

# **LA FAMILIA DE CARLOS IV DE GOYA: UNA INTERPRETACIÓN DESDE LA EMBLEMÁTICA**

## **THE FAMILY OF CHARLES IV BY GOYA: AN INTERPRETATION ACCORDING TO THE EMBLEMATIC**

JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ  
Universidad de Santiago de Compostela

### **Resumen**

*La familia de Carlos IV* podría encuadrarse, si tenemos en cuenta a Palomino, como un retrato historiado de asunto metafórico. Este pretendería mostrarla como una monarquía ilustrada que actúa con conocimiento y en base a la razón conforme a las ideas desarrolladas por la literatura regio-política española. Estaríamos así ante un espejo de monarquía ideal creado por la invención de Goya que, desgraciadamente, la terca realidad, se encargó de desmentir.

### **Abstract**

*The Family of Charles IV* could be classified, according to Palomino, as a “historiado” portrait [which means that for its elaboration it is necessary to keep the same adjustment and restraint as in a story] of metaphorical matter, which would be trying to show the Royal Family as an enlightened monarchy that behaves with knowledge and following the commands of the reason, in accordance to the ideas developed by the Spanish regal political literature. If so, we would be looking at a mirror of ideal monarchy created by Goya’s invention, that, unfortunately, the stubborn reality finally denied.

### **Palabras Clave**

Goya. Carlos IV. Emblemática. *Hércules y Onfale*.

### **Keywords**

Goya. Charles IV of Spain. Emblematic. *Hercules and Omphale*.

## **1. INTERPRETACIONES PRECEDENTES**

Uno de los retratos más enigmáticos de Goya es el de *La Familia de Carlos IV* (fig. 1). Para el espectador lego que lo interpreta en clave naturalista su lectura no difiere de la descripción del inventario de 1814, la más antigua que ha llegado a nosotros, y que dice: “Quadro de toda la familia de Carlos IV en acción de

retratarse y con el retrato del autor”<sup>1</sup>. Sin embargo esta interpretación carece, precisamente, de toda lógica naturalista: si realmente Goya estuviera retratando a la familia real, esta debería estar situada de frente y no de espaldas a él. Luego, hay muchos espectadores que tienen su percepción condicionada por los diversos barnices interpretativos que el paso del tiempo ha ido depositando sobre el cuadro<sup>2</sup>, los cuales podemos agrupar fundamentalmente en dos estemas que surgen en el siglo XIX. Uno, que encontramos a partir de Yriarte, subraya que Goya, a diferencia de Velázquez, no ennoblece a sus modelos. El otro, que también está en Yriarte, pero que se desarrolla a partir de Viñaza, insiste en que no es tanto que Goya no ennoblezca a sus modelos, sino que estos eran mucho más despreciables que los Habsburgo retratados por Velázquez. A partir de aquí se profundizará en un Goya naturalista que retrata a sus modelos reflejando su trivialidad y aburguesamiento o en un Goya subjetivo y revolucionario empeñado en poner de relieve no sólo las imperfecciones físicas de aquellos, sino también las anímicas. Resumiendo, para unos la familia de Carlos IV era como la del “tendero de la esquina y su mujer después de haberles tocado la lotería” aseveración que Fred Litch atribuye a Théophile Gautier, y para otros una sátira burlesca como las difundidas por los ajipedobes<sup>3</sup> de la época.

Frente a estas interpretaciones López Vázquez, en un artículo publicado en 1986, proponía que la lectura del cuadro en clave emblemática “descartaría la posible actitud satírica de Goya hacia la Familia Real y nuevamente confirmaría la simpatía de Goya hacia Carlos IV”<sup>4</sup>. Tesis que, desde fuentes no emblemáticas, posteriormente defenderían, primero, Tomlinson y, luego, Mena Marqués.

Para la investigadora norteamericana

“los mecenas de Goya deciden que se les represente como la moderna monarquía Borbón que ha soportado la Revolución para presentarse en toda su gloria contemporánea”<sup>5</sup> y “el hecho de que Goya recurriera a la iconografía de los Habsburgo y la consecuente invocación de una época anterior de ideas no corrompidas por la ilustración ni las revoluciones se interpretó de forma más

<sup>1</sup> Archivo General de Palacio, Madrid, “Inventario de las pinturas que existían en este Real Palacio de Madrid aquel año”, 1814, cit. por MENA MARQUÉS, M., “1800. Goya y la familia de Carlos IV”, en MENA MARQUÉS, M. (ed.), *Goya. La familia de Carlos IV*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 189.

<sup>2</sup> Para las diversas interpretaciones de *La Familia de Carlos IV*, véanse TOMLINSON, J. A., *Goya en el crepúsculo de las Lucas*, Madrid, Cátedra S. A., 1993, pp.82-86 y MENA MARQUÉS, M., “1800. Goya y la familia...”, pp. 143-146.

<sup>3</sup> Nombre dado por sus propios creadores a las caricaturas contra Carlos IV, María Luisa y Godoy. El término se forma al leer al revés “sebo de pija”, que al parecer era un olor nauseabundo fruto de la falta de higiene.

<sup>4</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B., “Goya, los gigantes y los emblemas”, *Goya*, 187-188 (1985), p. 106.

<sup>5</sup> TOMLINSON, J. A., *ob. cit.*, p. 95.

positiva, como confirmación de la permanencia de la tradición monárquica española frente a una crisis efímera”<sup>6</sup>.



Fig. 1. *Retrato de la familia de Carlos IV*. Goya.1800. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Por su parte Mena Marqués desarrollará estas ideas y propondrá –basándose en la identificación del cuadro colgado a la izquierda en la pared del fondo como una representación de *Hércules y Onfale* e interpretándolo como una metáfora de los amores de Hércules– que el retrato de *La Familia de Carlos IV* es la “creación de una imagen de la continuidad dinástica”:

“Al fondo de *La familia de Carlos IV*, tras la figura de la reina, del príncipe heredero y de su futura prometida, y presidiendo también los nuevos nacimientos, como el del pequeño don Carlos Luis de Barbón, en brazos de su madre. Hércules y Onfale mostraban a la familia reinante, de la Casa de Barbón, como heredera de pleno derecho del linaje de los Habsburgo. El cuadro es, efectivamente, un homenaje a los Borbones españoles, que eran también, por derecho propio, descendientes de Hércules. No resaltaba a ninguno de ellos en particular, ya que de

<sup>6</sup> *Id.*, p. 97.

todos dependía la fuerza de la casa real, pero cada uno tenía su papel perfectamente definido en la escena. La unión de todos ellos significaba la fuerza dinástica del presente, de su pasado glorioso y también de su futuro. De ahí que se representara en la escena a los vivos y a los muertos. Algo nunca bien entendido ni explicado en la bibliografía, perpleja ante la fantasmal aparición del perfil de la infanta María Amalia, fallecida hacía dos años, o también, ante quien aún no se había incorporado a la familia, como era la prometida del Príncipe de Asturias. Todos estaban presentes en el libro de la Historia, que sostenía sobre sus rodillas la bella matrona sentada en el suelo junto a Hércules y Onfale”<sup>7</sup>.

Posteriormente, Rodríguez Torres también rechazó la idea de que el retrato sea una sátira y, recuperando la concepción meramente naturalista, lo interpreta como un “retrato de familia, así llamado en todos los documentos de la época que hacen referencia a él, y lo que primaría en el ánimo del monarca para su comisión sería conservar una imagen de sus seres queridos antes de la dispersión total”, y niega taxativamente la posibilidad de que el cuadro tenga un “carácter icónico como afianzador de la Monarquía”<sup>8</sup>.

Dejando al margen todas estas interpretaciones, lo que no cabe ninguna duda es que el retrato de *La Familia de Carlos IV* nos desconcierta. Como ha señalado Licht, Goya nos remite, como nadie había hecho con tanta obviedad hasta entonces, a un referente: *Las meninas* de Velázquez y nos obliga a establecer un parangón al manifestar numerosos puntos de contacto, intertextualidades patentes, para, posteriormente, dejarnos en la estacada al negarnos las claves a las que estamos acostumbrados a utilizar para la interpretación de un retrato. Es obvio que en *Las meninas* se nos cuenta una historia que cada uno rehace con mayor o menor detalle según su propia experiencia. En *La Familia de Carlos IV* no tenemos tan claro que haya una historia que reconstruir o contar. En principio, la única lectura que se nos ocurre es que los personajes sólo están posando, pues no apreciamos una trama narrativa y ni que tan siquiera exista una interacción entre ellos, si exceptuamos el papel de “heredero de retén” -que diría Gracián- con que se presenta don Carlos María respecto de su hermano el Príncipe de Asturias. Como se ha dicho, más que un retrato de grupo es un grupo de retratos. Pero incluso esta conclusión de que estamos ante unas figuras que se limitan sólo a posar se desvanece cuando nos damos cuenta que nadie posa de espaldas a su retratador.

---

<sup>7</sup> MENA MARQUÉS, M., *ob. cit.*, p. 162.

<sup>8</sup> “Pensar que un cuadro familiar va a afianzar la Monarquía es reducir la institución monárquica, con varios siglos de historia, a una representación pictórica con los miembros de la familia de un rey sin atributos reales y en la que no se refleja ningún hecho histórico glorioso, aunque sea mínimo, de reinados anteriores o del propio Carlos IV”, RODRIGUEZ TORRES, M<sup>a</sup> T., *Un Retrato de Palafox en la Familia de Carlos IV*, Madrid, 2008, p. 317.

## 2. UN RETRATO HISTORIADO DE ARGUMENTO METAFÓRICO

Podemos profundizar en la interpretación de la obra si nos preguntamos a qué género o subgénero pertenece. El cuadro en tanto en cuanto presenta unas figuras interrelacionadas con su entorno -pues no hay duda de que sí existe composición- podría clasificarse en lo que Palomino denominaba como un retrato historiado:

“Y si el cuadro ó superficie, donde hay una ó dos figuras solas independientes, estuviere organizado de otros adherentes, como algún trozo de arquitectura, país, cortina, bufete, etc. aunque sea un retrato, en términos pictóricos llamamos también historiado; porque aunque no haya más que una figura, aquel congreso, organizado de varias partes, de cuya armoniosa composición resulta un todo perfecto, se imagina historiado pues para su constitución se ha de observar la misma graduación y templanza que en una historia; y porque los dichos adherentes substituyen el lugar y colocación de las figuras”<sup>9</sup>.

También Jovellanos interpretaba a *Las meninas* como un retrato historiado, aunque sin duda conocedor de la teoría académica de los géneros, el término no le pareciera totalmente acertado y lo corrigiera cuando escribía:

“Sé muy bien que el argumento de esta obra no es tan sublime que por ella podamos calificar el grado de elevación a que el ingenio del autor pudo subir. Porque al fin se reduce a un retrato historiado, o más bien a una colección combinada de retratos puestos en acción, y en semejante idea la composición podía tener mucho, pero la invención muy poco que hacer”<sup>10</sup>.

No sé si Goya era capaz de descifrar en el cuadro de Velázquez un argumento sublime que Jovellanos no atisbó a vislumbrar, y, aunque sospecho que sí<sup>11</sup>. De lo que no me cabe duda es que él sí intentó dotar a su obra de un argumento de este tipo con el cual, por lo menos, se igualaría e, incluso, vencería, al propio Velázquez. Su argumento sería metafórico por cuanto como también señala Palomino:

“El argumento metafórico es el que en virtud de una metáfora ingeniosa manifiesta el concepto de su autor. Es la metáfora madre de toda sutileza intelectual: el más ingenioso, peregrino, agudo, y admirable parto de nuestro entendimiento”<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Museo Pictórico o Escala Óptica*, Buenos Aires, 1944, Libro Primero, Capítulo Séptimo, III, p. 64.

<sup>10</sup> JOVELLANOS, G. M. de, “Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado *La Familia*”, *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 87, Madrid, Ed. Atlas, 1956, p. 154.

<sup>11</sup> Posiblemente reconocería algunos contenidos que él utilizaría posteriormente en otras obras, como la importancia de la educación en los Niños, derivada de la Empresa *Ad Omnia* de Saavedra Fajardo que encontramos en el *Retrato de la Familia del Infante don Luis* y en el *Retrato de don Manuel Osorio*; y, ¿cómo no?, la presencia de un espejo en que aparecen reflejados los reyes con múltiples sentidos que este objeto tenía en la literatura emblemática regio-política.

<sup>12</sup> Libro I, cap. VII, IV p. 65.

En el retrato todo gira en torno a este argumento metafórico. Para evidenciar su existencia Goya nos niega las expectativas que pudieran llevarnos a engaño quedándonos con lo superficial -como le ocurría a Jovellanos con *Las meninas* en las que sólo percibía “una colección combinada de retratos puestos en acción”-, y, consecuentemente, él no se limita a una mera reproducción de la naturaleza como podría pensarse, y de hecho Jovellanos creía, que era toda la pintura de Velázquez:

“Todos convienen en que la excelencia de Velázquez no pertenece al genio filosófico e ideal de la pintura, sino al natural imitativo. Por eso en la clasificación de los pintores es colocado entre los naturalistas, nombre que se da a los que, sin levantarse a la región ideal de la belleza, la buscan en la naturaleza tal cual está en ella y aspiran sólo a pasarla a sus cuadros entera”<sup>13</sup>.

Consecuentemente, Goya se mostrará como Velázquez un fiel imitador de la naturaleza, gracias a los parecidos de los personajes y, sobre todo, a través de la captación de la luz y, consecuentemente, de la magia del ambiente; pero, para que no nos quedemos sólo con la idea de que él es un mero imitador de la naturaleza, nos hace un guiño a las *Meninas* -esto es al arte- y nos niega la posibilidad de que se trate una imagen tomada directamente de la realidad para que nos demos cuenta de que su retrato es una reelaboración ideal, de modo que la naturaleza reproducida en él sólo existe como tal en el propio cuadro y sólo en él tiene su lógica<sup>14</sup>. Por eso también nos niega todo atisbo de narración e incluso de interacción de personajes que pudieran llevarnos a quedarnos sólo con lo anecdótico y a no profundizar en el verdadero contenido de la obra, en el cual está encerrado todo su ingenio, que es lo que lo convierte en un auténtico artista, en un “pintor perfecto”, el máximo grado en la jerarquía establecida por Palomino.

Eso sí, para que este argumento metafórico sea óptimo no deberá manifestarse claramente como demandaba Gracián -que en esto, como en otras muchas cosas, sirve de guía a Goya- quien en el aforismo “Llevar sus cosas con suspensión” señalaba:

“La admiración de la novedad es estimación de aciertos. El jugar a juego descubierto ni es utilidad, ni gusto. El no declararse luego suspende, y más donde la sublimidad del empleo da objeto a la universal expectación, amaga misterio en todo y con su misma arcanidad provoca veneración. Aún en el darse a entender se ha de huir la llaneza, así como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos. Es el recatado silencio sagrado de la cordura. La resolución declarada nunca fue

<sup>13</sup> JOVELLANOS, G. M. de, *ob. cit.*, p. 154.

<sup>14</sup> Frente a interpretaciones como las de Rodríguez Torres, en mi opinión no sólo nunca existió una reunión de la familia real en presencia de Goya como la recogida en la pintura, sino que tampoco existieron en la realidad los dos cuadros figurados en el último término y, consecuentemente, nunca hubo en Palacio una sala como la representada en el cuadro.

estimada; antes se permite a la censura, y si saliere azar será dos veces infeliz. Imitase pues el proceder divino para estar a la mira y al desvelo”<sup>15</sup>.

Por su parte, Palomino, para la elaboración del argumento metafórico recomendaba la utilización de la emblemática:

“para lo cual necesita el pintor, si no estuviere sufragado de las letras, haber leído mucho, especialmente de asuntos de esta calidad, en las vidas de los pintores insignes [...], para que con estas especies se vaya enriqueciendo, y fecundando la mente, y se halle apta, y caudalosa para fabricar, y producir semejantes conceptos [...] á que le ayudará mucho Pierio Valeriano, Paulo Jovio, Gabriel Simón, Claudio Paradino, Alciato; y de nuestros españoles Saavedra en las Políticas, y el padre Francisco Núñez de Zepeda en las Sacras [...]. Y también podrá expresar algunas virtudes de estos mismos hábitos, representadas en figuras simbólicas, ó morales, de que hallará fértil cosecha en la Iconología de César Ripa”<sup>16</sup>.

Por ello es probable que Goya utilice las fuentes emblemáticas para la elaboración de su argumento metafórico y, particularmente, la literatura regio-política. Basándonos en ella, trataremos de llevar a cabo la interpretación del cuadro.

### 3. EL CUADRO COMO ESPEJO

El guiño a *Las meninas* -en las que también existía un espejo con la imagen de los reyes-, la incomunicación de las figuras, el hecho de casi todas ellas estén mirando hacia el exterior del cuadro, así como la propia disposición de Goya como si estuviera pintando un autorretrato, hacen que la lectura propuesta por Licht<sup>17</sup> como la familia real mirándose en un espejo, de manera que el propio cuadro es la imagen del cristal, es, a mi entender, plenamente defendible<sup>18</sup>. Y, precisamente, el espejo es un componente que encontramos repetidamente en la emblemática regio-política. Así Juan de Solórzano lo utiliza en su emblema XXVIII, *Siempre ileso* (fig. 2), de cuyo comentario se extraen varias lecciones que son sumamente apropiadas al caso de *La familia de Carlos IV*.

<sup>15</sup> GRACIÁN, B., *Oráculo Manual y arte de Prudencia*, ed. a cargo de SANTAMARINA L., Barcelona, Ed. Planeta, 1990, p.143.

<sup>16</sup> PALOMINO Y VELASCO, A., *ob. cit.*, libro IX, cap. III, IV, p. 240.

<sup>17</sup> LICHT, F., “Goya’s Portrait of the Royal Family”, *The Art Bulletin*, XLIX (1967), pp. 127-128 y *Goya, The Origins of the Modern Temper in Art*, Nueva York, 1983, pp. 66-82.

<sup>18</sup> Aunque Xavier de Salas lo consideraba “cosa punto menos que imposible”, SALAS, X. de, *Goya*, Barcelona, Compañía Internacional Editora S. A., 1978, p. 98 y, más recientemente, Tomlinson como una “hipótesis muy improbable”, TOMLINSON, J., “La Familia de Carlos IV”, en VV. AA., *Goya*, Barcelona Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001, p. 222. Por mi parte creo que Goya no necesitaba ser más explícito en la representación del espejo, pues incluso de serlo, corría el peligro de renunciar a la “admiración de la novedad” y al hecho de que la “misma arcanidad provoca veneración”, ideas, como hemos visto, que eran destacadas por Gracián y que Goya solía tener presentes.



Fig. 2. *Siempre Ileso*. Juan de Solórzano. 1658.

### 3.1 El rey no ha de dar oídos a habladurías

La primera es que “la bondad y candidez de los príncipes no ha de dar materia a las calumnias de los malos”, para lo cual, el rey ha de obrar:

“mostrándose terso, y bruñido como un espejo, así a los suyos, como a sí mismo, en quien, ni aún las moscas (símbolo de las malicias, chismes y molestias, en sentir de los Egipcios y otros) y sus semejantes, como son los truhanes, malsines, chismosos, petulantes, y calumniadores, no hallen en él acogida, ni cosa que con razón pueda ser pasto de su malicia. Esto es lo que significa este emblema sacado de la pluma de Plutarco, que usa de esta comparación, para probar, que algunos son de tal condición, que solo se albergan en las cosas tristes infaustas y adversas: pero yo mejor lo encamino a dar a entender, que la bondad, y candidez de los Príncipes no ha de dar materia a las calumnias de los malos”<sup>19</sup>.

Una lección muy apropiada para una corte convulsa como la de Carlos IV a causa de los continuos problemas generados a partir de la Revolución francesa, los constantes intentos de intromisión de la política exterior de Francia en España y las propias intrigas de las facciones cortesanas, en las que también tendrían cada vez más protagonismo el propio príncipe de Asturias y su camarilla. Pero, además, el aspecto físico del rey<sup>20</sup> le permite a Goya enfatizar este contenido de no dar pábulo a las insidias, porque se ajusta a las descripciones del “varón perfecto” y del “hombre sabio” que no se entretiene en

<sup>19</sup> SOLÓRZANO PEREIRA, J., *Emblemas Regio Políticos*, t. I, Valencia, 1658, pp. 315-316.

<sup>20</sup> Que el pintor acentúa, mostrando al rey en este retrato más gordo que en el de *Carlos IV con traje de gala* pintado el año anterior, y con una postura que incrementa la sensación de esfericidad.



pequeñeces que Solórzano, para ilustrar esta idea, recoge de Virgilio y Horacio<sup>21</sup>.

### 3.2 El rey debe ser su propio espejo en el que compruebe la idoneidad de sus actos

Incluso, Goya pudiera interpretar el texto de Solórzano en un doble sentido: que no sólo el Rey no debía dar acogida a los chismosos y demás truhanes, sino que él debía de ser cristalino<sup>22</sup>, para no dar lugar a ser él mismo el objeto de habladorías<sup>23</sup>. En este sentido, el texto de Solórzano insiste en que el rey ha de obrar siempre virtuosamente, pues, a decir de Seneca, él es como el sol que no se puede ocultar<sup>24</sup>, y, además, la fama pregona todo lo que ocurre en los palacios, como señala Plinio<sup>25</sup>, por lo que Goya no sólo representa al rey iluminado con mucha luz, sino que él mismo, autorretratándose en el último término y siendo testigo de los actos de la familia real, se convierte en el instrumento del que se vale la fama para pregonar las acciones de aquélla.

Con el fin de saber si actúa virtuosamente -o corregir los defectos si los tuviere-, Solórzano advierte que:

“nada conviene más a los príncipes, y reyes, que el ser espejos de sí mismos, esto es que se miren en sí mismos con frecuencia y se consideren como en un terso cristal”<sup>26</sup>.

Consejo que él corrobora con citas de autoridad de Valeriano, Apuleyo, Seneca y la fuente de todos ellos que es Sócrates, quien:

“Nada encomendó tanto a la memoria de sus discípulos, como el uso del espejo, pues en él los buenos pueden ver sus perfecciones y los malos sus deformidades para enmendarlas”<sup>27</sup>.

Por lo tanto, Goya, al retratar a la familia real contemplándose en el espejo, podía estar desarrollando la idea de que ella se mira para conocerse y comprobar si tiene algo que enmendar.

<sup>21</sup> “Redondo como una bola /Seguro, macizo y fuerte/Sin que exteriores tropiezos/De leves causas le enreden” y “Fuerte, redondo y macizo/Todo apetezco que sea,/Porque leves accidentes/No le ocupen, ni detengan”, SOLÓRZANO PEREIRA, J., *ob. cit.*, p. 317.

<sup>22</sup> Solórzano ya lo subraya en el epigrama del emblema: Rey si eres tu propio espejo,/De cristal tu vida sea (*Id.*, p. 314).

<sup>23</sup> Las cuales, por otra parte, eran frecuentes y de las que la propia reina se quejaba en su correspondencia con Godoy

<sup>24</sup> “A ti te sucede como el sol, que no puede encubrirse. Tu mucha luz te es contraria, los ojos de todos la siguen. Piensas que sales, y amaneces. No puedes hablar sino para que tu voz sea recogida de muchas gentes que están en todas partes”, SOLÓRZANO PEREIRA, J., *ob. cit.*, p. 319.

<sup>25</sup> “Lo primero que tiene una gran fortuna, es que no consiente que nada haya encubierto, nada oculto: no sólo los Palacios de los Príncipes, sino los retretes y más íntimos retiros escudriña, y la fama le fía todos los secretos para que los divulgue”, *Id.*, 312.

<sup>26</sup> *Id.*, 319.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 320.

### 3.3 El paisaje representado en la pared del fondo

Pero además Goya, al poner un paisaje detrás de la familia real, subraya estas ideas de que el rey no ha de dar pábulo a calumnias y a nimiedades y, por el contrario, debe poner todo su empeño en conocerse a sí mismo, ya que nos remite a la *Questión XXII* del *Séneca Ilustrado* “Cual sea la materia de Cartas, y que circunstancias ha de tener la que merezca el nombre de Cortesana” -cuya figura es un paisaje con un ojo sobrevolándolo con el mote *DIFFICILE ME VIDERE* (fig. 3)-, cuyo comentario dice:

“Pudo la atención ser registro de obras ajenas, más en llegando a remirarse en las propias flaqueó el deseo y pasó a emplearse en otras superfluidades extrañas. De poco sirve la especulación adelantada, si se pierde el conocimiento en lo que está más presente, y aquello que pide mayor cuidado se pone a cuenta del olvido, por ocuparse el discurso en lo que no puede servir de conveniencia. Mira el ojo a los demás y no puede verse como es él. Bien sabe toda la Filosofía, que lo más difícil del hombre es conocerse a sí propio, y siendo atalaya de los demás, repare en lo que mismo flaquea. Blasón presente es la capa de los vicios quien cubre el rostro a la razón para que no se mire en sí mismo el sujeto lo que tiene de malo y por donde ha de solicitar el desvío de la culpa, quede la ceguedad más declarada, faltándole conocimiento en lo que obra para enmendarse”<sup>28</sup>.



Fig. 3 *Difficile me videre*. Baños de Velasco. 1670.

Consecuentemente, el rey y su familia actúan en modo completamente distinto al ojo representado en el emblema, pues, como hemos visto, no sólo no hacen caso de las “superfluidades extrañas” al dar la espalda al paisaje, sino

<sup>28</sup> BAÑOS DE VELASCO Y AZEBEDO, J., *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de sí mismo*, Madrid, 1670, pp. 342-343.

que, mirándose en el espejo, se concentran en lo verdaderamente importante: conocerse para ver en lo que flaquean y, si fuera necesario, corregirse buscando, en todo momento, el bien obrar.

### 3.4 El cuadro de *Hércules y Onfale* de la pared del fondo: El rey debe moderar los afectos y seguir el dictamen de la razón.

Precisamente, Solórzano resume el modo de obrar bien del monarca en sujetarse a la razón<sup>29</sup>, añadiendo: “como enseña Erasmo (además de otros muchos) la alabanza y virtud de los Príncipes justos, es la misma que la de los filósofos: moderar sus afectos y seguir en todo el dictamen de la razón<sup>30</sup>. Para lo cual, Solórzano recomienda al Príncipe, que dome sus pasiones y practique la continencia. Ideas que se traslucen en el retrato por el hecho de que la familia real no sólo dé la espalda a las superfluidades extrañas representadas en el paisaje, sino también a la incontinenia figurada en el otro cuadro, en el que aparecen representadas una figura masculina y dos femeninas: una de estas de espaldas y con el torso desnudo y la otra de frente y vestida, pero con un amplio escote que deja percibir un pecho, la cual, además, sostiene un libro abierto.

Este cuadro ‘dentro del cuadro’ tuvo las más dispares interpretaciones: Una escena báquica en la que Goya se había representado a sí mismo<sup>31</sup>, *Lot y sus hijas*<sup>32</sup>, *Las tres gracias*<sup>33</sup>, *El Hades o el Elíseo con la figura de Caronte*<sup>34</sup>,

<sup>29</sup> “si quieres sujetarlo todo, sujétate a la razón: gobernaras a muchos, si la razón te gobierna, de ella aprenderás qué y cómo debes emprender”, SOLÓRZANO PEREIRA, J., *ob. cit.*, p. 324.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 339.

<sup>31</sup> La interpretación, publicada por *Time*, 22 de diciembre de 1967, p. 46, aparece citada textualmente por Muller: “When the first layer of grime was removed the Prado’s assistant director, Xavier de Salas, made a startling discovery. In the upper left hand corner, a dark picture hanging on the palace wall turned out to depict a nude man and two semi-nude women. The man is caressing one woman’s thighs, and his face though youthful dark and gaunt with the strain of the bacchanal, is, says De Salas. “Goya, without any doubt”, MULLER, P. E., “Goya’s *The Family of Charles IV: An interpretation*”, *Apollo*, 91 (1970), p. 137.

<sup>32</sup> Lectura propuesta por MULLER, P. E., *Id.*, pp. 132-137, quien veía en ella una alusión directa a María Luisa y a su divulgada depravación, teniendo en cuenta que este era el sentido que tradicionalmente se la daba a dicha escena bíblica. Además, para Muller, Goya introducía en su retrato un tono profético, pues la Sodoma y Gomorra en que se había convertido la corte española, llevaba indefectiblemente a su destrucción y a que los monarcas tuvieran que huir y, entonces, la propia María Luisa quedaría convertida, como la mujer de Lot, en estatua de sal y, como tal, Goya la representaba en su retrato.

<sup>33</sup> PALM, E. W., “Ein Grazie-Gleichnis, Goyas Familie Karls IV”, *Pantheon* XXXIV/1 (enero-marzo 1976), pp. 38-40. La referencia a las Tres Gracias encerraba una sátira a la reina y sus hijas.

<sup>34</sup> TRAEGER, J., “Goyas Königlische Familie. Hofkunst und Bürgerblick”, *Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 41 (1990), p. 153, cit. por MENA MARQUÉS, M., *ob. cit.*, p. 150, quien explica que: “El motivo de esta fúnebre hipótesis es la figura de la futura prometida

nuevamente una escena báquica, de modo que la figura masculina sería el propio Baco<sup>35</sup> y *Hércules* y *Onfale*<sup>36</sup>; esta última realizada por Mena Marqués, quien, como ya hemos dicho anteriormente, leía la escena como una referencia a “los amores de Hércules” que se constituyen en una metáfora de “creación de una imagen de la continuidad dinástica”. Aunque es muy posible que la identificación de la escena como *Hércules* y *Onfale* sea acertada, en mi opinión, su autora yerra en su interpretación metafórica: la propia oscuridad que domina la escena, la cual no es sólo producto de encontrarse en la zona de sombra del retrato, sino también privativa de ella; la intensa mirada del hombre hacia la figura femenina que es un rasgo identificativo de la lascivia; e, incluso, el modo con que está ejecutada, que sobrepasa el ‘estilo humilde’ con una factura extremadamente suelta que resulta deslavazada al espectador no avezado, evidencian que ella tiene una calificación moral negativa. Calificación que, por otra parte, era la que poseía tradicionalmente el episodio de Hércules y Onfale. Mena Marqués para sostener su teoría, rechaza precisamente este carácter negativo, diciendo que

“la tradición burlesca del tema, de origen medieval, que había visto en esta narración clásica un ejemplo del dominio de la mujer sobre el hombre como la idolatría de Salomón, Sansón y Dalila, Virgilio en la cesta y Aristóteles y Filis, también Lot y sus hijas, entre otros, tuvieron su culminación en el siglo XV y llegaron hasta el umbral del siglo XVI. Pero estos temas perdieron su carácter negativo con la llegada del Renacimiento y la nueva visión de los dioses clásicos, en lo que se refería a los asuntos mitológicos”<sup>37</sup>.

En apoyo de su teoría apunta varios referentes, destacando el *Hércules* y *Iole*, uno de los frescos de Annibale Carracci en la *Galleria Farnese*, justificando el cambio de pareja en que los amores de Hércules y Onfale se identificaban en Italia con los de Hércules y Iole<sup>38</sup>. Asimismo, también basaba su valoración

---

del Príncipe de Asturias, que este autor identificaba, sin embargo, con la infanta María Amalia, hija de los reyes y esposa del infante Antonio Pascual, que había muerto unos meses antes”.

<sup>35</sup> CIOFFALO, J., *The self-portraits of Francisco Goya*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 54-55. La escena aludiría a las “oscuras e irracionales fuentes de la creatividad y el furor poético del genio” y no a la familia real.

<sup>36</sup> MENA MARQUÉS, M., *ob. cit.*, pp. 152-167.

<sup>37</sup> *Id.*, pp. 154 y 190, nota 346.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 154. La identificación no aparece sólo en Italia, sino en España y de hecho la encontramos en Pérez de Moya, pero manteniendo un carácter claramente negativo: “enojóse Hércules y, movióle guerra, y mató a Euritho, y apoderóse de la provincia, y prendió a Ioles. La cual, más por la pasión de la muerte de su padre que por amor del casamiento, lo aceptó; cobdiciosa de la venganza, con maravillosa y constante astucia, con amor fingido encubrió su corazón, y con disimulación trajo a Hércules a amarla en tanto grado que no sólo le hizo desnudar de sus ásperos vestidos y que se vistiese otros muelles y mujeriles, mas ponerse sortijas y anillos en los dedos, y untarse con unguentos preciados, y peinarse, y aun tocarse cofias, y otras cosas de mujeres; y como aun con todas estas cosas no le pareciese haber satisfecho su ira, después de haberle traído a tanta blandura, le hizo que asentado como mujer en el suelo hilase con sus dueñas

positiva del episodio en su utilización en obras motivadas por la celebración de bodas reales, como, por ejemplo, la obra de François Lemoine para el Louvre.

En realidad, en la escena de Hércules y Onfale debemos tener en cuenta que a partir del siglo XV coexisten dos lecturas. Una, más reciente y derivada en último caso de la consideración del amor a partir de los *Triunfos* de Petrarca, propone un significado positivo bajo el lema “Amor vincit Omnia”, y, precisamente, a ella responden todos los ejemplos propuestos por Mena Marqués. Este significado tuvo una enorme difusión, a la que, sin duda, colaboró su formulación en la *Emblemata Amatoria* de Vaenius, concretamente en el emblema *Amor addocet artes*<sup>39</sup>. En España, lo encontramos en la propuesta que el Padre Sarmiento hace en 1749 para la decoración de las doce esquinas de las cuatro torres del Palacio Real nuevo de Madrid<sup>40</sup>. Sin embargo, este significado necesita en su iconografía de la presencia de Cupido en la escena, y, precisamente, él no aparece en la representación de Goya y, sí, por el contrario, en todos los ejemplos presentados por Mena Marqués.

La otra lectura, la clásica y negativa, enseña cómo incluso los hombres más sobresalientes en la virtud -y consecuentemente en sabiduría, filosofía, milicia, etc.- podían llegar a errar a causa de la flaqueza humana que despertaba en ellos una pasión amorosa que les llevaba a la sensualidad y a realizar actos, que no sólo no ‘edificaban’ nada, sino que incluso eran moralmente reprobables. Un significado este que, contrariamente a lo sostenido por Mena Marqués, siguió plenamente vigente a partir del Renacimiento. Quizá en este sentido, la cita de autoridad más reveladora, por la enorme influencia que ejerció sobre Goya, pudiera ser Gracián, quien en *El Criticón* dice:

“Aquel [palacio] primero -les dijeron antes de preguntarlo- es de Salomón: allí está embelesado entre más de trescientas mujeres, equivocándose entre el cielo y el infierno. En aquella que parece fortaleza, y no es sino una casa bien flaca, mora

---

y contase las patrañas de sus trabajos. Parecióle a esta mujer ser mayor honra haber afeminado a un hombre tan robusto y valiente que haberle muerto con cuchillo o ponzoña. Este hecho atribuye Stacio a Omphale, y cuentan esto por uno de sus trabajos. Esta historia nos pusieron los antiguos por ejemplo de la flaqueza humana, para considerar a qué trae al hombre la lujuriosa afición de las mujeres.” PEREZ DE MOYA, J., *Philosophia secreta*, ed. a cargo de CLAVERÍA, C., Madrid, Cátedra, 1995, p. 477.

<sup>39</sup> VÆNI, O., *Emblemata aliquot Selectiora Amatoria*, Amsterdam, 1618, e. 27.

<sup>40</sup> “Pero si en lugar de alguna de las 12 [hazañas de Hércules] se quisiese poner una que divierta, no la hay más propia que poner a Hércules hilando, con una rueca en la cinta y el huso entre los dedos. Esto alude a cuando vestido de mujer estaba entre las damas de Omphale, hilando con ellas. Y si la clava hace de rueca será más divertido objeto. No importa que esto no haya sido hazaña, sino vilipendio de las que había hecho. Si en esto no se conoce el valor de Hércules, se representa lo que puede el Amor”, MORTERERO, C., “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 31 (1972), pp. 66-67. Obsérvese que, a pesar de representar *Amor omnia vincit*, la escena, a pesar de ser positiva para el Amor, no dejaba de tener un carácter vilipendiador para Hércules.

Hércules hilando con Onfales la camisa o mortaja de su fama. Acullá, Sardanápalo, vestido de mujer y revestido de su flaqueza. Más hacia acá, Marco Antonio, el desdichado, por más que le diga la ventura una gitana. En aquel arruinado alcázar no vive, sino que acaba, el godo Rodrigo, desde cuyo tiempo quedaron fatales los condes para España [...] Aquellos otros palacios se están fabricando ahora a toda prisa; no se sabe aún para quién son, aunque muchos se lo sospechan; lo cierto es que se edificaron para quien no edifica, y estas obras son para los que no las hacen”<sup>41</sup>.

Pero, en concreto, el tema de Hércules y Onfale ilustrando lo negativo que la pasión amorosa es para el rey -pues esta es “la más fiera de las pasiones humanas”, en tanto en cuanto que ninguna ha tiranizado tanto la razón, ni ha sido tan vergonzosa al linaje humano, tan dañosa a las Repúblicas, tan escandalosa en los Reinos [...] y más contraria a la razón de estado”- lo encontramos en la literatura emblemática en la máxima “Quien sirve al amor no es rey” de Francisco Garau, que al hilo de la fábula del león que enamorado de una muchacha se deja embriagar por ella, comenta:

“¡Oh cielos! ¡Y qué verdaderos Leones, que fueron el terror del universo, se dejaron prender de un cabello, cautivar de unos ojos, ultrajar de un pie donairoso, afrentar de una mano flaca, y arrastrar indecorosamente de una vana belleza! ¡Cuántos, cuyo nombre en dulces ecos de triunfo celebraron las campañas, lamentaron cautivos las ciudades! ¡Cuántos, cuyo valor hizo frente intrépida, al rayo de mil espadas, y lanzas, temblaron sobresaltados, al menor asomo de un desdén! ¡Y cuántos abatieron a un pie lascivo, el laurel glorioso, que a costa de tantos riesgos, estaba verdegueando en sus frentes, y había de eternizar su nombre en las estrellas! ¿Qué otra cosa es ver un León, prendido de una cinta, arrastrado, y azotado de una rapaza, sino ver un Hércules tomando lecciones de Onfala, para regir un uso, con aquellas manos, que empuñando la clava hacía temblar los Leones, y las Hidras?”<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> GRACIÁN, B., *El Criticón*, ed. a cargo de ALONSO, S., Madrid, Cátedra, 1984, pp.161-162. Se puede añadir que este significado también lo encontramos en una obra básica para la mitografía española como es el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria: “Vínole a agradar tanto Hércules a Onfala por sus finezas, que ella le dio muchos dones, y ricas dádivas, y de grandísima estima; y él se vino a rendir, y sujetar tanto a ella que como dice Natal Comité, vino a hacer cosas muy ajenas de su valor y grandeza, como se lo dijo la celosa Deyanira en la carta que le escribió”, VITORIA, B. de. *Segunda Parte del Theatro de los dioses de la Gentilidad*, Madrid, 1738, pp. 176-177.

<sup>42</sup> GARAU, F., *El Olimpo del sabio instruido por la naturaleza y segunda parte de las máximas políticas y morales, ilustradas con todo género de erudición sacra y humana*, Barcelona, 1691, pp.98-99. También, el Padre Feijoo ilustraba lo pernicioso que era la pasión amorosa en el Rey, con el ejemplo de Enrique de Navarra y la alusión a los amores de Hércules y Onfale: “Al momento que acabó la Batalla de Coutras, [Henrico] debiendo seguir la Armada enemiga, e ir a córtale el paso de Saumur, como le aconsejaba el de Condé, separándose con quinientos caballos, fue volando a la Gascuña, adonde le llevaba como arrastrado la Condesa de Guiche, y así perdió los mejores frutos que pudo producirle aquella victoria. Lo más es que en Henrico se hicieron realidades los indignos abatimientos, que la fábula atribuyó a Hércules, en obsequio de su adorada Omphale. Henrico, aquel rayo de Marte, y admiración del orbe, se vistió tal vez de Labrador, y cargó con un costal de paja, por introducirse al favor de este disfraz, no

Goya ya había plasmado el tema de Hércules y Onfale en una obra pintada en 1784 (fig. 4). En ella, utilizando como género la farsa, retomaba el tema de la elección de Hércules, pero trastocándolo, para mostrarnos cómo incluso los más acérrimos defensores de la virtud, pueden, a causa de la pasión amorosa, errar en la disyuntiva y caer en la sensualidad procurando las delicias mundanas. Algo que viene favorecido por el ocio y el regalo<sup>43</sup>, que mina la fortaleza y, consecuentemente, la continencia, de ahí que en el cuadro el héroe se siente sobre un mullido cojín, atributo de la molicie y de la libidinosidad<sup>44</sup> -la cual está además indicada por su color verde<sup>45</sup>- y se apreste con toda la atención a enhebrar por el ojo de una aguja el hilo que sale del costurero que la mujer sostiene sobre sus muslos, justo encima de su bajo vientre. La evidente metáfora sexual está reforzada por la propia postura de la figura femenina y el entrecruzamiento de las piernas de ambos y demuestra que, en esta ocasión, la fortaleza de Hércules es muy flaca, como vimos que decía Gracián, por más que el trate de fingir lo contrario, disfrazándose anacrónica y ridículamente, vistiendo casco y armadura, pues estos son los atributos de dicha virtud. Es más, Goya reproduce el casco de la representación de la *Fortaleza* de Conrado Giaquinto que él había copiado en su Cuaderno Italiano<sup>46</sup>, pero en este caso, el casco, más que fortaleza lo que denota es vanidad -por las plumas- y concupiscencia -por el dragón<sup>47</sup>-, mientras que la armadura evidencia

---

puediendo de otro modo, a la bella Gabriela. La Marquesa de Vernevil le vio más de una vez a sus pies, sufriendo sus desprecios, e implorando sus conmiseraciones”, FEYJOO Y MONTENEGRO, B. G., *Teatro Crítico Universal*, t. VII, Madrid, 1773, pp. 376-377.

<sup>43</sup> El jesuita Francisco Garau ya había desarrollado esta idea en la máxima: “Más dañan los regalos que fomentan”, en la que comenta: “Más glorias debe la virtud al trabajo, que gustos la golosina al regalo: antes siempre fueron más los males de las delicias, que los contentos. A muchos ha quitado la vida la demasía; a pocos hizo perecer el hambre. Más han muerto los regalos, que el veneno; y este más veces se dio en el abrigo de la Holanda, y la púrpura; que quitó la vida la desnudez. Grandemente venció Alexandro a los Medos, y fue miserablemente vencido de sus galas. ¿Quién no se ríe de ver a un Aquiles constando en un espejo, lo ajustado de un corpiño, las arrugas de unas sayas, y el anillo de un cabello? ¿Y quién no, de un Alcides mintiendo a Omfala en su traje? ¿Cómo puede un torzón de bronce vestir galas de un volante? Es querer desmentir el sexo; u es correrse de ser hombres. Maldito sea cualquier hombre que se viste de mujer”, GARAU, F., *El sabio instruido de la naturaleza en quarenta máximas políticas y morales, ilustrado con todo género de erudición sacra y humana*, Barcelona, 1691, p. 82.

<sup>44</sup> “Lasciveté. Fille de l’oisiveté et de la dépravation, la Lasciveté se peint sous les traits d’une femme occupée de sa parure, richement vêtue, mais avec immodestie, et couchée voluptueusement sur les coussins de la mollesse”, GRAVELOT, [H. F. B.] y COCHIN, [Ch.-N.], *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblèmes &c*, Paris, 1791, t. I, p. 57.

<sup>45</sup> Recuérdese la expresión “darse un verde” muy utilizada en la literatura aérea: “Phrase que vale holgarse y divertirse durante algún tiempo” (*Dic. Aut.*).

<sup>46</sup> REUTER, A., “47. Hércules y Ónfala. 1784”, en VV AA., *Goya. La imagen de la mujer*, cat. de la exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 214.

<sup>47</sup> “La concupiscencia, representada en el Dragón, que es el apetito del placer libidinoso” (RIPA, C., *ob. cit.*, T. II, p. 425).



Fig. 4. *Hércules y Onfale*. Goya. 1784. Colección particular.

obviamente sus “hierros”, esto es sus “yerros”<sup>48</sup> -agravados por travestirse con una saya, so capa de militar-, en vez de ir desnudo y portando la piel del león de Nemea, que es la indumentaria que verdaderamente denota la virtud heroica<sup>49</sup>. Desde luego,

<sup>48</sup> Un chiste similar lo encontramos en *El Criticón*: “Vestido dicen que tuvo el pecho de aceros, más que yo digo que revestido de yerros” [GRACIÁN, B., *El Criticón...*, p. 66. Como anota el editor: juego de palabras entre pecho de aceros (valeroso) y yerros (errores)]

<sup>49</sup> Ripa personifica a la Virtud Heroica precisamente como: “Un Hércules desnudo, apoyado en su Clava, que llevará enrollada alrededor de su brazo una piel de León, tal como puede verse y admirarse en dos bellísimas estatuas que están en el Palacio del Ilustrísimo Señor y Cardenal Odoardo Farnese, verdadero amador de la Virtud [...] Lleva la piel de León y se apoya en la Clava, por ser ambos muy recios y fortísimos, al igual que la Virtud si está plantada y arraigada



el trabajo que, en esta ocasión, lleva a cabo Hércules no es nada edificante tanto por lo que tiene de ‘enhebrar’<sup>50</sup> y ‘coser’<sup>51</sup>, como por lo de ‘pegar la hebra’ y ‘descoserse’<sup>52</sup>. Y, de hecho, él pierde su poder y libertad que tiene como capitán general -véase su fajín- para quedar esclavizado por la débil hebra de la voluptuosidad.

La figura femenina, Onfale<sup>53</sup>, también es vana, como atestigua la pluma de su tocado, y libidinosa a causa de su ociosidad, como denuncia el hecho que se siente sin recato y apoyada en su codo izquierdo<sup>54</sup>. A sus pies hay un perro faldero. Más que un símbolo de la fidelidad<sup>55</sup>, en este caso, es un atributo que permite identificar a su ama como encarnación de las “delicias mundanas”<sup>56</sup>, y que, además, es un aviso que nos advierte de que no sabemos lo que valen las cosas, hasta que las hemos perdido, como él perdió su hueso<sup>57</sup> o, lo que es lo mismo, su puesto sobre la

---

con profundas y sólidas raíces no hay ninguna fuerza capaz de extirparla y arrancarla, ni aun para moverla sólo un punto de lo que es su lugar. Y habrá de ir desnuda la Virtud manifestándose con ello que no busca ni persigue las riquezas, sino sólo la inmortalidad de la gloria y el amor, tal como puede verse en un antiguo mármol donde está escrito lo siguiente: La virtud se contenta con el hombre desnudo”, RIPA, C., *Iconología del cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmente accresciuta d’Imagini, di Annotazioni, e de Fatti dall’Abate Cesare Orlandi*, t. II, In Perugia, 1765, nella Stamperia di Piergiovanni Constantini, pp.424-425.

<sup>50</sup> Recuérdese su connotación sexual.

<sup>51</sup> Labor que en el siglo XVIII se veía como impropia de la masculinidad.

<sup>52</sup> “Descoserse, alargarse mucho en una plática mintiendo o declarándose”, COVARRUBIAS HOROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 2006, voz “Coser”.

<sup>53</sup> Wilson-Bareau se pregunta si esta joven es una de las jóvenes lascivas muchachas jónicas de Onfale, ya que ella identifica a la reina de Lidia con la otra figura femenina, WILSON-BAREAU, J., “Alegoría y género. Cartones para tapices, 1784-1792”, en *Goya, el capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, cat. de la exp., Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 154. Mena Marqués, identifica a las figuras al revés: la sentada sería precisamente Onfale y la de pie, una de sus criadas, MENA MARQUÉS, M., *ob. cit.*, p. 154.

<sup>54</sup> Ripa personifica a la Libidinosidad como “Mujer lascivamente adornada, que aparece sentada y apoyándose sobre el codo izquierdo [...] Está sentada y apoyada sobre el brazo para mostrar su ocio, con el cual se fomentan en gran parte el deseo y la libidinosidad, de acuerdo con el dicho que reza: si suprimes el ocio, quedan destruidos los arcos de Cupido”, RIPA, C., *ob. cit.*, t.II, p. 21.

<sup>55</sup> Como lo interpreta MENA MARQUÉS, M., *ob. cit.*, p. 154.

<sup>56</sup> En las adiciones tomadas de los ‘Geroglifici morali’ de Vencio Ricci, insertadas en la edición de Perugia 1764-1767 de la *Iconología* de Ripa, (que sabemos que poseía Francisco Bayeu) se utilizaba un perrito como atributo de la personificación de las “Delizie Mondane”: “Tiene il cagnolo piccolo a’ piedi, che (dicono i Naturali) nascere cieco, onde né caviamo, che per queste Delizie mondane si accieca la coscienza, e l’Anima, è si vede la ruina propia, e a simiglianza di quest’animale è accecata la mente umana da cotali piaceri”, RIPA, C., *ob. cit.*, t. II, p. 175.

<sup>57</sup> Por otra parte, el mismo autor añade en “Inganno degli Onori, e Grandezze”: “Il cane, che porta un osso in bocca, sembra la burla, che patiscono i mondani avidi di onori, poichè quello portando l’osso in boca, e riguardando l’ombra di quello, lascia tal siata quell’osso, que aveva in bocca, per prendere quello da terra apparente solo, e così perde l’uno, e l’altro e riferiscono alcuni esser avvenuto a cani un tal fatto; così appunto adviène a mondani, che hanno la grazia di Dio, cibo prezioso, e ricco, perché veggono l’osso spolpato dell’onore del Mondo nell’ombra delle

falda de su dueña, ocupado, ahora, por el costurero y la pequeña banda o cingulo desatado. Su color blanco y ocre amarillo, que también son los colores principales del vestido de su ama, probablemente aludan a la felicidad breve y fugaz contento<sup>58</sup> a los que también abocan las delicias mundanas. Onfale tiene, además, un paño rojo con irisados amarillos de incandescencia cubriéndole parcialmente la falda, que explicita las llamas de la pasión amorosa en las que se abrasan los que, como Hércules, se acercan a enhebrar la aguja, prendidos por el hilo de la voluptuosidad. Ella refulge, hasta el punto que es el único foco de luz de la escena, la cual utiliza para atraer a los hombres, como hace la lámpara con la mariposa<sup>59</sup>. Consecuentemente, Hércules literal y metafóricamente no ‘brilla con luz propia’, sino con luz reflejada, lo que le otorga una oscura fama, pero mucho brillo en sus “hierros” (yerros) y vanidades (es decir en su flecos, plumas y más adornos), lo cual contribuye a desprestigiarle.

La otra doncella, deferida en esta ocasión por Hércules en su elección, posee un aspecto completamente diferente. Sin plumas ni grandes escotes que descubran sensualmente el hombro, lleva como principal adorno un ribete de piel en los bordes de la túnica. Como ella representa a la Virtud, dicha piel simbolizaría “la generosidad y la fortaleza que ha de tener el ánimo”<sup>60</sup> para seguir a la Virtud. Precisamente, fortaleza es lo que en esta ocasión le falta a Hércules, por lo que ella sonríe benevolentemente mirando para sus manos en su acción de meter la hebra por el ojo de la aguja y sostiene un parazonio - “espada larga y despuntada” que Ripa da como atributo a la Virtud<sup>61</sup>-, mostrándonos el instrumento con el que se logra la fama buena e inmortal y con él que Hércules debería “cortar la hebra”<sup>62</sup> viciosa que mantiene con Onfale. Además, en él está escrito el nombre de Francisco de Goya y la fecha de 1784, lo cual es una metalepsis, con la que el pintor se nos muestra como el verdadero autor de la escena, y no como un mero testigo de ella, enseñándonos que él, al contrario que Hércules, elige bien, al escoger a la virtud y no a las delicias mundanas y nos invita a que hagamos lo mismo, cumpliendo a la perfección

---

grandezze, lasciano quello che hanno di tanto pregio, per prendere questo da niente, e così restano scemi dell'uno, e dell'altro, trovandosi con acquisto solo di sombra, e fumo, e del niente istesso”, *Id.*, t.III, 1765, 279-280.

<sup>58</sup> RIPA. C., *ob. cit.*, T. I., p. 411.

<sup>59</sup> Se trata de una idea reiterada en la emblemática. Valga el ejemplo de Borja, en su empresa *Fugienda Peto*: “que quiere decir, Busco, *lo de huir debería*; porque lo mismo le acontece, al que, no siguiendo el partido justo de la razón, consiente la rebelión de los apetitos, siguiendo lo que peor le está, y que, más debería apartarse”, BORJA, J. de, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680, pp. 66-67.

<sup>60</sup> RIPA, C., *ob. cit.*, t. II, p. 425.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 426.

<sup>62</sup> “Cortar la hebra, estorbar que un razonamiento no se continúe y pase adelante”, COVARRUBIAS HOROZCO, S., *ob. cit.*, voz “Hebra”.

con su finalidad como pintor ilustrado, esto es: pregonar la virtud y desterrar el vicio.

En el cuadro representado en la pared del fondo del retrato de *La familia de Carlos IV*, Goya, posiblemente, mantiene el mismo tema de la elección de Hércules trastocado, pero cambia de género pasando de la farsa al drama y emplea el decoro que corresponde a una escena mitológica. Consecuentemente ya no hay anacronismos para incidir en los yerros, ni obvias alusiones sexuales a no ser la intensa mirada que define la pasión amorosa que mueve a Hércules. Él ya no enhebra agujas, sino que contribuye a hilar, lo que se corresponde mejor con el mito, aunque no deje de tener connotaciones sexuales<sup>63</sup>. Aunque, eso sí, el héroe, llevado por su lascivia, sigue equivocándose eligiendo las delicias mundanas encarnadas por Onfale y no a la virtud representada por la otra muchacha. Esta, ahora, tiene como atributo un libro, en vez de una espada, aludiendo a la fama alcanzada a través del conocimiento; la alternativa a la de las armas que ofrece la Virtud y que era mucho más adecuada al pensamiento de la edad de la razón y al discurso del propio retrato en el que, como hemos visto, la familia real estaba dedicada al autoconocimiento como la base del bien obrar.

### 3.5 El rey debe mostrar el mismo semblante en la prosperidad y en la adversidad.

Todavía el rey mirándose en un espejo tiene en la literatura emblemática otro significado, que encontramos en la empresa “Siempre el mismo” de Saavedra Fajardo significando “la fortaleza y generosa constancia que en todo tiempo ha de conservar el príncipe. Espejo es público en quien se mira todo el mundo”<sup>64</sup> y explicita:

“Por la frente del príncipe infiere el pueblo la gravedad del peligro, como por la del piloto conjetura el pasajero si es grande la tempestad. Y así conviene mucho mostrarla igualmente constante y serena en los tiempos adversos y en los prósperos, para que ni se atemorice ni se ensoberbezca, ni pueda hacer juicio por sus mudanzas. Por esto Tiberio ponía mucho cuidado en encubrir los malos sucesos. Todo se perturba y confunde cuando en el semblante del príncipe, como en el del cielo, se conocen las tempestades que amenazan a la república. Cambiar colores con los accidentes es ligereza de juicio, flaqueza de ánimo. La constancia y igualdad de rostro anima a los vasallos y admira a los enemigos. Todos ponen los ojos en él. Y si teme, temen, como sucedió a los que estaban en el banquete con Otón. Y en llegando a temer y a desconfiar, falta la fe”<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Recuérdese el *Capricho 73, Mejor es holgar*.

<sup>64</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. a cargo de LÓPEZ, S., Madrid, Cátedra, 1999, pp. 450-451.

<sup>65</sup> *Id.*, p. 455.

Ello podría justificar el sereno semblante del Rey en unos tiempos tan convulsos como los vividos por la familia real a partir de la Revolución francesa y aunque, en 1800, es posible que hubiera visos de que la tempestad amainaba, todavía no se percibía un horizonte totalmente despejado. Claro está, que, para que podamos realizar esta lectura, es preciso que encontremos representadas en el cuadro referencias a la prosperidad y a la adversidad. En este sentido, es posible que Goya jugara con contenidos que atañían a la familia del rey más que al reino, lo cual no era óbice ya que en el Antiguo Régimen la idea de monarquía compendia ambos aspectos.

Precisamente, uno de los bienes otorgados por la fortuna próspera es el de la descendencia y en este sentido Carlos IV era afortunado, porque no sólo contaba con numerosos hijos, sino incluso con nietos. Sin embargo, no todo eran venturas, puesto que también había perdido muchos vástagos, y entre ellos, todavía recientemente, a la infanta María Amalia, quien, sorprendentemente, también aparece representada en el cuadro al lado de su marido, como la infanta María Luisa lo está al lado del suyo. Ambas son el mejor ejemplo de los caprichos de la fortuna: una, muerta de sobrepardo, es un paradigma de la fortuna adversa; la otra, con su hijo en brazos, lo es la próspera. Pero, además, ambas se representan en el retrato plenamente conscientes del carácter inconstante de la fortuna, pues, aparte de que parecen sumidas en la reflexión tras estar mirándose en el espejo dándose cuenta que “la fortuna es frágil como el vidrio”<sup>66</sup>, las dos llevan como adorno de sus cabellos una luna en cuarto creciente, para recordar que no deben ensoberbecerse en la prosperidad, puesto que ya Plutarco decía que, con este motivo, la llevaban los varones señalados de la nobleza en sus zapatos:

“Como si con este circunloquio nos amonestasen a no hacernos insolentes, ni desvanecernos con los prósperos sucesos, teniendo siempre a la vista las inconstancias con que se desvanecen las novedades: lo que motiva la Luna que al principio nace de la oscuridad, luego alumbrando con espléndida luz, permite ver de lleno su semblante; pero cuando más hermosa se muestra en la plenitud de su candor, otra vez envejeciendo mengua, hasta que con recíproco modo se resuelve en sombra”<sup>67</sup>.

Además, a diferencia de la infanta María Luisa, la infanta María Amalia lleva, aparte de la luna, una flecha como prendedor, la cual más que una referencia al amor<sup>68</sup>, podría remitirnos a la violencia del hado, que en este caso es la extrema de Atropos, quien, disparándole su dardo, le ha causado la muerte,

<sup>66</sup> Este, es el lema utilizado por Solórzano Pereira en su emblema V dedicado a resaltar la inconstancia de la Fortuna, SOLÓRZANO PEREIRA, J., *ob. cit.*, t. I. p. 155.

<sup>67</sup> *Id.*, pp. 192-193.

<sup>68</sup> MENA MARQUÉS, M., *ob. cit.*, p. 177.

desarrollando así el tema de la fortuna y el destino, mostrando como este gobierna a aquella, como también recoge Solórzano Pereira:

“Otros la [fortuna] pusieron sobre un caballo que corría veloz, y siguiéndola el hado con un arco que flechaba contra ella, dando a entender que su inconstancia, y malicia, y que se gobierna por la violencia de los hados”<sup>69</sup>.

#### 4. SUBIR O BAJAR

Desde luego, estas referencias a la fortuna y al hado son plenamente metafóricas, pues en el pensamiento católico no son ni una ni otro quienes rigen la vida del hombre, sino la divina Providencia y las leyes de la naturaleza; de ahí que Goya repita el motivo de la flecha en los prendedores de la reina María Luisa y de la infanta María Isabel, pero con otro significado, pues -si tenemos en cuenta la empresa “O subir, o bajar”<sup>70</sup> (fig. 5)-, aquí Goya está aludiendo a las leyes de la Naturaleza y a la consiguiente

<sup>69</sup> SOLÓRZANO PEREIRA, Juan, *ob. cit.*, t.I. p. 178.

<sup>70</sup> “La saeta impelida del arco, o sube o baja, sin suspenderse en el aire, semejante al tiempo presente, tan imperceptible, que se puede dudar si antes dejó de ser que llegase; o como ángulos en el círculo, que pasa el agudo a ser obtuso sin tocar en el recto. El primer punto de la consistencia de la saeta lo es de su declinación. Lo que más sube, más cerca está de su caída. En llegando las cosas a su último estado, han de volver a bajar sin detenerse. En los cuerpos humanos lo notó Hipócrates los cuales, en no pudiendo mejorarse, no pueden subsistir, y es fuerza que empeoren. Ninguna cosa permanente en la Naturaleza. Esas causas segundas de los cielos nunca paran, y así tampoco los efectos que imprimen en las cosas, a lo que Sócrates atribuyó las mudanzas de las repúblicas. No son las monarquías diferentes de los vivientes o vegetables. Nacen, viven y mueren como ellos, sin edad firme de consistencia, y así son naturales sus caídas. En no creciendo, decrecen. Nada interviene en la declinación de la mayor fortuna. El detenerla en empezando a caer es casi imposible. Más dificultoso es a la majestad de los reyes bajar del sumo grado al medio, que caer del medio al ínfimo. Pero no suben y caen con iguales pasos las monarquías, porque las mismas partes con que crecieron le son después de peso, el cual con mayor inclinación y velocidad baja, apeteciendo el sosiego del centro. En doce años levantó Alejandro su monarquía y cayó en pocos, dividida en cuatro señoríos y después en diversos.

§ Muchas son las causas de los crecimientos y decrecimientos de las monarquías y repúblicas. El que las atribuye al caso, o al movimiento y fuerza de los astros, o a los números de Platón y años climatéricos, niega el cuidado de las cosas inferiores a la Providencia divina. No desprecia el gobierno de estos orbes quien no despreció su fábrica. Pues hacerla, y no cuidar de ella, fuera acusar su misma acción. Si para iluminar el cuello de un pavón o para pintar las alas de una mariposa no fía Dios de otro sus pinceles, ¿cómo creeremos que deja al caso los imperios y monarquías, de las cuales pende la felicidad o infelicidad, la muerte o vida del hombre, por quien crió todas las cosas? Impiedad sería nuestra el creerlo, o soberbia, para atribuir a nuestro consejo los sucesos. Por él reinan los reyes. Por su mano se distribuyen los cetros, y si bien en su conservación o pérdida deja correr las inclinaciones naturales, que o que nacieron con nosotros o son influidas, y que con ellas se halla el libre albedrío sin obligar su libertad, con él mismo obra, disponiendo con nosotros las fábricas o ruinas de las monarquías. Y así, ninguna se perdió en que no haya intervenido la imprudencia humana o sus ciegas pasiones. No sé si me atreva a decir que fueran los imperios perpetuos si en los príncipes se ajustara siempre la voluntad al poder y la razón a los casos”, SAAVEDRA FAJARDO, D., *ob. cit.*, pp.705-707.

metamorfosis que sufre el cuerpo humano con el paso del tiempo; de modo que este crece hasta que alcanza su madurez, como podemos ver en los de la infanta y de la reina, a partir de la cual se inicia la inevitable declinación hasta la muerte<sup>71</sup>; y que, en último caso, es la divina Providencia, la que con sus designios inescrutables da al hombre alegrías y tristezas y una vida más o menos larga.

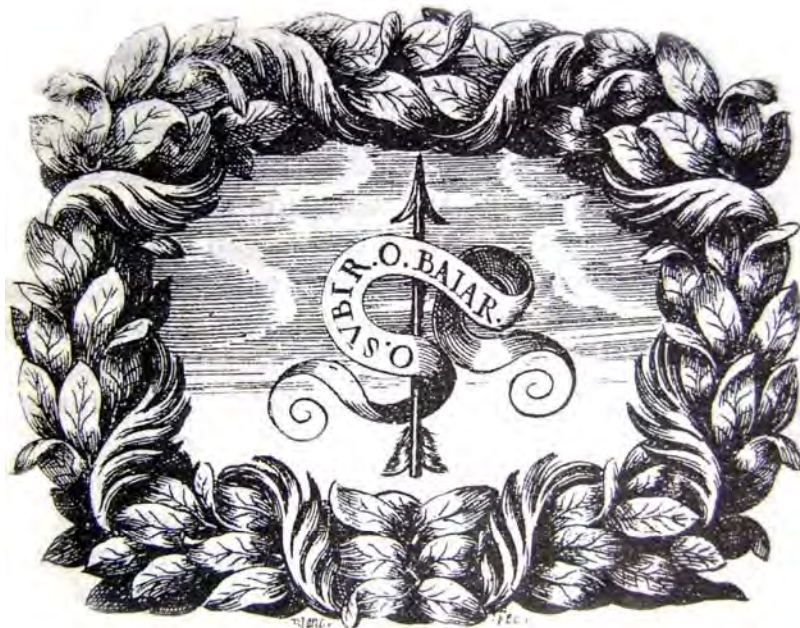


Fig. 5. *O subir o bajar*. Saavedra Fajardo. 1642.

Pero también en esto -como insiste constantemente el pensamiento áureo español, y el propio Saavedra Fajardo es un buen ejemplo- contribuye decisivamente el propio obrar de la persona que ejerciendo su libre albedrío puede forjarse su prosperidad o su adversidad y conservar o no la vida; para lo cual, ha de actuar con constancia y renunciar “a la imprudencia humana y a sus ciegas pasiones”, como vemos que hacen tanto la reina como la infanta, al sujetar la saeta con la base sólida de un rectángulo y dar la espalda a los vicios representados en los cuadros de la pared del fondo.

Esta enseñanza concretizada en la reina y en la infanta se puede hacer extensible -siguiendo la citada empresa de “O subir, o bajar”- a las

<sup>71</sup> Teniendo en cuenta este significado de la flecha, es lógico que Goya volviera a utilizar en su alegoría *El tiempo* (Palais des Beaux-Arts. Lille) un prendedor similar al que portan la reina y la infanta en este retrato.

monarquías las cuales conforme también a las leyes de la naturaleza “en no creciendo, decrecen”, por lo que, a pesar de estar sujetas a la Providencia divina, tampoco “ninguna se perdió en que no haya intervenido la imprudencia humana y sus ciegas pasiones”. En este sentido, la monarquía española representada en el cuadro, está obviamente creciendo a través de los enlaces matrimoniales, además de actuar con prudencia y razón, conociéndose a sí misma y dando la espalda a las pasiones. La única figura que no se mira en el espejo es la de la [futura] princesa de Asturias. Sin embargo, ella tampoco se ocupa de los vicios y de las pasiones humanas, ya que no mira hacia los cuadros del fondo, sino más arriba, hacia algo que podemos suponer como perteneciente a la esfera celeste y, por lo tanto, con una connotación moral positiva, o, simplemente, que ella en tanto en cuanto que aún no es princesa de Asturias, todavía “está en el limbo”, esto es: literalmente “distráida” y metafóricamente “pendiente de un suceso, sin poder resolver”.

Si alguno de los personajes retratados tuviera necesidad de autocorrección, quizá sería la hermana del Rey, la infanta María Josefa, pues pudiéramos entender que tiene un “lunar”<sup>72</sup> en la cara y que su tocado, una pluma, denota vanidad. Sin embargo, su lunar no es una infame mancha personal, sino un “parche de María”<sup>73</sup>, es decir, un apósito medicinal elaborado con cera negra mezclada con resina de árbol de María, mientras que la pluma es de ave del paraíso y bien pudiera actuar como su empresa, si tenemos en cuenta a Juan de Borja (fig. 6):

“porque así como esta ave, por no tener pies, o ha de volar o estar queda: de la misma manera se da a entender, que no pudiendo emprender cosas altas, y en que muestre su valor, quiere pasar la vida quieta y familiarmente”<sup>74</sup>.

Así la infanta, “no pudiendo emprender cosas altas”, no tenía inconveniente en curarse en salud poniéndose parches que, aunque antiestéticos, no ocultaban que ella pertenecía a los “ánimos grandes y generosos” que, quieren “antes pasar la vida en ocio, y sin dar muestra de sí, que emprender cosas pequeñas y desiguales a su valor”<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> “Lunar. Se llama translaticamente la mota, mancha o infamia, que resulta de haber dicho o ejecutado alguna cosa fea y detestable (*Dic. Aut.*).

<sup>73</sup> RODRÍGUEZ TORRES, M<sup>a</sup> T., *ob. cit.*, p. 283.

<sup>74</sup> BORJA, J. (de), *Empresas Morales de Don Juan de Borja, Conde de Mayalde, y de Ficallo. Dedicalas a la S.C.R.M. del Rey don Carlos II. Nuestro Señor Don Francisco de Borja*. En Bruselas, Por Francisco Foppens, Impressor y Mercader de Libros, 1680, p. 98.

<sup>75</sup> *Id.*

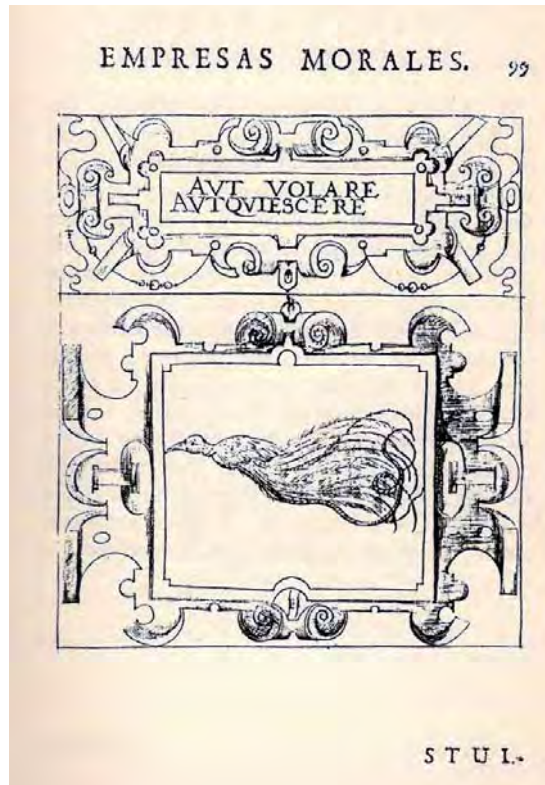


Fig. 6. *Aut volare, aut quiescere*. Juan de Borja. 1680.

Basándome en Palomino, he tratado de justificar la posibilidad de que Goya hubiera dotado a la *Familia de Carlos IV* de un argumento metafórico que la estaría mostrando como un espejo de monarquía ideal, acorde a la razón, y cuyos fundamentos estarían en la emblemática política española. Reconozco que es una hipótesis más de trabajo y como tal debemos tomarla. Eso sí, tal interpretación no se opone al mero mandato del rey a Goya de que los pintara todos juntos y, por el contrario, él superaría la imperfección que Jovellanos veía en el hacer de Velázquez por limitarse a una mera reproducción de la realidad “sin levantarse a la región ideal de la Belleza”.