

ESPEJO, ESPEJO EN LA PARED...

U

OTRA MANERA DE MIRAR EL FLORIDABLANCA DE GOYA CON LA AYUDA DE CESARE
RIPA Y JOHANN HERTEL.

JOHN F. MOFFIT

"Goya, ya nos veremos más despacio..."
José Moniño, Conde de Floridablanca
(Diciembre ?, 1783).

"He logrado hacer observaciones a que
regularmente no dan lugar las obras encar-
gadas, y en que el capricho y la invención
no tienen ensanches".
Francisco de Goya y Lucientes (Enero, 1774).

- I -

Como se mostraba en el artículo anterior (1), el período (1783-84) que coincide, en cuatro etapas diferentes, con el de la realización por encargo del Retrato oficial del Conde de Floridablanca (Lám. I), encargo que vendría malhadado desde un primer momento, fue un período crítico en la carrera y aspiraciones profesionales de Goya. Goya, que nunca fue de los que moderan sus sentimientos cuando se ven frustrados, estaba destinado a sufrir un sinnúmero de desilusiones en su trato con el Conde de Floridablanca, primer ministro de España en aquel momento. Se podría decir que el punto culminante de sus sentimientos favorables hacia José Moniño, Conde de Floridablanca, fue el verano de 1781, cuando le fue encargada la ejecución de una de las capillas laterales de San Francisco el Grande, entonces bajo el patrocinio del Conde de Floridablanca. Aproximadamente cuando Goya estaba terminando el altar de San Bernardino, el Conde le dejó caer, sin darle demasiada importancia, que estaría interesado en que le hiciera un retrato (2). Al considerarla retrospectivamente, la sinceridad de lo que parecía ser un encargo es en cierto modo sospechosa, pues en aquella época Goya no tenía ninguna fama, ni buena ni mala, como pintor de la corte.

Evidentemente, el Conde sólo llegó a posar una vez y el producto de aquel breve encuentro fue un boceto del natural (ahora perdido, pero probablemente un busto) que le sirvió al pintor como modelo para la realización posterior de dos retratos: el Floridablanca de San Isidro, de medio cuerpo, y el Floridablanca de Torres, de cuerpo entero (3). Este último, creo, es el retrato que el Primer Ministro rechazaría de un modo tan brusco en enero de 1784. Coincidiendo

do con el inicio del encargo del retrato (o retratos) del Conde de Floridablanca, esto es, en fechas inmediatamente posteriores a abril de 1783, Goya empezó a darse cuenta de que iba a tener serios problemas para que le pagaran su trabajo en el altar de San Bernardino, de lo que cabe lógicamente deducir que lo más probable es que para entonces ya hubiera asumido que eran Floridablanca y Francisco Sabatini, los dos máximos dirigentes del proyecto de San Francisco el Grande (y los dos hombres retratados en el Floridablanca de Urquijo) quienes tenían bloqueados sus honorarios. Por entonces, habiendo ya desistido de recibir ninguna ayuda o estímulo por parte de Floridablanca -en realidad, lo más probable es que sospechara que el Conde estaba interfiriendo directa y desfavorablemente- Goya inició, afortunadamente, su provechosa amistad con el Infante Luis de Borbón, hermano del rey de España. Su cuadro de la Familia del Infante muestra la relación directa y positiva de Goya con su nuevo mecenas. Este nuevo mecenazgo, que data del verano de 1783, lo entendería el pintor como un modo de eliminar toda necesidad de posteriores contactos, profesionales o sociales, con el altivo Primer Ministro, que no fueran los necesarios para subir de categoría dentro de la Academia de Madrid, de la que Floridablanca seguía siendo nominalmente Presidente.

Puesto que el Retrato Oficial de Urquijo nunca llegaría a ser entregado al Conde de Floridablanca y puesto que su concepción es tan radicalmente diferente de la de los dos retratos anteriores, realizados en 1783 con una composición tradicional, se puede suponer, sobre la base de los hechos previamente examinados, que Goya llevó a cabo este retrato, radicalmente modificado y sin que para entonces (principios de 1784 ?) le hubiese sido encargado, como un ejercicio más de su poder de invención, tal como los había definido en la airada Memoria que en 1781 dirigiera al Cabildo de la Catedral de Zaragoza (5). Bajo este punto de vista El Retrato Oficial del Conde de Floridablanca de Urquijo podría tratarse de un "Capricho" precoz (6). Yo opino, basándome en los hechos que analizaremos en este artículo, que la dolorosa experiencia sufrida con Floridablanca volvería a salir a la superficie unos 16 años más tarde manifestándose en los propios Caprichos. Considerándolos dentro del contexto del estado de ánimo del artista durante el tormentoso período de 1783-4, todos los elementos del Retrato Oficial de Urquijo pueden leerse como componentes autobiográficos de una sátira cuidadosamente velada y disfrazada de este modo para evitar la censura inmediata del espectador inadvertido ya que, como nos señala Nigel Glendinning, "la naturaleza de la sátira requiere ambigüedad, ironía y eufemismo" (8). Así pues, en 1838 uno de los primeros críticos de los Caprichos, Valentín Cardere

ra, señaló la necesidad por parte de Goya de emplear lo que hoy podríamos denominar (siguiendo a Panofsky) un "simbolismo disfrazado", patente en las veladas sátiras del artista. Como observara Carderera, "el mantener oculta la clave (interpretativa) no era en Goya sino prudencia, aunque éste, por temperamento y carácter, fuera insensible a los peligros con los que ciertas personas poderosas, y afortunadamente generosas, podrían haberle amenazado" (9).

Hay datos que indican que para sus contemporáneos, los Caprichos de Goya, entre sus otras obras, representaban sátiras dirigidas contra personalidades específicas del gobierno y la sociedad españolas y que, además, la producción de este tipo de "caricaturas" de los poderosos era algo que el artista llevaba largo tiempo practicando, "más de veinte años" antes a 1799, fecha de la publicación de los Caprichos, según una fuente. Así pues, si el autor de esta afirmación, contenida en un manuscrito anónimo entre 1808 y 1812 y posteriormente publicado en 1877 por Paul Lefort, está en lo cierto, en ese caso Goya ya creaba estas "sátiras" en la época en que realizó el Floridablanca de Urquijo. Como este autor desconocido señala más adelante, "Goya lleva más de veinte años haciendo caricaturas (esto es, de 1780 en adelante). Cierta exuberancia maliciosa unida a la naturaleza de su talento como pintor lo hacen totalmente adecuado para este tipo de trabajo. Tuvo que haber sentido desde muy temprana edad una firme inclinación a usar sus lápices (léase pinceles) para burlarse de lo que había de ridículo y exagerado en ciertos hábitos y costumbres de su pueblo... Debe de haber un gran número de este tipo de caricaturas... En la colección que ha publicado (los Caprichos) hay un número bastante elevado de ellas con escenas que parecen hacer alusiones específicas y que sólo pueden referirse a personas situadas en las más altas posiciones de la sociedad española y a episodios de todos conocidos de la historia anecdótica del presente reino. (Entre éstas se encuentra) El Conde Palatino en la Placa 33 (de los Caprichos) que a mí me parece que se trata de (el Ministro) Urquijo" (Lám. II). Sin embargo, hoy también podríamos suponer que este "Conde Palatino" representa a Floridablanca, especialmente si consideramos que Urquijo no era "Conde". Como concluye este crítico anónimo, Urquijo-Floridablanca se puede identificar: "por su aspecto general, su atuendo de sacamuelas y los diferentes tipos de drogas que le rodean. Todo ello simboliza la estucia diplomática. Está sacando muelas -probablemente las que no lo necesitan- y esto es otro rasgo característico del anterior Primer Ministro... Parece que Goya hubiera deseado describir en términos generales todos aquellos fallos y diferentes tipos de abuso político que según él se estaban cometiendo en el país. El velo de la alegoría no llega a ocultar las inten-

ciones del autor en estos casos, intenciones obvias a simple vista" (10).

Particularmente importante para cualquier análisis de los posibles significados satíricos subyacentes al Floridablanca de Urquijo es la interpretación, que Fred Licht fue el primero en proponer y según la cual el lienzo había sido significativamente concebido como un espejo simulado, y metafórico; un espejo en el que Floridablanca y Sabatini "se ven a sí mismos" (11). Ya he especificado más ampliamente que esos dos caballeros "se veían a sí mismos" como dos "tipos fisonómicos" del tipo descrito por Antonio Palomino, cuyo tratado sobre la composición de las pinturas fue significativamente incluido por Goya en este sutil y complejo retrato de grupo (12). Esto nos lleva a observar lo apropiado del tema del "Artista-Momo", especialmente tal como éste se encuentra ilustrado en una edición tardía de la Iconología de Cesare Ripa (Lám. III), en la que no sólo el contenido sino también la composición se adecuan al formato satírico del Retrato Oficial del Conde de Floridablanca de Urquijo (13). Y todavía se puede ir más lejos; es un hecho demostrable que varios de los primeros motivos e ideas presentes en el Retrato Oficial de Urquijo -vistos, como "a través de un cristal oscurecido"- reaparecerían en la obra posterior del artista, particularmente en los Caprichos y en los dibujos preparatorios del "Album de Madrid" que comentaremos en breve. Partiremos de la suposición de que en estas expresiones tardías Goya iba a recordar una vez más con amargura sus tempranas, y evidentemente traumáticas, desgracias con la personalidad fría y temperamental y el caprichoso mecenazgo del pomposo y altivo José de Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca. Así pues, dada la documentación antes presentada en lo que se refiere a la fortuna fluctuante del problemático encargo (¿fue un encargo?) del "Retrato de Estado" del Conde de Floridablanca, un retrato que, aunque terminado por lo menos en dos versiones más bastante satisfactorias, no se sabe que Floridablanca haya llegado nunca a aceptar - y ni siquiera llegó a pagarlo, yo he llegado a una conclusión casi inevitable: la pintura de Goya es un tipo de sátira subliminal basada en una inclinación íntima, privada y autobiográfica que traduce de un modo específico sus mordaces observaciones sobre el tema general de la relación artista-mecenas.

El significado satírico del Floridablanca de Urquijo habría sido necesariamente disimulado a los ojos del observador inadvertido; lo más seguro es que el artista, disgustado, no deseara oponerse públicamente al todavía poderoso Ministro de Estado y Presidente de la Academia, a la que Goya había accedido tan sólo dos o tres años antes. Por lo tanto, como ninguno de los contemporáneos de Goya (o

Floridablanca) lo menciona nunca, resulta evidente que este ambicioso retrato fue mantenido como un "secreto" pues es probable que prohibieran su exposición al público, aunque también es posible que el artista lo exhibiera en privado a aquellas amistades en quienes podía confiar. Es más, como todo el mundo sabe, Goya no se mostraba reacio, cuando se presentaba la ocasión, a hacer acres comentarios sobre la personalidad y carácter de los que posaban para él, un rasgo, que quizá sea el más notorio de su Familia de Carlos IV, otro retrato de grupo en el que una vez más iba a incluir su propio retrato, que se ve, saliendo de las sombras del fondo en la esquina derecha del lienzo, igual que lo había hecho menos de veinte años antes en el Floridablanca de Urquijo.

Dado el contexto para una licencia satírica tal, podemos pasar ahora a examinar los mecanismos satíricos reales del Floridablanca de Goya.

- II -

"Videmus nunc per speculum in aenigmate,
tunc autem facia ad faciem"

(Corintios, I, XIII, 12).

En el contexto de una sátira generalizada, considerada como cuidadosamente estructurada en el marco teórico del "revival" de que era objeto en ese momento la ciencia de la fisonomía, además del esquema tradicional de los Cuatro Temperamentos, muy extendido en la época, la ingeniosa interpretación del Retrato Oficial del Conde Floridablanca de Urquijo dada por Licht cobra un nuevo significado y un posterior refuerzo iconográfico. Licht subrayó que el Conde, con los impertinentes en la mano, se inclina por encima del boceto que Goya le propone mirando, intencionada y atentamente, hacia algo situado más allá del pequeño boceto que Goya le hiciera en su día. Ignorando el artista y su estudio del natural de la cabeza del Ministro, Floridablanca en vez mira fuera del cuadro, manteniendo la cabeza en una actitud de envarado escrutinio al tiempo que en su boca empieza a insinuarse una tenue sonrisa de reconocimiento. Sabatini, de pie detrás suyo, mira absorto en la misma dirección. La postura y el crítico gesto de Floridablanca indican que está comparando su imagen reflejada en el espejo, que cuelga justo delante de él, con la imagen pintada que Goya acaba de mostrarle. Ahora bien, mira su imagen reflejada en el espejo, con los impertinentes en la mano, para comprobar los dones del pintor como retratista (o, como comentaría Goya en

na airada carta (del 24 de julio de 1781) "...para poner en evidencia a esos viles difamadores que tan poca fé tienen en mis habilidades"). Por medio de un magnífico concetto, el arte del retrato se muestra una vez más equivalente al reflejo del espejo. En resumen, el espejo es la pintura. También lo es, por lo tanto, aquel "objeto o punto determinado al que se dirige la atención" que J.C. Lavater recomendaba para la exposición de los cuatro diferentes tipos de carácter (Lám. IV).

Es más, la presencia literal, o real-física, de este espejo metafórico y conjetural había sido claramente indicada por el pintor. La existencia real de este supuesto espejo explica, por ejemplo, la extraña iluminación que cae sobre el Conde de un modo que no tiene precedente en los dos retratos anteriores, el de San Isidro y el de Torres. De hecho, se trata de la luz del sol que pasa a través de las cortinas por detrás de Goya reflejándose en un gran espejo del mismo tamaño que el propio retrato. Sabatini, en particular, está iluminado por una luz reflejada y difusa, desviada horizontalmente. Por otro lado, Goya se queda en la sombra porque él permanece fuera del campo caricaturesco del espejo; como afirmaba Licht, Goya "los presenta tal como ellos se ven a sí mismos. Recoge la irrecusable evidencia proporcionada por la imagen del espejo. (Sólo) los modelos son testigos del incontestable hecho de este reflejo de la imagen en el espejo" (15). Al imperioso gesto de Floridablanca con su pincenez podría añadirse un irónico comentario de Oscar Wilde: "Es el espectador, y no la vida, lo que en realidad refleja el arte" (16).

A pesar de que la luz reflejada es un hecho físico evidente, todavía puede haber quien ponga objeciones a la presencia figurativa de este espejo, argumentando que en la época era técnicamente imposible hacer espejos que tuvieran las dimensiones del lienzo de Goya (262 x 166 cm.). Sucede, sin embargo, que aunque antes de 1520 los únicos espejos existentes eran pequeños y convexos (como el que aparecen El matrimonio Arnolfini de Van Eyck's), después de esa fecha, los cristaleros de la isla de Murano, cerca de Venecia, empezaron a poner en práctica un procedimiento mediante el cual era posible hacer grandes planchas de cristal plano y hacia el final del siglo XVIII ya existían de hecho numerosos espejos de gran tamaño como lo demuestra el "Salón des Glaces" de Versalles, que data de una época muy temprana. Otra prueba de la existencia de espejos de gran tamaño en la época, útil también en cuanto que muestra su potencial en el uso satírico-fisionómico, data de 1797. El crítico francés Le Mercier escribía en esa fecha sobre las reacciones del público ante ciertos dibujos fisionómicos de Charles Lebrun ("Suite de dessins représentant le rapport de la physiognomie humaine avec celle de divers ani-

maux") describiendo a los perplejos visitantes de esta exposición quienes "après cet examen, tel file furtivement vers les grands miroirs du fond de la galerie, pour vérifier dans la glace sa figure, et savoir si elle tient du coq d'Inde, ou de l'aigle, du dromadaire ou du lion, du signe ou du cochon" (17). En el retrato de grupo de Goya, sin embargo, esas "figuras verificadas en el gran espejo" no eran las de los pavos, águilas, camellos, leones, monos y cerdos, sino, en vez, sólo las de Floridablanca y Sabatini.

En este contexto, la referencia física a un espejo lleva también implícito un claro significado metafórico. Además del significado convencional de Veritas, en los siglos XVII y XVIII, el espejo pasó a ser también un atributo del Tiempo. Cesare Ripa, el infatigable enciclopedista iconográfico, afirmaba en su descripción de los atributos de Tempo que el tiempo debería llevar un espejo ya que "sólo la parte presente del tiempo es perceptible e incluso ésta es tan irreal como una imagen en un espejo" (18). Como símbolo de impermanencia -al igual que el reloj de la mesa situada junto a Floridablanca- el espejo se convierte en un elemento importante en la ilustración de la Vanitas. Esta visión de la función del Arte como "el espejo de la Naturaleza" constituye una tradición venerable que descansa a su vez sobre una larga tradición literaria que empezó con la analogía del espejo de Platón (República, X) y que alcanzó su madurez en la pregunta retórica atribuida a Cicerón: "Quid sit comoedia? Imitatio vitae, SPECULUM CONSUETUDINES, imago veritatis" (20). Aunque el Retrato Oficial de Floridablanca de Urquijo parece ser la primera expresión en Goya del tema ciceroniano de "el Espejo de la Costumbre o la imitación de la vida y la imagen de la verdad en sí misma", no es la única vez que este tema aparece en su obra. El motivo del espejo se da, por ejemplo, de un modo menos elaborado pero igualmente satírico, en dos dibujos del Prado bien conocidos, La mujer ante la imagen reflejada en el espejo de la serpiente enroscada a la guadaña y El Condestable ante la imagen del gato reflejada en el espejo, cuyos significados han sido estudiados por José López Rey y Folke Nordstrom (Lám. V y VI) (21). El motivo vuelve a aparecer en el Capricho nº 55, Hasta la muerte (Lám. VII), en el que una anciana y orgullosa bruja se acicala ante un espejo, aparentemente inconsciente tanto del horroroso rostro que le devuelve, malicioso, la mirada, como de la hilaridad apenas contenida de sus criados. El espejo, que debería haberle quitado tales ilusiones, continúa equivocándola, dejándola con la absurda noción de que sigue siendo la femme fatale de siempre, ataviada a la moda.

Folke Nordstrom también se ha basado en Cesare Ripa para explicar la extraña descripción de sí mismo que hace Goya en el Retra-

to Oficial de Urquijo "casi como un muchacho comparado a floridablanca... su propia figura se incorpora al cuadro de un modo activo, sorprendente y fuera de lo normal..." (23). Encuentra una figura muy pa recida en la Iconología, tratado que, según él, ya utilizaba Goya en esta fecha relativamente temprana (Lám. VIII) (24). En la ilustración que da Ripa de la Matemática, un putto avanza en sentido oblicuo hacia el interior del cuadro de un modo que recuerda en algo el paso vacilante de Goya acercándose a Floridablanca. El putto no lleva un dibujo en la mano, como en el caso de Goya, sino una tabla en la que está representada la personificación de las Ciencias Matemáticas demostrando alguno de sus principios. Aunque la cita de Nordstrom de una imagen derivada de Ripa es como un paso oblicuo en la dirección adecuada, el emplazamiento de la figura está invertido y ciertamente la aparición de Matemática es poco correcta en el contexto claramente satírico, "temperamental", del Retrato de Estado. Es más, el motivo de la representación es, al menos en los libros de ilustraciones, un lugar casi tan común en la historia del arte como el del retrato del donante (25). El frontispicio de Palomino (Lám. IX), por ejemplo, me hubiera parecido un ejemplo mucho más adecuado que el de la Matemática citado por Nordstrom puesto que la obra de Palomino aparece "citada" pictóricamente en el Urquijo Floridablanca y, en este caso es uno de los protagonistas, la propia Pintura, quien presenta un retrato, que un servicial putto somete a la aprobación del rey. Sin embargo, este ejemplo está todavía lejos de reunir todos los elementos acordes con las intenciones satíricas de Goya expresadas en la manera "fisonómica" y "temperamental" de representar los caracteres de Floridablanca y Sabatini así como su autorretrato y el retrato del rey. Uno ha de buscar un prototipo más próximo al contenido expresado por Goya, además de ciertos elementos compositivos comunes. De nuevo, el espejo vuelve a ser la clave de la fuente, fuente que podría encontrarse en la reedición de la Iconología de Ripa impresa en Augsburgo (en torno a 1759-60) en dos tomos y lujosamente ilustrada y con lemas en latín y alemán de Gottfried Eichler (26). No podemos desechar la atractiva posibilidad de que este libro figurara en la extensa biblioteca de Goya; de no hacerlo, también podría haberlo consultado en una de las colecciones de sus muchos amigos letterari, como el Infante Luis, quien adquiría con avidez este tipo de bellas piezas (27). Goya, que había de poseer algunos rudimentos de latín de sus años escolares en las Escuelas Pías de Zaragoza, habría sido capaz de leer los textos que acompañaban a las ilustraciones. Asimismo, el uso de una fuente compositiva de este tipo cuadra totalmente con el aprendizaje que recibiera con José Luzán y Martínez, en Zaragoza, quien animaba a sus alumnos a emplear los gra

bados tanto para las ideas de composición como para los motivos (28).

Para la portadilla del segundo volumen de sus Histories and Allegories (Parte IV, Placa 101) Eichler y Hertel crearon una curiosa -y sin igual hasta el momento- síntesis pictórica de dos elementos extraídos de las ediciones anteriores de la Iconología de Ripa (Lám. III) (29). Alejándose de todas las primeras ediciones del manual de Ripa, siempre popular y muy extendido entre los artistas, combinan aquí de un modo intrincado elementos de la Arrogancia (Arroganza), la Maledicencia (Maledienezza), la Mofa (Derisione), la Envidia (Invidia), la Calumnia (Bugia) y especialmente la Blasfemia viciosa (Biasimo vittiosa) (30). El lema latino que aparece en la parte superior de la placa dice: "Todos los taimados vicios que tu ioh Momo! afectas buscar neciamente, ya los escondes ante todo en lo más secreto de tu corazón" (omne vaser vitium si tangas, Mome fecasque mores inquiras velim tua viscera princeps). Otro lema en la parte inferior del grabado afirma "Si Momo desea mi trabajo descubrir, su propia imagen necia ha de espiar" (solte Momus mein verachten mag er sich nur selbst betrachten).

La figura agachada que aparece abajo a la izquierda es el Artista. Paleta y pinceles yacen a sus pies. Esta alegoría de mediados del siglo XVIII, única en cuanto que trata la siempre problemática relación artista-mecenas, se enriquece aún más por la presencia de un cordero detrás del Artista, lo que sugiere su docilidad y acatamiento en esta confrontación con su severo protector. En los fragmentos de una exedra clásica que corre en diagonal de izquierda a derecha están representadas dos estatuas. La más próxima es la de Mercurio, dios de la Artesanía y la Industria y la más alejada, dios de la Poesía y Guía de las Musas. Se cita aquí visualmente la eterna pareja compuesta por ars et usus, o la inspiración literaria y la destreza manual, y por implicación, a la verdadera piedra angular de la teoría humanística de las artes, "Ut Pictura Poesis", una doctrina a la que de vez en cuando Goya había rendido homenaje específico (31). En el Retrato Oficial de Urquijo este conchetto está expresado por el lienzo sin enmarcar (destreza manual) y el libro de Palomino (inspiración literaria).

En el grabado de Eichler el Artista sostiene un espejo apoyado en un libro que representa el Aprendizaje y la Teoría. En este "Speculum Veritatis", Momo, el Mecenas-Crítico, ve su poco agraciada imagen reflejada en el espejo. Momo, la personificación griega de la crítica, es aquí una figura compuesta salida obviamente de la imaginación de Eichler (32). De las varias figuras alegóricas tomadas de Ripa, es la Crítica Viciosa (Biasimo vitioso) la que Eichler ha presentado principalmente en la persona del astuto Momo. Este está

dotado de un peinado a lo Medusa (pensamientos venenosos). Tiene así mismo un par de prominentes orejas de burro que simbolizan la burla estúpida (33). Lleva puesta una picuda piel de erizo que caracteriza la Calumnia. Momo está tullido a causa de sus muchas mentiras y costumbres perversas.

Como el Conde de Floridablanca de Goya, hace un gesto imperioso a su imagen reflejada en el espejo y gesticula con las gafas (en este caso un monóculo) lo que, según la inscripción de Hertel, indica que en realidad es a los críticos a quienes se está observando y criticando (pictóricamente) por medio de la caricatura (34).

Diez años más tarde Goya vuelve a este tema del mecenas con orejas de burro y el Pintor diminuto abajo en un dibujo, ahora en el Prado, que es un estudio preparatorio del Capricho nº 41 (35). También éste, en su composición e iconografía, recuerda bastante al grabado de Eichler (Lám. X). Una vez más el Artista se representa a sí mismo agachado en el extremo inferior izquierdo de la composición, recordando otra vez su autorretrato en el Floridablanca de Urquijo realizado doce años antes. Se ha caracterizado a sí mismo como un mono -un símbolo del Pintor como el "Imitador de la Naturaleza" (36)- que está mostrando, adulator, un retrato de su empelucado mecenas, quien aparece caracterizado de burro con unas largas orejas y con aspecto de estar encantado de la vida. El Pintor está en cuclillas sobre una caja que lleva la inscripción: no morirás de (h)ambre, es decir, haciendo este tipo de trabajo a sueldo (37). En el grabado final, Ni más ni menos (Lám. XI), la composición está invertida. Hay tres comentarios o glosas que acompañan el grabado. Los manuscritos de Prado (Explicación de los Caprichos de Goya escrito de propia mano) y Ayala coinciden al afirmar: "Hace bien en retratarse: así sabrán quién es los que no le conoxcan ni ayan visto". El manuscrito de la Biblioteca Nacional, que es más fiable, explica: "Un animal que se hace retratar, no dejará de parecer por eso animal, aunque se le pinte con su golilla y afectada gravedad" (38). Como afirma Sten Ake Nilsson, se trata del hombre-asno que "surge como un intelectual versátil, un diletante en todas las áreas artísticas" (39).

El título de "No morirás de hambre" indica que el blanco principal de la sátira es el propio pintor más que el modelo. Aunque el Mono-Pintor tenga la mirada fija en el burro de largas orejas que está pintando, en la pintura éste no aparece como tal, sino como un viejo zorro cuya naturaleza "asnal", esto es, las largas orejas, quedan ocultas bajo su peluca oficial y su golilla de ceremonias. Un "zorro" es en español una metáfora de "persona ladina y astuta, un bribón". De acuerdo con la compleja recapitulación pictórica de Goya, lo que aquí se nos presenta es un pintor que ha renunciado a la

verdad, o al menos la ha encubierto, en presencia del astuto y poderoso. Sin embargo, en el grabado que sigue a éste, Ni más ni menos, el foco de la intención satírica se dirige hacia el modelo, un asno que se ríe entre dientes, que aparece bañado en luz mientras el Mono-Pintor se pierde en las sombras delante de su lienzo de un modo que recuerda claramente el Retrato de Estado de Urquijo.

En No morirás de Hambre la transformación de un asno en un zorro es especialmente significativa, pues retrotrae una vez más este ciclo pictórico al Conde Floridablanca. El popular poeta José Agustín Ibáñez de la Rentería publicó anónimamente una fábula llamada "El Raposo" en el Diario de Madrid del 4 de agosto de 1788 (48). Esta fábula pasó a ser objeto de gran controversia cuando la mayoría de los lectores vieron representada en el astuto zorro la odiada figura del Ministro Floridablanca porque apareció en un momento en que un gran número de sátiras iban dirigidas contra su elevada personalidad. El poema de Rentería dice lo siguiente: "De un león poderoso / Ministro principal era un Raposo / Por lo sagaz y astuto / Orgullo como el hombre tiene el bruto; / Y así de su privanza envanecido / Trababa con imperio desmedido / Hasta los mismos tigres y los osos, / Todos los animales, / Grandes, pequeños, mansos y furiosos, / Eran para él iguales: / Con rigor los trataba y aspereza, / Y despreciaba fuerzas y grandezas...". Como cree Edith Helman, Goya sin duda conocía esta tópica fábula, de modo que se podría decir que combina ésta con el venerable topos del Mono-Pintor que en No morirás de Hambre pinta a su asnal y pomposo mecenas.

En un panfleto titulado Memorias de la Insigne Academia Asnal escrito por un tal "Doctor Ballesteros" se pueden encontrar todavía más datos que corroboran la identificación del raposo de No morirás de Hambre y Ni más ni menos con el narigudo, empelucado y crítico Floridablanca del Retrato de Estado de Urquijo. Este panfleto se publicó en Bayona en 1792, esto es, poco antes de la ejecución del dibujo preparatorio del Capricho 41, teniendo posteriormente una amplia circulación en los círculos madrileños. Ballesteros, además de hacer una retorcida y fantástica exégesis de la historia de las pelucas -Pelucas, Peluquillas, Peluchines, Pelucones, etc...- intenta una apología de los burros y asnos. Le cuesta gran trabajo hablar del problema de sus orejas, observando que es ya una vieja tradición el tomarlas "por insignia de tonto, por penacho de la ignorancia y por espantajo de los niños" (42). Una ilustración del Asinus Nobilis representa al futuro Asno ilustrado y titulado sosteniendo una brújula con la pezuña mientras con las gafas puestas y gesto miope estudia un libro (Lám. XII) (43). La brújula, como la que sostiene Sabatini en el Floridablanca de Urquijo, es el atributo del arquitecto

(44). El texto que lo acompaña afirma: "Todos los hombres son iguales. Sólo se diferencian por su Virtud y su Razón. Todo lo demás no son más que nombres. Sólo el conocimiento ilustrado conduce al docto entendimiento y la Virtud vale aún más. Es una ilusión fatal distinguir a un ser racional de otro sólo sobre la base de su cuna".

Todavía se puede encontrar en los Caprichos otra referencia, aún más explícita si cabe, al ladino y despótico Conde de Florida-blanca, quien a petición popular terminó por ser expulsado del Palacio Real, cayendo en desgracia y siendo encarcelado en Pamplona hasta 1795. El Capricho 33 está dedicado Al Conde Palatino (Lám. II). El manuscrito del Prado da la siguiente explicación: "En todas las ciencias hay charlatanes, que sin haber estudiado palabra lo saben todo, y para todo hallan remedio. No hay que fiarse de lo que anuncian. El verdadero sabio desconfía siempre del acierto: promete poco y cumple mucho; pero el Conde Palatino no cumple nada de lo que promete". El manuscrito de Ayala afirma: "Los charlatanes y sacamuelas venden bien sus drogas fingiéndose Condes y Marqueses". El manuscrito de la Biblioteca Nacional señala: "Todos los charlatanes y sacamuelas quieren pasar por Condes y Marqueses extranjeros arruinados para vender bien sus drogas" (45). Podría decirse que la repetida referencia a los "sacamuelas" es un juego con la frase "quitar a uno los dientes", eufemismo de la época para amenazar con severos castigos.

El dibujo preparatorio del Capricho 33: Al Conde Palatino está ahora en el Metropolitan Museum de Nueva York (Lám. XIII). Procede del Album de Madrid y está datado en torno a 1796-97 (48). El Conde Palatino, empelucado y elegantemente vestido, aparece sacando gozosamente las muelas de sus ingenuos clientes. Una leyenda al pie explica: "Ya puede el sacamuelas sacarles la mandíbula que ellos seguirán confiando en él". Lo que tiene todavía un interés mayor es otra leyenda que a modo de título figura en la parte superior del grabado y que para más extrañeza está escrita en un mal italiano: "tuto parola e busia" (sic: Tutta parola è bugia: Toda palabra es mentira). Hemos citado el grabado de Hertel-Eichler que estaba compuesto por un buen número de motivos tomados de Ripa, entre los que se incluye la figura de BUGIA (Lám. III). Y todavía podemos llegar más lejos, existe cierto parecido entre la postura de la BUGIA en Ripa -el brazo derecho en el pecho, la cabeza vuelta en sentido contrario del cuerpo y una pierna doblada hacia atrás- y la del sacamuelas Conde Palatino de Goya que está arrodillado sobre una cama para arrancar con mayor facilidad los testarudos dientes de sus clientes (Lám. XIV). Ripa definió su BUGIA (y por extensión, la "busia" de Goya) como "negociaciones mal intencionadas o afirmaciones de false-

dad (47).

A mi parecer, en los Caprichos reaparece aún otra referencia, aparentemente específica, al Conde de Floridablanca. Se recordará que entre los muchos títulos oficiales del Primer Ministro figuraba el de "Protector de las Artes" (48). Así pues, es interesante leer en una inscripción que aparece por duplicado (aunque una haya sido raspada) en el margen inferior de una de las pruebas de trabajo del Capricho 38: Brabissimo, lo siguiente: "Protege las artes y se ve que lo entiende" (Lám. XV) (49). Esta afirmación se refiere obviamente a otro "protector de las artes" ignorante y con orejas de burro; en este caso se trata de un mecenas de la música y, por lo tanto, un mono está tocando para él con el envés de una guitarra. En lo que Eleanor Sayre ha descrito como un dibujo preparatorio para este grabado, el empelucado mecenas, que en este caso sólo tiene patas de burro, aparece, sin embargo, sentado en una mesa de dibujo sobre la que hay una paleta de pintor y un libro encuadernado (Lám. XVI). Como Sabatini en el Floridablanca de Urquijo, sostiene una brújula abierta en su mano derecha al tiempo que está midiendo un plano. En el anverso de esta hoja, en vez de orejas de burro, dice Sayre, "lo que nace de su cabeza son las alas del genio... está pronunciando un discurso ante una audiencia que le mira sobrecogida". Este dibujo lleva el título "De todo" -posiblemente una abreviación de "Ya lo sabe todo" y, como el dibujo que le sigue, Brabissimo, trata de nuevo el tema del "mecenas ignorante que finge saber sobre las artes". Estos "ignorantes mecenas" eran -de acuerdo con la amarga experiencia sufrida por Goya- Francisco Sabatini y José Moniño y Redondo, el Conde de Floridablanca (Lám. XVII).

NOTAS

- (1) MOFFIT, J.F.: "Francisco de Goya, Antonio Palomino, Caractère and The State-Portrait of Count Floridablanca". Konsthistorisk Tidskrift. L/3, 1981, pp. 119-35.
- (2) Para los bocetos preparatorios y el lienzo terminado del encargo de San Bernardino, ver el soberbio catálogo monográfico de la obra del artista: GASSIER, P. y WILSON, J.: The Life and of Francisco de Goya. New York, 1971. Part L, nos. 184-187. Ver también LAFUENTE FERRARI, F.: "Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya". Revista de Ideas Estéticas. 1946, pp. 307-37.
- (3) GASSIER-WILSON, Parte I, nos. 283-4; El retrato oficial de Urquijo nunca llegó a pertenecer al Conde. Según nuestras fuentes, puede que el artista nunca llegara a desprenderse de él; ver MOFFIT: "State-Portrait", pg. 124 y nota 23.
- (4) GASSIER-WILSON: Parte I, nº 208.
- (5) Para esta "Memoria", ver Moffit, ibid, nota 3. Dada nuestra ignorancia sobre el origen del retrato de Urquijo (ver nota 3), se puede sugerir otra hipótesis: puede que le fuese encargado por uno de los muchos enemigos políticos de Floridablanca. Según unos documentos publicados por GASSIER-WILSON (Apéndices 1 y 2: Inventarios of 1812 y 1828), el Retrato Oficial del Conde Floridablanca de Urquijo no estaba en posesión del artista, al menos después de 1812.
- (6) GLENDINNING, Nigel (Goya and his Critics. London, 1977, pg. 329, nota 23) menciona que "Caprichos en español significa a menudo una pintura con moraleja". José Ortega y Gasset nos da también una definición precisa de sus ideas sobre lo que un "capricho" podría haber significado para Goya: "representa todo aquello que un pintor hace al margen de su oficio". También habla de la necesidad de una cuidadosa investigación sobre la vida emocional del pintor con el fin de poder interpretar el significado de sus obras más íntimas: "la vida de un pintor es la gramática y el diccionario que nos permitiría, si la conociésemos, leer inequívocamente su obra" (Goya, Madrid, Austral. 1950, pp. 41, 35). Es más, desde este punto de vista, se podría afirmar que el Retrato Oficial del Conde de Floridablanca de Urquijo es, de hecho, un "retrato oficial", al menos no entra en la categoría que normalmente se define como retrato (JENKINS, M.: The State-Portrait Its Origins and Evolution, New York, 1947). Aunque yo he demostrado que este retrato de grupo representa lo que Jenkins denomina "aquellos principios abstractos que el objeto representa, al menos lo que representa para Goya, es evidente que no fue pensado con fines de exposición pública, que es la función primordial de un retrato oficial. Es más, como afirma HELMAN, Edith ("Identity and Style in Goya". The Burlington Magazine, CVI/73, junio 1964, pg. 33) "El mismo Goya indica (que había) una categoría de trabajo que se hacía por encargo... y otra en la que se incluyen aquellas otras obras llevadas a cabo para amigos, o, mejor todavía, para él mismo, que le permitía pintar con una libertad absoluta, exactamente lo que él quería". Es a esta segunda categoría, "de obras no encargadas" a la que pertenece el Floridablanca de Urquijo, al menos eso es lo que yo propondría; no existen datos escritos que afirmen lo contrario.
- (7) Es interesante observar que un asunto legal de cierta importancia para todos los artistas profesionales tuvo también mucha transcendencia a finales de 1783: la alcabala, la antigua y onerosa tasa de un diez por ciento que se imponía sobre todas las pinturas, había quedado finalmente borrada de los libros. Por esta ley quedaba finalmente reconocido oficialmente el "status" de la pintura entre las artes liberales. Quizá irónicamente, el mismo Floridablanca fue el promotor de esta ley que otorgaba a la pintura inmunidad fiscal ipso facto, lo que justificaba la validez de la cosa mentale del artista. En efecto, el Primer Ministro pasó una orden escrita al Concejo Supremo, con fecha 14 de diciembre de 1783, en la que se afirmaba que "las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y gravado quedasen enteramente libres (de la alcabala)... se ordenó lo mismo para todo el Reyno". Citado por GALLEGO, Julián: El pintor: de artesano a artista. Universidad de Granada, 1976, pg. 200.

- (8) GLENDINNING: Goya and His Critica. pg. 170.
- (9) CARDERERA, V.: "Goya". Semanario Pintoresco Español, CXX, 1838, pp. 631-3.
- (10) GLENDINNING: pp. 64-6; traducido por LEFORD, P.: Francisco de Goya. Etude biographique et critique, suivi de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithografié. Paris, 1877, pp. 38-41.
- (11) LICHT, F.: "Goya's Portrait of the Royal Family". Art Bulletin, XIIX/2, junio 1967, pp. 127-8.
- (12) PALOMINO, A.: El Museo Pictórico y Escala Óptica. Madrid, 1715-24; ver MOFFIT: "Stato Portrait", pg. 129 y ss.
- (13) HERTEL, G.: Historiae et Allegoriae... Augsburg, 1760; existe ahora un facsímil moderno en edición de bolsillo de las espléndidas ilustraciones de EICHLER: Baroque and Rococo Pictorial Imagery: The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologie. E.A. Maser ed. Nueva York: Dover, 1971.
- (14) En relación con la Familia de Carlos IV, Priscilla MULLER afirma, por ejemplo, que una de las pinturas que cuelgan en la pared del fondo es una representación de Lot y sus hijas, un tema que es muy posible que hubiera sido grabado ya sea por Agostino Carracci o por Rubens ("Goya's Family of Charles IV: An Interpretation", Apollo, XCI, febrero 1970, pp. 132-37). Como en el caso del Floridablanca de Urquijo, Goya volvía a emplear un "simbolismo disfrazado" para hacer una mordaz referencia al carácter de sus modelos. Para otra lectura satírica de este retrato de grupo, ver PALM, E.W.: Ein Grazien-Gleichnis: Goyas Familie Karls IV". Pantheon, XXXIV/1, enero 1976, pp. 34-40. Palm apoya la tesis del espejo sostenida por Licht (cf. nota 11), aunque rechaza vivamente la identificación que hace Muller de la pintura del fondo con el tema de Lot y sus hijas, proponiendo en vez que el tema representado en esta pintura es Las Tres Gracias (citando una "pintura dentro de otra pintura" con el mismo motivo, que quizá Goya tomara de un grabado de Pietro Longhi llamado El Solletico). A cierto nivel, esta referencia a las Tres Gracias puede tomarse como un festiva, quizá satírica, e irónica referencia de la Reina María Luisa: "Die Grazien zu Häupten der Königin, das scheint eine Schmeihelei, die kein Höfling zugefertiger hervorbrächte". Sin embargo, de nuevo el espejo vuelve a ser la clave de la sutil intención satírica: "die Konfrontation mit der Wirklichkeit des Porträts sagt alles aus. Nicht der Maler, der Zuschauer formuliert das Urteil... Der Zuschauer wird mit dem Spiegel identifiziert, ein Zuschauer, der den kritischen Blick des Malenden aus den Hintergrund aufnimmt und der die entstandene Wirklichkeit vor dem antiken Zitat (del motivo del espejo en las Meninas de Velázquez) prüft. (cf. nota 15). Para otra visión, que intenta encontrar relación entre el retrato de grupo de Carlos IV y una obra similar de Chodowiecki (confrontar nota 11 y la nota 64 de mi artículo precedente); ver también SCHMOLL, J.A.: "Die Bilder der Königsfamilien von Goya und Chodowiecki". Festschrift für Werner Gross. Munich, 1968, pp 205-24.
- (15) LICHT: op. cit. pg. 128; llama a esto un uso de la "reflection moralisé". Held, Julius S. ha encontrado otro ingenioso ejemplo del "cuadro como espejo" en La petite Pelisse de Rubens que se encuentra en el Vienna Kunsthistorisches Museum. Para resumir el argumento de Held, una obra maestra bien documentada, el marido de Hélène Fourment pintó a ésta ataviada de Venus, particularmente la Venus de Cnido de Praxíteles, tal como la describe Plinio (Historia Natural, XXXVI, 20). Rubens, como solía suceder a menudo, la dibujó basándose en un prototipo de Ticiano, la Venus con espejo (Lichtenstein Collection, Vaduz) que Rubens había visto en Londres en 1629-30. En la transposición del artista flamenco, el atributo fundamental de Venus, un espejo, no iba a verse. En vez, "ella se encontraba reflejada en los amorosos ojos de su amante esposo". J.S. Held, "Het Pelsken", Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, Londres, 1967, pp. 188-92. Bajo este punto de vista, uno podría sugerir, por ejemplo que el Autorretrato como Salvator Mundi de Dürero fechado en 1500 es también en un sentido literal un Speculum Humanae Salvationis ya que todos los autorretratos primitivos eran por supuesto "imágenes reflejadas en el espejo". La pretensión de que La Familia de Carlos IV de Goya es una imagen reflejada en el espejo, como sugiere Licht, fue tempranamente tomada en consideración por Xavier de SALAS BOSCH (La Familia de Carlos IV, Madrid, 1959, pg. 28) quien la rechazó por completo (cf. nota 14). Sea lo que

sea, me convence la afirmación de Licht de que el Retrato Oficial de Florida-blanca es en realidad una imagen reflejada en el espejo. Y a modo de respuesta a la pregunta que Licht y tantos otros se hacen ante La familia de Carlos IV, ¿cómo es posible que los protectores reales le aceptaran un retrato tan degradante para ellos?, yo citaré al influyente Francisco Pacheco (1564-1654) quien en relación con esta espinosa cuestión de "La verdad en el Retrato" afirma que: "las faltas no se han de disimular en los retratos, aunque es alabado Apeles en haber retratado de medio rostro al Rey Antígono, que era ciego de un ojo, poniéndole de la parte del sano... Esta es prudencia que se puede usar con personas graves, sin detrimento de la verdad... los rostros hermosos son los más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia" (PACHECO, F.: Arte de la Pintura. Cruzada Villamil. Madrid, 1886, Vol. II, pp. 141-143; Pacheco toma a su vez esta referencia de PLINIO: Historia Natural, XXXV, 91).

- (16) Se puede demostrar que el gesto de Florida-blanca con el pincenez tiene también una intención satírica. En un libro español de emblemas de finales del siglo XVI, por ejemplo, aparece una imagen de un par de gafas parecido que flotan misteriosamente en el éter. Bajo el lema de SIC ANIMI AFFECTUS, aparece el siguiente texto que explica que las gafas son una metáfora de las pasiones que distorsionan la visión de la razón: "... las pasiones y afeciones... querrán entregarse de nuestro entendimiento cegándole, y haciéndole juzgar, lo negro por lo blanco, lo claro por lo oscuro, y lo falso por verdadero... Esto se da a entender en esta empresa de los anteojos con la letra, SIC ANIMI AFFECTUS, que quiere decir, ASI HAZEN LAS PASSIONES DEL ALMA. Porque él que mira todo lo que ve le parece de la color que ellos son, y así le parecen las cosas grandes o pequeñas conforme a la hechura que ellos tienen: de la misma manera las pasiones y afeciones del alma, hazen que todo parezca conforme a la passion que la señorea, poniéndose delante de los ojos de la razón, y perturbándolo de manera, que si es con amor lo que mira todo parece bueno, hermoso, fácil y gustoso si con aborrecimiento aquello mismo parece luego malo, feo, áspero y dificultoso". BORJA, Juan de: Empresas Morales a la S.C.R.M. del Rey Don Phelipe, Nuestro Señor. Praga, 1581. pg. 47, nº 46. Un emblema español parecido revela el motivo de pince-nez como un signo del motivo "Sombras son de la Verdad": Los anteojos de lunas quadreadas, / De una cosa sola, hazen ciento, / Todas, tan igualmente pareadas, / Que echarle mano, a de ser a tiento: / Las falsas opiniones, disfrazadas / Al no advertido sacarán de tiento, / Representando por verdad constante / La mentira, que engaña al ignorante". COVARRUBIAS GORZCO, Sebastián de: Emblemas Morales. Madrid, 1618, Emblema XVIII. En 1796 TORRES VILLARROEL, Diego describió en sus Sueños morales, visiones y visitas al vulgo ignorante como un monstruo con cabeza de hidra, que "sin tener cabeza alguna, mira por los anteojos de su aprehensión" (citado por HELMAN: Trasmundo de Goya. Madrid, 1963, pg. 218). Sobre esta base pienso que se pueden considerar los anteojos como algo más que un simple accesorio indumentario.
- (17) Le Mercier, citado por LEVITINI, G.: "The influence of Lavater and Girodet's Expression des Sentiments de l'Amor". Art Bulletin, XXXVII/1, 1954, pp. 33-44 (pg. 32). Para mayor información sobre el simbolismo del espejo, ver BIALOS-TOCKI, J.: "Man and Mirror in Painting: Reality and Transcience". Studies in Honor of Millard Meiss. Nueva York, 1977, pp. 61-72. Para un interesante comentario sobre la evolución de las formas de los espejos representados por los artistas, ver BONFANTE, L. y GRUMMOND, N.T.: "Poussin e gli specchi etruschi". Prospettiva XX, enero 1980, pp. 72-80.
- (18) RIPA, C.: Iconologia. Padua, 1611, pg. 518: "...del tempo solo il presente si vede e ha l'essere, il quale per ancora é tanto breve e incerto che non avvanze la false imagine dello specchio".
- (19) Para otros ejemplos de la imaginería del reloj y sus significados secundarios, ver: BERGSTROM, Ingvar: Dutch Still-Life Painting en the Seventeenth Century. Nueva York, 1956; en particular el capítulo V "The Masters of the Vanitas-Still-Life". Por ejemplo, un reloj aparece como símbolo del tiempo que corre, con la muerte justo detrás de él, en un conocido libro de emblemas del siglo XVII: COVARRUBIAS. Sebastián: Emblemas Morales. Madrid, 1610, Emblema XXX. GUEVARA, Antonio de, escribió un libro, muy popular en la época, llamado "Re-

loj de Príncipes". En este se demuestra a los gobernantes "cómo ocupar sus horas y cómo dirigir y ordenar sus vidas": Libro aureo del Gran Emperador Marco Aurelio con el Relox de Príncipes, Madrid. La expresión española "dar la hora" se relaciona aquí con una de las principales virtudes del gobernante, quien debía saber cómo emplear su generosidad y ofrecer favores a sus súbditos. El funcionamiento de la maquinaria gubernamental española fue comparado con el de un reloj por Basadonna, un veneciano residente en la corte de Felipe IV: "En el reloj de su gobierno no se ve uno sino el movimiento de ruedas que no tienen energía propia sino que reciben su movimiento de las ruedas de los ministros" (citado por JUSTI, Carl: Velázquez y su siglo. Madrid, 1953, pg. 187). De la identificación universal y emblemática de los ministros con el mecanismo de un reloj no cabe ninguna duda: "Relox es Geroglyfico de Príncipes y Ministros" (BAÑOS DE VELASCO, Juan: L. Anneo Seneca ilustrado en Blasones políticos y morales. Madrid, 1670, pg. 307). Consulte también a este respecto GALLEGO, Julián: Vision et Symboles dans la peinture Espagnole du Siècle d'Or. París, 1968, pp. 213-6. Fuera de España el reloj fue también identificado usualmente con el Príncipe o Gobernante, como, por ejemplo, en la obra dramática de WEDSTER, John: "The lives of Princes should like dyals move, / Whose regular exemple is so strong, / They make the time by them goright o wrong" (The White Devil. I, II, 279 y siguientes).

- (20) El "espejo de la naturaleza", el "espejo de la verdad" y el "espejo de la costumbre" son topoi comentados por SHAPIRO, Marianne: "Mirror and Portrait: The Structure of Il Libro del Cortegiano", Journal of Medieval and Renaissance Studies. VI/4, primavera de 1975, pp. 37-62. ABRANS, M.H. traza la tradición literaria en The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. Oxford, 1953. Aparte de los estudios citados en la nota 17, sobre metáforas del espejo en historia del arte véase: HARTLAUB, G.F.: Zauber des Spiegels, Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. Munich, 1951; véanse también dos artículos importantes de SCHWARTZ, Heinrich: "The Mirror in Art". Art Quarterly, XV/2, verano de 1952, pp. 96-118; "The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout: Observations on Some Paintings, Drawings, and Prints of the Fifteenth Century". Studies in History of Art Dedicated to William E. Suida. Londres, 1959, pp. 90-105.
- (21) LOPEZ-REY, J.: A Cycle of Goya's Drawings: The Expression of Truth and Liberty. Londres, 1956; Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature. Princeton, N.J., II vols., 1953; "Four Visions of Women's Behaviour in Goya's Graphic Work". Gazette des Beaux-Arts, XC/2, 1948, 355-64; NORDSTROM, F.: "Goya Portraits of the Four Temperaments". De Artibus Opuscula XI: Essays in Honour of Erwin Panofsky. Nueva York, 1961, vol. I, pp.394-401. Goya fue además uno de los pocos artistas que convirtieron el autorretrato en un tema principal de su obra. No son muchos los pintores que han hecho esto; entre ellos cabe citar a Durero, Rembrandt, Rubens, Courbet, Van Gogh, Gauguin y Lovis Corinth. Lo significativo de esta práctica es que para retratarse con precisión el artista debía observar su propio reflejo en un espejo. Al depender de una imagen reflejada, el artista se veía forzado a posar en una posición que le posibilitara la referencia constante al espejo. Como consecuencia, el uso de espejos y de las técnicas relacionadas con tal utilización, determinó las fórmulas del autorretrato y por ello conformó el propio pensamiento de los artistas obsesos por la imagen autobiográfica hasta la invención de la cámara fotográfica. Como resultado, los retratos de perfil pleno y plenamente frontales son básicamente inventos del siglo XIX: ROSE, Barbara, "Self-Portraiture: A Theme with a Thousand Faces". Art in America, enero-febrero, 1975, pp. 66-73.
- (22) Existe una larga tradición de imágenes del espejo de este tipo en España. Puede encontrarse en abundancia en libros de emblemas que eran, como Palomino demuestra, especialmente valorados en círculos aristocráticos y cortesanos, además de utilizarse a menudo en la poesía popular y en los proverbios. Sobre otras metáforas españolas del espejo el exhaustivo estudio de GALLEGO, Julián: Vision et symboles (esp. pp. 213-15; 261), que incluye bibliografía completa y las fuentes literarias. Sobre un cierto número de emblemas del espejo ajenos a la cultura española véase HENKEL, A. y SCHONE, A.: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts, Stuttgart, 1967, cols. 1346-1353.

- (23) NORDSTROM, F.: "Goya's State-Portrait of the Count of Floridablanca". Konsthistorisk Tidskrift, XXX, 1962, pp. 82-94.
- (24) NORDSTROM cita a Ripa, Della più che novissima Iconologia. Padua, 1630 (1ª ed. Roma, 1593), pg. 460; Iconologia ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures... Tirée des Recherches et des Figures de Cesar Ripa, moralisée par I. Baudoin. (París, 1644), vol. II, pg. 173. Nordström ha documentado varios ejemplos del uso de Ripa por parte de Goya; véase su utilísimo estudio Goya, Saturn and Melancholy: Studies in the Art of Goya. Upsala, 1962.
- (25) Un buen ejemplo del motivo tradicional de la representación es el frontispicio de DE BOSSE, A.: Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et graveure, et des originaux d'eux avec leurs copies. Du choix des sujets et du chemin pour arriver facilement et promptement à bien pourtraire. París, 1649. El motivo de la presentación como ilustración de un libro o "iluminación" puede rastrearse hasta 1371: BONDOL, Jean: Vaudetar ofreciéndole a Carlos V una Biblia iluminada (La Haya, Museo Meermann-Westreenia num, Manuscrito 10 B 23).
- (26) HERTEL y EICHLER: Historiae et Allegoriae Projectae (véase nota 13).
- (27) Sabemos, por ejemplo, que Bayeu poseía dos ediciones de la Iconología de Ripa: la de Perugia de 1764 y la de Baudin de 1644 (Marqués de SALTILLO: Goya en Madrid: su familia y allegados, 1746-1856. Madrid, 1952, pp. 30 y ss.). El propio Goya poseía una copiosa biblioteca que incluía varios cientos de títulos; desafortunadamente ninguno de ellos ha sido identificado con precisión: SANCHEZ CANTON, F.J.: "Cómo vivía Goya". Archivo Español de Arte. 1946, pp. 73-109, esp. pg. 81. Sabemos con certeza y sobre la base del retrato oficial de Urquijo que Goya tenía completo el Museo Pictórico y Escala Optica de PALOMINO. Sabiendo esto y en base a la evidencia pictórica de la estima que sentía por las enseñanzas de Palomino, deducimos lógicamente que todos los manuales iconográficos y teóricos citados por Palomino -especialmente Ripa (Iconología) y Valeriano (Hieroglyphika)- debía encontrarse en la amplia biblioteca de Goya.
- (28) TORRALBA SORIANO, Federico: "Notas sobre algunas obras de la juventud de Goya en Aragón". Goya: Revista de Arte. 100. Enero-febrero, 1971, pg. 219. El Sueño de José de Goya, que formaba parte de la decoración del oratorio de los Condes de Sobradiel (en torno a 1771, hoy en el Museo Provincial de Zaragoza), se inspiraba claramente en el célebre grabado de Ribera El poeta. Este fue a su vez usado por Goya en su "Sueño de la razón": Capricho 43. Entre la amplia literatura despertada por El sueño de la razón, nadie parece haber observado esta correspondencia. Goya recordó aún otra vez El poeta de Ribera en la Mano de las Pinturas Negras de la Quinta del Sordo. En un "comunicado del pintor" incluido en la Noticia de los cuadros... del Museo del Rey (1828), Goya especificaba que Luzán le había servido como "maestro de dibujo" y que durante tres años bajo su tutela se había centrado en la copia de las estampas "de los mejores maestros": LAFUENTE FERRARI: "El cuadro de San Francisco". Op. cit. pp. 308-309, nº 2. Sobre el significado del grabado de Ribera vid. MOFFIT: "Observations on the 'Poet' by Ribera". Paragone, XXIX/337, marzo 1978, pp. 75-90.
- (29) Esta fuente pictórica no ha sido citada ni por Licht ni por Nordström. La Iconología de Hertel y Eichler ha sido, sin embargo, relacionada con las imágenes de Goya en otro contexto por LEVITINE, George: "Some emblematic Sources of Goya". Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XXII, 1959, pp. 106-31 (esp. 118). Existe otra vinculación, aunque muy general, entre Goya y esta versión alemana tardía de Ripa. Tanto los Caprichos como las Historiae et Allegoriae son en esencia series de afirmaciones de intención moralizante que dependen de unas imágenes visuales elaboradas y a menudo oscuras. Me resulta excepcionalmente llamativo el uso que hacen Hertel y Eichler de las láminas introductorias. Este uso parece corresponderse en alguna medida con el de Goya. En el caso de éste, no se presentan sino dos (y no diez) láminas: el Autorretrato y El sueño de la razón (que es, por supuesto, otro autorretrato). No puede negarse que en su aspecto general y en sus comentarios, distintivos si bien ambiguos, los Caprichos reflejan el sistema ideológico de los libros de emblemas en general. BERGSTROM (Dutch Still-Life, pg. 155) explica que "ta

les emblemas pueden representar muchas situaciones, objetos, animales o plantas muy diferentes y se acompañan de frases epigramáticas, a menudo seguidas de largas explicaciones complementarias, y llenas de citas que interpretan su sentido simbólico, moral y a veces satírico con una exhibición de conocimientos eruditos. Se prefería que el significado fuera un tanto oscuro y no inmediatamente obvio, con lo que se obligaba al lector a meditar sobre lo así expresado". (Vid. también Bergström, figs. 134 a, b, c, d, en las que se ilustran emblemas de Sinne-poppen de Roemer Vischer (Amsterdam, 1678) en los que los grabados son "explicados" mediante frases y breves comentarios en prosa que recuerdan los títulos y los comentarios de Goya en los Caprichos). Martín S. Soria afirmaba, tal vez con cierta exageración, que "Ripa en mano, podemos examinar de nuevo toda la obra de Goya, sus pinturas, sus grabados y sus dibujos, en busca de sentidos ocultos hasta ahora ignorados". (Goya's Allegories of Fact and Fiction". The Burlington Magazine, XC, 1948, pg. 200). Sin duda las alegorías, inspiradas directamente en Ripa, constituyen una parte del conjunto de imágenes que pudieron influir al artista. El precedente que he encontrado de la descripción por parte de Palomino de su emblemático "IDEAS" tiende a apoyar la tesis de Soria.

- (30) En la edición de Padua de 1611 de la Iconología de Ripa las partes originales que componen el libro son: "Arroganza", pg. 29; "Maldicenza", pg. 323; "Derisione", pg. 115; "Invidia", pp. 261-263; "Bugia", pp. 52-3; "Biasimo vittioso", pg. 50.
- (31) El interés de Goya en la doctrina del Ut Pictura Poësis resulta evidente en la fraseología característica utilizada por el artista en un borrador del plan de los Caprichos: La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: "reune en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artifice el título de inventor y no de copiante servil". Diario de Madrid, 6 de febrero, 1799; algunos han pensado que esta declaración fue redactada, en parte al menos, por el amigo de Goya Ceán Bermúdez. Se observará, sin embargo, que la frase final repite exactamente los planteamientos que Goya defendía dos años antes en la Memo-ria de Zaragoza en casi idénticas palabras (Cf. nota 3 de mi anterior artículo). Sobre los aspectos convencionales de la declaración de Goya véase Rensselaer W. Lee Ut Pictura Poësis: The Humanistic Theory of Paintings. Nueva York, 1967. Sobre la tradición de la "poesía muda" en la España del siglo XVII véase GALLEGO, Visión et symboles, 2ª parte, cap. 1, pp. 147 y ss. La idea de que la pintura y la poesía son una misma cosa ya había sido expresada por Lope de Vega: "Marino, gran Pintor de los oídos, y Rubens, gran poeta de los ojos...".
- (32) Momo era, por supuesto, el crítico semiformal del Olimpo. La Teogonía de Hesíodo le presenta como hijo de Nyx (la noche); era el dios de la crítica adversa y de la burla. Durante su activa vida culpó, censuró, ridiculizó y satirizó a Zeus, a Poseidón, a Hefestos, a Atenea y a Afrodita. El poema de George Meredith, "Ode to the Comic Spirit", se basa, como el grabado de Hertel, en la historia del burlón Momo, y ambos nos recuerdan que la crítica sana y positiva es necesaria para la razón y el sentido común (ZIMMERMAN, J.E.: Dictionary of Classical Mythology, Nueva York, 1966, pg. 169). Indudablemente el papel oficial del Conde de Floridablanca como árbitro supremo de la nación en cuestiones estéticas le acercaría al papel del "Momo socarrón" en la libre variación de Hertel sobre Ripa. Si se acepta mi tesis de que Goya tenía en su pensamiento el Momo específico de Hertel en la última fase de su concepción del Retrato Oficial, se reconocerá que esto ilumina considerablemente la actitud de Goya con respecto a tales encargos. Por otra parte, la relación entre "Momo" y la referencia por parte de Goya al ministro como "momiño" hace pensar con mayor razón en el que artista recordase este grabado concreto en el retrato oficial de Floridablanca.
- (33) Como dice Ripa (Iconología, Padua, 1611, pg. 50). "L'orecchie d'asino denotano Ignoranza essendo che i sacerdoti dell'Egitto dicono (como narra Piero Valeriano nel Lib. XII del suoi Geroglifici) che questo animale è privo d'intelligenza e di ragione". Considero que todas estas referencias al sentido del oído pueden relacionarse con fuentes clásicas. Por un lado con una célebre

descripción de una pintura perdida, La calumnia de Apeles. Luciano, Calumniae Non Remere Credendum, 4: "... a la derecha (junto a la ignorancia) aparece un hombre con enormes orejas". Esta descripción fue "visualizada" por Botticelli siguiendo el consejo de L.B. Alberti en Della Pitture. Por otra parte, las referencias al oído se pueden rastrear hasta la leyenda cómica de la competición musical entre Apolo y Pan. La cítara de Apolo triunfó fácilmente sobre la siringa del dios cabruno y el juez Tmolos no tuvo ninguna dificultad para concederle la victoria a Febo. Pan no fue castigado, pues no había irritado el orgullo o la vanidad de Apolo. Irónicamente la víctima verdadera fue un indiscreto mirón, el crítico musical frustrado Midas. A pesar del veredicto de Tmolos, se atrevió a considerar a Pan el mejor. Tal como cuenta Ovidio la leyenda, el castigo no se hizo esperar: la délica divinidad no permitía que tan necias orejas conservasen la forma humana; las alargó, las llenó de pelos hirsutos y las hizo móviles, de modo que se pudieran entrelazar sobre la cabeza del rey. El resto del cuerpo de Midas permaneció humano, pues había sido solamente condenado a perder esta parte: pero fue obligado a tener orejas de burro... Avergonzado de su transformación, se esforzó por ocultarla envolviéndose la cabeza con un turbante de púrpura..." Metamorphosis XI.

- (34) Un episodio en la relación de Diógenes Laercio (De vitiiis Philosophorum, II, 34) narra cómo Sócrates "recomendó el uso constante del espejo con la finalidad de que los hombres apuestos adquiriesen maneras acordes y los varones desfavorecidos ocultasen sus defectos mediante su educación". Diógenes también menciona (II, 39) que Platón "aconsejaba a quienes se embriagaban que se mirasen en un espejo; pues de esta manera abandonarían los hábitos que los desfiguraban".
- (35) Mis interpretaciones "asnales" son en cierta medida paralelas -aunque no tienen este origen- a un excelente estudio reciente de NILSSON, S.A.: "The Ass Sequence in Los Caprichos". Konsthistorisk Tidskrift, XLVI, 1978, pp. 27-38. El artículo de Nilsson llama la atención sobre numerosos ejemplos de prototipos populares gráficos para los asnos de las láminas 37 a 42 de los Caprichos.
- (36) Sobre el topos del "Scimmia della natura" vid. JANSON, H.W.: Apes and Apes-Lore in the Middle Ages and the Renaissance. Studies of the Warburg Institute. Londres, 1952.
- (37) Según LOPEZ-REY (Goya's Caprichos, pg. 130), el dibujo "se dirigía al pintor 'copista servil'". Con respecto al grabado inspirado en Ripa, es interesante recordar un dibujo perteneciente a la colección Janos Scholz de Nueva York que se asemeja al grabado Hertel-Eichler que menciono aquí; en torno a 1580 Federico Zuccari ejecutó su "Porta Virtutis", con el que pretendía vengarse de sus detractores boloñeses y de sus colegas pintores (esta obra había sido precedida en 1572 por una adaptación de la Calumnia de Apeles/Luciano). En la Porta Virtutis puede verse a una diosa con un casco (¿Minerva?) de pie en un arco triunfal; lleva una lanza y un escudo en el que figura la inscripción Sic Semper. A la izquierda, en un primer plano, puede verse a un artista que recuerda el grabado de Eichler: orejas de asno, pinces en la mano, mira con atención hacia un espejo de gran tamaño. A sus lados aparecen dos figuras semejantes a putti, identificadas como Adulatione y Persuasione. Un cordero aparece tumbado a sus pies, identificado aquí como Refugio d(ei) maligni. Zuccari rechazó burlescamente que "alli pittori non deva esare imputato l'intrinsico del animo loro, quando nelle loro pitture non vi siano ritratti ne nimitati in scritto persona alchuna". Vid. STECHOW, W.: "On Büsninck, Ligozzi, and an Ambiguous Allegory". Essays in the History of Art Presented to Rudolpl Wittkower. Londres, 1969, pp. 193-6; BEAN, Jean y STAMP FLE, F.: Drawings From New York Collections, I: The Italian Renaissance. Nueva York, 1965, nº 141.
- (38) Manuscrito Prædo. Manuscrito Ayala (publicado por el Conde de Viñaza, Vida de Goya. Op. cit.) "Hace bien en retratarse el Sr. Golilla: sabrán quién es los que no lo hayan visto". Las tres "explicaciones" de las 80 láminas de los Caprichos han sido publicadas por HELMAN: Trasmundo de Goya, pp. 219-44. Las orejas de asno y la nobleza española fueron vinculadas por Goya aún otra vez en los Caprichos: 50-Los Chinchillas. Aquí un "chinchilla", embutido en

un rígido traje heráldico como una camisa de fuerza, es alimentado con una cuchara por un hombre-asno con los ojos tapados. Según HELMAN, Edith ("Los Chinchillas de Goya", en Jovellanos y Goya, Madrid, 1970, pg. 184), "es evidente que el artista intentaba representar a un par de nobles cegados, presentados como inútiles y embotados por su orgullo ridículo; son tan ineptos y pasivos que se dejan alimentar por la ignorancia". Los casi ilegibles comentarios de Goya en el dibujo preparatorio (Vid. LOPEZ-REY: Goya's Caprichos, pg. 202) dejan clara su visión de la nobleza en general en términos de pesadilla: "Pesadilla soñando que no me podía despertar ni desenredar... de nobleza en donde...". El título Ni más ni menos sugiere que Goya estaba pensando en el pavoroso cuadro de Valdés Leal Finis Gloria Mundi. En este "jeroglífico" una mano estigmatizada aparece sosteniendo una balanza en la que las almas son pesadas. El recipiente de la izquierda contiene los siete pecados capitales y lleva la leyenda "NI MAS (falta)". Al lado derecho aparecen libros de devoción e instrumentos de penitencia con la inscripción "NI MENOS (te salvará)". GICHOT Y SIERRA, A.: Los famosos jeroglíficos de la Muerte de Juan de Valdés Leal de 1672. Sevilla, 1930, pg. 36. La fuente del "Jeroglífico de la Muerte" de Valdés Leal es a su vez un grabado, "Ne plus aut minus", publicado sólo dos años antes de que Valdés Leal ejecutase su obra: BAÑOS DE VELASCO, Juan: L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales. Madrid, 1670, Quaestione VI.

- (39) NILSSON. "The Ass Sequence", pg. 31.
- (40) Citado por HELMAN, Trasmundo..., pp. 61-3.
- (41) Citado por HELMAN, Trasmundo..., pp. 61-2.
- (42) HELMAN, Trasmundo..., pg. 64.
- (43) El motivo del asno con gafas, representación del necio irrecuperable, es un topos pictórico común que puede rastrearse hasta por lo menos el siglo XVI. Existe, por ejemplo, un grabado concebido por Bruegel -"L'âne à l'école" (grabado por H. Cock, 1557)- que pudiera haber sido conocido por Goya y por el "Doctor Ballesteros". A la izquierda aparece un asno con anteojos que intenta leer una partitura musical; sin duda continuará rebuznando en lugar de cantar. El lema aparece en flamenco: Al rey st den esele ter scholen om leeren ist, eenen esele hij en sal ghen peert wederkeeren (aunque un burro vaya a aprender a la escuela, volverá asno y no caballo) y en latín: PARISIUS STO LIDUM IS OVIS TRANSMITTAT ASELLUM. SI HIC EST ASUNUS NON ERIT ILLIC EQUUS (envía un necio asno a [la universidad de] París; si aquí es un asno, tampoco allí será caballo): KLEIN, H.A.: The Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder, Nueva York, 1963, pp. 141-3. Que yo sepa, nadie ha sugerido una afinidad entre los grabados satíricos de Bruegel y los Caprichos de Goya que tienen una intención análoga; se trata de un tema que debiera investigarse en mayor profundidad.
- (44) Vid. NILSSON: Op. cit., pg. 30 (no, por supuesto, relacionando el motivo con Sabatini).
- (45) El adjetivo "extrangeros" (sic) se refiere, pienso, a los impopulares intentos por parte de los ministros "ilustrados", tales como Floridablanca, de imponer "costumbres foráneas" a la población española. Esto creó abundante resentimiento popular. Hubo, por ejemplo, una malaconsejada reforma de la indumentaria, impuesta a los madrileños por uno de los ministros nacidos en el extranjero, y que provocó disturbios en la capital en 1766.
- (46) LOPEZ-REY: Goya's Caprichos. Op. cit., pp. 27 y ss., esp. pp. 44, 93, 117 (nº 68), 197 (nº 33).
- (47) Ripa ed. 1611, pg. 53: "La bugia...è falsa significazione... che con mala intentione negano, overo affermano una cosa falsa". Nilsson (Op. cit., pg. 32) supone que el Conde Palatino es el Conde de Saint-Germain, una identificación en mi opinión inaceptable.
- (48) Sobre Floridablanca como "Protector de las Artes" vid. BEDAT, C.: L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle. Université de Toulouse, 1973, pp. 172-4.

- (49) SAYRE, F.A.: The Changing Image: Prints by Francisco Goya. Boston, Museum of Fine Arts, 1974, pg. 96, nos. 68-69. Véase también NILSSON, Op. cit., pp. 30-31.



Lámina I.- Goya: *Retrato del Conde de Florida Blanca* (1783). Madrid, Banco de Urquijo.



Lámina II.- Goya: *Al conde Palatino*, (Capricho núm. 33).



Lámina III.- *El Artista-Mome* (grabado de una edición tardía de la *Iconología* de Cesare Ripa).

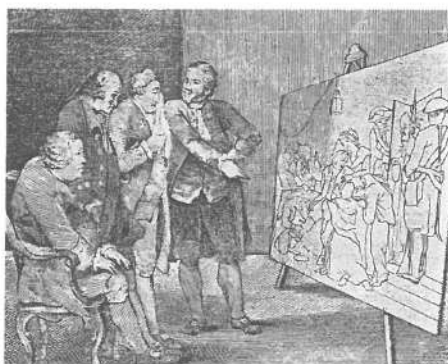


Lámina IV.- *Los cuatro temperamentos* (grabado)



Lámina V.- Goya: *La mujer ante la imagen reflejada en el espejo de la serpiente enroscada a la guadaña*. Madrid. Museo del Prado. (Dibujo).



Lámina VI.- Goya: *El Condestable ante la imagen del gato reflejada en el espejo* (dibujo).



Lámina VII.- Goya: *¡Hasta la muerte!* (Capricho núm. 55).



Lámina VIII.- Cesare Ripa: *Matemática* (grabado).



Lámina IX.- Antonio Palomino:
Frontispicio (grabado)
(Museo Pictórico, 1724).



Lámina X.- Goya: *¡No morirás de hambre!* (dibujo). Madrid. Museo del Prado. (ca. 1796-97).

ACADEMIA ASNAL. 4)
se mudará, en fortuna tendrás segura, que el saber poco, te basta.

Todo hombre es igual á otro hombre,
La virtud, y la razon
Hacen la real distincion,
Que toda otra lo es de nombre.
Solo un ilustre renombre
Causa el culto entendimiento;
Aun por mas la virtud cuento,
Y es una ilusion fatál
Distinguir á un racional
De otro por el nacimiento. *Dixi.*



¡Ni más ni menos!

Lámina XI.- Goya: *¡Ni más ni menos!*
(Capricho núm. 41), (ca. 1798-99).



Asinus Nobilis. F ij

Lámina XII.- *Asinus Nobilis* (ilustración para las *Memorias de la insigne Academia Asnal*. Bayona, 1792).



Lámina XIII.- Goya: "Tutto parola e busia"
(dibujo) Nueva York Metropolitan Museum.

Di Cefare Ripa.

R F G J A.

53

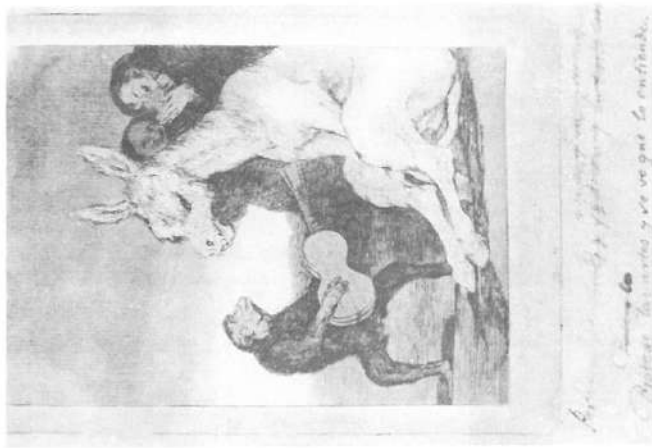


Lámina XV.- Goya: *¡Brabísimo!*
(Capricho núm. 38).

Lámina XIV.- Cesare Ripa: *Bugia*
(grabado para la *Iconologia*. Padua, 1614).



Lámina XVI.- Goya: "De todo" (dibujo preparatorio para el Capricho núm. 38).



Lámina XVII.- Goya: "De todo" (segundo dibujo preparatorio para el Capricho núm. 38).