

Ausencias/presencias: signos de presencia en los retratos de Goya*

Isadora ROSE-DE VIEJO

RESUMEN

Utilizando retratos de Goya, y prosiguiendo la línea de pensamiento de los textos de Julián Gállego, la autora detalla los signos de presencia de las personas ausentes de esos retratos.

Palabras clave: Goya, retrato, autorretrato, miniatura, signos, cuadro dentro del cuadro.

Absences/presences: signs of presence in Goya's portraits

ABSTRACT

Through Goya's portraits, and pursuing the line of thought in Julián Gállego's texts, the author details the signs of presence of persons absent from those portraits.

Key words: Goya, portrait, self-portrait, miniature, signs, painting within a painting.

SUMARIO: El cuadro dentro... El pliego dentro... El artista dentro...

“...imaginar lo invisible como lo que vemos”.
[J. Gállego, *Visión y Símbolos*... 1972, p. 225]

* Este texto se ha concebido pensando expresamente en los intereses artísticos y en el estilo de Julián Gállego. La relectura de su *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro* (Madrid, 1972) y de *El Cuadro dentro del Cuadro* (Madrid, 1978), demuestra que han envejecido bien y que siguen vigentes.

El único tema tratado aquí con anterioridad por la autora corresponde al retrato de *Godoy en la Guerra de las Naranjas* [véase “Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy”, en *La Imagen de Manuel Godoy* (Badajoz/Mérida, Junta de Extremadura - Consejería de Cultura, 2001), pp.119-191; y “Las únicas banderas jamás pintadas por Goya”, en *Banderas. Boletín de la Sociedad Española de Vexilología*, n° 100 (sept. 2006), pp. 64-69].

Los números de catálogo “GW” remiten a Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et Oeuvre de Francisco Goya*, Friburgo, 1970.

Goya creció en el entorno artístico del tardobarroco y sin duda alguna conoció los famosos tratados de iconografía de Ripa, Baudoin, Boudard y Gravelot y Cochin, además de ingeniosos libros de emblemas como los de Alciato y Solórzano, tan manejados por los pintores de la época. Justamente su formación profesional comprendía el estudio del mundo simbólico del barroco, y sus creaciones, en particular su obra gráfica, demuestran que estaba al corriente del uso tradicional de símbolos y signos en las artes plásticas. Sin embargo, Goya pintó contados retratos de aparato, tan corrientes en la época anterior, repletos de elementos simbólicos evidentes: esos contados retratos son su temprano *Conde de Floridablanca* (1783; GW 203), su *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798; GW 675) y su más tardío *Manuel Godoy, Protector del Real Instituto Pestalozziano* (1807; GW 856). A pesar de este rechazo de los elementos alegóricos dentro de sus retratos y de la manera aparentemente “sencilla” y “realista” de presentar a sus retratados, en muchos de esos cuadros quedan sutiles vestigios –claves visuales– del universo simbólico del barroco, aunque dentro de un ambiente supuestamente “verídico”. Así, Goya emplea con cierta frecuencia signos, digamos reduccionistas, que sugieren la presencia tanto de personas concretas –el Rey, un esposo o una madre– como de conceptos cuales son “la amistad” o “el arte de la pintura”.

El cuadro dentro...

A lo largo de su carrera en la Corte, Goya utilizó el tradicional truco pictórico del “cuadro dentro del cuadro” en sus distintas modalidades y con significados que cambiaban según las circunstancias. Desde el punto de vista puramente numérico, la variante que empleó con más frecuencia va unida a su autorretrato y consiste en la representación del borde de un lienzo clavado al bastidor y que deja ver también un trozo triangular del reverso. Dado que jamás nos permite ver lo que está pintando o lo ya pintado en el anverso del lienzo fingido, parece que de lo que nos habla es de la presencia del arte de la pintura dentro de su cuadro. Goya debió de aprender este uso –literal y metafórico a la vez– de la posición ocupada por Velázquez junto a su gran lienzo ficticio dentro de *Las Meninas*, obra culminante de este “verdadero maestro” del artista aragonés, quien copió el cuadro en forma de dibujo y de grabado durante los años 1778-1779.

El primer autorretrato en que Goya emplea este recurso data de 1783 (GW 201), y por su manera intensísima de mirar –presumiblemente a un espejo situado fuera del cuadro– y el tamaño del lienzo ficticio, cabe suponer que está pintando su propio retrato dentro del cuadro, como es el caso de otro autorretrato diminuto y bastante posterior pero conceptualmente parecido (h.1796; GW 665). En el célebre autorretrato en que luce su singular sombrero de copa con pinchos metálicos para sostener velas (h.1790-1795; GW 331) y en el sobrio retrato que pintó de su cuñado Francisco Bayeu (1786; GW 229), ambos artistas nos son presentados trabajando en lienzos grandes, al parecer retratos de personajes situados fuera del espacio pictórico

pero dentro del espacio del observador. De ese modo, los retratados desconocidos están a la vez ausentes y presentes en el espacio construido del cuadro.

Dentro del gran retrato de *Floridablanca* (1783; GW 203) en el que Goya aparece en el acto de presentar al ministro un cuadro de tamaño reducido tampoco se ve lo que hay pintado en la superficie de éste, y sólo cabe imaginar que podría ser el boceto del propio cuadro monumental; o tal vez un bosquejo para la *Predicación de San Bernardino de Siena* (1782-1783; GW 184), obra de envergadura en la que el artista trabajaba a la sazón (y en la cual también figura su autorretrato de cuerpo entero). Por otro lado, tanto en la *Familia del Infante Don Luis* (1783; GW 208) como en la *Familia de Carlos IV* (1800; GW 783), Goya está en el proceso de pintar el mismo “cuadro dentro del cuadro”, si bien no nos deja verlo. Así, en la *Familia de Carlos IV* sólo se ve el reverso del bastidor en que trabaja el artista, pero en la *Familia del Infante Don Luis*, aunque el lienzo ficticio aparece colocado de modo que podemos devisar su anverso, el pintor está justo a punto de comenzar su trabajo y sólo nos deja ver su propia sombra proyectada en la superficie. A pesar de las variantes, en todas estas obras Goya alude a la presencia del arte de la pintura sin necesidad de recurrir a una “Dama Pintura” figurada a lo Ripa. Para reforzar esta idea, en la *Familia de Carlos IV* Goya incluye dos cuadros de pintores “clásicos” colgados de forma prominente en la pared del fondo de la composición –uno con figuras desnudas y el otro con un paisaje– que son indicadores tanto del afán coleccionista del Rey como de la presencia del arte de la pintura en esta obra tan elocuente.

El otro uso fundamental que Goya hace del “cuadro dentro del cuadro” lo hallamos en el “retrato dentro del retrato”, donde éste aparece –con formato



Fig. 1. Conde de Floridablanca (1783; GW 203), det. del retrato oval de Carlos III.

ovalado o cuadrado– especialmente en tamaño miniatura. La primera vez que emplea este recurso es en el ya citado retrato de Floridablanca, Secretario de Estado de Carlos III, quien figura en el cuadro en forma de un retrato oval colgado bien por encima de su ministro. De este modo, el monarca está presente simbólicamente dentro del retrato del distinguido conde. Casi 30 años después, Goya recurre al mismo artificio cuando incluye al rey intruso, José Bonaparte, en forma de un retrato ovalado y enmarcado dentro de la *Alegoría de la Villa de Madrid* (1810; GW 874). Sin embargo, la presencia de este monarca en la composición no duró mucho, habiendo sido reemplazado primero por la imagen de Fernando VII y finalmente por las palabras “Dos de Mayo”.



Fig. 2. *M^a Tomasa Palafox, XII Marquesa de Villafranca* (1804; GW 810), det. del retrato del Marqués de Villafranca que está en el caballete dentro del retrato de la marquesa.

Significativamente, en la única ocasión en que Goya nos permite ver lo que está siendo pintado en una tela colocada dentro de otra (y puesta en un caballete), él no es el autor de ese cuadro secundario. Tal es el caso del retrato rectangular inacabado del XII marqués de Villafranca, de más de medio cuerpo, que aparece en el retrato hecho por Goya de la esposa/pintora del marqués, *M^a Tomasa Palafox*, a quien representa en el acto de delinear a su marido (1804; GW 810). Aquí el esposo es el ausente/presente de la obra en un doble sentido, dado que su mujer le mira cariñosamente fuera del marco del cuadro mientras le pinta dentro de la composición. Goya resalta la importancia del marqués al colocar el ápice de su cabeza por encima de la de su cónyuge.

Retratos en miniatura de personas vivientes, engastados para llevar como anillos, pulseras o colgaduras -tan de moda entre las damas españolas de la época-, figuran como “cuadros dentro del cuadro” en varios retratos femeninos pintados por Goya alrededor de 1800. Más que meros adornos, el artista los entiende como signos que hablan de la presencia “por poderes” de una persona que juega un papel significativo en la vida de la retratada. Con gran sutileza Goya incorpora estas joyas figuradas de manera que se entienda su relación con el personaje principal. El ejemplo más temprano de este uso se halla en el retrato de *Tadea Arias de Enríquez* (h.1790; GW 336) encargado con motivo de su boda, en el que la novia luce sobre su faja negra y junto al corazón la miniatura ovalada de una cabeza masculina de perfil con peluca blanca. De esta manera, su prometido está presente y la acompaña dentro de su retrato.

Desde luego, el caso más señalado de un retrato masculino en miniatura incluido en el retrato grande de una dama, es el de Godoy engastado en el anillo que luce su esposa, la *Condesa de Chinchón* (1800; GW 793) en el dedo corazón de la mano derecha. Es



Fig. 3. *Tadea Arias de Enríquez* (h.1790; GW 336), det. de la miniatura ovalada de una cabeza masculina, colocada encima de su faja.

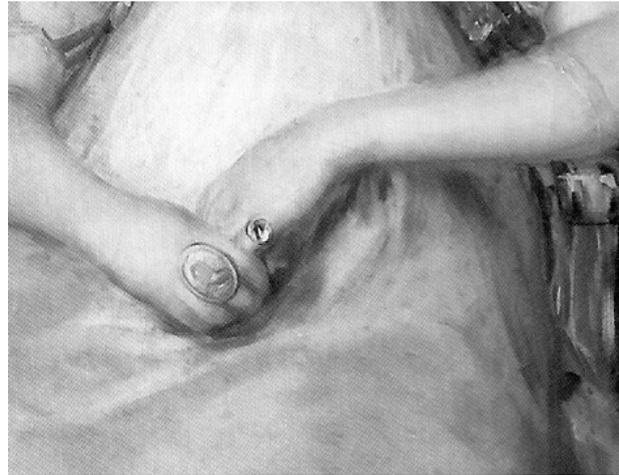


Fig. 4. *Condesa de Chinchón* (1800; GW 793), det. del anillo-miniatura con el retrato de Godoy.

más, la miniatura está muy centrada en la composición y colocada justo debajo del vientre preñado de la condesa, de modo que toda la futura familia está presente en el retrato. Irónicamente, una segunda presencia del marido –invisible y conocida sólo por el pintor en el momento de ejecutar esta obra– se halla debajo de la retratada, dado que Goya reutilizó un lienzo con un retrato de Godoy que éste debió de rechazar.

En el mismo año, Goya también retrató de cuerpo entero a la hermana menor y aún soltera de la condesa de Chinchón, *M^a Luisa de Borbón y Vallabriga* (1800; Uffizi, Florencia), futura Duquesa de San Fernando de Quiroga, quien ostenta una miniatura exquisitamente engastada con diamantes en forma de pulsera en su muñeca izquierda. A diferencia de las dos miniaturas ya comentadas, aquí se trata del busto de una mujer de perfil, tal y como Goya había pintado años atrás en Arenas de San Pedro a la madre de las dos hermanas, *M^a Teresa de Vallabriga* (1783; GW 207); cabe incluso la posibilidad de que un miniaturista de Cámara, como Francisca Meléndez o Eugenio Ximénez, pintase esta reducción basándose en el cuadro anterior de Goya. La pose y



Fig. 5. *M^a Luisa de Borbón y Vallabriga* (1800; Uffizi, Florencia), det. de la pulsera-miniatura con el retrato de su madre.

el gesto de brazos y manos de M^a Luisa demuestran la clara intención del artista de dirigir nuestra atención al retratito de la madre de la futura duquesa, ausente de Madrid pero muy presente en su corazón... y en su retrato.



Fig. 6. *Condesa de Fernán Núñez* (1803; GW 807), det. de la colgante-miniatura de su marido.



Fig. 7. *Marquesa de Caballero* (1807; GW 860), det. de la colgante-miniatura de la reina M^a Luisa.

Esta práctica de incorporar una miniatura dentro de un retrato femenino aparece dos veces más durante los primeros años del siglo XIX en la obra retratística de Goya. La *Condesa de Fernán Núñez* (1803; GW 807) lleva alrededor de su cuello una larga cadena dorada de la que pende una miniatura cuadrada, de modo tal que queda colocada muy cerca de su corazón. En esta miniatura situada tan prominentemente dentro del cuadro se ve el busto de un hombre joven que no es otro que su marido, cuyo retrato de cuerpo entero (1803; GW 808) forma pareja con éste de la esposa. Así que él está presente por duplicado, señal quizá de su prestigio, además de indició de la devoción de su mujer. Conviene recordar que Mengs había empleado una fórmula parecida en la pareja de retratos que celebran el compromiso matrimonial del futuro Carlos IV y M^a Luisa de Parma, en que ella exhibe una pulsera en la muñeca izquierda con el retrato en miniatura del príncipe (h.1765; Museo del Prado 2188 y 2189).

En el último retrato de este tipo ejecutado por Goya, la *Marquesa de Caballero* (1807; GW 860) lleva cerca del corazón un retrato ovalado en miniatura [fig. 7] que pende de un collar de perlas y granates. Aunque casada, la marquesa no se ha adornado con la imagen de su esposo, sino con una que parece ser la efigie de la reina M^a Luisa, a quien había servido en calidad de Dama de Honor desde 1795. Dadas las obvias pretensiones de la marquesa, ataviada con joyas y adornos de sobra para ser inmortalizada por el Primer Pintor de Cámara, parece razonable suponer que deseaba que su admirada soberana estuviese presente junta a ella dentro de su retrato.

El pliego dentro...

Goya es, con mucho, el retratista del pliego – abierto o doblado, sujetado en la mano o situado sobre una mesa, con o sin dibujo, grabado, plano, dedicatoria o firma visibles. Comentar la enorme variedad de funciones a que Don Francisco, con su gran fuerza imaginativa y perenne perspicacia, somete la hoja pintada sería demasiado prolijo para este ensayo, así que nos limitaremos a tres instancias en que se puede entender el pliego como signo de la presencia en el cuadro de quienes están materialmente ausentes de él.

Mucho más que un simple retrato de un arquitecto con un plano en la mano, la imagen de *Ventura Rodríguez* (1784; GW 214) mostrando su diseño para la planta de la capilla de la Virgen del Pilar dentro de la Basílica del Pilar en Zaragoza, documenta los vínculos existentes entre la persona que encargó la obra, el retratado y el pintor. Cuando Goya recibió la comisión de realizar este cuadro de parte de M^a Teresa de Vallabriga, esposa del Infante Don Luis, Ventura Rodríguez ocupaba el puesto de arquitecto del Infante en Arenas de San Pedro. Sin embargo, el plano que figura en el lienzo no guarda relación con ningún proyecto que estuviera llevando a cabo para ese patrón. Al contrario, se trata de una construcción para la Catedral de la capital de Aragón y terminada hacía casi 20 años, en 1765. Ahora bien, ni el Infante ni el arquitecto eran aragoneses, pero la mecenas y el artista sí lo eran: de Zaragoza. Es más, la inscripción que documenta el encargo y que se refiere a “la mui Ill^a/Sr^a Esposa de S.A.”, al retratado y al pintor, aparece apuntada en el plano, juntándose de este modo por escrito a los dos zaragozanos y al creador de una estructura tan significativa para ellos. Esta estrecha combinación de plano y dedicatoria señala no sólo la simpatía existente entre los tres, sino también la presencia dentro del cuadro y junto al retratado del pintor y su patrona.

El escenario casi teatral en que Goya nos muestra a *Manuel Godoy en la Guerra de las Naranjas* (1801; GW 796), tiene que haber sido un encargo de los Reyes y del propio retratado para conmemorar su papel al frente de las tropas españolas en la campaña portuguesa de la primavera de 1801. Como siempre que estaban separados, la reina y Godoy –y a menudo también el



Fig. 8. *Ventura Rodríguez* (1784; GW 214), det. del plano de la capilla de la Virgen del Pilar con la inscripción sobre el encargo del retrato.

Rey - se carteaban a diario; en muchas de esas misivas Godoy detalla con entusiasmo el ambiente castrense, y describe su situación en medio de un campamento provisional. Se diría que los monarcas quisieron inmortalizar a su leal servidor tal y como se le imaginaban en un cuartel al aire libre, leyendo y luego reflexionando sobre el contenido de una de las cartas que él acababa de recibir. Se da a entender que Godoy sigue las instrucciones de los monarcas, que actúa en su nombre, y que tiene su plena confianza y aprobación. La conspicua posición central que ocupa dentro de la composición ese blanquísimo y reluciente pliego desplegado, sostenido por Godoy en su mano derecha, señala su naturaleza transcendente, e indica la presencia de la pareja regia dentro del cuadro



Fig. 9. Manuel Godoy en la Guerra de las Naranjas (1801; GW 796), det. del pliego que lleva en la mano derecha.



Fig. 10. Juan Bautista Muguiro (1827; GW 1663), det. de la carta que lleva en su mano derecha.

tanto en calidad de mandatarios como de participantes en las victorias de su general. Unos años después, en otro retrato escenificado, *Manuel Godoy, Protector del Real Instituto Pestalozziano* (1807; GW 856), la presencia del Rey es más explícita: Goya sitúa su busto en mármol sobre un pedestal y lo coloca detrás y encima de la cabeza del Gran Almirante Godoy, pintado de cuerpo entero. Otra composición aún más tardía y singularmente relacionada con la de la Guerra de las Naranjas es el retrato del *X Duque de Osuna* (1816; GW 1557), en el que el retratado aparece de pie en el campo junto a una roca, leyendo una carta desdoblada mientras que su caballo y un servidor esperan en el medio fondo. No se sabe con certeza de quién ha recibido esa comunicación, pero su importancia para el retratado es evidente. Dada la fecha de la obra y las simpatías políticas del Duque, no sería inverosímil que fuese un mensaje del nuevo Rey, Fernando VII, y como tal un signo de su presencia dentro del cuadro.

El ejemplo más conmovedor de un pliego desplegado utilizado por Goya como

señal de los ausentes/presentes en un retrato, se halla en la carta marcada con un llamativo sello rojo que sostiene conspicuamente en su mano derecha el abogado y exiliado político *Juan Bautista Muguiro* (1827; GW 1663). Pintado durante la última etapa de la vida del artista en Burdeos, tanto el genial maestro como su retratado tienen que haber sentido hondamente la ausencia de familiares y amigos dejados atrás en España. Todos ellos están presentes en ese pliego.

El artista dentro...

Ese afán temprano de Goya de incluirse a sí mismo, de “aparecer” –y nada menos que de cuerpo entero- dentro de sus primeras composiciones de consideración, sea un cartón para tapiz como *La Novillada* (1780; GW 133), un tema religioso como la *Predicación de San Bernardino de Siena* (1783; GW 184) o retratos de encargo como los de *Floridablanca* (1783; GW 203) y la *Familia del Infante Don Luis* (1783; GW 208), no desaparece en sus cuadros posteriores. Goya sublima ese deseo de figurar y emplea un juego de diversos artificios mediante los cuales consigue manifiestar su presencia al lado de sus retratados, sobre todo cuando se trata de personas emocional o intelectualmente cercanas al él. Así lo ilustran la boca abierta de los retratados que hablan con el artista mientras trabaja, como en el caso de *Juan de Villanueva* (h.1800-1805; GW 803). También lo ilustran estampas, dibujos o cartas recién llegadas que aparecen en la mano del retratado o junto a él, lo que crea un eslabón entre retratista y retratado. Así ocurre con la carta que vemos representada en *Martín Zapater* (1790; GW 290) y con las

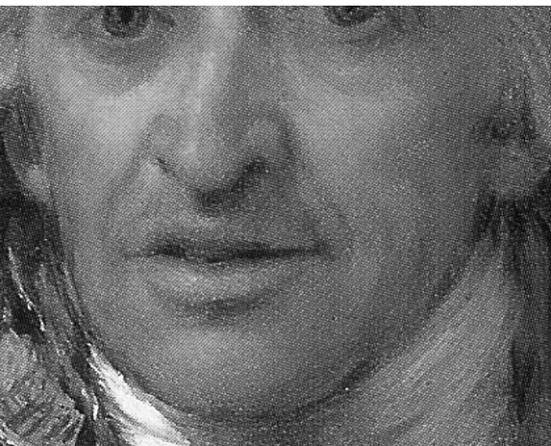


Fig. 11. *Juan de Villanueva* (h.1800-1805; GW 803), det. de su boca abierta.



Fig. 12. *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798; GW 675); det. de la carta que sujeta en la mano con la firma de Goya.



estampas incluidas en *Sebastián Martínez* (1792; GW 333), *Juan Agustín Ceán Bermúdez* (h.1792; GW 334) y tantos más. Asimismo es el caso de esas firmas tan ostensibles del artista que se ven en cartas sostenidas en la mano por el sujeto, como ocurre en *Jovellanos* (1798; GW 675), en la sortija que lleva en el dedo índice de su mano derecha la *Duquesa de Alba vestida de negro* (1797; GW 355), o escritas en la arena con letras enormes como ocurre en la *Duquesa de Alba vestida de blanco* (1795; GW 351). Goya ingeniaba signos visuales para poder dejar su poderoso rastro sin necesidad de recurrir a la figuración, y los imprime en sus lienzos como con un hierro candente, garantizando con ellos su presencia permanente al lado de sus retratados y bien “dentro del cuadro”.

Fig. 13. *Duquesa de Alba vestida de negro* (1797; GW 355), det. de la sortija con “Goya” inscrito en ella.

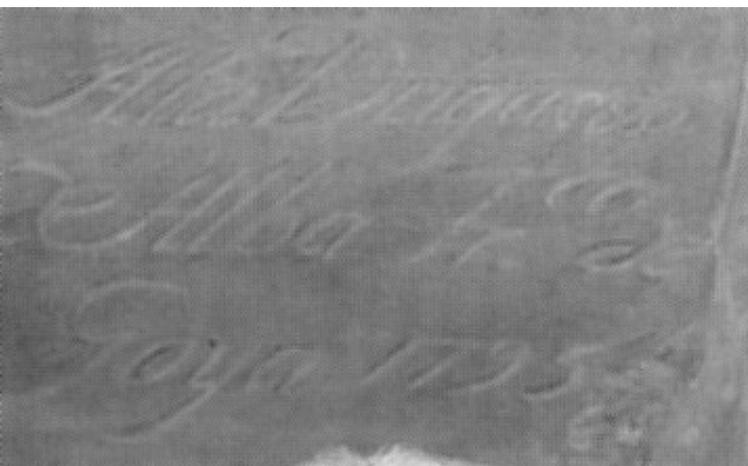


Fig. 14. *Duquesa de Alba vestida de blanco* (1795; GW 351), det. de la inscripción en la arena al lado izquierdo del cuadro.