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.

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, nº 100 (sept. 2006), pp. 64-69].


Anales de Historia del Arte
2008, Volumen Extraordinario 355-364

ISSN: 0214-6452
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 tales 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 del 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 diminiuto 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 Florida Blanca (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 desviar 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 Rípa. Para reforzar esta idea, en la Familia de Carlos IV Goya incluye dos cuadros de pintores “clásicos” colgados de forma prominente en el 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 ovalado o cuadrado– especialmente en tamaño miniatura. La primera vez que emplea este recurso es en el ya citado retrato de Florida Blanca, 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. 1. Conde de Florida Blanca (1783; GW 203), det. del retrato oval de Carlos III.
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 caballet), 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, Mª Tomasà 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