Check Point Threat Extraction secured this document Get Original

MAS | MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA

C/Rubio 6 · 39001 SANTANDER
De martes a sábado: de 10:00 a 13:30 y de 17:30 a 21:00 / Domingos y festivos: de 11:00 a 13:30
Teléfono: +34 942 203 120 / 942 203 121 Fax: +34 942 203 125

Francisco de Goya

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828)

Fernando VII

Bicentenario de un encargo *(1814-2014)*

Exposición temporal Espacio**Me**BAS

Organización y producción: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria
Comisarios: Salvador Carretero e Isabel Portilla
Texto del catálogo: Salvador Carretero Rebés
Lugar: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria
Actividades: Exposición Espacio**Me**BAS | *foro*MAS: Conferencias, danza y performance | Espacio Mutante. Retroproyección | Visitas guiadas especiales
Inauguración: Viernes, 19 de diciembre a las 19:30h

Francisco de Goya. *Fernando VII*. Bicentenario de un encargo (1814-2014). EspacioMeBAS.

El MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria inaugura el 19 de diciembre la exposición Francisco de Goya. *Fernando VII.* Bicentenario de un encargo (1814-2014). Se trata de una muestra que celebra los dos siglos que han pasado desde la llegada a Santander del retrato del monarca que el propio Consistorio encargara a "*un buen maestro*". *Fernando VII* es una obra de referencia, emblemática del MAS, por su calidad artística, su interés iconográfico, su lectura de contenido, su currículum expositivo y especialmente, su modernidad.

Para conmemorar tal efeméride el MAS ha organizado una exposición temporal en el Espacio**Me**BAS, formada por una caja de luz con una fiel reproducción del retrato de *Fernando VII* en transparencia realizada por Pedro Palazuelos (Limpias, 1951), el retrato de *Carlos IV* (padre del primero) de Bernardo Martínez del Barranco (Soria, 1738 - Madrid, 1791) el casi centenar de grabados de Goya que posee el museo, y el "encargo del encargo" que, 200 años después, ha realizado el MAS al creador cántabro Javier Arce (Santander, 1973). Para acompañar la muestra del Espacio**Me**BAS, y como reclamo, se ha editado un folleto de mano, donde se ofrecen las pistas de lectura de la obra que Goya creó en 1814, escrito por el director del MAS, Salvador Carretero.

Francisco de Goya. *Fernando VII*. Bicentenario de un encargo (1814-2014). EspacioMeBAS.

En realidad la exposición se distribuye en dos espacios. De un lado, el ámbito donde se exhibe el lienzo original, sito en la planta 3, y donde se expone de forma ininterrumpida en el mismo ámbito desde 1947, es decir desde hace 67 años, junto con la reproducción facsímil del encargo, aceptación del mismo y pago. Y de otro, en el Espacio**Me**BAS, una muestra con varias particularidades donde se tendrá la oportunidad de contemplar y disfrutar de 80 grabados de los *Desastres de la Guerra*, de 9 aguafuertes de la serie de los *Caprichos*, de 3 aguafuertes de los *Disparates* y otros tres de la serie de la *Tauromaquia*. Es decir, se va a tener la ocasión de ver al completo todos los grabados de Goya propiedad del MAS, y casi todos ellos, donados al Museo por José Simón Cabarga (Santander, 1902 – Madrid, 1980) persona clave en la especialización del museo allá por 1947.

En el mismo Espacio**Me**BAS se expone el importante retrato de *Carlos IV,* que atribuido por Urrea a Bernardo Martínez del Barranco, pudo servir de modelo iconográfico, que no físico, para la redacción de las condiciones del encargo municipal. Se trata de un importante lienzo por su calidad y su historia.

En el Espacio**Me**BAS se ha instalado, a su vez, una caja de luz con una transparencia, a tamaño natural, del *Fernando VII* de Goya, cuyo original se exhibe en la planta 3. La diapositiva fue encargada por el MAS al fotógrafo santanderino en 1991.

La exposición del Espacio**Me**BAS se complementa con dos líneas transversales del arte moderno y contemporáneo. En el primer caso, se expone un retrato de Fernando VII de Álvaro Delgado (Madrid, 1922), que el artista llevó a cabo cuando expuso en el museo en los años 80. Y transversalidad contemporánea es finalmente, el encargo que en 2014 Salvador Carretero le ha hecho a Javier Arce, del encargo que el Ayuntamiento hizo a Goya en 1814, de ahí *"el*

encargo del encargo", en bucle conceptual cerrado con este *estrujado* de Arce, quizá el último de tal excepcional serie.

Es importante en el proyecto el ensayo-reflexión-interpretación novedosa del retrato de *Fernando VII* de Goya, cuestiones que se sintetizan en el texto, junto con imágenes seleccionadas oportunamente que pueden explicar una lectura más profunda y ponderada de la famosa efigie santanderina, a través de otras pinturas, grabados y dibujos, recogidos en el folleto de mano, editado para la ocasiones. Reflexiones, en cualquier caso, que pueden dar pie a otras nuevas dada la inteligencia y compleja personalidad del genial y moderno artista que es Francisco de Goya, y que ha dado lugar al *Fernando VII*.

Al mismo tiempo, y como complemento de la muestra, se ha diseñado un ciclo de conferencias integrado dentro de *foroMAS* dedicado a Goya, que se celebrará a lo largo del mes de enero, complementada con dos eventos de danza y performance. Asimismo, el Espacio Mutante ofrecerá durante los dos meses que dura la muestra una retroproyección con Goya como protagonista. El universo Goya en el MAS se completa con visitas guiadas especiales.

***foro*MAS**

Para el mes de enero, el MAS ha confeccionado un ciclo especial *foro*MAS dedicado a Francisco de Goya y Lucientes. A lo largo de dos semanas, el Museo será escenario de un profundo análisis de la vida, la época, las obras, los encargos, los odios y las pasiones del genial pintor aragonés. La conferencia "*Goya y su época*" impartida por el Catedrático de Historia Contemporánea de la UC, Tomás Mantecón, abrirá el ciclo el próximo martes, 20 de enero; el miércoles, 21, podremos conocer algún detalle más en la conferencia que protagonizará Luis Sazatornil *"Goya. Vida y Obra"*; el martes 27 de enero se ha programado "*Goya en blanco en negro*", a cargo de la Historiadora del Arte y Crítica, Marta Mantecón, y para el miércoles 28 de enero se ha reservado el análisis sobre el encargo, que bajo el título *"El Fernando VII de Goya del MAS en su bicentenario, una acrópolis interpretativa"* impartirá el director del MAS, Salvador Carretero.

Por ser una ocasión única, esta vez el *foro*MAS se complementará con dos acciones multidisciplinares. La primera, "*Por goyescas*" se celebrará el jueves 22 de enero y la protagonizara la coreógrafa y bailarina, Carmen Armengou. La segunda, que servirá para dar por concluido el *foro*MAS, tendrá lugar el jueves, 29 de enero, y será una performance a cargo de la artista Majo G. Polanco.

Calendario *foro*MAS

***foro*MAS. Francisco de Goya y Lucientes**		
20 enero	**21 enero**	**22 enero**
Tomás Mantecón *Goya y su época* (Catedrático de Historia Contemporánea de la UC)	**Luis Sazatornil** *Goya. Vida y Obra* (Catedrático de Historia del Arte de la UC)	**Carmen Armengou** *Por goyescas* (Coreógrafa y bailarina)
27 enero	**28 enero**	**29 enero**
Marta Mantecón *Goya en blanco y negro* (Historiadora del Arte y Crítica de Arte)	**Salvador Carretero** *El Fernando VII de Goya del MAS en su bicentenario, una acrópolis interpretativa* (Director del MAS)	**Majo G. Polanco** *Performance* (Artista)
Lugar: Planta 1 MAS / Hora: 19:30h.		

El *Fernando VII* de Francisco de Goya del MAS en el bicentenario de su encargo, una "acrópolis" interpretativa.
Salvador Carretero Rebés

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES: *FERNANDO VII* (1814). Óleo sobre lienzo. 205,1 x 123,4 cm. Sin firmar. Núm. Reg.: 0001. MAS (Cantabria / España). (Este texto es una síntesis con alguna mejora del artículo de Salvador Carretero Rebés publicado en *Trasdós* n. 10, 2008, pp. 152-169, donde se recoge la bibliografía y fuentes).

Fernando VII, hijo de Carlos IV y María Luisa de Parma, nació en El Escorial (Madrid) en 1784. Casó cuatro veces. Estando recluido en Francia, a finales de 1813 es reconocido rey de España, regresando a ella el 14 de marzo del año siguiente. El 4 de mayo de 1814 se proclama rey absoluto, derogando y disolviendo las cortes liberales gaditanas siendo anulada su constitución. A partir de ahí, se produce una feroz represión, un ensañamiento, una constante depuración y persecución a los liberales con detenciones y deportaciones, cruel y desmesurada; derogación de la libertad de prensa; restauración de la Inquisición; cierre de universidades, teatros y periódicos; clausura de las diputaciones y ayuntamientos liberales o constitucionales… Su política exterior fue catatónica. Fallece en Madrid 1833 reconociendo a su hija primogénita como heredera del trono, la futura Isabel II. Soberano absolutista, personaje de escasos escrúpulos, hombre lleno de rencor, especialmente vengativo, estaba a su vez rodeado de una corte de aduladores mediocres y vividores; nunca contó con ministros capaces. Aprovechó la lucha del pueblo español, la expulsión del invasor francés, para retornar a España, proclamándose rey, instaurando el absolutismo, de férrea pragmática y persecución. La historia siempre le ha juzgado de forma muy negativa, siendo conocido como el *Rey Felón.* Astuto, traidor, listo y vivo, desconfiado, conspirador, de aficiones mundanas y vulgares, robusto, poco agraciado, enfermizo, formidable fumador, comedor de cantidades ingentes de carne..., "sobresale" por pocas cuestiones como la fundación del Museo del Prado.

En 1814, el Ayuntamiento de Santander encarga *"un buen retrato de Fernando 7º"* a "*un buen Maestro*". Se tiene la suerte de que el encargo lo lleve a cabo el propio Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) quien cobra por su realización ocho mil reales de vellón. El retrato tenía como función presidir el salón de sesiones del Ayuntamiento, siendo exhibido en determinadas celebraciones desde la balconada principal del Consistorio (Simón Cabarga 1982: 40 y 60). Con el tiempo, el lienzo pasó al olvido; tanto, que durante muchos años se consideró salido del pincel de un imitador del aragonés. El 30 de octubre de 1948 es trasladado al MAS. Desde ese momento se exhibe en el mismo ámbito junto con la reproducción facsimilar de la documentación del encargo, aceptación y recibo de entrega. La transcripción completa de dicha documentación es la siguiente:

a) Encargo y dictado municipal (sic):
"*Se desea saber quanto costará un buen retrato de Fernando 7º para colocar en una dela Consistorial, trabajado por un buen Maestro.*
Condiciones.
Ha de ser el lienzo de siete pies de alto con el ancho proporcionado. El retrato deberá ser de frente y de cuerpo entero; el vestido de Coronel de Guardias conlas insignias reales. deberá tener la mano apoyada sobre elpedestal de una estatua de España coronada enlaurel y estarán eneste pedestal el cetro, corona y manto: alpíe unleon con cadenas rotas entre las garras
Eltrabajo de la cabeza ha deser esmerado y se desea muchas semejanzas.
El menor tiempo posible para la execución".
b) Aceptación del encargo (sic):
"*Queda enterado el profesor de lo que se pide en este papel, y conformandose con la composicion de dicho retrato y su tamaño no puede hacerlo en menos precio de ocho mil reales de vellón ni en menos tiempo que quince dias despues que le den el aviso.//Francisco de Goya* <rúbrica>".
c) Entrega y pago del encargo (sic):
"*En cumplimiento del encargo que este Ylustre Ayuntamiento se servio darme he hecho venir de Madrid el retrato de nuestro Rey el Sr Dn. Fernando Septimo. Su coste juntamente con los gastos y el porte, que he pagado ascienden a Reales de vellón 8074. que he recivido en un libramiento de igual cantidad contra el tesorero de esta ciudad. acompañan originales los recivo del Pintor Goya y del arriero conductor Santander 14. de diciembre 1814.*
Son Reales de vellón 8074. *Juan Nepomuceno de Vial* <rúbrica>".

Llegado el encargo a Madrid Goya contesta anotando su precio y que por el tamaño, necesita quince días para pintarlo. Tras ellos se notifica la entrega del lienzo el 14 de diciembre de 1814. Para su realización el Ayuntamiento había dictado unas exactas y concretas condiciones. Parece factible pensar que las autoridades municipales las redacten a partir de la iconografía del retrato de *Carlos IV* (1789) atribuido por Urrea a Bernardo Martínez del Barranco, lienzo también propiedad del MAS (Urrea 1987). En él el rey aparece de cuerpo entero, con un inhabitual atuendo de casaca en naranja,

tocado con peluca blanca; le acompaña una figura femenina sedente -alegoría de España-, acomodada sobre un castillo o fortificación que le sirve de pedestal; a la izquierda del monarca se sitúan el cetro y la corona; y, a sus pies y detrás, se ubica un león de fiera y humanizada fisonomía -de cierto aspecto cómico-, y delante dos globos terráqueos y las columnas de Hércules. Se trata de un retrato que entonces gozaba de un gran cariño popular, vitoreado y aclamado cada vez que era mostrado al pueblo desde la balconada municipal en determinadas festividades (Simón Cabarga 1982: 3). Tan querido, que es explicable el hecho de que las autoridades municipales redactasen la iconografía del nuevo retrato real -el de Fernando VII- que les era tan necesario protocolariamente, iconografía que es gemelo al del Carlos IV y que, a la postre, le hará singular.

"*Queda enterado el profesor* <Goya> *de lo que se pide en este papel* <encargo municipal> *conformandose con la composición*". El propio Goya acepta y asume el dictado iconográfico del Ayuntamiento de Santander. Para la realización del retrato se pudo valer de un veloz apunte tomado en 1808 que se conserva en el Musée d`Agen (Francia) según Rincón y Maurer (Rincón 1992: 122. AA.VV. 2008: 228,229) u otro de la Biblioteca Nacional de Madrid, además del tomado para el cuadro de la familia real siendo príncipe. Lo más importante y trascendente es que sigue con fidelidad las pautas iconográficas que le ha marcado el Ayuntamiento de Santander. En el retrato del MAS, Fernando VII aparece de cuerpo entero con el uniforme de Coronel de Guardia de Corps, adornado por fajín rojo a la cintura, banda de la Orden de Carlos III, varias condecoraciones (Toisón de Oro, Orden de Carlos III) y el sable reglamentario. El rostro -"*ha deser esmerado*" (sic)- lo sitúa de medio perfil a la izquierda, sin perder la mirada directa al espectador, con un peinado a la moda de la época, ya sin peluca, desenvuelto y con largas y generosas patillas. Apoya su brazo izquierdo en el pedestal que soporta la alegoría de España coronada de laurel, que emerge, triunfante, arriba a la derecha, como si de una aparición se tratase, semidesnuda, clásica, con los brazos extendidos de constante y hasta socorrido recuerdo (*El tres de mayo de1808*). A los pies de ella y sobre un pedestal pétreo se sitúan el cetro, la corona y el manto real en rojo y armiño. Sobre éstos se aprecia un enigmático objeto. A los pies del rey se recuesta un león, humilde o humillado –para algunos, fiero y desencajado-, con la cadena que debía atarle entre las garras y diversos eslabones rotos esparcidos por el suelo, algunos de los cuales parece engullir. Es un ejemplo de consistente realismo y madurez en la obra del aragonés: contraste entre la figura del Rey y el resto; vivos y vibrantes rojos, azules y blancos, sabia modulación de los negros, sutiles nacarados, de un lado; y disperso moteado, salpicado de verdes esmeraldas entre generosas manchas sueltas de dorados, de otro, con desenfado en el tratamiento técnico, pleno de frescura y modernidad en su ejecución. La articulación del retratado recuerda de forma inmediata el clasicismo con que Goya se manifiesta, por ejemplo, en su etapa italiana, integrado con la gran modernidad del resto de su escenografía.

Con el paso del tiempo, el lienzo -que presenta forración y una doble línea de cosido que une tres retales de tela verticales posiblemente reaprovechados- ha sufrido varias restauraciones. A propuesta del MAS, la última se lleva a cabo en el taller de restauración del Museo del Prado (Quintanilla y Quintana) entre julio y septiembre de 1994: se realiza una fijación y limpieza generales, junto con la eliminación del repinte negro del fondo. Tras esta acertada restauración han aflorado dos elocuentes desgastes o barridos que arrojan más datos iconográficos. El primero de ellos está ubicado en el brazo izquierdo de la figura alegórica femenina de España, manifestado en la eliminación de un posible cetro de poder o fiel de balanza; el dedo índice aparece un tanto desarticulado y la postura del brazo, sin el elemento, parece tener una disposición un tanto forzada. El otro desgaste se sitúa sobre la cabeza del Rey y por detrás, como consecuencia del borrado de una hipotética rama de laurel o de manzano a modo de corona portada por la escondida mano derecha de la misma figura alegórica. Estas eliminaciones debieron ser realizadas en un tiempo muy cercano a la entrega del retrato.

En principio, el rey aparece bastante más agraciado de lo que era en realidad, con un registro de elegancia que enlazaría con una relativa idealización, pese al realismo evidente de que hace gala. Está acompañado de varios elementos que aparentemente le vienen a glorificar: además de sus atributos reales, aparece junto con la alegoría de España, una matrona clásica triunfante y generosa, y con el cruel dominador francés vencido a sus pies, tragándose su orgullo y sinrazón, su contradictoria libertad propagandística materializada en los eslabones rotos. Visto así, Fernando VII parece erigirse como un libertador...

Los elementos iconográficos -visibles y borrados-, dan pie a una serie de dudas razonables en su interpretación, posibles alusiones encubiertas, punto clave en la lectura del retrato, posiblemente con el contenido de otros significados más profundos y complejos, a veces divertidos e irónicos, otros más sórdidos y duros, trágicos. Para ello, no se han de perder de vista los distintos hechos acaecidos en España como consecuencia de la llegada del rey ya citados, auténtico golpe de estado basado en una cruel persecución y aplastamiento de todo lo liberal. Goya firma el recibo de cobro del retrato en diciembre de 1814, luego los acontecimientos absolutistas habían tenido lugar meses antes de la solicitud y encargo municipal del retrato. No obstante, también se conoce cómo Goya trataba de eludir cualquier sospecha de

"afrancesamiento", aunque en su fuero interno no renunciara a sus ideales, a pesar de las fuertes contradicciones que la actitud de los vecinos franceses le generaron.

Retomando el retrato de Fernando VII, se advierte una dualidad constante entre distintos elementos que se entrecruzan, dualidad de contrastes y contradicciones, dualidad de identidades e ideas, dualidad de contenidos, dualidad entre partes confrontadas... Las figuras del Rey y de la alegoría de España -un "matrimonio" de difícil acuerdo- están dotadas en origen de dos posibles idénticos atributos, como son la corona de laurel y el cetro. El hecho de que la figura femenina apareciera con un posible cetro -hoy borrado- indicaría que estamos ante la alegoría de la España constitucional y no de la España absolutista, algo por otra parte no nuevo pero de alguna forma corroborado con la eliminación del cetro. Coincidiría, por tanto, con distintas apreciaciones vertidas referente a la figura femenina central de la obra de Goya titulada *España, el Tiempo y la Historia* (1812-1814), perteneciente al Museo de Estocolmo, obra alegórica que también responde a los títulos *La adopción de la Constitución de 1812 por España* así como *El Tiempo, La Verdad y España*: en estos casos, la figura de España, siempre una mujer semidesnuda, porta en su mano derecha un pequeño libro -la Constitución de 1812- y en la izquierda un cetro. De esta forma, ambas alegorías, las pertenecientes a los lienzos de Estocolmo y Santander, parecen tener directa referencia, cuestión que a su vez se debe emparentar con el boceto del Museo de Boston *La Verdad rescatada por el Tiempo ante la Historia* (c. 1797-1799) -del que existe una sanguina preparatoria en el Museo del Prado- donde la Verdad es una figura femenina desnuda, posteriormente convertida en la alegoría de España en el lienzo sueco... España y Verdad totalmente identificadas en ella. En un habitual caso goyesco, el lienzo santanderino presenta una presunta dualidad: el de una víctima, la España constitucional encarnada en la figura alegórica femenina, la Verdad; y el de un verdugo, la España absolutista encarnada por el retrato del rey, la mentira; dualidad general la de víctima-verdugo que es una constante en la obra de Goya.

La alegoría de España emerge por la parte superior derecha iluminada, transfigurada y resucitada como si fuera una diosa, una *Walkiria*. Es la aparición de una matrona clásica, con túnica blanca (pureza) en escenografía trascedente y vibrante, siendo ella misma luz compositiva, dotada de una atmósfera mágica, en escala idealista. Se presenta como justa Verdad sonriente y con los senos descubiertos (verdad *desnuda*), generosa y fecunda (ofrece su néctar sagrado), hasta abandonada, posible instrumento de propagación de la Verdad o Justicia. Parece manifestarse como madre constitucional del pueblo español que gentil, bondadosa y confiada corona al Rey con su mano derecha. La eliminada corona de laurel de Fernando VII llevaría a pensar en un claro arrepentimiento, presencia-ausencia de alegato ideológico ante el execrable absolutismo. Borrada la corona de laurel y borrado el cetro constitucional que ella portaba, el supuesto equilibrio ideológico retorna al retrato.

Parece pertinente e instructivo confrontar esta figura femenina con la obra dibujada y estampada -también pintada- de Goya (Vega 1993: 103-118): las íntimas conexiones entre tal faceta y la pictórica, son obvias, no ya sólo por su disposición de recurrente recuerdo o por el desarrollo puntual de diversos motivos iconográficos, sino también por sus lecturas y contenidos. De partida, Goya se vale de la mujer de perpetuo interés para él para explicar diversas cuestiones que le importaban. En este sentido, interesan las reflexiones de Dérozier (1976: 849-851) donde la condición femenina es el paradigma de la España heroica, entregada y digna, algo constantemente patente en toda la serie de los *Desastres de la Guerra*. En *¡Qué valor!*, el número 7, se representa el mito zaragozano de Agustina Zaragoza Domenech, la heroína a punto de prender la mecha que dio el más conocido y sonado cañonazo de nuestra historia, apareciendo rodeada de cadáveres. Más revelador es el Desastre número 79 titulado *Murió la Verdad*, en donde una mujer tendida es el centro de la composición, vestida de blanco, con los senos también descubiertos, acompañada por la figura sedente de la Justicia y de otra mujer igualmente semidesnuda que llora tamaña pérdida, entre otros personajes no precisamente queridos. Nueva y no menos trágica dualidad que puede emparentarse con la del retrato santanderino, a pesar de la posible esperanza que se trasluce del siguiente Desastre titulado *Si resucitará?* (sic) donde ella sigue recostada, igualmente semidesnuda, coronada de laurel, estampa quizá escéptica...

Muchos de los dibujos de los conocidos álbumes del Museo del Prado están dedicados a la Libertad, la Razón y la Justicia (*Álbum C*), dibujos que el aragonés realiza en esos años, cuyo contenido demuestran su evidente y continuo compromiso, en donde se entremezclan imágenes que nos muestran la realidad social de su tiempo, así como otras de claro signo simbólico o alegórico. Varios de los dibujos -y también grabados- se vinculan como referencia al retrato santanderino y a su figura alegórica femenina o a ésta y otra posible figura, como es *La Verdad asediada por fuerzas oscuras* (c. 1812-1820), titulada por algunos estudiosos como la *España constitucional asediada por espíritus malignos* o como *Alegoría con una figura radiante acosada por espíritus oscuros*, perpetuándose la constante dualidad que también se contemplan en *Esto es lo verdadero* (con la Verdad simbolizada por una popular mujer coronada de laurel de generosos senos desnudos, acompañada de un hombre de la clase trabajadora), *No hay quien nos desate* (duro dibujo preparatorio para grabado, donde aparece la pugna entre hombre y mujer siendo a su vez atacada ella por un gran pajarraco), *Volaverunt* (dibujo y grabado con el vuelo de una mujer, con los senos descubiertos en el dibujo, alas de

ma riposa en la cabeza del grabado...), *Sueño de la mentira e inconstancia* (significativo grabado de una mujer, en donde la verdad y la mentira se identifican, abrazada por el propio artista), *Lux ex Tenebris* (figura femenina coronada de laurel con un libro entre las manos), *Divina Razón no dejes ninguno* (dibujo con una mujer coronada de laurel portando una balanza de justicia y un látigo con que castiga a unos cuervos a sus pies), *Contra el bien general* (extraño ser maligno con alas de murciélago en la cabeza en alusión fernandina), *Las resultas* (con un vampiro cebándose en una mujer tendida)...

Por fin, y nuevamente, volvemos a detenernos en la figura alegórica de España. La forma de disponer el brazo izquierdo, con el codo en ángulo recto, y con el dedo índice justiciero, también nos podría llevar a la hipótesis de pensar en identificarla con Némesis: diosa de la venganza, encargada de ejecutar penas y sanciones a aquellos que viviesen en la desmesura sin limitación propia. La medida, obviamente quedará marcada por la correspondiente del codo, tema ilustrado bien conocido. Por tanto fácilmente ubicable contra la figura monárquica y por encima del retrato. En este sentido, cabría la oportunidad de identificar los objetos borrados como el posible fiel de una balanza en la mano izquierda y una rama de manzano en la derecha. Ello llevaría a identificar esta figura femenina como símbolo de la Justicia, antídoto del irrefrenable poder dictatorial del rey Fernando VII, y, por tanto, una enorme evidencia pictórica contra la gobernación y formas del monarca, algo no especialmente tranquilizador para el pintor, de ahí su borrado. La disposición tanto del brazo, como del dedo índice sí que nos recuerda la que adopta el andrógino *Arcángel Gabriel* (c. 1770) de Goya perteneciente a una colección particular italiana.

La representación del león se ajusta al exacto dictado municipal: "*alpie unleón con cadenas rotas entre las garras*" (sic). Lo vemos en actitud bastante mansa como si de una mascota se tratase (bautizado *NapoLeón*, en juego de palabras duchampiano), un león humillado, recostado, rota la cadena que le debía atar, con algunos eslabones esparcidos por el suelo, engullendo otros. El león, símbolo monárquico por excelencia -símbolo también del imperialismo francés-, aparece a los pies del rey en actitud más bien sumisa o simplemente entretenido o, mejor, vencido. El dictado municipal de la iconografía parece aconsejar la identificación del animal y su actitud con el invasor francés vencido y expulsado por el pueblo español, no por el rey, y que finalmente no ha sido tan fiero como nos lo han pintado, comiéndose el elemento de privación de libertad. Nueva confrontación de ideas que a Goya le perturbaron. Evidencia, si acaso la expulsión del invasor a manos del pueblo español, liberación del país y recuperación de su libertad. La mansedumbre del león, pintado en idéntico registro técnico que la alegoría de España, se identificaría así con el vencido y humillado invasor galo, emergiendo ella, triunfante, arriba a la derecha, que es quien en realidad lo ha expulsado.

La hipótesis anterior nos da pie a plantearnos otra, consistente en la aclaración del personaje barbado de perfil inscrito en el medallón del pedestal, abajo a la derecha. En este sentido, cabría una fácil identificación de dicho personaje con la figura de Hércules, cuya iconografía suele ser la de un fuerte hombre barbado acompañado de la piel de león de Nemea y la maza. Tal hipótesis de trabajo nos la otorga la situación de dicho perfil, la dirección de su mirada hacia el león (Nemea), liberación por tanto de la localidad de Nemea del poder y fiereza del león, punto análogo con la liberación del pueblo español de manos de los franceses; y la cercana presencia de las cadenas -liberación a manos de Busiris o encadenamiento del Cancerbero-, con presunta referencia en las columnas de Hércules (presentes en el citado retrato de *Carlos IV* de Martínez del Barranco). Si fuera efectivamente Hércules, tampoco habría que olvidar las ideas de desprecio hacia la mediocridad y la eternidad de la virtud, o, más aún, a la victoria sobre la soberbia, tan ligadas con esta figura mitológica, algo que debía conocer bien Goya. De alguna forma, la hipotética identificación de tal personaje con Hércules tendría su vínculo directo y constante con la monarquía española, siendo como es este personaje mitológico patrono monárquico español. Y en suspense cauteloso queda también otro detalle que se fija en el enigmático objeto sobre el cetro, la corona y el manto real de difícil identificación, raro recipiente que custodia una extraña piedra, figura de un animal, tocado, bicornio o, sencillamente, un globo terráqueo.

Poseedor de una rica y variopinta lectura, de análisis y reflexiones transversales, el retrato permite optar y ofrecer a su alrededor multitud de relatos diferentes intemporales como es el actual (*Travesía*/condición femenina/Duchamp-*Etant Donnés*); u organizar una pequeña e intensa exposición en donde se encuentran el *Carlos IV* de Barranco, el *Fernando VII* de Goya, el casi centenar de grabados del aragonés pertenecientes al MAS, un retrato de Fernando VII de Álvaro Delgado inspirado directamente en el del MAS, un estrujado de Javier Arce sobre la base de este celebrado mismo retrato, así como otras intervenciones complementarias como es la de Majo G. Polanco. El *Fernando VII* de Goya del museo santanderino emerge así como una especial y singular "acrópolis" protagonizada por el curioso encuentro de cuatro "dioses" -Fernando, *Walkiria/*Némesis, Hércules y *NapoLeón*-, poseedor de un contenido de amplio trasfondo político e ideológico nunca fácil de desentrañar. En cualquiera de los casos, estamos ante un excelente retrato que cumple ahora doscientos años gracias a un encargo municipal puntual y fielmente dictado, buque insignia del MAS, cuya efeméride celebramos ahora. Y es que a Goya se le podía dictar la iconografía, pero su brillante y compleja personalidad e inteligencia difícilmente podía sujetarse a dictados externos a la hora de otorgarles contenido.

Bibliografía (síntesis): AA.VV. (1982): *Goya y la Constitución de 1812*, Madrid, Museo Municipal de Madrid. AA.VV. (1989): *Guía Didáctica sobre el retrato de Fernando VII*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander. AA.VV. (1992): "Fernando VII", Madrid, *Retratos de Madrid, Villa y Corte*. AA.VV. (1993): *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, Universidad Autónoma. AA.VV. (1996): *Goya en España*; Madrid. AA.VV. (1996): *Goya. 250 Aniversario*, Madrid, Museo del Prado. AA.VV. (1996): *Goya*, Madrid-Burdeos, Ayuntamiento de Madrid/Mairie de Bordeaux. AA.VV. (2000): *Goya*, Roma, Galleria Nazionale d´Arte Antica, Palazzo Barberini. AA.VV. (2008): *Goya en tiempos de guerra,* Madrid, Museo del Prado. ALONSO LAZA, M. (1995): *Cantabria en la pintura española de fin de siglo*, Santander, Ayuntamiento. ANGELIS, R. de (1974): *L`Opera pittorica completa di Goya*; Milán. ANÓNIMO (1903): *El Cantábrico*, Santander, de 3 de abril. ANONIMO (1956): *L`Independant du Sud-Ouest*, n. 64, Perpiñán. ANONIMO (1963): "El `Goya` del ayuntamiento santanderino que irá a Londres", Santander, *La Gaceta del Norte* de 7 de junio. ARIAS ANGLES, E. (1991): "Fernando VII y Goya", Madrid, *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. ARZADUN, J. (1942): *Fernando VII y su tiempo*, Madrid. CALVO SERRALLER, F. (1982): "*Goya* y la Constitución", Madrid, *El País*, *Artes*, IV-n. 161, 11 de diciembre. CARRETERO REBES, S. (1993): *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*, Santander. CARRETERO REBES, S. (1996): "Fernando VII", Madrid, *Imagen y realidad: Goya*. CARRETERO REBÉS, S. (2005): "Fernando VII", México D.F., *Goya*, Museo Nacional de Arte de México. CARRETERO REBÉS, S. (2008): "El *Fernando VII* de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander", Santander, *Trasdós* n. 8. CARRETERO REBÉS, S. (2013): www.museosantandermas.es. CARRETERO REBÉS, S. / POOLE QUINTANA, B. / PORTILLA ARROYO, I. (2003): *¿Sin Límites? 2003 Colección permanente Museo de Bellas Artes de Santander Consejería de Cultura, Turismo y* Deporte, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander / Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. DÉROZIER, C. (1976): *La guerre d´Independance espagnole à travers l´estampe (1808-1814)*, Lille, Universidad. FERNANDEZ, P.J. (1996): *Quien es quien en la pintura de Goya*, Madrid. GASSIER, P. y WILSON, J. (1974): *Vida y obra de Goya*, Barcelona. GAYA NUÑO, J.A. (1955): *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe. GLENDINNING, N. (2008): "Goya, retratista de la Familia Real", Madrid, *Reales Sitios*, Año XLV, n. 175. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1997): *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria, Instituto Ephialte. GUDIOL, J. (1985): *Goya*; Madrid. LAFUENTE FERRARI, E. (1979): *El mundo de Goya en sus dibujos*, Madrid, Urbión. LOPEZ BENITO, E (2000): *Goya, el Rey León*, Madrid. LÓPEZ REY, J. (1964): "Goya´s Cast of Characteres from the Peninsula War", *Apollo*, 23. LOPEZ TORRIJOS, R. (1996): "Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez", Madrid, *A.E.A.*, n. 273. LUNA, J.J. (1994): "Fernando VII", Estocolmo, *Goya*. MANGIANTE, P.E. (1992): *Goya e l`Italia*, Roma. MORALES Y MARIN, J.L. (1994): *Goya. Catálogo de pinturas*, Zaragoza. ORTIZ DE LA TORRE, E. (1919): "Un retrato de Fernando VII, por Goya", Santander, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. / GÁLLEGO, J. (1993): *Goya grabador*, Madrid, Fundación Juan March. RINCON GARCIA, W. (1992): "Fernando VII", Zaragoza, *Goya*. SALCEDO RUIZ, Á. (1924): *La época de Goya*, Madrid, Saturnino Calleja. SANCHEZ CANTON, F.J. (1951): *Goya. Su vida y sus obras*, Madrid. SÁNCHEZ MANTERO, R. (2001): *Fernando VII*, Madrid, Arlanza. SIMON CABARGA, J. (1947): "Cuando Goya pintó al dictado de los ediles de Santander", Santander, *Alerta* 17 agosto. SIMON CABARGA, J. (1947): "Un Goya resucitado. El retrato de Fernando VII que posee el Ayuntamiento santanderino", Madrid, *Informaciones de Madrid*. SIMON CABARGA, J. (1960): "El retrato de Fernando VII, pintado por Goya para Santander", Madrid, *ABC* 27 marzo. SIMON CABARGA; J. (1982): *Evocación de la vieja puebla. Estampas santanderinas del siglo XIX*, Santander. URREA, J. (1987): "Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado (Noticias de su vida y obra)", Madrid, *Boletín del Prado*, T. VIII, n. 23. ZAMANILLO, F. (1981): *Museo de Bellas Artes de Santander*, Bilbao.