinturas está en los *Sueños* de Quevedo. GLENDINNING, N., *The interpretation of Goya's Black, Painting. Discurso inaugural del curso 1977-78 del Queen Mary College, University of London*; *idem, Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 126; MÜLLER, P., *Goya's Black Painting: Truth and Reason in Light and Liberty*, Nueva York, Hispanic Society, 1984; LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., *El programa neoplatónico de las Pinturas Negras*, Santiago de Compostela, 1981. Véanse *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, Universidad Autónoma, 1992. Ciertamente hoy con Bozal y Junquera se vuelve a una exposición con escasa carga significativa. GASSIER, P. y WILSON, J., *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, Juventud, 1974, p. 313-318, intuyeron que eran el testamento pictórico de Goya: *tras la grave enfermedad que estuvo a punto de acabar con su vida, a finales de 1819, nada tendría*

En la planta baja de la casa se encontraban en un salón seis pinturas (o siete): Saturno, Judith y Olofermo, El gran Cabrón, La romería a San Isidro, Dos viejos, La Leocadia (y quizá sobre la puerta “Dos mujeres”, identificado con “Dos viejos comiendo sopas”).⁴³

Por ser Saturno la más fácil de identificar, todos los estudiosos han partido de ella, nosotros también.

Este Saturno, como ha indicado Bozal (1996) tiene sus peculiaridades. Goya lo representa con lo esencial, pero devorando a un hombre maduro, al que le ha comido la cabeza y el brazo derecho (Bozal piensa que devora a una mujer joven).⁴⁴

Goya hace otro dibujo de Saturno devorando a otros dos hijos adultos, la cara de Saturno es un viejo comparable al viejo de la estancia de esta casa y al viejo del “Aún aprendo” del cuaderno de Burdeos.⁴⁵

Como es evidente este Saturno es una figura alegórica, el haber comido la cabeza y brazo derecho de un hijo adulto lo convierte en una alegoría especial e intencionadamente personal de Goya. Es la alegoría del plomo, “extracto de Saturno” lo llama Goya; es la alegoría de su enfermedad, el “saturnismo” o envenenamiento por plomo-Saturno, que le devora la cabeza (oligofrenia = delirios) y le paralizó su mano derecha impidiéndole pintar en 1893.

Judith y Olofermo. Judith pintada a la moderna, acompañada de una criada vieja, en actitud de matar a Holofernes, recogiendo sólo lo esencial pues no pintó la cabeza de Holofernes. La pintura de Judit siempre ha sido una alegoría,⁴⁶ salvo cuando ha sido ilustración del pasaje bíblico. Pero en este caso reproduce muy de cerca la alegoría de la Tragedia de C. Ripa (que Goya conoce muy bien).⁴⁷ Si es alegoría, es una pintura que

de extraño que decidiera pintar allí su testamento (...). En una palabra, las Pinturas Negras, son a nuestro juicio, una Bajada a los Infiernos.

Sobre la técnica, traslado y restauraciones ver GARRIDO, C., “Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas negras de Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, V, 13, 1984, pp. 4-38. También FORADADA VALDELLOU, C., “Los contenidos originales de las Pinturas Negras, *op. cit.*”

⁴³ Seguimos los primeros títulos, dados en el inventario de Antonio Brugada, pero este inventario puede ser de 1859 o posterior, lo justifica Junquera.

⁴⁴ BOZAL, V., *Pinturas Negras, op. cit.*, a Bozal le sigue FORADADA VALDELLOU, C., “Los contenidos ...”, *op. cit.* Es de tener en cuenta que, de espaldas, lo más parecido a una mujer es un hombre. Creo que si Goya hubiera pensado en una mujer joven le hubiera insinuado al menos un seno, como lo hizo frecuentemente. Goya nunca pintó unas piernas de mujer de esa fortaleza, luego no es una mujer joven. Yo veo brazo y espalda fuertes y unas piernas acostumbradas a caminar. Foradada piensa que Saturno estaría devorando a la Verdad (se olvida de “*Veritas filia temporis*”), lo que podría ser una solución que no compartimos, como tampoco unir en este caso Verdad con el espíritu liberal de la Constitución de 1812.

⁴⁵ GASSIER, P., *Dibujos de Goya, op. cit.*, G. 54 [414] y G. 54 [1.758].

⁴⁶ *Virgo potens*, en DORM, F. X., *Litanie Lauretanae*, Augsburg, 1758. Y otras atribuciones.

⁴⁷ LÓPEZ VAZQUEZ, J. M., *op. cit.*, 1981, p. 49, pensó que es la alegoría de la Razón en Ripa, que efectivamente lleva una espada en la mano derecha.

corta una cabeza; el juego de palabras se hace muy sencillo: Holofernes por oligofrenia. Judit es la tragedia de la pintura que le corta la cabeza a Goya, pues la pintura es la causante de su enfermedad.

El gran Cabrón. Un aquelarre presidido por un gran cabrón (recuerda el Aquelarre pintado para los duques de Osuna), en el que el grupo de brujas se queda atónito (con la boca abierta) al escuchar las palabras del infernal cabrón. En el extremo de la pintura, apartada del grupo de las brujas aparece una mujer joven sentada en una silla (recuerda la pintura de La Leocadia), no participa pero atiende a lo que se dice. Goya está haciendo una relación intencionada entre Saturno, Aquelarre y Leocadia. Saturno rige Capricornio (diciembre) y rige el aquelarre, la magia, la astronomía y por ello la adivinación por medio de ella. Goya tiene que recordar que en diciembre de 1792, de 1796 y en diciembre de 1819 está en sus grandes crisis de saturnismo. Tras estas crisis dibuja «sueños» y «caprichos enfáticos», brujas y aquelarres, es decir, los males de Saturno. En este aquelarre de Saturno-Capricornio se está diciendo algo que los oyentes escuchan asombrados, se está vaticinando la muerte de Goya (él lo sabe).

La romería a San Isidro. Imagina Goya una procesión de romería, para rezar y gozar en la ermita de un patrón de la labranza, un saturniano. El espectador se da repentinamente de frente con el coro que encabeza la romería, presidido por un guitarrista ciego (Goya es sordo).

Ante una enfermedad crónica y alimentada por quien tiene que seguir envenenándose, pintando, no queda mas que rezar y esperar.

Dos viejos. Se trata de un viejo con bastón y bolsa de dinero, sordo que no oye ni los gritos que le da un personaje negro (un monje negroide, un saturniano). Es la representación tradicional de los 70 años,⁴⁸ Goya tiene 74 años. Es la representación del avaro viejo regido por Saturno. Sin duda es el propio Goya que se sabe avaro,⁴⁹ que no escucha las indicaciones de Saturno, de su enfermedad; no debe pintar con pigmentos de plomo, pero pintará.

La Leocadia. Sin duda es Leocadia Zorrilla de Weis, al parecer ya recogida por Goya en aquellos años,⁵⁰ pero no es un retrato en sentido

⁴⁸ VAN MARLE, R., *Iconographie de l'art profane...*, New York, Hachcker Book, 1971, vol. II, p. 163, (1.ª ed. La Haye, 1931).

⁴⁹ Para ver el grado de avaricia, o preocupación por sus dineros (y por su hijo y su nieto), es suficiente echar una ojeada a sus finanzas; por ejemplo, destinaba para su madre menos de lo que pagaba a la doncella de su mujer.

⁵⁰ VALVERDE MADRID, J., "Leocadia Zorrilla, la amante de Goya", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, Madrid, F. U. E., 1989, pp. 435-440. Las relaciones amorosas de Leocadia con Goya son una leyenda; se diferenciaban en 42 años, era pariente por afinidad y parece que fue recogida por Goya cuando ella decidió abandonar a su marido, ella afirmó que Goya empezó a pintar a Rosario a los

estricto, como bien define Bozal; es pues una alegoría. Antes se apoyaba en un marco como de chimenea y fondo claro, luego en una peña con una especie de tumba de cementerio. No está melancólica, está firme, mirando de frente, simplemente piensa y espera. Además con la mano izquierda está tocándose la oreja, signo de ociosidad (DONI)⁵¹ y no de melancolía. Es muy posible que Goya esté rindiendo un discreto homenaje a quien cuidó de él en su enfermedad, como lo hizo el acertado diagnóstico del médico Arrieta.⁵²

Quizá pueda parecer esta explicación sencilla y elemental, pero antes que cualquier otra explicación complicada, ésta es seguro que la pudo pensar (porque estaba en la mentalidad popular de la época) y pintar Goya, de 74 a 77 años (sordo, viejo, torpe y débil, dice su amigo Moratín) y enfermo crónico del cólico del plomo-Saturno.

Naturalmente estas desagradables pinturas, aunque fueran de Goya, no tuvieron que gustar a su nieto Mariano ni a su hijo Javier, por ello es de suponer que pudieron estar cubiertas con “colgaduras de percal” en 1830, luego saldrían a relucir a partir de 1859.

7 años, o sea en 1821, véase CRUZ VALDOVINOS, J. M., “La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya”, en *Goya. Nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 133-153.

⁵¹ DONI, A. F., *La zucca...* *op. cit.*, ver nota n.º 11.

⁵² A Arrieta lo representa ejerciendo una obra de caridad con sus propias manos. Pero es de suponer que los cuidados diarios los dispensara alguna criada o la propia Leocadia que sí lo hizo en Burdeos.

