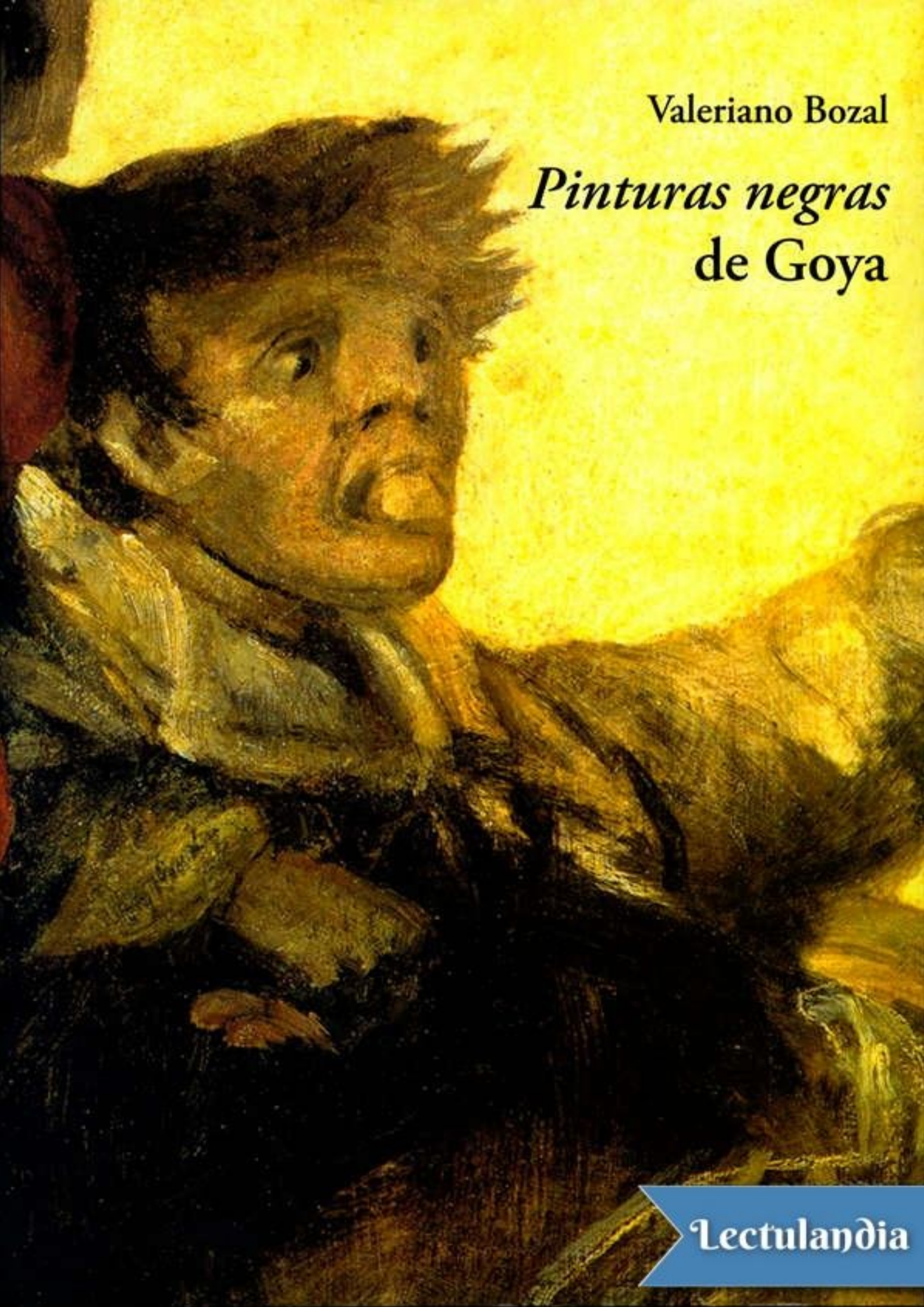


Valeriano Bozal

Pinturas negras de Goya

Lectulandia

Contiene ilustraciones. Realizadas entre 1819 y 1823 sobre los muros de dos salas de la Quinta llamada del Sordo, las «Pinturas negras» proporcionaron una imagen del mundo sombrío y del mundo luminoso que siempre ha sido característico de Goya. Más allá del interés histórico y de la preocupación académica, sin ignorarlos, se contemplan como obras vivas, imágenes vivas en las que, a pesar de su carácter enigmático (quizá también por él), nos reconocemos.

Lectulandia

Valeriano Bozal

Pinturas negras de Goya

ePub r1.1
Titivillus 07.06.16

Título original: *Pinturas negras de Goya*
Valeriano Bozal, 2009

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Introducción a la presente edición

Desde 1997, fecha en la que se publicó la primera edición de estas *Pinturas negras*, la bibliografía sobre Goya no ha hecho más que aumentar. Por lo general, aunque no de modo exclusivo, dos han sido los aspectos abordados: la interpretación y la influencia de las obras del maestro aragonés, el primero, las cuestiones relativas a la autoría de algunas de ellas, importantes, el segundo. Este último ha ocupado en los últimos tiempos las páginas de los periódicos, quizá porque la prensa gusta del sensacionalismo noticioso, pero tanta difusión ha aportado muy pocos argumentos científicos en un sentido u otro y, a la espera de un análisis crítico más riguroso, el *corpus* continúa siendo, en lo esencial, el mismo (en el momento en el que escribo esta Introducción, el Museo del Prado descataloga una pintura relevante, *El coloso*; creo que el debate sobre la misma no ha hecho más que empezar).

Las *Pinturas negras* no han estado exentas de sospechas, razones hay para tenerlas, pues, como se verá en el texto, es problemática la fecha de su realización y la posibilidad misma de que fueran pintadas en el tiempo que se les atribuye, tampoco parece seguro el número de las que se pintó. Lamentablemente no disponemos de documentación solvente sobre este período de la vida del artista, con todo —el lector tendrá cumplida información en las páginas que siguen (aunque ese no ha sido el tema que más me ha ocupado)— parece difícil atribuir a otro pintor que no sea Goya —por difíciles que resulten de explicar algunos aspectos— este conjunto pictórico, que marca uno de los puntos de «no retorno» de la modernidad, también uno de sus puntos críticos.

Cuando se habla de modernidad se introduce un término que puede resultar equívoco o, al menos, confuso. No sólo porque no hay un acuerdo sobre el período cronológico al que este término se refiere —¿desde el Renacimiento hasta hoy?, ¿desde la formulación del proyecto ilustrado, también denominado proyecto moderno?, ¿sólo el sigloXX, con algunos precedentes en los años finales delXIX, o también incluye el Romanticismo?—, también porque no están claros cuáles son los «recursos» de la modernidad en el ámbito de la pintura. Existen estilos modernos —el surrealismo, el expresionismo, el constructivismo, etc.—, lenguajes modernos que corresponden a esos estilos, pero creo que tales —lenguajes y estilos (o tendencias)— no constituyen sólo ni preferentemente objeto del estudio académico, que suele reducir su incidencia: con esos lenguajes contemplamos/representamos el mundo, proporcionamos un sentido que nos permite comprenderlo y emocionarnos «ante» él. Esa es su tarea principal, ponerlo ante nosotros (que estamos dentro de él), proporcionarnos la distancia suficiente para contemplarlo, configurar una sensibilidad y posibilitar una experiencia estética.

Ni siquiera la vuelta sobre el lenguaje pictórico en cuanto motivo de reflexión plástica en las mismas pintura y escultura, bien evidente en los primeros años del

siglo XX con el desarrollo del cubismo, ni siquiera este rasgo —consustancial con la tarea mencionada— permite una periodización cronológica nítida y proporciona contenido completo a la «modernidad»: es algo más que autoconciencia del propio lenguaje, giro lingüístico, y, además, tal giro empieza a producirse en pleno siglo XVIII, extendiéndose a lo largo de todo el XIX.

Y esto nos conduce directamente a la cuestión sobre la que ahora deseo escribir: la que de un modo general y poco concreto podemos denominar influencia de Goya. Tradicionalmente, los problemas de la «influencia» suelen considerarse en términos de «fuentes», las fuentes de las que beben unos artistas y otros, o de influencia estilística, la presencia de rasgos estilísticos determinados en autores posteriores al estudiado. Ambas, fuentes e influencia estilística, son adecuadas para hablar de Goya, pero no son las únicas, la influencia del artista sobre el surrealismo y el expresionismo, sobre el «decadentismo», su tantas veces comentada «anticipación» del impresionismo, todas ellas son cuestiones bien conocidas en las que ahora no voy a entrar.

La hipótesis que se ha abierto paso, sin prescindir de las anteriores, es aquella que habla del artista como de un creador de *mundos* que posteriormente se desarrollarán en otros artistas y marcarán las pautas de la época que llamamos moderna, algunos de cuyos rasgos anuncia (sin entrar ahora en definiciones de la modernidad. He desarrollado esta hipótesis en la exposición *Goya y el mundo moderno*, Zaragoza, 2008-2009, que he comisariado conjuntamente con Concha Lomba). En este ámbito, las *Pinturas negras* desempeñan un papel destacado.

Los términos son más vagos que los empleados tradicionalmente —fuentes e influencia estilística—, por lo que se hace precisa alguna aclaración. Mundos son conjuntos de motivos o temas que pertenecen a un ámbito determinado: el mundo de la violencia, por ejemplo, que incluye la guerra, la tortura, los enfrentamientos, duelos, peleas, etc., es decir, todos aquellos acontecimientos que tienen a la violencia como protagonista, y todos aquellos que la perpetran —verdugos, profesionales o gente corriente— o son sus víctimas; el mundo de lo grotesco, en cuyo seno cabe hablar de metamorfosis y deformaciones, comicidad radical, pero también tragedia, sátira (que puede aparecer, y de hecho aparece en muchas ocasiones, como un mundo específico); el del erotismo y la sexualidad, que incorpora a sus límites la representación del cuerpo humano en todo lo que tiene de deseable y sensual, la obscenidad, la pasión, etc.

Sobre todos estos mundos existían pinturas excelentes: la violencia había sido objeto de representaciones religiosas, martirios de santos, por ejemplo, pero también escenas de guerra, como las que difundió J. Callot; los bufones podían considerarse manifestación de lo grotesco; el cuerpo humano brillaba en los desnudos de Tiziano y en los de Rubens, de modo diferente en cada uno. Esos mundos están presentes en la historia de la pintura, Goya no los ha inventado, aquello que le caracteriza es el punto de vista con el que los aborda, la *intención*. Entiéndase, no la intención personal de

Francisco Goya, sobre la que carecemos de datos suficientes para hablar de ella, sino la *intención* que se desprende de las obras mismas, que percibimos en las mismas imágenes pictóricas.

A este respecto, puede hacerse una primera consideración: si la pintura tradicional procuraba dar un sentido transcendente a esos mundos —la violencia y la crueldad se santificaban en la vida de los mártires, en la legitimidad de la guerra; los bufones no sólo eran objeto de turbado deleite para los monarcas y su corte, también la voz de una verdad que, por su condición bufonesca, no podía ser ni negada ni reprimida o perseguida; el cuerpo femenino alcanzaba su belleza en la transcendencia ideal de las diosas—, Goya prescinde de transcendencia alguna y procura eliminar cualquier idealidad de sus imágenes. La violencia será violencia, incluso cuando esté en juego una guerra, la independencia de un país; lo grotesco, metamorfosis de lucidez y, así, forma de verdad en la que participamos todos, nunca el juego con el que se deleita una minoría; los cuerpos femeninos no serán los de las musas o las diosas, serán los cuerpos de mujeres cotidianas, sensuales y sexuales, cuya belleza contrasta con la turbada asexualidad que el paso del tiempo aporta a los seres humanos.

El tiempo, su duración sus efectos, su trabajo, su protagonismo, será rey y señor de los mundos creados por Goya. El tiempo moldea el cuerpo de la *maja* no menos que la violencia de los gañanes y el baile de los frailes. El tiempo hace indiferentes a los cuerpos en la sexualidad que, antes, los distinguía, permite iniciar a los ingenuos en los ritos del mundo de la noche, y explica la vida en el Salón del Prado o en el Paseo de Atocha, lugares para el requiebro y el cortejo. Es el tiempo quien hará honor a la juventud y a la decrepitud físicas, él marca los rasgos de los personajes retratados, y no el aparato social o político, la expresión de una subjetividad que encuentra en la temporalidad la pauta de su desarrollo —tal como lo vio el propio Goya con lucidez en sus autorretratos—, por encima de la clase social o la condición cortesana —de lo que son ejemplos inmejorables los retratos de *Sebastián Martínez* y de *Jovellanos*—, por encima incluso de la majestad de los monarcas y sus familiares. El tiempo, no los ideales, y cuando existen deben encontrar en el tiempo su acomodo: lo encuentran en los *Caprichos* y en los dibujos de los álbumes.

Tal me parece, más allá del pintoresquismo costumbrista, goyesco, o de su posible proyección sobre el expresionismo o el surrealismo, la «influencia» de Goya. Una influencia en cierto sentido paradójica, más relevante en años alejados de su muerte que en los próximos, cuando la maestría del artista aragonés se acartonó en lo goyesco de seguidores muy inferiores, Alenza o Lucas, pintores estimables si no hubieran sufrido su sombra, pero menores en el horizonte creado por él. La propia historia de las *Pinturas negras*, en algún punto próxima a la de los *Desastres*, *Disparates* y numerosos dibujos, parece consolidar esa paradoja: cuando se expusieron en París no suscitaron el interés que hoy, cada vez más, despiertan, aunque sí alguna curiosidad y bastante rechazo por parte de los más tradicionales, mientras que estampas y dibujos fueron desconocidos o poco y mal conocidos

durante mucho tiempo. Sin embargo, parece imposible comprender mucho de lo que ha hecho el arte del sigloXX sin tener en cuenta esas obras.

El tiempo implica libertad, no hay ideal que limite su paso o domine sus acciones. Allí donde el tiempo es señor, podemos mirarlo todo, sin restricciones, mirarlo también a él, a su acabar, consustancial a su condición, como Goya supo verlo bien en pinturas como *Goya atendido por Arrieta* (1820) y en dibujos como *Aun aprendo* (1824-1828), para limitarme a dos obras especialmente claras en este terreno. El tiempo es señor de las *Pinturas negras*, allí donde la referencia a la vejez y la muerte constituye motivo constante, aunque también lo sea la vida en la juventud de Judith —dadora de muerte— y la Manola, melancólica —¿quizá doña Leocadia Zorrilla?—, pero, sobre todo, el tiempo que consume y hace de los protagonistas de las pinturas coro que todo lo llena. El tiempo del aquelarre y de la procesión romera, de la superstición, el que marca la distancia que recorren las Parcas. El tiempo, por fin, detenido, pero nunca eliminado, en la figura del perro y en su mirada. No hay otra transcendencia, ningún ideal, que no sea el de la temporalidad.

Esta segunda edición responde al requerimiento del editor, Miguel García Sánchez, que desea un libro manejable y de mayor difusión de lo que lo fue la primera, muy bella, publicada por TF Editores. He añadido reflexiones y motivos que no estaban en la primera y he redactado de nuevo la parte final, pero, puesto que, mientras tanto, he publicado un libro sobre Goya y comisariado alguna exposición en la que es protagonista, me ha parecido mejor ser parco en añadidos, introducir los imprescindibles y no cansar al lector: las pinturas «hablan» por sí solas mucho mejor que nosotros.

Madrid, 2009

Introducción a la edición de 1997

Las *Pinturas negras* son, entre todas las obras de Goya, las más herméticas. El número de sus interpretaciones es tan abundante como la falta de acuerdo sobre su significado. Se han elaborado las más diversas hipótesis, tanto sobre cada una de las pinturas cuanto sobre el conjunto considerado como un todo. Es muy posible que verlas en lugar diferente de aquel para el que se pintaron, sujetas a los cambios producidos por su traslado y restauración, y sin terminar —pues cabe pensar que no están por completo acabadas— contribuya a acentuar el hermetismo. Se han hecho intentos muy valiosos para reconstruir, aunque sea a modo de sugerencia, el lugar y la disposición originales; se han realizado estudios técnicos que permiten aquilatar lo que en ellas es propio de Goya, cómo y en qué orden fueron pintadas, los añadidos que pueden tener, pero no hemos avanzado de forma suficiente en la aclaración de su significado.

Ese hermetismo no afecta, sin embargo, a la fascinación que ejercen. Basta observar durante un rato a quienes las contemplan en el Museo del Prado para advertir dos rasgos que, en principio, resultan antagónicos: la perplejidad ante algunas de las imágenes —en ocasiones mediante explicaciones que muchas veces me atrevo a calificar de fantásticas— y, a pesar de todo, la atracción que ejercen sobre el espectador.

Intenta descifrar algunas de las más enigmáticas, *Asmodea* o *El perro*, por ejemplo, sin conseguir excesivos resultados, pero no por eso deja de mirar. *El perro* ha llegado a convertirse en una pintura emblemática, tema de referencia para otros pintores que, como Antonio Saura, la sitúan en el centro mismo de su repertorio.

La actualidad, la proximidad, es una de las características de la obra de Goya, aunque no de toda ella en el mismo grado. Podemos ver en la distancia los cartones para tapices, reconstruir una época ya pasada, descubrir el atractivo de cualidades sensibles que todavía nos interesan, disfrutar con un hedonismo que nos pertenece, advertir cómo en estas imágenes aparece una sensibilidad moderna y, por tanto, nuestra… Pero todo esto no evita que los contemplemos como principio hasta cierto punto lejano. No sólo la indumentaria es distante, también la tranquilidad y la amabilidad pertenecen a un mundo que tiene poco que ver, finalmente, con el que nos ha tocado vivir.

Otras obras del artista aragonés se acercan más a nosotros. Así sucede con los *Caprichos*, las pinturas y los dibujos que hace tras su enfermedad, aunque en todos ellos quedan los rastros, y los restos, de un tiempo pasado. A partir de 1800, y de una manera muy especial a partir de la Guerra de la Independencia, pinturas, dibujos y grabados son mucho más próximos, hasta el punto de que aquella distancia desaparece por completo.

Es seguro que los cambios iconográficos tienen algo que ver con esta sensación. Los cambios en la indumentaria, por ejemplo: muchos de los protagonistas de los

Desastres de la guerra y de las *Pinturas negras* visten una indumentaria indefinida, que podría ser la nuestra; así sucede en los que protagonizan los *Disparates* y en buena parte de los personajes de los dibujos por entonces realizados. Pero esta indefinición indumentaria —tanto más llamativa cuanto que todavía se seguía disfrutando de las series de trajes y tipos— no es el único factor, ni el más importante, entre los que pueden ser tenidos en cuenta. Más relevante es el punto de vista de Goya, el punto de vista que sugieren pinturas, estampas y dibujos, su sensibilidad hacia las cosas y mundos que representa. De los acontecimientos y sus protagonistas le interesa lo que a nosotros actualmente nos interesaría: los efectos psicológicos, la distorsión de los rostros, las miradas, las actitudes a veces violentas de los cuerpos, la atmósfera onírica que envuelve muchas de las acciones, el sentido de la cercanía física de todas ellas, sobre todo cuando se trata de acciones violentas…

Es posible que este hipotético visitante del Prado y espectador de las *Pinturas negras* al que antes me refería proyecte sus sentimientos y su emotividad sobre las imágenes. Lo llamativo no es que tal cosa suceda, sino que las imágenes atraigan y soporten esas proyecciones del modo en que lo hacen y sin una anécdota iconográfica suficientemente precisa. Este es fenómeno que, hasta cierto punto, adelanta lo que es habitual en la contemplación de la pintura contemporánea.

El historiador se preocupa por esclarecer las condiciones en que las obras fueron realizadas, procura aportar datos que permitan conocer las intenciones de los artistas y de los comitentes, precisa la índole del tema, determina la condición estilística, etc. En el caso de Goya, en el caso de las *Pinturas negras*, el historiador está obligado a hacer algo más: analizar cuál es el efecto que producen y cuáles son sus causas, incluso aunque alguno de aquellos aspectos continúe en la sombra.

Creo que, a propósito de Goya más que de ninguno de los grandes artistas del pasado, es necesario introducir aquí un concepto que no suele ser del agrado de los historiadores ortodoxos (aunque su práctica es común a cualquier visitante del museo): sensibilidad. La sensibilidad de Goya, esto es, de sus pinturas, es la nuestra. Ante Velázquez o ante Rubens sentimos una profunda admiración, pero su mundo es bien diferente del actual. Por el contrario, el mundo que Goya alumbra, y ensombrece, es el nuestro. Esta sensación de afinidad debe ser aclarada y asumida, pues sesga cualquier análisis de las imágenes que podamos emprender.

No parece, sin embargo, que siempre haya sido así. La historia de las *Pinturas negras*, a la que me referiré más pormenorizadamente en otro lugar de este texto, pone de manifiesto que el interés público es relativamente tardío. Cuando se presentaron en la Exposición Universal de París en el año 1878, pasaron desapercibidas o suscitaron comentarios excesivamente parcos en su entusiasmo (cuando no radicalmente críticos). Algunos autores se refirieron a ellas como producto de la fantasía, otros atendieron a su singularidad, las contemplaron como

antecedentes del impresionismo, y no fueron los menos los que remarcaron su carácter español.

La suerte que corrieron en el Museo del Prado fue azarosa. Baste consignar ahora que inicialmente sólo se expusieron cinco pinturas, bien es cierto que en la rotonda de la planta principal del Museo: *La Leocadia, Paseo del Santo Oficio, Asmodea, Átropos o Las Parcas* y *Duelo a garrotazos*. En 1900 son ya catorce las que figuran en el catálogo y a partir de ese momento variaron tanto la instalación como los títulos con los que son conocidas.

El mismo título global, *Pinturas negras*, es relativamente reciente, pues no aparece en los textos del siglo XIX. Juan de la Encina habla de las *Pinturas negras* en su *Goya en zig-zag* (1928), un libro que puede haberse quedado viejo en muchos aspectos, pero que contiene intuiciones deslumbrantes y aborda a Goya desde una sensibilidad moderna, desde un presente que no se ignora ni oculta, pero que es ya efectivo para cualquier interpretación. En algunos momentos puede parecernos retórico, y su método, literario. Carece también de muchos de los conocimientos de los que hoy disponemos, e incluso no es mucho lo que escribe sobre las *Pinturas negras* —más lo hace sobre los *Disparates*, que aborda en el mismo capítulo—. Con todo, este libro de Juan de la Encina descubre cuál puede ser el interés de las *Pinturas negras* y, en general, de las últimas obras que Goya pintó en España.

Las *Pinturas negras* han dado origen a una amplia bibliografía, incrementada de forma considerable en los últimos años[1]. En fecha temprana, Sánchez Cantón había publicado dos documentos importantes para la historia de las *Pinturas negras*, el de compra de la Quinta junto al Manzanares (1819) y el de donación o cesión a su nieto Mariano (1823) (Sánchez Cantón, 1946). El punto de partida de las interpretaciones más recientes podemos situarlo en 1962 y 1963, cuando se publican el libro de Folke Nordström, *Goya, Saturno y melancolía* (1962), la breve nota de Diego Angulo Íñiguez, «El *Saturno* y las Pinturas Negras de Goya» (1962) y el libro de Francisco Javier Sánchez Cantón y Xavier de Salas, *Goya y sus Pinturas negras en la Quinta del Sordo* (1963). Estos últimos conocen los trabajos de Nordström y Angulo cuando el suyo está redactado, limitándose a informar de su existencia en una nota breve, en la que ofrecen un escueto resumen de sus tesis. A pesar de todo, es libro que continúa teniendo gran importancia, no tanto por la interpretación que aporta, cuanto por la cuidada y amplia información que facilita.

El breve trabajo de Angulo —una nota en la revista *Archivo Español de Arte*— y el libro de Nordström coinciden en muchos puntos e inician, más éste que aquél, una interpretación que me atrevo a llamar iconologista (aunque Angulo Íñiguez poco tuviera que ver con tal método). Encuentra posteriores desarrollos en autores como Santiago Sebastián (1979), J. F. Moffitt (1990), J. M.ª López Vázquez (1981) y J. M.ª González de Zárate (1990).

Una línea de investigación diferente fue la emprendida por Nigel Glendinning (1975, 1977, 1986), a quien debemos los textos más precisos sobre la Quinta de Goya y el traslado de las pinturas, así como una interpretación de carácter general que, como es habitual en él, prescinde de apriorismos teóricos. Priscilla Muller (1984), por su parte, ha destacado el contexto cultural y político de las *Pinturas negras*, a la vez que ha formulado hipótesis importantes sobre la colocación de alguna de ellas.

Los aspectos técnicos han sido analizados en tres publicaciones esenciales para el estudio de las pinturas. En primer lugar, hay que destacar el trabajo de Mª del Carmen Garrido (1984), en el que se investigan los cambios introducidos por Goya y el estado de las obras, a la vez que se da cuenta de la existencia de otras pinturas bajo las que ahora contemplamos, pinturas subyacentes u ocultas. Por su parte, M.ª del Carmen Torrecillas Fernández (1985, 1992) hace un estudio detallado de la documentación fotográfica existente y propone hipótesis de emplazamiento y dimensiones muy sugerentes.

Además de los textos dedicados específicamente a las *Pinturas negras*, los libros de carácter general sobre Goya aportan puntos de vista que no deben ser ignorados. Clásicos son los de Malraux (1950), Gassier y Wilson (1970), Gudiol (1970), Licht (1979), Glendinning (1977) y Alfredo de Paz (1990), de todos los cuales encontrará el lector referencia en la bibliografía, además de otros muchos que enriquecen la densa y abundante literatura goyesca. Con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Goya ha aumentado la bibliografía sobre el artista, por lo que a las *Pinturas negras* se refiere, cabe destacar el estudio de José M.ª Arnaiz (1996).

Ante las dimensiones que alcanza y a fin de evitar una prolijidad que dificultaría la lectura del presente libro, he procedido de la manera siguiente: expongo las hipótesis generales de los autores, indicando su referencia concreta, pero evito reproducir su argumentación salvo que sea necesario para la mía. En algunos casos, los menos posibles, hago una exposición más detenida de aquél con el que mantengo una eventual posición polémica, si bien reduzco en la medida de lo posible las notas a pie de página. De todos modos, este no es un libro que pretenda sustituir a los demás, su deseo es mantener un diálogo con ellos, a la vez que lo hace con el lector y con las propias pinturas.

No es casualidad que nuestro siglo le haya dado a estas obras un valor muy superior al que les reconoció el siglo XIX. Ello se debe a la progresiva identificación que con ellas se ha producido: la violencia, la irracionalidad, el monstruo, lo grotesco, la inseguridad…, son rasgos que no pueden atribuirse ya al mundo medieval —tal como hicieron algunos comentaristas decimonónicos e incluso tal como apunta el citado Juan de la Encina—, son propios del nuestro y es en él donde han alcanzado su desarrollo mayor.

Esta situación no es la única que debe preocuparnos al introducir el análisis de las

Pinturas negras. La hipótesis que funda su interpretación en una explicación estrictamente biográfica le es próxima y casi siempre una tentación para quienes estudian la obra del artista aragonés. Los iconólogos no han sido inmunes a la tentación, que matizan con un fuerte aparato documental e iconográfico, cuya intensidad, sin embargo, no afecta al fondo del asunto. El Goya enfermo y melancólico, anciano, es el transfondo de la mayor parte de las interpretaciones de las *Pinturas negras*. Saturno, Judith, las Parcas…, los protagonistas de sus imágenes serían consecuencia directa, y referentes, de ese estado de ánimo y de esa época de su vida.

Quizá la interpretación iconologista no está tan alejada, finalmente, de la leyenda romántica que hace de Goya el protagonista de todas sus obras: un Goya bravo, tempestuoso, quizá valentón, mujeriego…, pero también un Goya melancólico, introvertido, enfermo. La documentación de que disponemos ha permitido rechazar muchos de esos tópicos, pero la leyenda sigue siendo persistente.

No cabe duda de que enfermedades, estado de ánimo, situación emocional, etc., debieron afectar de alguna manera a su obra, aunque no a toda por igual. Es presumible que afectara más a la obra personal, hecha por propio gusto, que a los encargos, sometidos siempre a condiciones impuestas por el género y por el comitente. Las *Pinturas negras* pertenecen al primer tipo de obras, pues Goya las hizo en salones de su casa, para «decorar» su casa, para su propio placer, el de su familia y sus amigos. Pero ello no permite apelar sólo a la clave biográfica: otras muchas obras de estos años —por lo demás poco y mal conocidos— adelantan y se mueven en la estela de las *Pinturas negras*: son dibujos, grabados, pinturas que guardan con ellas una marcada afinidad. Si no puede rechazarse la razón personal —y creo que nadie en su sano juicio la rechazaría—, sí ha de matizarse y completarse. Tanto más cuanto que la biografía de Goya en estos años es, como he dicho, poco y mal conocida, y los problemas cronológicos que faltan por resolver son, como se verá a su debido tiempo, muy importantes.

Las *Pinturas negras* no constituyen una «sorpresa» en la trayectoria de Goya. Ciertamente, su intensidad es superior a la de las obras anteriores, pero el sentido que desarrollan había empezado a hacerse presente mucho antes. El Goya luminoso de los años setenta y ochenta dio paso a un Goya sombrío, muchas veces irónico, cuando no claramente sarcástico, que, sin embargo, nunca olvidó por completo aquellas «luces», tal como lo ponen de relieve algunas de sus pinturas de esos años, en especial los retratos. Tampoco ahora, tras la Guerra de la Independencia, olvida aquellas «luces», están presentes en dibujos y estampas, y de manera expresa en los retratos que culminarán en *La lechera de Burdeos* (1825-1827, Madrid, Prado), *Leandro Fernández de Moratín* (1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes) y *Juan Bautista de Muguiro* (1827, Madrid, Prado). Todo ello no hace sino negar la unilateralidad del registro del artista.

Por otra parte, no es Goya el único que aborda el tipo de asuntos que aparece en

las *Pinturas negras*, tampoco el único que lo hace de esta manera. Otros artistas europeos se mueven en el marco de una sensibilidad similar, con un registro iconográfico muy cercano, aunque con planteamientos en muchos aspectos bien diferentes. Las *Pinturas negras* responden a una sensibilidad personal, la de su autor, afectan a espectadores que viven, vivimos, muchos años después de que hayan sido realizadas, y participan de una experiencia común a diferentes artistas de aquellos años.

Estas notas sugieren multitud de preguntas, algunas de las cuales posiblemente no serán contestadas con la precisión que me gustaría, y aconsejan analizar las *Pinturas negras* en el horizonte de la obra de Goya en esos años y en el marco de las que realizaron otros artistas coetáneos. Puntos de vista que no nos eximen, naturalmente, de contemplarlas en y por sí mismas.

* * *

Este libro es responsabilidad de quien lo ha escrito, pero no hubiera sido posible sin muchas conversaciones, como las mantenidas con Carlos Thiebaut, Nigel Glendinning, Jesusa Vega, Juan Carrete, Francisco Calvo Serraller y Estrella de Diego, entre otros. Algunos de sus capítulos y una versión breve del conjunto fueron expuestos en forma de conferencias y cursos. Entre ellos deseo recordar el que impartí en el Museo del Prado en 1995, ante las pinturas, gracias a la amable invitación de la Asociación de Amigos del Museo. Las observaciones y preguntas que se me hicieron contribuyeron a definir mi hipótesis de trabajo y muchas de ellas están presentes en el texto que ahora ofrezco. Al escribirlo satisfago una vieja aspiración y por eso estoy tanto más obligado a agradecer al editor, Tito Ferreira, su confianza y su solicitud, que debo extender a Alberto Corazón, con el que he hablado en múltiples ocasiones de estos temas, que se ha encargado de proporcionarle una imagen gráfica, y a Chusa Hernández, que ha coordinado la edición del libro en 1997.

I

La obra de Goya en la época de las *Pinturas negras*

Suele dividirse la obra de Francisco Goya en períodos que coinciden con algún conocimiento biográfico y/o histórico. Su enfermedad de los primeros años ochenta del sigloXVIII daría paso a un modo diferente de pintar marcado, inicialmente, por los cuadros hechos por capricho e invención. El final del siglo es el de los *Caprichos*, culminación de un período histórico —el primer mandato de Godoy— en el que parecía posible un cambio ilustrado en España. Después, los años previos a la Guerra de la Independencia con la política conservadora, ahora, de Godoy. Tras la Guerra, el primer absolutismo fernandino y, con él, el retraimiento de Goya. Esta periodización no explica, sin embargo, el cambio de sensibilidad propio del artista, cambio que tiene en los años de su enfermedad un punto de inflexión, pero que continúa inmediatamente después de forma ininterrumpida hasta las *Pinturas negras* y, más tarde, las pinturas, dibujos y grabados de Burdeos. Ese cambio, perceptible ya en los años de la Guerra, en sus pinturas y, sobre todo, en las primeras estampas de los *Desastres*, configura un horizonte en el que, con su profunda originalidad, las pinturas de la Quinta resultan coherentes y adecuadas, como no podía ser de otra manera.

Los años de la Guerra de la Independencia (1808-1814), el primer absolutismo fernandino (1814-1821) y el efímero Trienio Liberal (1821-1824) configuran un espacio cronológico muy complejo, tanto en lo político e ideológico como en lo artístico y cultural. 1819, el año en el que Goya cae gravemente enfermo y adquiere la Quinta al otro lado del Manzanares, puede dividir este período en dos partes, pero si extremamos la cesura corremos el riesgo de confundirnos. Tampoco 1814, cuando, terminada la guerra, vuelve el rey Fernando, o 1821, cuando se ve obligado a jurar la Constitución de 1812, son fechas más indicadas para establecer una secuencia definitiva. Por otra parte, ya en los últimos años del sigloXVIII y en los primeros del nuevo realizó algunas pinturas que adelantan temas y sentido de los tiempos que van a venir. Me refiero a las que se conservan en la colección del marqués de la Romana, *Bandidos fusilando a unos prisioneros* [Imagen 1], *Bandidos asesinando a una mujer* [Imagen 2], *Cueva de gitanos*, *Hospital de apestados*, que pudieron haber sido realizados en torno a 1798-1800, aunque la datación no es segura, obras próximas a las escenas de canibalismo que conserva el Museo de Besançon, pintadas quizá en los inmediatamente anteriores a la guerra. También las naturalezas muertas, realizadas en

los años de la contienda, adquieren una densidad material y temporal que elude el pintoresquismo que había sido propio de este tipo de motivos.

Después de 1814 y antes de 1819, el período álgido del primer absolutismo fernandino, hizo muchas obras, pinturas, grabados y dibujos, que adelantan el sentido de las posteriores, en ocasiones lo sugieren. No sólo los *Desastres de la guerra* (1810-1815) y, en general, las obras más directamente ligadas a los acontecimientos bélicos, también muchos dibujos que configuran el horizonte de las *Pinturas negras*. Entonces es cuando inicia la serie de estampas que más directa relación guarda con ellas, los *Disparates*, que, inacabada, sólo se publicará después, en 1863, muchos años después de la muerte del artista.

1. Francisco Goya, *Bandidos fusilando a unos prisioneros*, h. 1798-1800, Madrid, Colección Marqués de la Romana.

2. Francisco Goya, *Bandido asesinando a una mujer*, h. 1798-1800, Madrid, Colección Marqués de la Romana.

Con los dibujos y las estampas, sus dos pinturas religiosas más emocionantes, *La última comunión de San José de Calasanz* (1819, Madrid, Escuelas Pías) [Imagen 3] y *Cristo en el Huerto de los Olivos* (1819, Madrid, Escuelas Pías) [Imagen 4]. Además, ya en 1820, *Goya y su médico Arrieta* (Minneapolis, Institute of Arts), testimonio de su enfermedad, y una pintura de tamaño reducido, cotidiana pero próxima a alguna de las figuras que representa en la Quinta, *El Tío Paquete* (1820-1823, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). También, si consideramos un período de tiempo amplio, retratos inmejorables, como el de *José Luis Munárriz* (1815, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) o, después, el de *Tiburcio Pérez Cuervo* (1820, Nueva York, Metropolitan) [Imagen 5].

Menciono todas estas obras, con sus fechas, para llamar la atención sobre los riesgos que corremos si insistimos en trazar un límite estricto en 1819, el año de la enfermedad a la que se refiere *Goya y su médico Arrieta*. Entonces queda partida en

dos una trayectoria que, en mi opinión, no permite tales decisiones. El tono de las *Pinturas negras* se prefigura, cuando no está explícito, en obras de 1815 y años inmediatamente posteriores, en los *Disparates* y en muchos dibujos que no podemos datar con precisión excesiva, en las pinturas religiosas de 1819, en la citada con su médico. Es muy posible que la enfermedad acentuara un estado de ánimo que difícilmente calificaremos de optimista, pero el estado de ánimo no es suficiente para explicar algunas obras más bien risueñas, tal como lo son algunos dibujos y pinturas, ni, sobre todo, la sorna que aparece con insistencia en algunas de las *Pinturas negras*. Por otra parte, en sentido contrario, una obra que podía haber exhibido con nitidez los rasgos del encargo es ejemplo temprano —hacia 1815 fue pintada— de una atmósfera melancólica, incluso tenebrosa: me refiero a *La Junta de Filipinas* (Castres, Museo Goya) [Imagen 6].

3. Francisco Goya, *La última comunión de San José de Calasanz*, 1819, Madrid, Escuelas Pías.

4. Francisco Goya, *Cristo en el Huerto de los Olivos*, 1819, Madrid, Escuelas Pías.

5. Francisco Goya, *Tiburcio Pérez Cuervo*, 1820, Nueva York, Metropolitan.

A la vista de todo esto, me inclino por una hipótesis matizadamente diferente. Los acontecimientos de la Guerra de la Independencia y la represión absolutista inmediatamente posterior marcaron de forma sustancial el mundo en el que Goya vivía. El artista atendió, no con excesivo entusiasmo, y en ocasiones pretextando necesidades económicas, a sus deberes oficiales, un mundo en el que Vicente López era la estrella ascendente. Procuró consolidar su situación político-administrativa, para lo que era imprescindible eliminar cualquier sospecha de afrancesamiento, incluso de liberalismo (aunque este era un asunto privado, que se puso de relieve en los dibujos, a los que cabe suponer tenían acceso sólo un reducido grupo de personas de su círculo íntimo). Aceptó encargos, en especial retratos, y se aplicó al dibujo y el grabado, aunque ni *Desastres* ni *Disparates* llegaron a ver la luz en vida del artista. Algunas pinturas, dibujos y grabados hacen directa referencia a los acontecimientos bélicos y sus consecuencias funestas, a la crueldad de la guerra, al heroísmo —y la miseria— de los madrileños —que nunca están caracterizados como tales—, aunque evitan el énfasis retórico que había puesto de moda la pintura francesa — presente

incluso en las estampas populares—. Otras obras constituyen una «reflexión» que pierde de vista los acontecimientos concretos y se atiene a las consecuencias. La guerra, no sólo ella, pero ella de una forma directa y brutal, ha abierto un mundo en el que la crueldad y la violencia parecen no tener límites, donde la corrupción y la irracionalidad son norma. Ofrecer la anécdota de esas notas terribles, también su sentido general, es el rasgo que marca la evolución del artista aragonés a lo largo de estos años, una evolución que encuentra su punto más alto en las *Pinturas negras*.

6. Francisco Goya, *La Junta de Filipinas*, h. 1815, Castres, Museo Goya.

Los Desastres de la guerra

La Guerra de la Independencia es el tema de muchas pinturas, dibujos y grabados de estos años[2]. Entre las pinturas, hay que destacar *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol el 2 de mayo de 1808* y *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del Príncipe Pío* (1814, ambas en el Museo del Prado). Entre las estampas, la serie de *Desastres de la guerra*, realizada entre 1810 y 1815, pero publicada en 1863[3], además de los aguafuertes con prisioneros. Los dibujos son muy abundantes y resulta difícil saber con precisión cuáles se refieren directamente a la guerra, cuáles pueden inscribirse en el horizonte de sus consecuencias y cuáles son por completo ajenos a los acontecimientos. Parece dudoso que los dibujos con presos y torturados del *Álbum C* no estén relacionados con la guerra o/y con sus consecuencias, la represión absolutista —¿cómo, si no, entender *Quien lo puede pensar* (Madrid, Prado) [Imagen 7], *Pr. Liberal* (Madrid, Prado) o *Divina Libertad* (Madrid, Prado) [Imagen 8]?—, pero hay otros, en este mismo álbum y en los titulados con las letras *D*, *E* y *F*, que guardan más directa relación con personajes y acontecimientos de la vida urbana, también con la fantasía del artista que, una vez más, se vuelca sobre el papel.

Entre todas estas obras, por diferentes que sean sus motivos, se establece una coherente afinidad. Ello se debe al modo que tiene el artista de contemplar los acontecimientos y de reflexionar plásticamente sobre ellos. Goya no se limita a una representación de anécdotas concretas, de hechos más o menos reconocibles, sino que busca un significado general. Este sentido se apoya en dos ejes fundamentales: que la crueldad y el horror de los acontecimientos revelan la condición de la naturaleza humana, es el primero; que esos rasgos nos afectan directamente, no son un espectáculo al que podemos asistir como espectadores distantes, constituyen parte de nuestro mundo, el segundo.

7. Francisco Goya, *¿Quien lo puede pensar?*, h. 1814-1823, *Álbum* C, Madrid, Museo Nacional del Prado.

8. Francisco Goya, *Divina Libertad*, h. 1814-1823, *Álbum C*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Los *Desastres* se dividen, como es bien sabido, en tres partes. La primera (estampas 1 a 47) representa acontecimientos bélicos o directamente relacionados con ellos. La segunda (estampas 48 a 64 o 65) se ocupa del hambre en Madrid entre 1811 y 1812. La tercera (estampas 65 o 66 a 80-82) se refiere, bajo la denominación «caprichos enfáticos», a la situación política e ideológica del país tras la guerra. Esta estructura, que articula acontecimientos y reflexión crítica, puede parecernos que rompe la unidad y continuidad de la serie, pero no es desconocida en las colecciones de estampas de la época, tal como se pone de relieve en la de F. Pomares y B. Pinelli, *Guerra de la Independencia* (1818, Madrid, Biblioteca Nacional).

En la primera parte, los acontecimientos más crueles dominan el conjunto de las estampas. Diversas maneras de morir y de ejecutar, empalamientos, fusilamientos,

ahorcamientos, mutilaciones, etc., son los motivos representados por el artista, que elimina tanto la distancia espectacular respecto a la muerte cuanto el énfasis retórico que puede teñirla de heroicidad. Bombardeos de la población civil, saqueos, éxodos, poblaciones incendiadas son otros tantos motivos «modernos» de los *Desastres*. Goya no hace concesión alguna a la legitimación sentimental o ideológica. Acerca las víctimas a los verdugos y ambos, a su vez, están próximos a nosotros. Prescinde de la dignidad de la muerte y destaca los aspectos más sórdidos, las actitudes más crueles, que, sin embargo, no se muestran como acontecimientos excepcionales. Todo lo contrario, lo más agresivo de este mundo es su cotidianidad, su proximidad.

No legitima ideológica o políticamente los acontecimientos —aspectos en los que va más lejos que en las pinturas sobre el dos y el tres de mayo—, verdugos y víctimas son españoles y franceses, si bien los primeros, víctimas en mucho mayor grado que los segundos. Aunque predominen los verdugos entre los franceses y las víctimas entre los españoles, los «patriotas», la violencia es propia de todos y puede ser extrema y refinada en unos y otros. Goya no adopta el «bando» de ninguno de los contendientes, sino el de la población afectada por los acontecimientos, que rubrica con un firme *Yo lo vi*, título de la estampa número cuarenta y cuatro. Los españoles no se oponen al ejército francés en nombre del rey Fernando, ni siquiera está presente la eventual independencia del país o una presunta revolución, se oponen para salvar sus vidas y sus bienes, las vidas de sus hijos y parientes, su propia existencia.

Al organizar su imagen, procura disponer los motivos de tal modo que nosotros nos encontremos implicados en ellos. No somos espectadores distantes, sino personajes virtuales que, en su camino, encuentran montones de cadáveres, ajusticiados colgados de un árbol, despedazados. Somos los que estamos al pie de la tarima en la que han sido agarrotados varios hombres, nos encontramos en la misma cueva en la que se producen los fusilamientos, formamos parte de la multitud que constituye el populacho.

Goya se había servido de estos recursos formales ya en sus cartones para tapices, y posiblemente los había «aprendido», al menos parcialmente, del rococó francés —que los utilizó en sus pinturas de fiestas galantes— y de Tiépolo, pero ahora adquieren una dimensión inesperada: la que era aproximación sensible al gozo y la frivolidad se ha transformado en familiaridad con la más radical violencia.

En la segunda parte, cuando se ocupa del hambre en Madrid en 1811 y 1812, altera la composición e introduce un punto de vista que permite hablar de un observador, casi un mirón, un paseante. La organización formal presta más atención a la horizontalidad de la escena, la mirada adelanta al paseante baudelaireano —un rasgo que se repetirá en los dibujos de Burdeos—, los asuntos se disponen con claridad y el horizonte pierde el énfasis nocturno de las primeras estampas. Los motivos arquitectónicos —tratados a la manera de Carracci en sus «gritos» de Bolonia— encajan las figuras, de tal manera que somos conscientes de encontrarnos en una ciudad, pero incapaces de concretar los lugares. En ocasiones recurre a

motivos iconográficos que poseen larga tradición en la pintura religiosa: así sucede, por ejemplo, con la *Piedad*, que se convierte en motivo laico en *No llegan a tiempo* (*desastre* número 52) [Imagen 9]. Si en las primeras estampas acentuó la expresividad horrible de los asuntos implicándonos directamente en los mismos, en éstas nos ha convertido en paseantes anónimos que descubren, y describen, las condiciones del entorno. En ambos casos, precisamente por el uso de estos recursos, transciende la anécdota y universaliza el sentido de los acontecimientos.

Los «caprichos enfáticos» introducen cambios importantes respecto a las dos partes anteriores. El sarcasmo cobra un relieve del que antes carecía. Las facciones de los personajes adquieren rasgos caricaturescos y la deformación tiene un sentido más crítico y burlesco que dramático. Goya ha recurrido a un tópico de la fábula, los animales parlantes, sirviéndose de un libro del poeta italiano Giambattista Casti, *Gli animali parlante*, traducido al castellano en 1813. Lo cómico ha hecho su aparición, si bien, dado el contraste con las estampas precedentes, es una comicidad ciertamente amarga.

Algunos personajes podrían figurar con derecho propio entre los que protagonizan los *Disparates* —lo que nos hace pensar que no están tan lejos ambas series—. Así sucede, por ejemplo, con el escribano/escribiente de *Contra el bien general* (número 71) [Imagen 10], el pajarraco de *El buitre carnívoro* (número 76) [Imagen 11], los cadáveres de *Nada. Ello dirá* (número 69), los personajes de *Farándula de charlatanes* (número 75) o el clérigo, ¿el papa?, que mantiene el equilibrio de *Que se rompe la cuerda* (número 77).

Que tal cosa suceda no me parece ocioso. No sólo implica una proximidad cronológica, como he sugerido, supone una contigüidad semántica, si se quiere, espiritual o mental, que no podemos pasar por alto.

La condición de los acontecimientos y las circunstancias es de tal calibre que sólo puede aplicarse desde una perspectiva marcada por la norma del exceso: la caricatura, la deformación, lo grotesco. Esos rasgos estaban antes presentes en los dibujos, también los encontramos en los *Caprichos*, ahora adquieren más peso y perfilarán uno de los rasgos fundamentales de las *Pinturas negras*. Si, como es de suponer, hizo las planchas de los *Desastres* para editarlas, hacerlas públicas, entonces el recurso a lo cómico parece la única posibilidad a su alcance para abordar la situación política tras la tragedia de la guerra. Con todo, su sentido era en exceso evidente y no hubiera podido alcanzar tal publicidad sin consecuencias. Nada tiene de particular que las estampas no vieran la luz durante estos años.

En cualquier caso, justo es señalar que las últimas estampas de los «caprichos enfáticos» introducen motivos que proporcionan un sentido más positivo a la escena, y que una de ellas, *Esto es lo verdadero* (número 82) [Imagen 12], implica cierto optimismo. Mas, lejos de borrar la tragedia que las anteriores han mostrado, estas estampas finales la acentúan: lo más que permiten contemplar es un futuro de esperanza bien diferente al momento en el que se estaba viviendo (futuro que nunca

llegó a realizarse, tal como se pondrá de manifiesto en las obras posteriores del artista).

En los dibujos de los álbumes por entonces realizados, la crueldad política, religiosa e ideológica, en general, se une al sarcasmo de una comicidad contundente, grotesca. Después me ocuparé de esas imágenes, dos palabras ahora sobre las más directamente políticas.

Los dibujos con presos y torturados, víctimas de la Inquisición y del poder civil —¿hasta qué punto es posible separar a una de otro?—, todos en el *Álbum C*, son la mejor requisitoria contra la situación posterior a 1814. La represión clerical-fernandina se universaliza en imágenes donde lo que importa es la figura del condenado. Me interesa destacar el término «figura», que me permite acercar a Goya a la que fue una de las claves del arte neoclásico y, simultáneamente, sugerir su distancia.

No tanto la anécdota cuanto la figura, no tanto la narración —que no desaparece, bien al contrario—, cuanto la disposición de la figura, su actitud y perfil, su contorno, son el factor fundamental (formalmente hablando) de la requisitoria. El lugar sólo se esboza en *Quien lo puede pensar!* (h. 1814-1823, *Álbum C*, Madrid, Museo del Prado) [Imagen 7]: la celda es la pared en la que engarza la argolla, la pared es la superficie blanca del papel, al igual que el suelo, bastan dos rayas para marcarlo; el patíbulo, la tarima o el palo del garrote, la multitud que contempla los hechos, una mancha en *Le pusieron mordaza porque hablaba* (h. 1814-1823, *Álbum C*, Madrid, Museo del Prado), la figura del ajusticiado destaca sobre esa mancha, en toda su personalidad, la de ajusticiado, expresada en la disposición del cuerpo, el modo de estar sentado, inclinado, inerme. Los torturados, apresados y ajusticiados están inermes, como lo estará, después, el hombre al que trasladan las Parcas en las *Pinturas negras*. Son los gestos corporales, la descripción de sus figuras, los factores que determinan el sentido de las imágenes laicas.

9. Francisco Goya, *No llegan a tiempo*, h. 1815-1820, *desastre* número 52, Madrid, Biblioteca Nacional.

10. Francisco Goya, *Contra el bien general*, h. 1815-1820, *desastre* número 71, Madrid, Biblioteca Nacional.

11. Francisco Goya, *El buitre carnívoro*, h. 1815-1820, *desastre* número 76, Madrid, Biblioteca Nacional.

12. Francisco Goya, *Esto es lo verdadero*, h. 1815-1820, *desastre* número 82, Madrid, Calcografía Nacional.

Algo similar, aunque con significado por entero diferente, había hecho David en sus *Horacios* (1784, París, Louvre) y en *Marat* (1793, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes). Era proceder característico de la pintura francesa, del neoclasicismo británico e italiano, también del romanticismo alemán. La atmósfera de la escena debe tanto o más a las figuras que a la narración y al ambiente, y, aunque éstos no se han descuidado, el resultado es bien distinto al de las cárceles piranesianas, con las que en algunas ocasiones se han relacionado estos dibujos.

Goya acentúa la condición humana de la víctima: no es un espectáculo, es un ser humano torturado y, por ello mismo, expresión y alegoría de todos los seres humanos torturados. La tortura afecta al gesto de su rostro tanto como a la disposición de sus piernas y brazos, a la torsión del tronco. Todo se distorsiona y deforma, se angula el tronco, parece que todo el cuerpo cuelga de una cadena —como si fuera una «cosa»—, avanza hacia nosotros, espectadores, su parte inferior, el preso es mancha sobre el enlosado. En ocasiones, un nombre, una inscripción indican de quién se trata —Torregiano, por ejemplo—, pero casi siempre son personajes anónimos con indumentaria también anónima.

La angustia de la muerte

Dos pinturas religiosas marcan la distancia respecto de lo que en este género había sido hasta entonces habitual en Goya: *Cristo en el Huerto de los Olivos* (1819, Madrid, Escuelas Pías) [Imagen 4] y *La última comunión de San José de Calasanz* (1819, Madrid, Escuelas Pías) [Imagen 3]. Otra pintura religiosa realizada dos años antes, *Santas Justa y Rufina* (1817, Sevilla, Catedral) pone de relieve la diferencia entre el artista aragonés y otros autores de obras religiosas, pero carece de la carga emocional de las dos mencionadas. Una cuarta, *Goya y su médico Arrieta* (1820, Minneapolis, Institute of Arts) [Imagen 13], aunque no es en sentido estricto pintura religiosa, ofrece una emocionalidad próxima a las dos de las Escuelas Pías y se inscribe en el mismo marco expresivo que las *Pinturas negras*.

Goya realizó abundantes pinturas religiosas en su juventud, tal como era habitual en los pintores de la época. Intentó adquirir prestigio, ya en Madrid, con una obra religiosa, *San Bernardino de Siena* (1782-1783, Madrid, San Francisco el Grande), con la que se presentó al concurso para decorar la iglesia en la que actualmente se encuentra. Poco antes, para ser elegido miembro de la institución, presentó a la Academia de San Fernando un *Cristo en la cruz* (1780, Madrid, Prado). Pero ninguna de estas obras, aunque destacan respecto de lo que era habitual en la pintura española del momento, nos sugieren lo que llegará a ser Goya.

13. Francisco Goya, *Goya y su médico Arrieta*, 1820, Minneapolis, Institute of Arts.

Entre todas las pinturas religiosas del artista, quizá las mejores son las que poseen una concepción menos religiosa o, al menos, de una religiosidad que tiene poco que ver con la que está en uso. Las dos llamativas pinturas de la catedral de Valencia, *Despedida de San Francisco de Borja de su familia* y *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*, realizadas en 1788 por encargo de la marquesa de Peñafiel, condesa-duquesa de Benavente y Gandía, posterior duquesa de Osuna, a partir de 1787, escapan a la iconografía tradicional y, sobre todo en los bocetos, muestran a un Goya profundamente innovador. Si, en la segunda de las pinturas, el moribundo intensifica en su disposición el énfasis dramático que venía siendo habitual en este tipo de asuntos, los demonios y figuras monstruosas que esperan el tránsito adelantan personajes y ambientes posteriores. La expresividad de San Francisco de Borja hace

de la religión un asunto personal, con el que el santo se compromete, lejos de las concepciones retóricas o puramente formales, piadosas, al uso. A la vez, se inscriben en una orientación del arte europeo, la de lo sublime terrorífico, que tenía en el arte de nuestro país, en esas fechas, una presencia reducida.

Por su parte, la *Despedida de San Francisco de Borja de su familia* rehúye los elementos retóricos al uso —conviene tener en cuenta que se trata de la consagración a la fe y a una vida santa— y hace de la escena la que es propia de una despedida humana, dramática en lo que tiene de separación y anuncio de soledad, pero sin introducir motivos simbólicos que atemperen la naturaleza del momento.

Años después, en 1798, la decoración al fresco de San Antonio de la Florida fue ocasión para introducir una visión de lo popular en lo religioso de marcado carácter pintoresco, extremadamente original en la historia de la pintura española —también en la historia de la pintura europea—, aunque pueda hablarse (creo que no debe hacerse, no es correcto) del precedente de Murillo, con figuras profundamente abocetadas, en las que predomina la sensación de multitud y anonimato, sin prescindir por ello de los personajes individuales. La escena ofrece un marcado sabor callejero y el milagro del santo es ocasión para articular lo anecdótico de la vida urbana con figuras que, como ha escrito Gassier (Gassier, 1970, 1974, 194), sólo a él pertenecen. Algunas de esas fisonomías, gestos y actitudes, se adelantan a las que mucho después aparecerán en las *Pinturas negras*.

Todas estas pinturas religiosas, y otras que ahora no cabe mencionar, son el más directo antecedente de las que realiza en 1919, pero el tiempo transcurrido entre unas y otras no ha pasado en vano. Si algo puede decirse, es que han perdido importancia los motivos anecdóticos, ya de por sí muy limitados en las pinturas mencionadas. La soledad de Cristo en *Cristo en el Huerto de los Olivos*, arrodillado y con los brazos extendidos —en posición que aparece en algunos dibujos y en la primera de las estampas de los *Desastres*—, destacando luminosamente su figura en un entorno nocturno, esa soledad es el rasgo que, ante todo, cabe resaltar, también el que expresa con énfasis absoluto la angustia propia del personaje. La soledad es nota que encontramos igualmente en la otra pintura de las Escuelas Pías y en *Goya y su médico Arrieta*, también en algunas de las *Pinturas negras*. El silencio nocturno, que no rompen ni la luz ni el gesto, bien al contrario, acentúa la condición límite de la situación y lo inexplicable de la misma, fundada en una voluntad que supera a la del protagonista —una versión religiosa personal del motivo de lo sublime, ahora en clave existencial más que cósmica—. Se explica en los ojos y el gesto todo de Jesucristo, que interroga al cielo, sin que la negrura de la noche proporcione respuesta alguna.

Goya ha convertido a Jesucristo en una figura humana —en lo que se adelanta a muchos de los planteamientos religiosos de la modernidad cristiana— y a la voluntad divina en un más allá ignoto, anónimo: sólo se concreta en la ausencia, en la noche y los rayos de luz que caen sobre la figura y la hacen, si cabe, más humana. El artista

aragonés prescinde los tópicos de la pintura religiosa barroca y neobarroca y reúne algunos de los rasgos que, más allá de lo sublime terrorífico, configuran lo patético.

La muerte es también el argumento de las otras dos obras a las que ahora deseo referirme. *La última comunión de San José de Calasanz,* la primera de ellas, es quizá la única obra estrictamente religiosa de Goya en estos años, aunque no, una vez más, al modo tradicional. Resignación y santidad a la hora de la muerte bajo la luz que desciende de las alturas, pero también un mundo oscuro —el recinto donde los hechos tienen lugar, el templo— y desgaste físico, agotamiento, la temporalidad presente en el cuerpo, las facciones y la expresión del santo. Todo ello en el marco de una evocación de las edades de la vida: la infancia, en los niños (a la derecha), la madurez en las figuras del centro (entre el sacerdote y el santo) y la vejez en los ancianos (a la izquierda), que parecen esperar e incluso aproximarse. De este modo, la representación de un acontecimiento individual se convierte en una alegoría colectiva.

También son figuras de la noche las que aparecen tras el artista y su médico Arrieta en *Goya y su médico Arrieta*, pintura calificada habitualmente como «piedad laica». Sobre un fondo oscuro, el médico sujeta al artista a la vez que le ofrece un vaso, y lo hace como en las piedades tradicionales es propio de ángeles y santas mujeres. La frontalidad de las figuras, su iconicidad, el gesto del artista enfermo, el leve movimiento del médico y el profundo contraste entre la claridad del primer término y la oscuridad del fondo acentúan el tono dramático de la escena. A pesar de las figuras del fondo, la sensación dominante en lo moderado de los gestos y la levedad del acto es de silencio.

Las figuras que aparecen en la parte posterior, de carácter infernal o demoníaco, recuerdan aquellos diablos que en las xilografías medievales esperaban que el moribundo exhalase el último suspiro para llevarse su alma. Los ángeles eran los encargados de luchar por ella. Goya había dado una versión moderna de la escena en su *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*: es la cruz que levanta el santo la que desempeña el papel de los ángeles, ella impedirá que los demonios monstruosos se apoderen del alma. Ahora no hay cruz alguna, no hay ángeles, sólo la medicina del médico.

Piedad laica en tanto recuerda las piedades religiosas, pero también en tanto que elimina los factores transcendentales (religiosos) del consuelo: aquí lo son el médico, la ciencia y la persona, el amigo al que Goya está agradecido, según reza la leyenda del cuadro. Al igual que sucedía en *Cristo en el Huerto de los Olivos*, desaparecen los elementos mediadores entre un mundo y otro, entre una y otra vida. Esta ausencia de mediación coloca a la angustia en el centro de la situación e impide hablar de un tránsito feliz.

Figuras de lo cómico y lo grotesco

El estudio de la obra en estos años no puede olvidar un elemento sustancial de su arte: lo cómico. Al igual que sucede con los otros géneros, también lo cómico había estado presente en su obra anterior —en los *Caprichos* encontramos sus manifestaciones más importantes—, y ahora crece de manera inusitada —e inhabitual en otros grandes artistas europeos de la época—, en especial en los dibujos.

Los dibujos realizados en este período se reúnen en los álbumes *C* y *F*. El primero pudo haber sido iniciado, según Gassier, en torno a 1803 y acabado durante el Trienio Liberal, antes de marchar a Francia (Gassier, 1973). Esta duración en el tiempo, así como la índole de las imágenes, han permitido hablar de un álbum «diario». El *Álbum F* se compone de dibujos realizados entre 1812 y 1823, aunque Gassier considera que el núcleo central corresponde a 1815-1820. En cualquier caso, si bien la cronología de los dibujos es sólo aproximada, ambos álbumes ofrecen un buen repertorio de los motivos que interesaron a Goya durante estos años.

Los cómicos no son los únicos dibujos que en ellos se encuentran, ni siquiera los predominantes —ya me referí antes a los dibujos de prisioneros del *Álbum C*—, pero sí ocupan un lugar destacado. Cómico no es solamente, tal como muchas veces solemos comprenderlo, lo chistoso y caricaturesco. Cómicas son las figuras de mendigos, deformes y mutilados, también los personajes estrafalarios o los que descubren una intención satírica que induce a la sonrisa y la ironía: la jovencita que acciona con el faldellín y los calzones, el salvaje, el borracho, el hombre gordo, aquel que deja caer los pantalones, el loco, el tullido que utiliza plataforma con ruedas para poder moverse, el deficiente que pide limosna, los que aparecen en los sueños nocturnos, el ciego enamorado de su potra (una gran hernia)…, figuras todas ellas de la deformidad. Goya sigue en este punto la tradición de las imágenes cómicas. Callot es nombre que viene a la memoria.

En el *Álbum F* encontramos personajes cómicos y escenas cómicas. Borrachos y mendigos, algunos tullidos, y no son pocas las escenas en las que la risa estalla: con los saltimbanquis y volatineros, por ejemplo, con los ardores del caballo, que termina maltratando a un religioso y a la borrica sobre la que monta, con los que se buscan las pulgas… Pero no cabe duda de que este álbum tiene preferencia por la violencia y las escenas cotidianas: duelos, caza, trabajadores, etc.

Aunque no se ha perdido el sentido crítico y satírico que siempre legitimó la comicidad, y que fue uno de los argumentos del anuncio de los *Caprichos* —mostrar el ridículo para corregir los vicios que lo producen—, sí hay que decir que crítica y sátira han evolucionado considerablemente respecto de lo que era propio del género tradicional. Por una parte, y este no es un rasgo por completo excepcional en Goya, también lo encontramos en Bosch y en Bruegel, aunque en mucha menor medida, los protagonistas de los dibujos cómicos no son censurados con acritud ni ridiculizados con ferocidad, no son deshumanizados. Bien al contrario, conservan una notable

carga de humanidad, de proximidad al artista y a todos nosotros (que nunca podemos mofarnos de ellos): este proceder indica que Goya no desea proponer una alternativa moral a las conductas descarriadas o a las naturalezas deformes, se limita a ofrecer sus imágenes como testimonio de la realidad o de su fantasía.

Además, y este que voy a mencionar es rasgo que se articula con el anterior, los personajes son profundamente verosímiles en tanto que profundamente individuales. A diferencia de lo que era habitual del momento —que Goya conocía bien, puesto que algunos de los personajes de los cartones para tapices son muy próximos, si no directamente inspirados, a los «trajes» de Juan de la Cruz[4]—, no representa tipos, tal como hacían las colecciones de trajes, oficios y «gritos», que estuvieron de moda en España en la segunda mitad del siglo XVIII, sino figuras individuales. El rasgo es tanto más importante cuanto que, en el siglo XIX, la representación de tipos será una de las características más notables del pintoresquismo romántico de carácter costumbrista, del que existen en nuestro país ejemplos importantes en la pintura de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas, y en las numerosas y brillantes ilustraciones de *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, 1843 y 1844).

En este marco, los aspectos físicos que identifican a los personajes, algunos extravagantes, poseen una importancia considerable. La deformidad está presente en los miembros hinchados, la hidrocefalia, las mutilaciones, hernias, etc., también en los gestos y actitudes, pues los personajes son capaces de adoptar las más singulares posiciones para mostrar aquello que ocultan. En todos los casos, el dibujante, Goya, hace gala de una excepcional perspicacia visual para captar el instante del gesto, la relación entre las diversas partes del cuerpo —el andar del cojo y jorobado, del mutilado, la forma de pedir limosna, de bailar—, un aspecto del que carecen las imágenes de tipos y oficios realizadas por los dibujantes del género.

Encontraremos muchos de estos rasgos en las *Pinturas negras*. Responden, en los dibujos, como no podía ser menos, a los gustos personales del artista, y parece adecuado sospechar que fueran motivo adecuado para el entretenimiento de Goya y sus amigos. Podemos imaginar a varios de ellos discurriendo sobre el «pie» más acertado o más agudo, valorando el que Goya ha propuesto, identificando a los personajes, buscando parecidos. No cabe duda de que todos estos dibujos abren una perspectiva sobre el artista muy distinta de la que perfilan los encargos oficiales, incluso diferente de la que sugieren los encargos privados. La imaginación y el absurdo se reservan un papel decisivo. La Ilustración ha terminado, el optimismo que hubo, cuando lo hubo, ha cedido el paso a otro mundo, cada vez más presente: el que evidencian los *Disparates*, primero, y las *Pinturas negras*, después.

Tal como se ha señalado en diversas ocasiones, los *Disparates* constituyen, junto con las *Pinturas negras*, la serie más hermética entre las obras de Goya. Son estampas que quedaron sin terminar cuando el artista marchó a Francia en 1824 y, al igual que los *Desastres*, sólo se publicaron después de su muerte, en 1864. Cabe presumir que inició la serie en 1815, pero cuando marchó de Madrid faltaban muchas

leyendas y no se había precisado ningún orden concreto. Es posible que abandonara el trabajo por razones de salud —la enfermedad de 1819—, pero no cabe hacer sino presunciones: ¿Por qué no volvió sobre los grabados?, ¿quizá porque el trabajo en las *Pinturas negras* le absorbía completamente?

El abandono implica desinterés, pero no estamos en condiciones de explicar las causas de ese desinterés. Pueden ser muchas, desde la premura de la marcha a Francia, otras ocupaciones, hasta la consideración de que las estampas, esas estampas, ya no serían del gusto público, más concreto, más directo y violento (según ponen de relieve las estampas satíricas de la época, elementales en su violencia, muy influidas por los caricaturistas británicos y franceses), o, quizá, la certeza de que su publicación resultaba imposible.

Como quiera que sea, el mundo de los *Disparates* está muy próximo al de las pinturas en la Quinta y, como expondré después, acentúa aspectos que en los dibujos y estampas anteriores sólo eran sugeridos. Si en algo se diferencian las pinturas es en la mayor intensidad de lo grotesco, una diferencia de grado muchas veces sutil y determinada por las diferencias técnicas, pues las imágenes de estampas y pinturas ofrecen una notable afinidad, aunque la iconografía sea diferente.

La serie consta de 22 estampas y conocemos algunos dibujos preparatorios para estampas no grabadas, todo lo cual permite pensar en un conjunto de 25. Entre todas ellas se sugiere la existencia de un nexo, pero es difícil decidir cuál sea su naturaleza. Por mi parte —y así lo he escrito en otro lugar[5]—, creo que nos encontramos ante representaciones alegóricas de la realidad vivida por Goya, de la realidad social y política tanto como personal y psicológica[6]. Estas alegorías se configuran como disparates, es decir, hechos o dichos fuera de propósito y de razón, una caracterización que cuadra también, al menos parcialmente, para las pinturas de la Quinta. Al margen de las posibles afinidades iconográficas, muy concretas, deseo adelantar que el punto en el que estampas y pinturas convergen es en el tratamiento de lo grotesco: el mundo como una figura grotesca.

Algunos de los temas de las estampas han aparecido ya en otras obras de Goya, así sucede, por ejemplo, con la pasión amorosa y la infidelidad, la rijosidad de los viejos, el miedo, el baile de tontos, la monstruosidad, etc. Otras estampas de la serie introducen asuntos relativamente nuevos, como pueden ser las figuras de los ensacados o los hombres maravillosos que vuelan en el silencio de la noche. Otras, por fin, nos dejan perplejos, como *Disparate pobre* y *Disparate claro* (números 11 y 15, respectivamente) [Imagen 14, 15]: en el primero, una muchacha parece huir, perseguida por una vieja —¿la muerte? (en este caso enlazaría directamente con las pinturas de la Quinta)—, y se refugia en la que puede ser entrada a una iglesia, donde espera un grupo de personas de apariencia humilde. *Disparate claro* puede reclamar su título de la luz que hay fuera de la tramoya, pero en sí mismo tiene poco de tal: ni sabemos quién es el personaje que lo protagoniza, ni todos los demás, ¿un eclesiástico, militares?

Sí son precisas, sin embargo, las sensaciones que ambas estampas producen (lo que indica que el hermetismo del motivo no es suficiente para impedir un efecto estético). La angustia de la mujer joven que huye, en la primera; la violencia de la escena, lo terrorífico de la «corte» que al clérigo rodea, la unción meliflua de los casacones, la tramoya pretenciosa, palaciega, bajo la que todo tiene lugar, lo cerrado del espacio, acentuado por la luz, la segunda.

Algunos personajes de los *Disparates* están próximos a las *Pinturas negras*, también algunos grupos y escenas. Entre todos, en primer lugar, el monstruo doble de *Disparate matrimonial* (número 7) y el grupo de brujas que lo contemplan, las figuras del fondo a la derecha y el primer personaje, a la izquierda. No sólo los personajes, también la actitud con la que miran, en parecido sentido al gran *Aquelarre* de la planta baja de la Quinta. Punto en el que también coincide con la enigmática escena de *Disparate ridículo* (número 3) [Imagen 16].

14. Francisco Goya, *Disparate pobre*, h. 1815-1823, *disparate* número 11, Madrid, Biblioteca Nacional.

15. Francisco Goya, *Disparate claro*, h. 1815-1823, *disparate* número 15, Madrid, Biblioteca Nacional.

16. Francisco Goya, *Disparate ridículo*, h. 1815-1823, *disparate* número 3, Madrid, Biblioteca Nacional.

17. Francisco Goya, *Disparate alegre*, h. 1815-1823, *disparate* número 12, Madrid, Biblioteca Nacional.

18. Francisco Goya, *Disparate de carnaval*, h. 1815-1823, *disparate* número 14, Madrid, Biblioteca Nacional.

19. Francisco Goya, *El caballo raptor*, h. 1815-1823, *disparate* número 10, Madrid, Biblioteca Nacional.

Son muchos los rostros de los *Disparates* que podrían figurar en el repertorio de las *Pinturas negras*, pertenecen a la misma familia en su deformidad y su exceso: el rostro del bobalicón, las viejas de *Disparate pobre*, la mujer que baila en el centro del *Disparate alegre* [Imagen 17], los truhanes y el deforme de *La lealtad* (número 17). La multitud del *Disparate general* (número 9) ostenta el mismo rango que las multitudes de las *Pinturas negras*, aunque en la estampa introduce Goya personajes de corte más fantástico. Otro tanto sucede con el público que contempla a la funambulista de *Disparate puntual* (número 20), y es propia de las *Pinturas negras* la atmósfera de tantas estampas que no vale la pena mencionarlas ahora por separado.

Escenas tan violentas como la representada en *Disparate furioso* (número 6) desempeñan en la serie un papel similar al que *Duelo a garrotazos* tiene en las pinturas, si bien la imagen del *disparate* es más bronca y ruidosa. Lo mismo cabe decir de *Disparate de carnaval* (número 14) [Imagen 18], que evoca, al igual que *La romería de San Isidro*, el mundo festivo, y también lo hace de forma tenebrosa, invertida. Por último, la atmósfera onírica y alucinada de *Disparate ridículo* (número 3) y *El caballo raptor* (número 10) [Imagen 19] está presente en las pinturas más herméticas: *Átropos* y *Asmodea*.

Las afinidades entre estampas y pinturas se extienden a la creación de un ámbito similar para cuya configuración se ha recurrido a procedimientos plásticos equivalentes. La indeterminación espacial de algunas pinturas es nota que encontramos en las estampas. En éstas, la iluminación se «refugia» en el primer término, acentuando el carácter de suelo o de aparición, tal como sucede también en las pinturas.

Más allá de afinidades o paralelismos en motivos y personajes concretos, al contemplar estampas y pinturas —una contemplación que requiere situación y actitud muy diferentes en cada caso— tenemos la sensación de encontrarnos en mundos muy próximos, idénticos en algunos casos. La serie de estampas nos ofrece un mundo cerrado, en el que difícilmente encontraremos alguna salida. La violencia y la metamorfosis dominan muchas de las escenas, el terror y el desquiciamiento, otras. El que hemos llamado miedo estalla también en las pinturas y lo cómico no escapa a alguna del piso superior, aunque el estremecimiento de risa que provocan los *Disparates*, no todos, no *Disparate ridículo, El caballo raptor* o *Modo de volar* (número 13), no es el mismo que provocan las pinturas.

Ese carácter de mundo cerrado se origina en la densidad del desquiciamiento, que, a su vez, es causa de la cerrazón: no se trata de corregir vicios, como habían programado los *Caprichos* y puede entenderse en la intención de bastantes dibujos, sino de presentar una realidad consistente en la que domina lo grotesco. Cabe decir que Goya ha dejado volar la fantasía, pero esta fantasía goyesca nos trae de nuevo a la tierra, tal es el destino de su vuelo. El artista se había servido de las estampas y los dibujos para dar juego a su imaginación, pero es ahora, en las *Pinturas negras*, cuando lo grotesco aparece en la pintura, y lo hace, como vamos a ver, sirviéndose muchas veces de tópicos pictóricos bien conocidos, de escenas cotidianas, casi costumbristas, de su viejo gusto por la brujería, también de otros motivos que nos resultan de difícil identificación —al igual que sucede en los *Disparates*—, muchos trágicos, no cómicos, en una singular lucidez para lo concreto y lo universal.

Las pinturas de la Quinta se perfilan como el punto final —tras el cual se produce una ruptura, el exilio de Burdeos— de un proceso que ha acentuado las concepciones del artista sobre lo trágico y lo cómico, también sobre lo grotesco. La sensibilidad que ponen de manifiesto las pinturas no «cae del cielo» —o del infierno, si se quiere —, se ha configurado con las anteriores y enlaza con la realidad histórica en la que vive, aunque nunca lo haga, nunca sucede así en el artista aragonés, mimetizando anécdotas.

II

La Quinta del Sordo y sus pinturas

Francisco Goya compró la que luego se llamaría Quinta del Sordo, en las proximidades del río Manzanares, en febrero de 1819 [Imagen 20]. No sabemos qué le indujo a esa compra, sólo podemos hacer algunas suposiciones. Suele afirmarse que son varios los motivos que hay detrás de sus intenciones, algunos de carácter personal e íntimo, otros más públicos, políticos.

Desde que terminara la Guerra de la Independencia y una vez establecido el absolutismo, la actividad de Goya había perdido protagonismo, en especial en los medios oficiales. Resolvió satisfactoriamente su expediente de depuración y no parece que la investigación inquisitorial a propósito de las *majas* tuviera resultados desagradables para el artista, pero su actividad oficial se redujo notablemente[7]. En buena parte, por su avanzada edad, pero más aún por el peso cada vez mayor que adquiere Vicente López, un artista que no sólo goza, en cuanto pintor, del favor real, también de su confianza política.

Vicente López informa sobre otros artistas, tal como era su obligación, y ocupa posiciones cada vez más preeminentes en Palacio. Se han buscado con insistencia documentos que prueben un eventual enfrentamiento entre Goya y López, pero no se ha encontrado ninguno. Más bien parece suceder lo contrario, y ello a pesar de la evidente disparidad ideológica de ambos: Vicente López mostró su respeto por el artista aragonés y contó con él a la hora de decorar el Tocador de la Reina. «Cuando en 1816 Vicente López, como Primer Pintor del Rey, es encargado de dirigir la decoración del Tocador de la Reina con sargas simulando relieves escultóricos, representando hechos relevantes de la Monarquía española, no deja de contar para este proyecto con Goya, siendo el único de los pintores convocados para la ejecución de este programa alejado del estricto academicismo con el que López mejor se identificaba y que encarnaban pintores como Zacarías González Velázquez, Aparicio o Camarón, quienes también intervinieron junto con el propio López en la decoración. En este conjunto, Goya, con su sobrecogedor *Entierro de santa Isabel de Hungría*, es la excepción al tono del resto de las obras que lo integran, observación que López sin duda debió prever de antemano, aunque no por ello dejó de encargar al aragonés dicha sarga»[8]. Todo esto no hace sino poner de relieve el enorme respeto que Goya suscitaba, incluso en una época en la que el gusto del Monarca se decantaba con claridad a favor de la orientación nítidamente académica de López y los artistas proclamaban, en estilo rudimentariamente neoclásico, la alianza del altar y

el trono, un motivo que Goya nunca cultivó.

20. La Quinta junto al Manzanares fotografiada en 1873.

Quizá la preeminencia de López fue una de las causas que permitió al pintor aragonés, de edad avanzada, una vida más retirada. Goya, a juzgar por su actividad, no desea mantener una actividad intensa en el marco de los círculos oficiales, pero ni la desprecia ni está dispuesto a perder sus derechos en tanto que Pintor de Cámara, puesto que sólo abandonará con su jubilación, tal como tendremos ocasión de ver más adelante.

Leocadia Weiss

Los motivos personales habitualmente aducidos para explicar el retraimiento del artista y la adquisición de la Quinta tienen que ver con Leocadia Weiss. Conocida es la leyenda que atribuye amores al pintor y a doña Leocadia, e incluso la paternidad de la hija, Rosario. Lo escandaloso de estas relaciones, se aduce, fue causa —una entre otras, pero importante— del progresivo aislamiento del artista, ya de por sí considerable dada su edad y estado físico.

A esta argumentación se añade otra, que participa tanto de lo personal como de lo político. Leocadia Weiss sería persona de ideología liberal, que trasmitió a su hijo Guillermo (nacido en 1811), el cual formó parte, finalmente, de la Milicia voluntaria de Madrid durante el Trienio Liberal (en cualquier caso, una milicia infantil, vista la edad de Guillermo). La presunta actividad política de doña Leocadia determinaría el retiro del artista. Él mismo, de ideas profundamente liberales, tal como se advierte en muchos de los dibujos realizados durante estos años, en los «caprichos enfáticos» de los *Desastres de la guerra*, en los *Disparates* y, según algunas interpretaciones, en las *Pinturas negras*, se vio impelido a llevar una vida más retirada[9].

Si pasamos de las suposiciones a los hechos documentados y las presunciones fundadas, muchas de las hipótesis anteriores revelan su debilidad. Por lo pronto, la relación íntima y escandalosa entre Goya y doña Leocadia ha sido recientemente puesta en cuestión en un documentado artículo de José Manuel Cruz Valdovinos sobre «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya»[10]. No me extenderé sobre hechos que Cruz Valdovinos analiza y expone con rigor y claridad, me atendré sólo a los más relevantes.

Leocadia Zorrilla y Galarza (1788-1856), hija de Francisco Zorrilla y de su segunda esposa, Sebastiana Galarza, tenía una relación de parentesco político con Goya, pues era hermanastra de Juana Galarza, madre de Gumersinda Goicoechea, que contrajo matrimonio con el hijo del pintor, Javier, en 1805. Leocadia era, por tanto, hermanastra de la consuegra del artista. Goya tenía, al menos en esos años, un gran aprecio por la familia Goicoechea, a la que retrató en una serie de siete miniaturas, posiblemente con motivo de la boda de Javier [Imagen 21, 22, 23, 24]. Puesto que Javier no tenía ocupación alguna, el pintor se ofreció a tener a los esposos, y a sus hijos, en su casa, así lo declaró por escrito y se estableció legalmente.

Leocadia se casó con Isidoro Weiss en 1807, dos años después de hacerlo Javier, y cabe suponer que las relaciones entre ambas familias eran cordiales, si bien Javier y Gumersinda habían abandonado la casa del pintor ya en 1806. Isidoro Weiss era joyero, de madre alcarreña y padre bávaro, y de su matrimonio con doña Leocadia nacieron tres hijos: Joaquín, Guillermo y Rosario. Isidoro continuó el negocio paterno, constituyó una sociedad y, tal como puede deducirse por los datos aportados, el suyo no tiene aspecto de ser matrimonio de conveniencia, aunque después no tuviera éxito en los negocios.

La crisis matrimonial estalló en septiembre de 1811, momento en el que Isidoro Weiss otorga poder «teniendo por cierta ynformación de testigos sobre la conducta y trato ilícito que observa su mujer Doña Leocadia Zorrilla». El 25 de abril de 1812 se revoca la autorización de los procuradores nombrados y se extiende un nuevo poder, en el que se menciona la «infidencia, trato ilícito y mala conducta que obserba [doña Leocadia], agregándose su genio altanero y amenazador». Las acusaciones son muy graves y, como señala Cruz Valdovinos, impropias de un marido, salvo que la discordia sea muy grande y pública.

Toda esta documentación y la posterior relación con Goya han inducido a pensar que la conducta de Leocadia Zorrilla tenía como protagonista al pintor. Sin embargo, existen indicios que parecen sugerir que, al menos en 1814, la concordia había vuelto al matrimonio. Entre otros, el hecho de que Isidoro Weiss reconozca la paternidad de Rosario, nacida el 2 de octubre de ese año. He aquí la opinión de Cruz Valdovinos:

21. Francisco Goya, *Juana Galarza de Goicoechea*, 1805, Madrid, Museo del Prado.

22. Francisco Goya, *Martín Miguel de Goicoechea*, 1805, Pasadena, The Norton Simon Foundation.

23. Francisco Goya, *Javier Goya*, 1805, col. particular.

24. Francisco Goya, *Gumersinda Goicoechea*, 1805, col. particular.

> Nada se sabe de la situación matrimonial de Weiss en este momento, aunque sí hay algunos elementos que permiten pensar en una reconciliación. La casa donde se dice tuvo lugar el alumbramiento era inmediata a la de la viuda de Weiss, y la madrina, vecina también de ésta. En caso de una ruptura formal no es probable que se hubieran dado estas circunstancias. Por otra parte, el padre legal es de suponer que se hubiera opuesto a la imposición de su apellido a la recién nacida si tuviera dudas sobre su paternidad. La única razón que hubiera justificado una conducta diversa hubiera sido ocultar la deshonra de la familia y este motivo nunca pesó en el ánimo de Weiss. Pero observemos también que en el caso de los hijos nacidos dentro del matrimonio el derecho español ha sido siempre proclive a mantener la paternidad del marido, salvo de la demostración de la imposibilidad de tener acceso a su mujer en las fechas oportunas. Lo que no deja de invalidar, o al menos disminuir, la eficacia de los anteriores argumentos[11].

Poco sabemos de las relaciones entre doña Leocadia y el pintor entre 1814 y su estancia en Burdeos. Ningún dato permite afirmar que mantienen una relación amorosa y los indicios pueden apuntar en otra dirección: Goya acogió a doña Leocadia ante su precaria situación, motivada por la ruina del negocio de joyería y la persecución económica de la que fue objeto Isidoro Weiss. Los visitantes que han descrito la vida del artista en estos años no aluden para nada a la mujer y los biógrafos posteriores no hablan de sus supuestos amores. Bien es verdad que el pudor y la discreción constituyen razones suficientes para evitar este tipo de comentarios.

Al morir, Goya no tuvo recuerdo alguno en su testamento ni para doña Leocadia ni para Rosario, lo que cuadra mal con sus hipotéticas relaciones, y menos aún con la eventual paternidad de la niña, por la que, es sabido, sentía un profundo cariño. (Bien es cierto que cabe la sospecha de un testamento del pintor destruido por Doña Leocadia.) La situación de doña Leocadia se hizo muy precaria y se vio obligada a solicitar ayuda, pretextando, entre otras cosas, su pasado político. Esta referencia, la única que se ha encontrado de tal pasado, suele ser la base para especular sobre sus ideas liberales y la eventual persecución de que fue objeto. En la distancia que

proporciona el tiempo, más parece pretexto de solicitud que otra cosa.

Cruz Valdovinos se inclina a buscar otro protagonista para la infidelidad de doña Leocadia, y lo encuentra en un tal *Mr*. Hoogen, secretario de Lord Wellington a partir de 1814, cuando éste es embajador en París. En una carta que doña Leocadia dirige a Moratín en 1828, habla de esta persona, señala que *Mr*. Hoogen era alemán, que visitaba la casa de los Weiss, y que cuando los negocios de Isidoro estaban apurados, doña Leocadia le libró una letra. Es de *Mr*. Hoogen de quien se acuerda cuando está sola y en apurada situación. Tal como indica Cruz Valdovinos, las fechas coinciden y la relación epistolar entre Leocadia Weiss y *Mr*. Hoogen debió de mantenerse años después de 1814. Pero, naturalmente, sólo son, otra vez, hipótesis difíciles de confirmar.

Si me he detenido, quizá más de lo aconsejable, en la historia de doña Leocadia ha sido para mostrar que buena parte de la leyenda goyesca se apoya en presunciones no suficientemente confirmadas. Una leyenda que, por otra parte, nos incita a desatender las hipótesis más sencillas, pues cabe suponer que el artista adquirió la Quinta por una conjunción de factores (cada uno de los cuales sería suficiente para dar razón de la compra): su avanzada edad, su afán de sosiego, quizá el temor ante la violencia cotidiana de la represión absolutista —que no le afectó directamente—, es posible que los achaques físicos y también el deseo de tener una propiedad burguesa, un deseo que se inscribe en el afán que le ha guiado toda su vida, al que no ha renunciado: alcanzar una posición social acomodada, capaz de hacerle olvidar sus humildes orígenes.

La Quinta del Sordo

La Quinta no fue un palacio, tampoco una propiedad despreciable. Tenía una extensión cercana a las diez hectáreas y una casa que permitía amplias reformas. Las sucesivas reformas han sido estudiadas por Xavier de Salas (F. J. Sánchez Cantón y X. de Salas, 1963) y Nigel Glendinning, este último en dos artículos conocidos a los que me remito para todo lo que sigue (Glendinning, 1986).

La Quinta se encontraba cerca del actual Paseo de Extremadura, entre las calles de Doña Mencía y Juan Tornero, posiblemente fuera demolida en torno a 1913, fecha en que los hijos y nietos del último propietario, el barón D'Erlanger, pusieron los terrenos en venta para la construcción de casas. La Quinta cambió en varias ocasiones de dueño, tal como se refleja en la cronología adjunta, lo cual dificulta saber cómo era originalmente, si bien los documentos de venta ofrecen abundantes descripciones indicativas. Para su «reconstrucción» disponemos también de algunas fotografías y dibujos.

Inicialmente era una casa pequeña de dos pisos que Goya amplió introduciendo mejoras para los hortelanos, una noria, minas, cerca y viñedo, pues la Quinta era una explotación agraria, no sólo un lugar de recreo y descanso. La edificación original fue construida de «fábrica de adobes» por Anselmo Montañés, ayudante militar de las Reales Fábricas y Casco de Palacio, propietario de la finca a fines del siglo XVIII. Su viuda la vendió a Pedro Marcelino Blasco, y éste, por sesenta mil reales, a Francisco Goya. Sabemos que en 1872-1874 su planta era algo superior a los 500 metros cuadrados, lo que implica un total superior a 1000 metros cuadrados construidos, con un ala lateral de 15 metros de largo por 5 de ancho, que posiblemente levantara el artista. También su hijo Javier debió de mejorarla, ampliándola e introduciendo elementos de confort.

El 17 de septiembre de 1823, poco después de que la expedición de los Cien Mil Hijos de San Luis, al mando del duque de Angulema, tomase Madrid y unos días antes de la caída definitiva de Cádiz, Goya dona la Quinta a su hijo Mariano, que sólo tiene diecisiete años y es, por tanto, menor de edad. Por esta razón, el pintor debe entregar los títulos a su hijo Francisco Javier Goya. Sánchez Cantón publicó el documento de cesión: en él se invocan pretextos generales para hacerla y todo indica que es la cautela el impulso que mueve a Goya —los antecedentes, las expropiaciones de bienes a afrancesados y liberales, inducían a tomar precauciones, podían repetirse las expropiaciones a liberales y afrancesados, tal como sucedió con la llegada de Fernando VII en 1814—, y, con la cautela, la desconfianza hacia su hijo (Sánchez Cantón, 1946). Mariano no sólo no podía responsabilizarse de los títulos de propiedad de la Quinta, tampoco podía mantenerla. Pero con esa donación se inició una historia accidentada de la que la cronología nos informa con cierta minuciosidad.

En 1830, muerto ya el artista, Mariano traspasó la propiedad de la Quinta a su padre, Francisco Javier, y desde entonces la propiedad estuvo ligada a los avatares

familiares. A la muerte del hijo de Goya, el 12 de marzo de 1854, se interesó por la casa un comerciante catalán con residencia en Madrid, Narciso Bruguera, que encargó su medición y tasación a un arquitecto. De la descripción se desprende que constaba de dos alturas, con cinco crujías paralelas cada una, además de un pabellón a la derecha de la casa para el capataz o encargado de las faenas agrícolas (posiblemente, una de las mejoras introducidas por Goya para los hortelanos). Las crujías más importantes, ocupadas por amplias habitaciones, eran las situadas a la izquierda de la entrada. Según Yriarte, fueron construidas por el hijo de Goya, bien es cierto que este autor valora poco la casa, a la que considera de reducidas dimensiones (Yriarte, 1867).

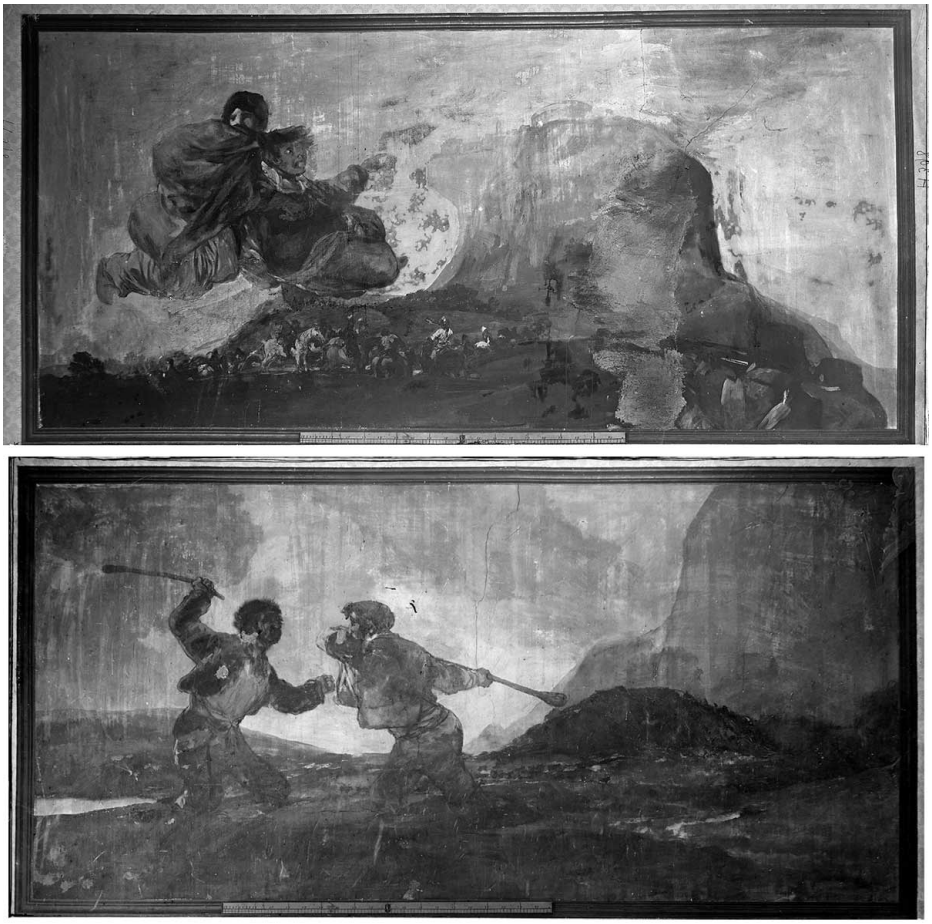
Poco es lo que puede decirse del mobiliario. Las descripciones de las que disponemos responden en todos los casos a años posteriores, cuando los herederos habían intervenido ya activamente. Algo más puede decirse de las estancias en las que se encontraban las *Pinturas negras*. Para su descripción contamos con fuentes documentales y repertorios fotográficos de inestimable valor (tal como se indica en el apéndice correspondiente).

Disposición de las pinturas

Goya decoró con sus pinturas dos salas, una en la planta baja y otra en el primer piso. Eran dos salas similares, de formato rectangular, aunque con huecos diferentes: dos huecos en cada pared lateral de la planta baja, uno central en las paredes laterales de la planta alta. Esta diferencia es decisiva a la hora de estudiar las respectivas pinturas laterales: una horizontal, de gran tamaño, en cada una de las paredes de la sala inferior, entre los dos huecos; dos, también horizontales, pero de tamaño más reducido, en las paredes de la sala de la primera planta, a ambos lados del hueco. Las restantes pinturas, verticales, se dispusieron en torno a las puertas de entrada y salida.

Analizando los planos y estudiando las descripciones y fotografías existentes, Glendinning ha llegado a la conclusión de que las salas debían medir en torno a 9,02 x 4,51 metros, con un espesor de los muros de aproximadamente 46 centímetros, aunque en mi opinión, dado el tipo de construcción y material empleado, el grosor de los muros podía ser ligeramente mayor. Las fotografías, en especial los negativos fotográficos de Laurent —que ha estudiado M.ª del Carmen Torrecillas Fernández (Torrecillas Fernández, 1985, 1992)—, permiten conocer otros detalles importantes de la colocación de las pinturas [Imagen 25, 26]. Gracias al sesgo de la iluminación podemos verificar la situación de algunas de las pinturas tal como las describieron quienes tuvieron ocasión de verlas y, puesto que en la sala inferior la parte alta de los cuadros está más iluminada que la baja, cabe suponer que estaban colocados a cierta altura. La luz sugiere también corregir la posición habitualmente admitida de Saturno, tal como más adelante se verá.

Las *Pinturas negras*, realizadas directamente al óleo sobre el muro, estaban enmarcadas. Las fotografías nos permiten conocer el tipo de marcos utilizados, en realidad recuadros de escayola, más complicados en la sala inferior que en la superior. También nos informan de un aspecto que nos produce cierta perplejidad: las paredes de las salas estaban cubiertas con papel pintado. En la planta baja había un zócalo con racimos de uvas, pámpanos y una planta trepadora, la campanilla. En el piso superior, el papel tenía un diseño geométrico con alternancia de flores abstractas y cruces. Estamos acostumbrados a ver las *Pinturas negras* sobre paredes de tonalidad clara, completamente lisas, sin nada que distraiga nuestra atención, y ese empapelado resulta cuando menos llamativo. Glendinning le ha prestado toda su atención, y aunque no ha llegado a una certeza absoluta sobre la fecha en la que fue instalado, sí reúne indicios suficientes para hacer verosímil la hipótesis de que ése era el ambiente creado por Goya.



25, 26. *Asmodea* y *Duelo a garrotazos* fotografiadas por Laurent en su emplazamiento original en la Quinta sobre el Manzanares.

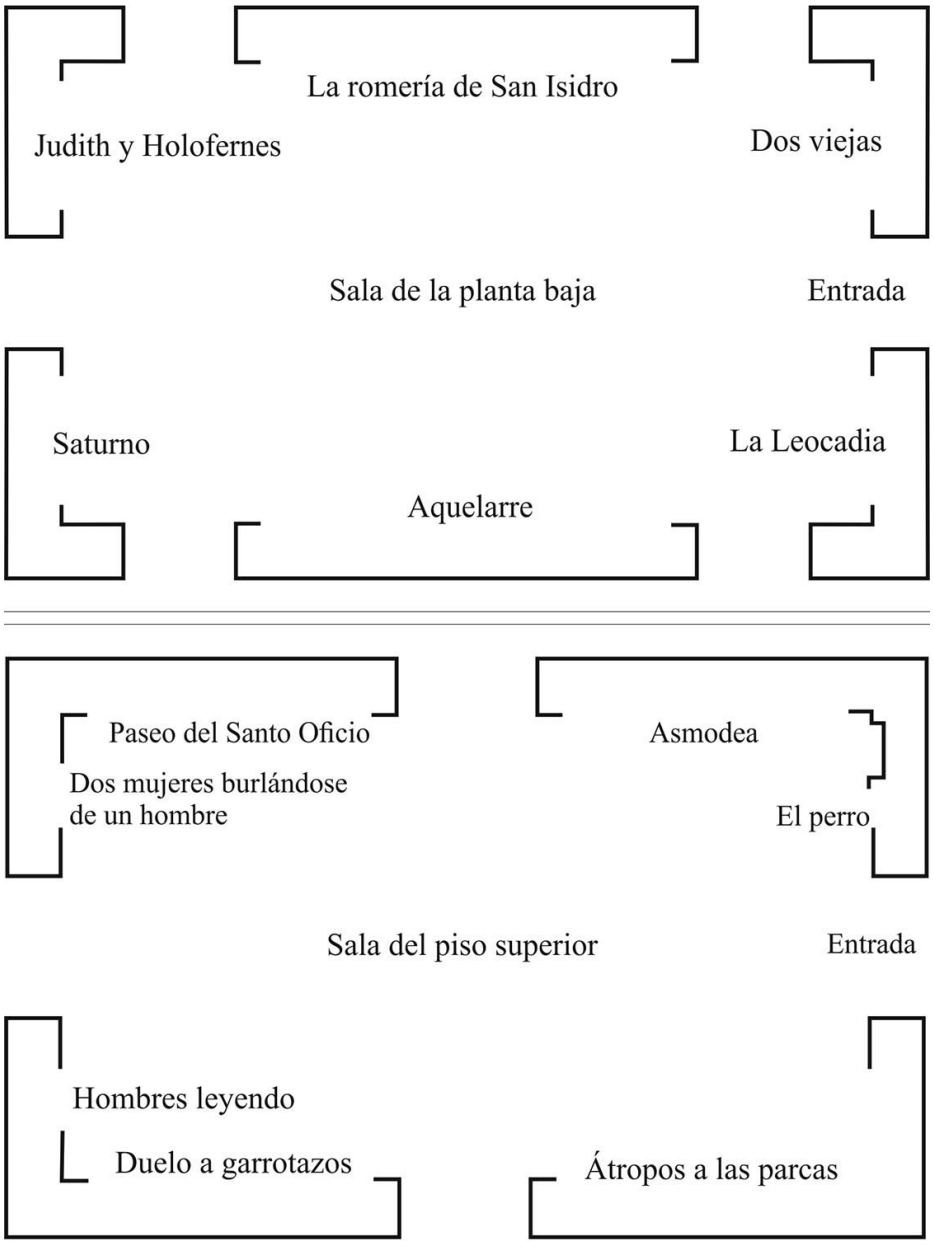
A nuestro gusto actual le parece indudable que tal decoración debía reducir la intensidad dramática de las pinturas y acentuar su aspecto decorativo —si puede hablarse así—, pero no creo que debamos trasladar mecánicamente nuestros criterios actuales a tiempos tan lejanos. Basta echar una ojeada a los testimonios fotográficos del siglo XIX de interiores domésticos con cuadros, a las exposiciones y muestras de todo tipo, para darnos cuenta de que éste es uno de los extremos en que el gusto ha sufrido más cambios. Actualmente, la contemplación artística aborrece los motivos que interfieren o distraen —aunque recientemente también se están produciendo cambios en este criterio—, pero no ha sido así siempre y no es adecuado que pensemos en la casa de Goya como en la de un contemporáneo, al menos no a estos efectos.

En la sala de la planta baja dispuso el artista seis o siete pinturas. *Saturno* y *Judith y Holofernes* frente a la puerta de entrada, en el otro extremo de la habitación, de tal modo que el visitante las viera nada más entrar. *La romería de San Isidro* y *El gran Cabrón o Aquelarre* estaban situadas en las paredes laterales, una frente a otra. *La Leocadia* y *Dos viejos* a ambos lados de la puerta de entrada. *Dos viejos comiendo sopa* estaría sobre la puerta, aunque existen dudas al respecto, pero no sabemos si antes o después de entrar a la sala.

En la sala del primer piso realizó siete pinturas: *Hombres leyendo* y *Dos jóvenes burlándose de un hombre* frente a la puerta de entrada. *Paseo del Santo Oficio* y

Asmodea en la pared lateral derecha, separadas por un hueco. *Duelo a garrotazos* y *Átropos o Las Parcas*, frente a éstas, en la pared lateral izquierda. *El perro*, por último, a la derecha de la puerta de entrada [Imagen 27, 28].

La disposición de las pinturas que acabo de resumir resulta del análisis de los inventarios, descripciones de la época y fuentes fotográficas. El primero de los documentos que hay que tener en cuenta es el inventario realizado por Antonio Brugada en 1828, a la muerte del pintor (aunque algunos autores lo consideran posterior, faltan páginas y no es posible una datación precisa). Brugada menciona siete obras en el piso bajo y ocho en el alto: *El gran Cabrón, La Leocadia, Dos mujeres, Saturno, Dos viejos, Judith y Oloferno* y *La romería de San Isidro*, en la planta baja; en la planta superior: *Átropos, Dos forasteros, Dos hombres, Dos mujeres, El Santo Officio, Asmodea, Un perro* y *Dos brujas* (Desparmet Fitz Gerald, 1956; Sánchez Cantón y Salas, 1963).



27, 28. Disposición de las *Pinturas negras* en las dos salas de la Quinta sobre el río Manzanares.

Sala de la planta baja. La disposición de las pinturas en esta sala sigue las indicaciones del inventario de A. Brugada y la descripción de Charles Yriarte, pero existe disparidad de criterios en lo relativo a la colocación de *Saturno* y *Judith y Holofernes*, así como respecto a *Dos viejos comiendo*. Glendinning y Gowing piensan que *Saturno* debía estar frente a *Dos viejos*, en el mismo lado que *La romería de San Isidro*, según se entra, enfrente a la derecha. *Judith y Holofernes*, al otro lado de la puerta, haría juego con *El gran Cabrón o Aquelarre* y *La Leocadia*. Gowing se apoya en argumentos interpretativos y advierte la existencia de un «lado masculino» y un «lado femenino». Glendinning se funda en los efectos de luz, tal como podemos apreciarlos en los negativos fotográficos de cristal que hizo J. Laurent cuando las pinturas estaban en su emplazamiento original.
La colocación de *Dos viejos comiendo* ha sido siempre polémica, en buena parte por la deficiente información de las fuentes. No se sabe con exactitud si estaba en la planta baja o en la alta, aunque la mayor parte de los autores se inclinan por aquélla, tanto en atención al tamaño como al tipo de moldura y empapelado que las fotografías permiten apreciar. Sin embargo, la preparación de la base pictórica es la misma que la de *El perro*, en la planta alta. Algún autor ha aventurado la hipótesis de que fuera originalmente realizada en la planta alta y luego trasladada a la baja —así lo ha planteado Priscilla Muller—, lo que no concuerda con el inventario Brugada. Tampoco sabemos si estaba colocada en la puerta antes de entrar en la sala o después de haber entrado, dentro de ella.

Sala de la planta alta. La disposición de las pinturas en esta sala depende de la situación de los huecos en las paredes laterales. Existe acuerdo general sobre esta disposición y sólo se mantiene un interrogante en lo que respecta al lateral izquierdo de la puerta de entrada. Son tres las variantes que se manejan: no había ninguna pintura en este paño (quizá porque Goya dejó sin terminar la decoración de esta sala, tal como sugiere el estado de *El perro*); ahí se colocó inicialmente *Dos viejos comiendo*, cuya base pictórica coincide con la de *El perro* (si bien tamaño y formato no son adecuados, y la información fotográfica sitúa esta pintura en la planta inferior); había una pintura de Goya que fue desprendida de la pared antes de 1866-1867, fecha en la que escribe Yriarte. Según algunos autores es la titulada *Cabezas en un paisaje*, que figuraba en el inventario de las pinturas del Palacio de Vista Alegre realizado por Vicente López en 1846.

Por lo que respecta a la planta baja, todas las pinturas se identifican con claridad y cabe suponer que *Dos mujeres* corresponde a la que actualmente se titula *Dos viejos comiendo* o *Dos viejos comiendo sopa*. En la planta alta, Brugada menciona ocho pinturas, lo que plantea algunas dificultades, pues sólo se conservan siete. Es posible que *Dos forasteros* y *Dos hombres* correspondan a las actualmente tituladas *Duelo a garrotazos* y *Hombres leyendo*, respectivamente, aunque no existe seguridad absoluta

pues no sabemos por qué los hombres que pelean son «forasteros» y resulta obvio que son más de dos los que leen. En cualquier caso, no son éstos problemas mayores, sino los que se plantean al identificar las pinturas que Brugada denomina *Dos mujeres* y *Dos brujas*. La primera puede ser *Dos mujeres burlándose de un hombre* (aunque es evidente que la pintura representa a tres personajes, uno de los cuales es un hombre), pero ¿cuál es *Dos brujas*? ¿Se trata, como tantas veces se ha dicho, de un error? ¿Ha repetido Brugada el título *Dos mujeres,* que aparece también en la planta baja (en cuyo caso *Dos brujas* sería la actual *Dos mujeres burlándose de un hombre*, un tema, por otra parte, del gusto de Goya)?

Tras el inventario Brugada, la descripción más pormenorizada es la de Charles Yriarte (1867), que quizá pueda ayudarnos a solucionar esa cuestión (o a complicarla todavía más). Yriarte indica que la octava pintura había sido arrancada de la pared cuando él estuvo en la Quinta y trasladada a Vista Alegre, propiedad del marqués de Salamanca: esta pintura —escribe el autor— posiblemente fue realizada por el hijo de Goya, no por éste. Cuál sea esta pintura es asunto no aclarado suficientemente. Algunos autores la identifican con *Cabezas en un paisaje* (Nueva York, Colección Stanley Moss), en atención a las medidas y condición del tema. Pero el estado de conservación de esta pintura, sobre cuya autoría existen dudas, poco tiene que ver con el de las restantes *Pinturas negras* y no parece desprendida de muro alguno.

En cualquier caso, si en la pared a la izquierda de la puerta existía una pintura realizada por Goya que fue desprendida en fecha temprana y trasladada fuera de la Quinta, entonces no cabe identificar a *Dos brujas* con *Dos viejos comiendo*, y pensar que se había trasladado de la planta baja a la alta, hipótesis que algunos autores han mantenido. *Dos viejos comiendo* es pintura que formaba parte del conjunto de las *Pinturas negras* donado por el barón D'Erlanger al Estado español y en el Museo del Prado recibió el número 542, con el título descriptivo *Una vieja con una cuchara en la mano derecha y otra figura contemplándola*[12]. Por otra parte, la descripción de Imbert, que visitó la casa en 1873, incluye esta obra en la planta baja.

Los estudios técnicos y el análisis de las fotografías tampoco permiten aclarar con total seguridad el problema. Si en atención al tamaño y a los rebordes que la fotografía permite contemplar, cabe afirmar que *Dos viejos comiendo sopa* estaba en la planta baja, el estudio de su estructura y composición revela la existencia de una capa de base idéntica a la de *El perro*, lo que induciría a suponer que se encontraba en su proximidad, es decir, en la sala del primer piso.

No quiero terminar este epígrafe sin señalar que los problemas planteados por la octava pintura del primer piso y la problemática colocación de *Dos viejos comiendo sopa* ha alentado una hipótesis formulada por algunos investigadores sólo verbalmente: la capacidad no reconocida del hijo de Goya, Javier, como pintor, que, en su opinión, habría intervenido en la Quinta de una forma mucho más efectiva de la que todo lo anterior permite sugerir.

Traslado de las pinturas

La Quinta pasó por diversos arrendadores y propietarios, tal como se relaciona en la cronología, hasta que fue adquirida en 1863 por Luis Rodolfo Coumont, que posiblemente encargó fotografiar las *Pinturas negras*. Las fotografías de Laurent no permiten averiguar si las pinturas estaban tan deterioradas como algunos han afirmado, aunque cabe suponer que algún deterioro sí habrían sufrido.

El barón Fréderic Emile d'Erlanger (1832-1911), banquero, adquirió la propiedad en 1873 y encargó a Salvador Martínez Cubells, restaurador del Museo del Prado y académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que trasladase las pinturas a lienzo, quizá con la intención de venderlas o para instalarlas en su casa de París, ciudad en la que residía. Martínez Cubells realizó este trabajo ayudado por sus hermanos Enrique y Francisco, y al trasladar las pinturas introdujo algunos cambios que deben ser mencionados: redujo el tamaño de algunas, especialmente de las horizontales de la planta baja, y restauró aquellas partes que estaban deterioradas o lo fueron durante el proceso. Algunos historiadores subrayan que Martínez Cubells era un restaurador «imaginativo», pero no tenemos pruebas sólidas de que su intervención afectara de manera sustancial a las *Pinturas negras*.

Éstas fueron expuestas en 1878 en la Exposición Internacional de París, en el Trocadero, pero no tuvieron excesivo éxito. Fueron muchos los comentaristas que las ignoraron, quizá porque no figuraban en los catálogos (ni en los generales ni en los de la sección española), ya que no constituían un envío oficial. Sin embargo, como ha subrayado Xavier de Salas, algunos comentarios apuntan aspectos indudablemente modernos y oportunos. Son varias las referencias a la fantasía y extravagancia de las imágenes, se alude a su posible relación con los impresionistas, a los que, se dice, sin duda agradan, se menciona su audacia asombrosa y la polémica que suscitan.

Glendinning se ha referido a estos comentarios y críticas y ha llamado la atención sobre las más violentas, entre todas, la de Philip Gilbert Hamerton, que opinó sobre las *Pinturas negras*:

> Los llamados «frescos» no fueron composiciones apresuradas, destinadas a pasar fugazmente y a desaparecer de la vista del pintor hasta ser olvidadas por él, como algunas de las innumerables fantasías de Gustave Doré; constituían la decoración permanente de los cuartos principales de la casa de Goya —sus habitaciones de recibir que, a menudo, estaban atiborradas de visitantes de alto rango de la sociedad madrileña—. ¿Qué es lo que pintó Goya, en tales circunstancias, para solaz propio? ¿Formas bellas y graciosas? ¿Visiones del paraíso de un poeta o de un artista? ¿La realización de esos anhelos ideales que el mundo real sugiere pero que nunca puede satisfacer? Ninguna de estas cosas. Su mente no se elevó a pensamientos espirituales, sino que se mantuvo en un odioso infierno personal, una región repelente, aterradora, sin ninguna cualidad sublime, informe como el caos, de color horrible y «abandonada de la Luz», habitada por los abortos más viles que jamás pensara el cerebro de un pecador. Se rodeaba, digo, de estas abominaciones, encontrando en ellas no sé qué satisfacción demoníaca, y alegrándose, de forma totalmente incomprensible para nosotros, de las audacias de un arte perfectamente adecuado a lo repelente de sus asuntos (Glendinning, 1982, 305).

Las referencias a lo infernal y demoníaco, el abandono de la «Luz», lo abominable y lo repelente, son, todas, calificaciones que enlazan el arte de Goya con el llamado «romanticismo negro» y, en concreto, con el decadentismo que tiene en Max Klinger, Rops y Redon algunos de sus representantes más significativos. Ahora bien, no sabemos si estos artistas llegaron a tener conocimiento de estas pinturas, si lo tuvieron de los grabados, que influyeron directamente en su obra, y, en todo caso, creo que la decoración de la Quinta desborda los límites del decadentismo y del «romanticismo negro». Será preciso esperar al siglo XX para que las *Pinturas negras* sean «descubiertas».

Glendinning sitúa el artículo crítico de Hamerton en el marco del creciente interés, todavía limitado, por el arte de Goya, y en la pretensión de detenerlo. Pero no cabe duda de que juicios de este tipo, paradójicamente coincidentes en muchos puntos con otros más positivos, debieron influir en la actitud de D'Erlanger, que finalmente optó por ceder las pinturas al Estado español sin pedir a cambio prebenda alguna. Fueron aceptadas por Real Orden del 20 de diciembre de 1881 (publicada en la *Gaceta* el 8 de enero de 1882) e ingresaron en el Museo del Prado.

III

Pinturas sobre pinturas

Los estudios técnicos de las *Pinturas negras* realizados en el Museo del Prado y dados a conocer en 1984 (Garrido, 1984), a la vez que han aclarado muchos problemas, han planteado otros no menos importantes. Goya pintó directamente al óleo sobre el muro en una fecha que oscila entre 1820 y 1824, año en el que el artista se marchó a Francia. Con el paso de los años, tal como se indicó en el capítulo anterior, las pinturas se deteriorarían, aunque no sabemos en qué grado, y su traslado a lienzo fue una intervención agresiva en la que, a no dudarlo, sufrieron considerablemente. Ya he mencionado que el tamaño de algunas obras cambió, tal como se puede apreciar comparando las fotografías tomadas antes de 1874 y las pinturas conservadas. Glendinning supone que el gran *Aquelarre* de la planta baja se redujo longitudinalmente en 1,39-1,47 metros. También parece adecuado pensar que Martínez Cubells hizo repintes e incluso pudo introducir algún motivo que le permitiera cubrir grietas y erosiones producidas en el curso del traslado o antes de él, esto es al menos lo que piensa Glendinning respecto de algunos de los árboles que aparecen en *Paseo del Santo Oficio*, y no sería aventurado suponer que el mal estado de *El perro* encontrara en esta intervención alguna clase de explicaciones.

Con ser todo esto muy importante, más lo es el descubrimiento de otras pinturas bajo las que vemos. El citado trabajo de Carmen Garrido pone de manifiesto que, salvo en el caso de *El gran Cabrón o Aquelarre*, debajo de todas las *Pinturas negras* existen otras que no son estudio, boceto o tentativa de las finalmente realizadas, sino pinturas diferentes.

Diferentes en más de un sentido. Las pinturas ocultas o subyacentes son paisajes luminosos que incluían figuras de pequeño tamaño, con composición diferente a la que luego se adoptó. Eran pinturas apropiadas a la decoración de una casa de campo. Goya pintó directamente sobre ellas realizando las que ahora vemos, sin cuidarse de taparlas —borrarlas— mediante una capa intermedia, bien al contrario, aprovechando parcialmente lo pintado.

En algunas ocasiones, señala Garrido, este provecho es grande. Así sucede con los paisajes de *Duelo a garrotazos* y *Átropos o Las Parcas* o las pequeñas figuras de *Paseo del Santo Oficio*. También el paisaje y las pequeñas figuras de *La romería de San Isidro* pertenecen a las pinturas subyacentes, mientras que bajo *Saturno* se percibe radiográficamente un motivo bien distinto: una figura de bailarín, en posición inestable, que recuerda, en opinión de Carmen Garrido, al personaje que baila en el

primer término de *El entierro de la sardina* (h. 1812-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

La existencia de las pinturas ocultas plantea diversas cuestiones. La del género no es la menos espinosa, pues la representación de paisajes con motivos costumbristas era adecuada para una casa de campo, pero no las pinturas que luego se realizaron, las *Pinturas negras*. Más compleja es la pregunta por la autoría: ¿quién realizó estas pinturas ocultas? Carmen Garrido habla en su trabajo de Goya y a Goya las atribuye. Ahora bien, estando de acuerdo con esta hipótesis, no deben ignorarse las dificultades. Si suponemos que Goya fue el autor, ¿cuándo las hizo? Sabemos que el artista estaba gravemente enfermo en los últimos meses de 1819. *Goya y su médico Arrieta* (1820, Minneapolis, Institute of Arts) es documento irrefutable en este sentido. ¿Tuvo tiempo de realizar las pinturas ocultas entre marzo y finales de 1819, antes de caer enfermo? Parece dudoso, aunque no imposible. Las pinturas subyacentes se encuentran en las dos salas, en ambos pisos, lo que implica un programa coherente para el conjunto —posteriormente desechado— y un trabajo de esfuerzo considerable, casi baldío, aunque no del todo, pues algunas se aprovecharon parcialmente. ¿Pudo haberlas pintado en 1819 antes de su enfermedad y después, una vez curado, hasta la llegada de los liberales, el cambio de régimen y de expectativas políticas y en la vida cotidiana?

Supongamos ahora por un momento que no fuera Goya el autor de las pinturas ocultas. Entonces se plantean dos incógnitas: ¿cómo es que las utilizó el artista aragonés sin taparlas previamente para luego pintar sobre ellas? No sólo no las tapó, Goya se apropió de parte de esas pinturas, se sirvió de paisajes y figuras ya existentes para las suyas. Este proceder no es habitual y nos deja perplejos, pero la perplejidad aumenta si reflexionamos sobre la segunda incógnita: ¿quién pudo ser al autor de esas figuras subyacentes, cuya calidad —que podemos ver parcialmente— era tan grande que el mismo Goya podía aprovecharlas? El afán por aclarar una cuestión nos conduce a una más oscura. Ninguna obra o documento, ninguna noticia nos informa sobre la existencia en aquellos años de un artista con tal calidad.

De nuevo la reflexión nos induce a concluir que las pinturas ocultas tuvieron que ser de mano de Goya. Esta es la única explicación plausible de su calidad y del uso que el artista hizo de ellas. Entonces, sólo cabe pensar que o bien las realizó durante el tiempo transcurrido entre marzo y octubre, o las empezó durante estos meses y las continuó después de su recuperación para después arrepentirse y cambiarlas, o bien había empezado a pintarlas antes de esa fecha, ya fuese porque empezó a decorar la casa antes de adquirirla, ya porque ese trabajo se inició por encargo de su propietario, don Pedro Marcelino Blanco, la persona que le vendió la casa.

En cualquiera de los casos, el estado de ánimo del artista cambió en el transcurso de esos meses, posiblemente por la enfermedad, aunque no necesariamente sólo por ella. Detrás del artista enfermo atendido por Arrieta, pintó unas figuras en la oscuridad que adelantan personajes de las *Pinturas negras*. Su interpretación es

dudosa, pero el mundo reflejado mantiene una estrecha afinidad con las pinturas de la Quinta. Si las pinturas ocultas de la Quinta respondían a un encargo, nada tiene de particular que, cuando pudo hacerlas a su gusto, se transformaran. Si las había emprendido por propio deseo, los acontecimientos políticos y la enfermedad son motivos más que suficientes para explicar las transformaciones definitivas, y ello no porque la llegada de los liberales trajera el miedo, bien al contrario, porque su presencia permitía exponer, pintar, el miedo y criticar algunas de las viejas instituciones y costumbres, la Inquisición, la superstición, etc., y representar otras nuevas, la lectura de periódicos, por ejemplo, un rasgo característico del Trienio Liberal.

29. Francisco Goya, *Saturno*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

IV

Bajo el signo de Saturno

La transformación de Saturno: un hombre viejo devora a una mujer joven

Todos los historiadores coinciden en que *Saturno* [Imagen 29] es la obra clave de la planta baja e incluso de todo el conjunto pictórico. Este consenso no se basa tanto en el tamaño o disposición de la pintura, cuanto en la índole de la figura representada. En su tamaño, formato y disposición, hace pareja con *Judith y Holofernes*, de tal manera que el eventual visitante de la Quinta encontraría ambas pinturas de frente, en la pared extrema a la entrada. En esa misma sala, las dos grandes pinturas laterales debieron ejercer un efecto mucho mayor, si bien cabe pensar que era todo el conjunto el que llamaba la atención.

Saturno es motivo de larga tradición en la iconografía artística y figura simbólica ampliamente comentada y valorada por los iconólogos. Diego Angulo y Folke Nordström, los dos autores que por separado iniciaron este tipo de análisis, coinciden en llamar la atención sobre la naturaleza de la divinidad representada: dios frío y seco, rasgos que son propios de la vejez, incluso de la muerte; dios del *sabath* y, así, de la noche, cuyo color predominante es el negro; divinidad propia de un artista viejo y enfermo, y de su acto creador.

Otros autores que siguen sus pasos desarrollan esta interpretación y ponen a *Saturno* en conexión con otras pinturas de la planta baja. Santiago Sebastián, que considera a Saturno divinidad propia de guerras, hambres, catástrofes, etc., llama la atención sobre la condición saturniana de las dos grandes pinturas laterales: *El gran Cabrón o Aquelarre* y *La romería de San Isidro*. A la vez, sugiere la existencia de una conexión en la colocación cruzada de *Saturno* y *Dos viejos* (Sebastián, 1979). J. F. Moffitt relaciona esa pintura con *La Leocadia*, que está enfrente, en la que ve una representación de la melancolía. Para Moffitt, *Saturno* es la pieza fundamental del conjunto, que permite concluir que las *Pinturas negras* son un comentario generalizado de la naturaleza infernal o melancólica del acto artístico. De esta manera, constituyen una reflexión de Goya sobre su propia condición, su vida entera y, en este sentido, un rasgo de su modernidad (Moffitt, 1900).

La referencia de Moffitt a *La Leocadia* no debe ser ignorada. Si la hace, es porque la figura de Saturno que Goya ha pintado plantea dificultades iconográficas —desde el punto de vista de la tradición— que esta pintura ayuda a resolver. Para poder aclarar cuáles sean esas dificultades y cuál el papel de *La Leocadia*, es necesario que nos ocupemos con algún detenimiento de *Saturno*.

Hay que recordar que, ya desde sus orígenes, Saturno es figura compleja e incluso contradictoria. Klibansky, Panofsky y Saxl se han ocupado minuciosamente de esta historia y de sus consecuencias iconográficas[13]. Aquí me limitaré a indicar que la melancolía saturniana no enlaza directamente con el acto de devorar a los hijos, acción que ha sido sustituida en muchas ocasiones por una más idílica, incluso costumbrista y bucólica, de Saturno en el firmamento o en la naturaleza. A este

respecto cabe señalar que en la abundante ilustración de la obra de Klibansky, Panofsky y Saxl, las representaciones de Saturno devorando a sus hijos son escasas y con sentidos diversos. El Saturno amenazador o caníbal no coincide con el melancólico, generalmente recostado o sentado, doblado el brazo y apoyando su mejilla sobre la mano.

En las pinturas de Goya el Saturno cruel no tiene rasgo melancólico alguno, ésa es cualidad que debe aplicarse a *La Leocadia*. Pero, además, otras notas distinguen a la figura goyesca. En los grabados antiguos en los que aparece Saturno devorando a su hijo, éste es generalmente un niño y la escena adquiere carácter simbólico gracias a una composición plástica que nada tiene que ver con la del artista aragonés. La imagen suele dividirse en dos partes, en la superior aparece Saturno con la guadaña devorando a un niño, en la inferior se representan habitualmente figuras típicas de aquellos que caen bajo su signo[14]. De esta manera, los grabados poseen un marcado tono narrativo que permite articular con claridad los motivos simbólicos universales —la figura de Saturno, la del niño— con los más anecdóticos y temporales, poniendo en relación dos mundos diferentes que, sin embargo, se explican mutuamente (si bien en esta explicación predomina el mundo elevado, el de Saturno, sobre el inferior, el de los mortales, que se afanan en sus trabajo, actividades científicas y literarias, y mueren[15]).

La pintura de Goya no se atiene a la tradición iconográfica. El artista se ha limitado a la figura de Saturno que devora a un ser humano y ha prescindido de los restantes motivos. Sin embargo, podría pensarse que las notas tradicionales, si no se encuentran en *Saturno*, están presentes en las otras pinturas de la sala: el mundo que los grabadores del siglo XVI sitúan en la parte inferior de sus estampas aparecería, al menos su equivalente, en pinturas como *La romería de San Isidro* y *El gran Cabrón o Aquelarre*.

Aunque más adelante se analizarán estas dos obras, ahora sólo adelantar que las saturnales y el *sabath*, que están en el centro mismo de la interpretación, presentan aquí rasgos específicos. Por otra parte, no son las únicas obras con las que *Saturno* debe ser relacionado, y estas otras no pueden incluirse con facilidad entre las representaciones del mundo inferior, que está bajo (el signo de) Saturno a la manera en que lo está en los grabados antiguos. El escollo principal lo encontramos, precisamente, en *Judith y Holofernes*, la obra que hace pareja con *Saturno*, con un tema que pertenece a una tradición iconográfica diferente.

Mientras se abordan estos problemas, podemos iniciar el análisis de *Saturno* recordando que es habitual considerar una pintura de Rubens que se conserva en el Museo del Prado como su más directo antecedente: *Saturno* (1636) [Imagen 30]. Aunque la proximidad entre ambas obras es manifiesta, también lo son sus diferencias. Goya y Rubens pintan a Saturno en el acto de devorar: ahí terminan prácticamente las coincidencias. El Saturno del artista flamenco devora a un niño, sujeta con firmeza la guadaña y está en el firmamento, los astros celestes aluden al

planeta que Saturno es y contribuyen a dotar a la escena de un sentido cósmico. Rubens llama la atención sobre la expresión horrorizada del niño y las facciones del dios pasan a un segundo plano por el movimiento de su cabeza. La hercúlea anatomía de Saturno no está agitada por el frenesí de la acción y el dios se asienta sólidamente sobre las nubes del firmamento —como si fueran suelo firme— dominándolas, como divinidad que domina el cosmos. El carácter cósmico de la figura de Rubens se funda sobre dos series de rasgos: los que representan motivos alusivos a esta condición y los más estrictamente anatómicos, que hacen de ella un gigante superior al común de los mortales. Para acentuar estos últimos, la disposición de las piernas y el movimiento del cuerpo que sobre ellas se asienta es de gran importancia.

30. P. P. Rubens, *Saturno*, 1630, Madrid, Museo del Prado.

Todas estas notas acentúan la pertenencia del *Saturno* de Rubens a la tradición iconográfica, en figura que no es muy diferente de la que aparece en los grabados mencionados (no es diferente en el concepto, sí en la calidad plástica y en afán narrativo, mucho más reducido y concentrado en la pintura del artista flamenco, que prescinde de las anécdotas de las estampas; un rasgo, prescindir de lo anecdótico, que se intensifica notablemente en Goya).

Goya pinta a Saturno, pero no a cualquier Saturno, tampoco en abstracto: se aparta tanto de la tradición iconográfica como Rubens se atiene a ella. Las diferencias son significativas, ante todo si las consideramos en el marco de la narración mitológica. Desde un punto de vista estrictamente iconográfico, deseo llamar la atención sobre dos «anomalías». La primera, que ya ha sido mencionada, es por sí sola aparentemente menor: el Saturno goyesco carece de guadaña, un atributo que la tradición iconográfica no ha olvidado nunca, pues, como es sabido, Cronos castró a Urano con esa herramienta, preparada por Gea, la madre de Cronos (Hesíodo, *Teogonía*, 155 y ss.). La guadaña no es atributo cualquiera, identifica a Saturno como personaje a la vez que aclara el sentido de la historia; aunque pudiera parecerlo a primera vista, no es un rasgo menor.

La segunda «anomalía» se refiere a la figura que Saturno devora. Todos los grabados, también el cuadro de Rubens, representan a los hijos del dios como niños de muy poca edad. De este modo, se atienen a la narración hesiódica: «A los primeros [Histia, Hera, Hades, Ennosigeo] se los tragó el poderoso Cronos según iban viniendo a sus rodillas desde el sagrado vientre de su madre…» (*Teogonía*, 460 y ss.). Es decir, Cronos come a sus hijos a medida que éstos nacen, no después, cuando han crecido. La tradición iconográfica respeta el relato, pues, aunque no representa a recién nacidos, sí son niños de muy poca edad. Goya, por el contrario, introduce una figura juvenil que en modo alguno puede ser calificada de niño. Aún más, si examinamos con detenimiento al personaje, podemos dudar de su condición: ¿hombre o mujer? El cuerpo que pinta el artista aragonés es más femenino que masculino, son femeninas las caderas y las nalgas, femeninas son también las piernas.

Que sea una hija la devorada no se opone al texto de Hesíodo —Cronos devora también a sus hijas—, si bien el mito se representa con niños, no con niñas, se interpreta en masculino, no en femenino. Ahora bien, que sea una mujer joven, con un cuerpo desarrollado, con los atributos que Goya destacó habitualmente en sus mujeres jóvenes, sí es concepto que se aparta de la fuente literaria. Pero, apartándose de la fuente, hace juego, por contraposición, con la pintura que se dispone en paralelo a ésta, *Judith y Holofernes*.

Antes de examinar esa relación conviene atender a otros aspectos de *Saturno*. Los mencionados no son los únicos rasgos que lo distinguen de la tradición, creo que el punto de vista de Goya es distinto del mantenido hasta ahora. Bialostocki escribió que «Goya ha dado vida a una original iconosfera en la que las divinidades clásicas se mezclan con los motivos procedentes de la mitología popular; donde los elementos de una realidad cotidiana española —obsesiva, cruel y difícilmente soportable— se combinan con fábulas, proverbios y símbolos de procedencia emblemática. Una cualidad lógica, reforzada por el racionalismo de la época de las Luces, ha penetrado la imaginación de Goya y ha hecho que los monstruos fantásticos que engendra se nos aparezcan en la plena realidad de su existencia. Hay una diferencia fundamental entre los monstruos de la Baja Edad Media y las estructuras monstruosas artificiales

del Bosco, por un lado, y el monstruo vivo y terrible de Goya, hecho que ya había sido subrayado por Baudelaire»[16].

Bialostocki hizo esta afirmación en el curso de su análisis del *Disparate alegre* y las figuras de danzantes, y sacó unas conclusiones específicas en las que ahora no es preciso entrar. Pero esa apreciación de los monstruos goyescos en la «plena realidad de su existencia» excede los límites del *Disparate* y debe ser tenida en cuenta a propósito de las *Pinturas negras*. La plena realidad de su existencia convierte a Saturno en un hombre viejo que devora a la que posiblemente es una mujer joven, y en esa acción está sometido a un frenesí orgiástico que deforma su rostro y todo su cuerpo. Goya no llama la atención sobre el divino poder de Saturno, ni sobre su condición justiciera o melancólica, nos pone ante una figura atroz que se metamorfosea en su atrocidad. Salen los ojos de las órbitas, la boca se convierte en fauces, se doblan los brazos y piernas, crecen desmesuradamente las manos…, rasgos de la metamorfosis bestial que Bacon hará suya en nuestros días.

La iluminación se concentra en la cabeza de Saturno, diversas partes de su cuerpo y la figura devorada, de tal modo que la imagen produce el efecto de una «aparición» que sacude al espectador. Saturno no nos interpela a nosotros, visitantes del Museo, porque nos mire, nos interpela en la intensidad dramática de lo que acontece, en la falta de distancia respecto a su figura, remarcada más si cabe en el movimiento hacia delante y hacia atrás de Saturno, en la frontalidad de la escena que se impone, sin que ningún otro motivo pueda distraer nuestra atención.

Es obvio que el artista aragonés representa a Saturno, pero no lo hace de modo convencional. Como Saturno fue conocida esta figura ya en el inventario de Brugada, no hay duda al respecto, pero es un Saturno notablemente diferente. No sólo prescinde de motivos habituales en la tradición iconográfica, necesarios para la narración mitológica, sino que cambia el punto de vista con el que se aproxima al mito. Pero no olvida el mito, que adquiere así un sentido diferente del habitual. Ofrece a nuestra contemplación una complejidad por completo original: el horror del canibalismo saturniano se une al éxtasis que la acción produce. Un éxtasis que adquiere un sentido crítico al descubrir el sexo de la figura devorada y, con él, la contraposición entre la vejez y la juventud —no niñez— que toda la escena expresa. Saturno es, antes que ninguna otra cosa, un hombre viejo, pero no cualquier viejo, tampoco éste o aquél: es el hombre viejo que devora a una mujer joven. Saturno se comporta más como una alegoría que como un símbolo, pues su vejez se hace patente en el acto de canibalismo de la que ella misma es causa atroz.

Si tenemos en cuenta estos rasgos, el «rompecabezas» que constituye el conjunto de pinturas de la sala cobra sentido, un sentido más sencillo y quizá menos sofisticado que el esbozado por las interpretaciones iconologistas al uso, pero más pendiente de las pinturas concretas, de su plasticidad. Un sentido, también, más próximo a nuestra reacción como espectadores.

Una mujer mata a un hombre

Al igual que *Saturno*, aunque en menor medida, *Judith y Holofernes* [Imagen 31] cuenta con una amplia tradición iconográfica. También ha prescindido Goya aquí de los tópicos establecidos para centrarse en la acción de Judith. Ésta se describe en *Judit 13*:

> Todos, pues, grandes y pequeños, se habían marchado y ninguno había en el dormitorio. Judit, de pie, junto al lecho, dijo interiormente: «Señor, Dios Omnipotente, mira en este momento la obra de mis manos para la exaltación de Jerusalén. Ha llegado el momento de ayudar a tu heredad y de realizar mis proyectos para derrotar a los enemigos que se han levantado contra nosotros». Y abalanzándose al poste que había sobre la cabeza de Holofernes, tomó su alfanje. Acercándose luego al lecho, asió la cabeza por los cabellos diciendo: «Señor, Dios de Israel, dame ahora fuerzas». Por dos veces le dio en el cuello con toda su fuerza, cortándole la cabeza. Envolvió luego el cuerpo con la ropa de la cama y quitó las cortinas de las columnas. Salió aprisa y entregó la cabeza de Holofernes a su doncella, quien la metió en las alforjas de las provisiones. Entonces salieron ambas a la oración, como de costumbre. Atravesaron el campo, bordearon el valle, faldearon la montaña de Betulia y llegaron a las puertas de la ciudad[17].

Antes, se ha narrado cómo Judith se adorna y embellece para su encuentro con Holofernes, las joyas y los ropajes con los que se cubre. Y en todo momento se acentúa la condición religiosa de la escena. Goya prescinde de todos estos rasgos.

Judith es personaje de complejo simbolismo. Temperantia o Justitia, también la Humildad que vence a la Soberbia, representada en este caso por Holofernes. La Templanza que vence a la Lujuria es, en opinión de Moffitt (Moffitt, 1990), el sentido de una pechina pintada por Mariano Bayeu en la iglesia cartujana de Valldemosa. Por su parte, Nordström advierte la relación entre Judith y Saturno en un techo pintado por Girolamo Mocetto que se conserva en el Museo Jaquemart André, de París (Nordström, 1989, 247). Naturalmente, no se pretende sugerir que Goya viese estas pinturas, sino que tal simbolismo podía ser conocido por el artista y tenido en cuenta a la hora de decorar la Quinta.

Nada habría que oponer a esta presunción si no fuera por la pintura misma. La figura de Holofernes casi ha desaparecido y la atención se centra en el personaje monumental de Judith. Ha destacado los rasgos femeninos e incluso ha dotado a Judith de un erotismo perceptible. Su cuerpo, en especial el pecho, continúa la brillante tradición goyesca de cuerpos femeninos y el gesto de la mujer permite acentuar ese sentido. El relato bíblico nos informa de la belleza de Judith y de sus adornos, pero es bien poco explícito en comparación con la figura pintada por el artista. Por su parte, la vieja que aparece a la izquierda, con las manos unidas, más parece Celestina que criada, lo que acentúa aquella impresión. Como en el caso de *Saturno*, Goya presta más atención a la acción del personaje que a los aspectos narrativos de la escena, de manera que los motivos anecdóticos pasan a segundo plano. También se sirve ahora de la luz para producir énfasis dramático.

31. Francisco Goya, *Judith y Holofernes*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Glendinning ha señalado que Goya no respeta la iconografía tradicional y que, por el contrario, se centra en aquellos rasgos que pueden producir mayor efecto: la afirmación de la fuerza y la violencia femeninas, su capacidad de aniquilar a un hombre (Glendinning, 1977). Existe una fuerte tendencia a interpretar las *Pinturas*

negras en clave masculino/femenino y esta es una de las obras en la que resulta más fácil ceder a ella, pero no me atreveré a tanto (no me lo permite la pintura que hace juego con ella, *Saturno*).

Goya convierte el gesto expresivo en el verdadero protagonista de la escena y, para hacerlo, vela parcialmente el rostro al bajar la mirada. El carácter histórico, bíblico, ha pasado a segundo plano y, sin ser negado, se pone en entredicho con una indumentaria que podría ser de época. De esta manera, obtiene un efecto más próximo y elimina la distancia que, al menos parcialmente, introducen siempre los motivos tradicionales. Al igual que en el caso de *Saturno*, la proximidad hace de ésta una pintura nuestra.

Carmen Garrido indica en su estudio que bajo *Judith y Holofernes* había un paisaje luminoso (Garrido, 1984). Goya lo ha hecho desaparecer y ha convertido a éste en uno de los cuadros más oscuros de la serie, pero con un llamativo juego de luces. Desde un punto de vista naturalista, verista, podemos pensar que la escena tiene lugar en el interior de una tienda o en el ámbito de la noche, pero, cualquiera que sea el lugar —y Goya es suficientemente impreciso al respecto—, las luces se comportan como factores expresivos que en ningún caso responden a criterio naturalista alguno. Este carácter nocturno, esta luz expresiva, que actúa como un relampagueo, altera sustancialmente la interpretación iconográfica tradicional de Judith, convertida en una agresiva hija de la noche, emparentada con las Parcas, no Temperantia casta o Justitia. Una Judith, en fin, que adelanta algunas de las mujeres que en el final del siglo desarrollarán nuevos papeles femeninos y una nueva concepción de la relación hombre/mujer.

La Leocadia

Frente a estas pinturas, *La Leocadia* [Imagen 32] y *Dos viejos*, obras en las que de nuevo se presenta la contraposición entre lo masculino y lo femenino. A este respecto conviene observar que, como ya se ha mencionado, algunos intérpretes extienden esa contraposición a toda la sala de la planta baja, haciendo del izquierdo —en el que situarían también *Judith y Holofernes*— un lado femenino, con esas dos pinturas y *El gran Cabrón o Aquelarre*, en la que una muchacha joven parece dispuesta para la iniciación en la brujería. Antes de decir nada al respecto, conviene señalar que, en todo caso, entre lo masculino y lo femenino existe siempre una diferencia sustancial: lo masculino se percibe en hombres de edad, viejos, no galanes, mientras que lo femenino es propio de mujeres jóvenes.

32. Francisco Goya, *La Leocadia*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El tema que ha suscitado mayor interés a propósito de *La Leocadia* es el de la identidad del personaje. El inventario de Brugada se refiere a esta obra como *Leocadia*, y otro tanto hace Charles Yriarte, con lo que parece claro que se trata de una representación de Leocadia Weiss, aunque no de un retrato en sentido estricto. Imbert afirma que nos encontramos ante la duquesa de Alba, pero no aduce ninguna

argumentación seria con la que fundar esa hipótesis.

Nada impide aceptar que el modelo pintado por Goya fuera Leocadia Weis, lo que permite abrir, sin embargo, dos vías interpretativas diferentes. La primera insistiría sobre la personalidad de doña Leocadia y de su eventual relación sentimental con el artista, de la que se habló (con escepticismo) en un capítulo precedente. Esta interpretación establecería una relación directa entre *Saturno* y *La Leocadia* a partir de la vejez del artista y la juventud de la mujer, respectivamente, reforzada por su actitud melancólica.

La segunda línea de interpretación, por la que me inclino, no se compromete con los amores de Goya ni hace de ellos el recurso hermenéutico fundamental. Sin presuponerlos —tampoco negándolos taxativamente—, podemos entender *La Leocadia* con algunos matices importantes. El artista podía ver en Leocadia Weiss, sería extraño que no lo viera, la vitalidad de la juventud, su energía e intenso erotismo, y trasladó a la pared los aspectos que en este motivo siempre le habían interesado. La figura de doña Leocadia, si de ella se trata, destaca por la belleza de su cuerpo y de su rostro velado. Una vez más, Goya se ha concentrado en la representación sugerente de las formas femeninas, en su busto, la disposición de los pies, la postura, que, respondiendo, al menos parcialmente, al estereotipo de la Melancolía, no deja de ser incitante y reveladora.

No creo que *La Leocadia* sea, como se ha sugerido, persona de hacer mortajas y preparar tumbas —tareas que en nuestro país están reservadas a mujeres viejas, no a jóvenes—, y me parece que carece de importancia la posible asociación del túmulo con la piedra, que figura en la iconografía de la Melancolía. Esta mujer joven, que se apoya en un túmulo, es tan bella como melancólica, y tanto más melancólica cuanto más bella. Leocadia Weiss pudo servir ciertamente de modelo para una figura que, más juvenil, quizá más bella, traía a la Quinta un soplo del pasado perdido y ya irrecuperable. Y el artista tuvo la suficiente lucidez para darse cuenta de ello y pintarlo.

Su actitud recuerda a *El poeta* de Ribera, que Goya podía conocer, pero, en cualquier caso, es actitud que responde al tópico iconográfico. Sin embargo, hay un rasgo profundamente personal, profundamente goyesco: esta manola, como la han denominado algunos autores, mantiene a través de la mirada una intensa relación con nosotros, espectadores, lo que no es habitual en las representaciones de la Melancolía, pero sí en las afirmaciones de la vida y la vitalidad, en la exaltación de la juventud. Como estamos viendo, por otra parte, esa relación con el espectador no es inhabitual en las *Pinturas negras*, la contemplo como rasgo propio de todo el conjunto, rasgo que explica la concepción que Goya posee de la pintura, verdadero instrumento de diálogo.

En la interpretación de *La Leocadia* me parece importante también su situación dentro de la sala. Está enfrente de *Saturno*, es una mujer joven, como la que devora el dios viejo, y alude a la vez a la vida, a la belleza —su juventud y su belleza— y a la

muerte, en el túmulo y el rostro velado, en la actitud melancólica. Y, además, está al otro lado de la puerta, haciendo pareja con la pintura que ahora debe ocuparnos, *Dos viejos*, verdadero triunfo de la muerte, pintura «masculina» por excelencia.

¿Dos viejos?

Dos viejos [Imagen 33], título del inventario de Brugada, es pintura que ha recibido denominaciones diferentes. Se ha hablado de «dos ermitaños» y de «dos frailes», amén de otras titulaciones extravagantes que no hacen al caso. Todas esas denominaciones afectan directamente a la interpretación de la obra, razón por la cual esta cuestión debe ser aclarada.

Por lo pronto, señalar que sólo una de las figuras es, hablando con propiedad, un viejo: el personaje barbado. No es la primera ni la única vez que Goya representa a ancianos barbados. Un viejo barbado y lisiado aparece en el *Álbum C* (Madrid, Prado), y también hay personajes semejantes en los álbumes *E* y *F*, aunque en todos estos casos, como suele suceder en los dibujos, se trata de mendigos, lisiados, etc. Otro tanto sucede con los álbumes de dibujos realizados en Burdeos, después de las *Pinturas negras*, en los que es preciso destacar el célebre *Aun aprendo* (Madrid, Prado) del *Álbum G*, que se considera autorreferencia de Goya —no retrato, no sabemos que Goya se dejara barba ni tuviese ese aspecto— y suele relacionarse con esta pintura negra. Mucha es, ciertamente, la similitud entre ambas fisonomías, aunque no son completamente iguales, y las dos pueden entenderse como representación de la vejez en general, que, en el caso del dibujo, todavía está en condiciones de aprender.

En la pintura, sólo un viejo, sin calificativos de ninguna clase. Un viejo a cuyo oído otra figura dice algo, personaje este último de muy diferente naturaleza, rebuscadamente diferente: a la dignidad del hombre barbado, que sujeta un cayado, con indumentaria que puede ser de ermitaño, se contrapone la deformación del que habla a su oído, de monstruosa fisonomía, con facciones deformes y excesivas, rasgos que Goya ha reservado, desde los *Caprichos*, para sus representaciones de frailes, brujos y demonios. Lo agudo de las grandes orejas, el pronunciado entrecejo, la nariz feroz, como la boca abierta, son rasgos que califican a los seres infernales más que a los humanos.

Qué diga éste, es cosa difícil de averiguar, no así su tono, pues lo exagerado de la boca, casi fauces, indica que la observación es apremiante y en modo alguno serena. ¿Alguna reflexión sobre la brevedad de la vida y proximidad de la muerte dicha al oído? Posiblemente, aviso que su sola presencia conlleva, aviso que contrasta bien con la soñadora juventud de *La Leocadia*, también ella ligada, sin embargo, a ese mundo que el túmulo evoca.

Sea lo que sea lo que le comunica, nunca lo sabremos, más interesa la goyesca acentuación del contraste, pues si el viejo barbado está tranquilo y algo melancólico, el hipotético fraile ha perdido, como es muy habitual en los frailes del aragonés, su condición humana. El estudio técnico de Carmen Garrido nos permite saber que el artista ha acentuado el acusado ángulo de la boca, introduciendo correcciones que intensifican esa impresión. De este modo, la metamorfosis es completa y los rasgos

bestiales se convierten en foco que atrae nuestra mirada. No es la primera ni la última de las *Pinturas negras* en que esto sucede, tampoco las únicas imágenes que protagonizan esta metamorfosis. Las facciones bestiales estaban también en los *Disparates*, en muchos de los cuales eran motivo bien destacado. Goya adquirió una inimitable habilidad en este proceder, adelantando en la pintura las que pueden ser primeras representaciones de la bestialidad más exacerbada.

A diferencia de lo que venía siendo habitual, la metamorfosis de lo humano en bestial no se atiene a una pauta o criterio religioso, tampoco moral, nos encontramos ante un proceso de secularización que hace de esa metamorfosis no tanto la representación de una «desviación», una perversión, cuanto la manifestación de la naturaleza humana en aquello que tiene de negativo, en lo que puede llegar a ser y, en este caso concreto, es. No me parece exagerado afirmar que este proceso es característico de todas las pinturas de la sala de la planta baja: se metamorfosean los brujos y las brujas, también la muchacha que va a ser iniciada, los romeros de San Isidro, el mismo Saturno en su canibalismo, Judith con su violencia. Los actos de todos y cada uno de estos personajes producen una transformación que saca a luz aquello que en el transcurrir cotidiano permanecía oculto. Semejante tomar conciencia es rasgo de las *Pinturas negras* consideradas en su conjunto, rasgo que nos afecta en cuanto espectadores.

33. Francisco Goya, *Dos viejos*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

¿Dos viejos comiendo sopa?

También *Dos viejos comiendo sopa* [Imagen 34] es testimonio de este mundo transformado. No sabemos a ciencia cierta si esta pintura se encontraba sobre la puerta *antes* de entrar en la sala o *después* de haber entrado, aunque me inclino por esta última posibilidad. Tampoco son precisos los personajes y las interpretaciones que a su propósito se han realizado. La única obra del inventario de Brugada que puede identificarse con ésta es la que titula *Dos mujeres*. Imbert apunta una interpretación diferente al preferir *La muerte comiendo con una bruja*. Esta disparidad revela, al menos, que ni siquiera en el pasado existía certidumbre al respecto, inseguridad que se intensifica con la falta de certeza sobre el lugar en el que estaba colocada.

A todo ello deben sumarse los cambios técnicos sobre los que Garrido llama la atención: la cabeza del viejo (¿) que come poseía inicialmente mayor desarrollo, el manto la cubría y estaba ligeramente girada hacia la derecha. Este motivo del manto ha sido causa de alguna especulación iconologista que, me parece, no viene ahora al caso.

Ni siquiera la acción de comer es fácilmente reconocible en ambos personajes. Sí lo es en uno, pero no parece muy clara en el de la derecha, al que Nordström supone señalando en una lista. Cuál pueda ser la índole de esa lista sólo puede sugerirse si ese personaje es la Muerte o uno de sus más fieles, cadavéricos y terroríficos mensajeros. Pero ninguna precisión puede hacerse sin correr el riesgo de caer en abstracta especulación. Me limitaré a señalar que los dos protagonistas pertenecen a la familia de figuras en la que también se encuentra el «fraile» de *Dos viejos* y las brujas del gran *Aquelarre*. En todos los casos, personajes infernales más que humanos, en los que las referencias mitológicas, si es que alguna vez las hubo, han pasado a un plano secundario.

34. Francisco Goya, *Dos viejos comiendo*, 1819/20-1823, Museo Nacional del Prado.

Aunque de tamaño más reducido que las restantes *Pinturas negras*, posee ésta una notable intensidad. El modo en que Goya pinta la figura más grande, tocada, llama la atención tanto por el libre uso de la pincelada —mayor que en otras obras del conjunto— cuanto por la fisonomía del personaje, en especial la boca y el mentón, motivos que acentúan el aspecto siniestro de esa comida. Goya logra el máximo efecto con el menor número de recursos y dispone la composición como si nosotros, espectadores, estuviéramos al otro lado de la mesa, pero en una posición ligeramente inferior. Éste, que es rasgo quizá debido a la colocación de la pintura —una sobrepuerta—, se convierte en un elemento más de su significado y contribuye al efecto que produce.

De la siniestra maldad de esta singular comida nadie puede dudar. ¿Era emblema que anunciaba lo que el visitante encontraría tras el umbral o motivo «decorativo» para la sobrepuerta una vez que ese umbral se había traspasado?

Aquelarre

El gran Cabrón [Imagen 35] es título que emplean Brugada e Yriarte, mientras que Imbert, sin titularlo, prefirió hablar de esta pintura como de «una asamblea de brujas». Es obra que, por cierto, le llama más poderosamente la atención que ninguna otra:

> En el otro lado de la sala se representa una asamblea de brujas. Un viejo macho cabrío de cuernos largos, fuertes, retorcidos, en cuclillas, preside la sesión. ¿Qué dice a esos rostros puntiagudos, crasos, delgados, con hocicos de toda especie y de todo carácter, con mandíbulas hundidas o prominentes, moldeadas sobre una serie de animales de todas las razas?… Sentada fuera del grupo, una mujer joven de sonrisa burlona, las manos en un pequeño manguito negro, contempla con vivo interés los movimientos del auditorio. Su cabeza, de perfil, fue conseguida con sorprendente simplicidad. Un punto negro produjo un ojo lleno de expresión, un golpe dado con un dedo bajo la nariz formó una boca ligera y maliciosamente remangada.
>
> Esta obra es la de un caricaturista que alcanzó a ser un gran pintor. Goya resulta un colorista con cuatro tonos explotados en sus múltiples posibilidades. El blanco, el negro, el ocre amarillo y el pardo rojo reemplazan todos los colores de una paleta complicada. Sabe emplear el negro en sus carnes y obtener los azules de la piel con delicadeza notable. El colorista no se basa en la diversidad de los colores; más bien en la combinación de colores. Maestros como El Greco, Veronés, Velázquez y otros muchos que no cito lo han demostrado. En este fresco [sic], Goya prueba una vez más que el negro y el blanco son, en pintura, la base de toda armonía, y que los de sobrio colorido resultan inatacables en todas las épocas. El gran arte no sigue la moda. No sabría relajarse a un vil charlatanismo. (Sánchez Cantón y Salas, 1963, 88.)

El comentario de Imbert es de un interés notable. Deseo destacar dos puntos, aquel en el que se refiere al modo de pintar, ese «golpe dado con un dedo», y este otro en el que habla de «un caricaturista que alcanzó a ser un gran pintor». Ambas consideraciones son más propias del tiempo en el que Imbert escribe que del momento en que pintó Goya, y ambas deben mucho, no sé si directamente, a la crítica baudelaireana.

La primera, en tanto se centra en un estilo pictórico que rechaza la linealidad neoclásica, argumento que el poeta esgrimiría en favor de Delacroix y del arte romántico en general. La segunda nos obliga a recordar que el poeta escribió sobre Goya entre los caricaturistas extranjeros, a los que dedicó cumplida atención. Bien es cierto que el Goya caricaturista del que se ocupó fue del autor de los *Caprichos*, y que dentro de ellos se interesó en especial por los números 62, *Quién lo creyera!*, y 59, *Y aún no se van!*, estampas en las que predomina un mundo de tinieblas, adecuado para las brujas y la muerte, precisamente los dos asuntos que con mayor relieve aparecen en esta sala de la planta baja de la Quinta.

El interés por el modo de pintar es aquí tanto más pertinente cuanto que, tal como señalan los estudios técnicos, esta es la única pintura negra que no tiene otra debajo, la única realizada directamente sobre el muro, sin modificaciones ni cambios en la composición. Goya emplea pinceladas en forma de brochazos sobre un fondo oscuro, logrando un marcado y expresivo contraste, moderno, entre claridad y oscuridad. Las cabezas y los cuerpos de las figuras se mezclan en una unidad superior, de conjunto o

masa alucinada, gracias a la libertad del gesto que el brochazo consigue, trasmitiendo la sensación de que la alucinada relación es también, y ante todo, física. El grupo de brujos y brujas —muchas veces personajes de sexo indeterminado— se distingue como conjunto tanto del gran Cabrón y su «secretario» o «ayudante» como de la muchacha que espera ser iniciada. De este modo evidencia el artista, en cada caso, la autoridad del gran Cabrón sobre la multitud y la soledad de la joven.

Me parece relevante destacar que, a diferencia de lo que sucede en otras ocasiones, Goya ha prescindido en esta gran composición —la más grande que hizo sobre el tema a lo largo de toda su vida— de anécdotas más pintorescas: brujas raptando o entregando niños, machos cabríos, brujas jóvenes y viejas, etc. Nos encontramos ante una escena de iniciación, es decir, la acción por la cual la joven va a entrar en una vida nueva, la vida de la brujería, una verdadera inversión de la vida nueva que para los cristianos supone el bautismo: no el mundo de la gracia, sino el mundo de la noche, si se quiere, para la ortodoxia cristiana, el mundo de la muerte. En este sentido, la pintura, con una temática diversa, no se aparta de la temática propia de las restantes pinturas de la sala, en las que la «iniciación» a la muerte es una constante: la joven devorada por Saturno, Holofernes decapitado por Judith, el anciano que recibe el aviso, la manola que «posa» junto a un túmulo, la lista que señala la figura cadavérica.

De la importancia decisiva de esta iniciación nos habla no sólo la situación de la muchacha joven en la escena, también su belleza y juventud en contraste con las figuras de brujas y de brujos, o del «secretario» del gran Cabrón. ¿Se convertirá esa belleza en fealdad? Asistimos al primer acto de un sacrificio.

La escena es la más monumental entre todas las que Goya ha dedicado a la brujería. No me refiero sólo al tamaño, sino a la imposibilidad de convertirla en una suma de anécdotas. La composición destaca por su efectiva sencillez: un gran grupo, el gran Cabrón y su ayudante en primer término, la muchacha a la derecha, todo ello en un espacio indefinido, nocturno, que nunca podremos localizar. Puede ser una representación del *sabath*, pero conviene resaltar lo que Goya ha destacado: el contraste del primer grupo con los personajes del primer término y con la muchacha. Este contraste sería aún más acusado en las dimensiones originales que la pintura tuvo, recortada por los laterales en su traslado al lienzo. El artista se ha cuidado de llamar la atención sobre la radical diferencia entre la vorágine y compacta deformidad del grupo y la juventud, belleza adivinada, insinuada, y serenidad de la muchacha.

El aquelarre es una inversión, la iniciación en el mundo de la noche, en el mundo de Saturno. Como en las restantes obras, pero aquí de forma más intensa, representa Goya la fascinación del instante, las transformaciones que el éxtasis provoca, y este éxtasis es colectivo: la pintura muestra el comportamiento del grupo en cuanto tal, pero no prescinde de los rasgos individuales que en el grupo destacan para configurarlo mejor. El colectivo de brujas hereda la fisonomía de las multitudes que

asistieron a los autos de fe y a las corridas de toros, y, como ellas, adquiere una personalidad masiva en la acción del espectáculo, como si un espasmo recorriese a todos y cada uno de los personajes. La pintura de Goya es temporal en su sentido más profundo; en la sala de la planta baja asistimos al alumbramiento de un mundo que desde los muros nos llama, un mundo nuevo que sólo se «legitima» en su presencia, en la intensidad de su presencia: el estar ahí, ante nosotros, no argumentación ideológica o conceptual alguna.

Romeros

También *La romería de San Isidro* [Imagen 36] es una inversión: de las pinturas costumbristas en las que ése plasmó este tipo de asuntos, de las pinturas ocultas, subyacentes, del valor y sentido que prestamos a las romerías, a las fiestas. Carmen Garrido explica en su estudio que bajo las pinturas actuales había un paisaje de gran luminosidad, con un puente de figuras desiguales y de tamaño reducido, algunas en caballerías. Sobre los motivos iniciales, subyacentes, ha dispuesto figuras de gran tamaño, los romeros que acuden en procesión hacia nosotros, alterando la composición de la obra. Ha cambiado radicalmente la luz y ha dotado al paisaje de un tono profundamente dramático.

35. Francisco Goya, *El gran Cabrón o Aquelarre*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

36. Francisco Goya, *La romería de San Isidro*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Como fiesta en honor de Saturno, saturnalia, ha sido interpretada la escena por diferentes historiadores, entre otros Nordström y Santiago Sebastián. De esa manera, al igual que sucede con *El gran Cabrón*, se establece la relación iconográfica con Saturno. Nordström señala, además, que tanto el dios mitológico como San Isidro son patronos de los labradores, lo que permitiría hablar, en mi opinión, de una

«secularización» de la fiesta religiosa no menos que de una «secularización» de la fiesta mitológica. La escena es expresión de una bulliciosa alegría que tiene raíces en la más profunda desesperación, en palabras de Nordström.

Ahora bien, la bulliciosa alegría de las saturnales, en las que dominan la felicidad y el exceso —un tema que Goya pintó en *El entierro de la sardina* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)—, el carácter licencioso, en las que se olvidan las pautas (morales) coercitivas, ese bullicio sólo está aquí presente de forma invertida. Frente a la luminosidad, frente al sol de la Edad de Oro, la noche con una procesión de figuras tenebrosas, dirigidas por un cantor ciego —un tópico tradicional — y los que parecen más mendigos que otra cosa. Sin embargo, si prestamos atención a los diferentes personajes de la escena, advertiremos que componen un muestrario de las diversas clases o estamentos sociales y, aún, aunque en mucha menor medida, regionales. Los que aparecen en el primer término pueden ser, tal como he dicho, mendigos, pero no lo son tan claramente los que vienen detrás, algunos de los cuales pueden ser agricultores, y al fondo vemos unos embozados con sombreros burgueses y unas damas a medias tapadas. Goya pinta una verdadera comedia humana, una alegoría del mundo cotidiano, pues sería difícil encontrar una procesión de este tipo, en esas circunstancias y con tales protagonistas.

La procesión viene a nosotros, a nuestro encuentro, y alguno de los personajes nos mira. El motivo procesional se había utilizado para destacar el aspecto religioso y dramático, y adquiriría después, a lo largo del siglo XIX, una considerable importancia satírica. Las procesiones decimonónicas, muchas veces procesiones cívicas, incluirán a todos los estamentos, sectores políticos, personajes y personajillos… Pero la procesión tiene unos largos antecedentes que se remontan al arte antiguo y en la Edad Media adquiere un sentido profundamente simbólico. En ella pierde el individuo buena parte de su singularidad y destaca su pertenencia a una colectividad, con la que sale (en procesión), con la que se presenta públicamente. En la procesión se exalta una figura, un valor o sistema de valores, es homenaje y reverencia de la colectividad y de todos sus miembros, que hacen pública su condición. Los valores y personajes suelen definirse por la cabecera de la procesión y por hitos señalados a lo largo de la misma. Aquí, en la romería goyesca, un ciego cantor y varios hombres que vociferan, mendigos al parecer, forman la cabecera. Detrás, personajes embozados y una multitud irreconocible en el silencio de la noche, en agudo contraste con el ruido de los primeros personajes. El «público» que asiste a su paso es de la misma condición.

Goya ha acentuado la importancia de lo colectivo pintando una verdadera multitud que se pierde en lontananza, recurriendo a un sistema compositivo que utilizó en muchas ocasiones, por ejemplo, en los *Desastres*: el perfil de las montañas y el perfil de la multitud terminan por identificarse, de manera que el firmamento, a la vez que destaca los grupos, se convierte en masa compacta para todo el conjunto. Pero hay una diferencia fundamental entre las procesiones tópicas y esta que Goya representa: no es un espectáculo que contemplamos en la distancia, tampoco una

parábola de la que extraer consecuencias morales, la procesión viene a nuestro encuentro, o nosotros al suyo.

No me cabe duda de que también nosotros formamos parte de esa multitud procesional, como formamos parte del mundo que las pinturas ponen ante nuestros ojos.

V

¿Un perro hundido?

La disposición de las pinturas en la planta alta, el primer piso, presenta algunas diferencias respecto a las de la planta baja, tal como se indicó. La existencia de un hueco en el centro de las paredes laterales de la sala permitió la realización de dos pinturas horizontales en cada pared cuya longitud se aproxima a la mitad de las equivalentes en la planta baja. También las pinturas verticales aquí realizadas son de tamaño inferior, lo que podía estar en relación con la distinta altura de la habitación, aunque carecemos de datos al respecto.

La nota más llamativa en lo que hace a la disposición de las pinturas es la ausencia de pintura alguna en el paño izquierdo de la puerta de entrada, haciendo juego con *El perro*. Algunos autores han sugerido que allí podría estar inicialmente *Dos viejos comiendo*, pero no existen pruebas concluyentes sobre este particular, y el tamaño y formato de esta pintura la hacen indicada para una sobrepuerta, no para el paño izquierdo. La posible existencia de una obra realizada por Francisco Javier Goya con tema de brujería es otra posibilidad contemplada en diversas ocasiones, pero tampoco se ha llegado a ninguna conclusión definitiva en este punto y se carece de dato alguno sobre el momento en el que pudo ser realizada (si es que fue realizada). Sobre la posibilidad de que allí se encontrara *Cabezas en un paisaje* ya se habló antes. Por último no es inverosímil aceptar que Goya dejó sin terminar las *Pinturas negras* y que no pintó nada en ese lugar. Así parece sugerirlo el estado de *El perro*, una obra que estaba deteriorada y que sufrió al ser trasladada al lienzo, tal como su estudio técnico ha puesto de relieve. Adelanto aquí que su eventual condición de obra no terminada ha inducido a interpretaciones hipotéticas sobre lo que Goya iba a pintar, y ello en gran medida por el carácter enigmático de la obra. En lo que aquí hace, como en todo lo demás, me atendré al estado actual de *El perro*.

El visitante que entrara en la sala encontraría frente a él, en el extremo opuesto, dos pinturas verticales con asuntos de cierta cotidianidad: en una, dos mujeres que se burlan de un hombre, al parecer masturbándose; en otra, varios hombres leyendo o rodeando a uno que lee. En las paredes laterales encontraría obras enfrentadas con algunas similitudes formales y temáticas. Por ejemplo, junto a las mencionadas, en la parte más alejada de la habitación, las dos que conceden gran importancia al paisaje y que representan lo que, al menos hasta cierto punto, podemos considerar también asuntos cotidianos: una pelea y una procesión, más religiosa que festiva (y en esto diferente a *La romería de San Isidro*).

La atmósfera cambia en el primer tramo de la habitación, el más próximo a la entrada y, por tanto, a *El perro*. Dos pinturas afines en la naturaleza de su iluminación y en la índole del tema —figuras volando en el día y en la noche— se enfrentan en las dos paredes, y a la vez se distinguen con nitidez de las demás, pues, a diferencia de todas ellas, carecen de rasgos de cotidianidad. El carácter bien poco cotidiano, y menos costumbrista, de esta zona se refuerza con la pintura más enigmática, *El perro*.

La naturaleza diferente de los dos ámbitos de la habitación no impide que entre ellos exista cierta afinidad y relación. Es cierto que los motivos responden a órdenes distintos, pero también lo es que los protagonistas de los más anecdóticos podrían trasladarse a los alegóricos. Los hombres que leen y las mujeres que ríen podrían ocupar el lugar de las figuras que vuelan en *Asmodea* y *Átropos*. Un ejemplo, hasta cierto punto poco consciente, de este fenómeno es el interés con el que diversos autores han pretendido encontrar una explicación anecdótica para *El perro*: miraría a un cazador, a un pájaro, se hundiría en terreno pantanoso… Si esta interpretación pudiera defenderse, entonces se rompería la nítida diferenciación entre los dos ámbitos de la sala.

Por el momento, lo único que me interesa destacar es su existencia, dos ámbitos diferentes pero conectados. Las interpretaciones iconológicas más conocidas tienden a destacar, por el contrario, la unidad de toda la sala. F. Nordström no analizó las pinturas de la planta superior, pero Sebastián y Moffitt sí lo han hecho. Para el primero, «la sala del Primer Piso corresponde a un nivel terrestre, en el que transcurre la vida del hombre, que carece de la libertad y dignidad propia de los dioses, y está sometida al libre albedrío de las Parcas, que moran en una cueva y son hijas de la Noche». «En este conjunto de la Quinta del Sordo falta un tercer nivel, el del cielo, que para Goya no existe», añade (Sebastián, 1979, 276).

Por su parte, Moffitt sigue a Sebastián en este punto, si bien amplía algunos aspectos de la interpretación, sobre todo en lo que se refiere a *El perro*: «Dado el evidente carácter ‘infernal’ del conjunto y su programa jerarquizado entre ‘ La Tierra’ y ‘El Infierno’, este perro, un sabueso-custodio, no puede ser otro sino *Cerbero*, aquel perro guardián puesto por Plutón entre los mundos inferior y superior» (Moffitt, 1990, 292).

Sin polemizar ahora con estas hipótesis, sólo quiero señalar que, aparte de las diferencias iconográficas entre el Cerbero de la tradición y el perro de Goya, interesa explicar el sentido de la interpretación que el artista hace de la literatura tradicional, al igual que sucedía en la sala del piso bajo. Goya perfilaba el sentido de motivos simbólicos tradicionales de una manera original, y lo hacía transformando el significado de cada uno de ellos y estableciendo nuevas relaciones entre todo el conjunto.

Asuntos cotidianos

De todas las obras que contiene esta sala, las dos verticales frente a la entrada, en el otro extremo, son las que respiran un aire más marcado de cotidianidad: *Dos jóvenes burlándose de un hombre* [Imagen 37] y *Hombres leyendo* [Imagen 38].

El tema de la primera ha sido dudoso durante mucho tiempo. Imbert escribe lo siguiente: «Mujeres del pueblo, de una bella armonía gris, rodean a un hombre en mangas de camisa, el pecho descubierto. Los cabellos erizados, los músculos contraídos por el dolor, se fricciona el vientre con las dos manos, como si hubiera comido setas venenosas. Las mujeres se ríen a carcajadas, no sé demasiado por qué» (Sánchez Cantón y Salas, 1963, 88). En efecto, poco coherente es que las mujeres rían de ese presunto envenenamiento, quizá por ello buscó Sánchez Cantón otra explicación más adecuada: un hombre que se masturba ante dos mujeres de la vida, o, con palabras textuales de este autor: «el onanista del que se ríen dos vendedoras de placer»; y continúa inmediatamente después: «Se trata de un tema escabroso, en torno al cual me limito a añadir un recuerdo personal: hace años, al acompañar a varios médicos extranjeros que, de regreso de un congreso, visitaban el Museo del Prado, les oí subrayar, ante la inverosímil pintura, la gran exactitud del pintor al expresar, en aquel rostro, los espasmos del orgasmo. *Y que Goya cayese en semejantes excesos representativos, pues el asunto es más para adivinar que para explicar, no lo disculpa más que la situación morbosa de su ánimo*» (Sánchez Cantón y Salas, 1963, 44; la cursiva es mía, V. B.).

37. Francisco Goya, *Dos jóvenes burlándose de un hombre*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

38. Francisco Goya, *Hombres leyendo*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Si subrayo el juicio de Sánchez Cantón es porque con ello se llama la atención de modo directo sobre uno de los rasgos que es propio de la modernidad del artista aragonés: nada escapa a su mirada, ni lo excesivo ni lo escabroso, lo que es feo o desagradable, lo que produce terror, lo que generalmente la tradición ha desechado como motivo de representación pictórica. En este caso, un acto que se mantiene en el ámbito de lo privado y más íntimo, y que, público, resulta obsceno.

Las cautelas de Sánchez Cantón también han estado presentes en otros autores, que «rechazan» el realismo de la escena y prefieren interpretarla en términos alegóricos. Angulo había resumido bien todas las posibilidades en su nota de 1962:

> El cuadro de la masturbación, que quien entraba en la sala veía en la pared del fondo, no puedo convencerme que sea un simple desplante de mal gusto del pintor. Al lado de los otros temas representados por Goya, en su casa, no puede por menos de sugerirme la pregunta de en qué manera pudiera relacionarse con el origen de la vida, con la muerte, con las brujas, con el fanatismo de los romeros o con el pesimismo del pintor. Si se vuelve al vista a la fábula, acude a la memoria el mito ateniense del cojo Vulcano, cuyo germen al ser rechazado por Minerva cae en tierra y como hijo de ella (Gea), nace un ser monstruoso, mitad hombre y mitad reptil. ¿Puede la bruja tener algún paralelismo con seres monstruosos de este tipo? Aunque, como en el caso anterior, el tema no es exactamente el mismo, el repertorio bíblico recuerda el caso de Onán, que por no querer tener descendencia en Tamar es castigado con la muerte. Es decir, el ser que muere antes de nacer, y la muerte del que habría de ser su padre. Y si de nuevo

> volvemos a la mitología, podría recordarse, con tan pocas probabilidades de éxito como en los casos anteriores, el caso de Plutón, dios de las regiones infernales, quien al no darle hijos Proserpina tiene uno sin ayuntamiento de hembra. Ese hijo es el que, según unos, se llama Veneración y, según otros, Reverencia, según se piense que honre a los dioses o a los hombres. ¿Tendría en este caso algo que ver con la veneración de las brujas hacia el macho cabrío o de los romeros hacia el santo? Aunque no veo la manera concreta de relacionar este tema con Saturno, recordaré que a éste se le da con frecuencia el calificativo de estéril (Angulo, 1962, 176).

Aceptemos por un momento cualquiera de estos planteamientos: ¿qué ha hecho Goya con la narración tradicional, con los mitos a los que alude Angulo? Los elementos plásticos que ha introducido la han convertido en una escena sórdida, en la que los espasmos masculinos y las risas femeninas, en un espacio por completo sombrío, están en primer término y constituyen el motivo central para nuestra atención. Una vez más, al igual que sucedía en las pinturas del piso bajo, lo que a Goya importa es la expresión de la acción más que los atributos convencionales (simbólicos) de la narración. Si esta es una referencia a la historia de Onán, entonces es una referencia tan modernizada que Sánchez Cantón la percibe como escena más digna de ser adivinada que de ser explicada, y Angulo se niega a aceptar en ella «un simple desplante de mal gusto del pintor».

Ahora bien, desde el punto de vista anecdótico, «realista» si se quiere, Goya elimina tanto los rasgos simbólicos de la narración mítica, cuanto todos los motivos que pueden situar el asunto en un lugar y un tiempo concretos. A diferencia de lo que era habitual en las estampas populares, eróticas o costumbristas, no hay «calle», tampoco «habitación», no hay hora del día. La luz, las fisonomías y las indumentarias son lo suficientemente generales como para evitar que concibamos la escena a tenor del pintoresquismo costumbrista, la incitación erótica o la requisitoria moral. Pero son, también, lo suficientemente concretas como para que rechacemos, u olvidemos al menos, su eventual naturaleza simbólica. Además, la disposición de las tres figuras, frente al espectador, y su actuación, igualmente frontal, establece un diálogo con nosotros, espectadores, que nos convertimos en fisgones y, al igual que las mujeres, nos reímos.

Esta dificultad de situar la pintura entre lo anecdótico y lo simbólico ha inducido a una interpretación alegórica de naturaleza política: la esterilidad de la masturbación hace juego con la esterilidad política de los lectores de periódicos. Es una conclusión, cuando menos, temeraria y quizá poco verosímil en atención a la situación política del Trienio Liberal: la prensa fue uno de los instrumentos más importantes de la actividad y la lucha políticas, la lectura de periódicos y panfletos de todo tipo conllevó en algunas ocasiones riesgos efectivos, en modo alguno figurados o imaginarios.

Confieso que esa explicación me parece en exceso sofisticada, pero no cabe duda de que nos obliga a ocuparnos de *Hombres leyendo*. En su inventario, Antonio Brugada se limita a mencionar «dos hombres». Charles Yriarte habla de «les

politiques». Imbert dice «hombres de pueblo se precipitan sobre un personaje en mangas de camisa que lee un diario».

Que no son sólo dos hombres parece bastante claro con sólo mirar el cuadro; que uno lee y otros escuchan, también. Ésta es cosa que solía hacerse en el café y en casas particulares pero con buena luz, no en el ámbito tenebroso en el que aquí se realiza. En cualquier caso, era escena habitual y coincide con el gran incremento de publicaciones periódicas políticas y satíricas que el Trienio Liberal trae consigo[18]. Lo que llama la atención no es que Goya se ocupe de este asunto, sino la expresividad que en él ha introducido. La iluminación, a la vez que extiende luces y sombras y concentra la atención en lo que sucede en el primer término, obliga a los que escuchan a aproximar sus cabezas, de tal modo que se vea un efecto de multitud y de tensión de máxima concentración.

Goya reduce, así, una vez más, el carácter anecdótico que la escena podía tener, convirtiéndola en una acción dramática similar a *Dos jóvenes burlándose de un hombre*. La afinidad plástica entre ambas pinturas es muy notable y la condición callejera de los asuntos representados también.

Son, en ambos casos, acciones dramáticas que no anulan el sentido de lo cotidiano, sino que lo mantienen universalizándolo. Acciones dramáticas que sitúan la cotidianidad en el reino de la noche. Este es un extremo que no debe ignorarse ni menospreciarse, pues lo habitual en aquellos artistas que se preocuparon de este medio fue hacerlo metafóricamente o a partir de narraciones literarias y paraliterarias: figuras mitológicas, cuentos populares, lugares imaginarios, costumbres desaparecidas, obras poéticas, paisajes oníricos. Lo llamativo de la pintura de Goya es su insistencia en y su capacidad para representar un mundo a la vez reconocible y distinto.

En resumen, ambas pinturas representan acontecimientos cotidianos que podemos imaginar propios del Madrid de aquellos años, aunque el artista elude fijar lugar y tiempo, destacan el carácter sórdido y tenebroso, nocturno, de los hechos y de los personajes, aunando un verismo efectivocon una pretensión de universalidad que no encuentra fácil explicación simbólica. *Dos jóvenes burlándose de un hombre* y *Hombres leyendo* ponen ante nuestros ojos escenas urbanas, escenas que difícilmente podemos imaginar en un mundo rural, y, en cierto sentido, modernas: no son tan ajenas como podría parecer a primera vista a las escenas crepusculares de los primeros dibujos o de las estampas de los *Caprichos*, aunque ahora la sordidez y el radicalismo son mayores y la carga costumbrista menor.

Duelo a garrotazos

Este proceder es norma de las dos pinturas horizontales que, en las paredes laterales, flanquean a las anteriores. *Duelo a garrotazos* [Imagen 39] es una de las *Pinturas negras* más fascinantes. Lleva hasta sus últimas consecuencias las notas señaladas a propósito de *Dos jóvenes burlándose de un hombre* y *Hombres leyendo*, y, simultánea y paradójicamente, es la que mejor nos permite conocer la naturaleza de la pintura con la que Goya había iniciado la decoración de la Quinta, pues es, de todas, la que más aprovecha en su paisaje la pintura subyacente. Vuelvo a insistir aquí en algo que ya escribí en capítulos anteriores: no encuentro qué otro pintor, al margen de Goya, podría haber pintado un paisaje como éste.

Las fuentes decimonónicas interpretan la pintura como una escena «española», distante del mundo urbano característico de las anteriores y, en ese sentido, profundamente alegórica. Sin embargo, las opiniones son diversas. Antonio Brugada dice «dos forasteros» como si esta brutal costumbre de enfrentarse a garrotazos enterrados parcialmente en la tierra fuera de otra latitud. Iriarte designa a estos dos personajes como «les gardeurs de boeufs», pero no aporta razón plausible alguna para tal calificativo (aunque hay bueyes o toros en la lejanía, que podrían ser responsabilidad de estos gañanes). Tampoco lo hace Imbert cuando afirma que son «dos gallegos», lo que dice más de su opinión sobre los gallegos que sobre el contenido de la obra. Las tres interpretaciones —con claridad las dos últimas, más imprecisamente la primera— aluden al mundo rural, un mundo atrasado, de costumbres brutales.

Ningún autor moderno ha comprendido esta escena como la representación de una anécdota singular, como una pintura costumbrista. Angulo alude a la fatalidad de la muerte. Sebastián menciona la discordia humana que sólo se soluciona con la muerte. La brutalidad de la acción se funda en la naturaleza irrevocable del duelo: hundidos en la tierra, ninguno de los contendientes puede distraerse o intentar escaparse, están condenados a matarse.

La interpretación de la anécdota depende, en buena medida, de la datación de la obra y ésta es, por el momento, más incierta de lo que se puede desear. Si *Duelo a garrotazos* se ha pintado durante el Trienio Liberal, en especial en los últimos tiempos del Trienio, entonces puede entenderse como una alegoría del enfrentamiento político que durante estos años vivieron los españoles. La agitación política, su radicalización, puede ser el horizonte que sirve de fondo a la escena. El destino previsto no puede ser más trágico.

Pero esta interpretación no es la única, incluso aunque la pintura se hubiera realizado en los últimos momentos del Trienio: no hay ninguna razón concluyente para excluir una reflexión sobre la violencia acontecida antes de la llegada de los liberales al poder. La mayor parte de los historiadores suele adelantar las *Pinturas negras* a los inicios del Trienio, quizá porque el conjunto de las escenas parece propio

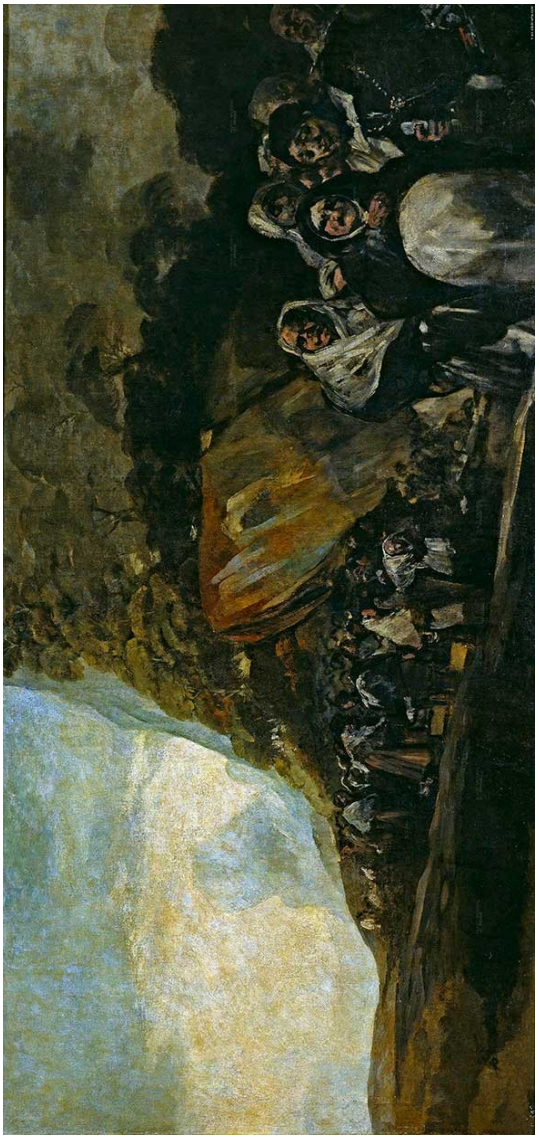
de una reflexión sobre lo que acaba de suceder —la guerra y la posterior represión absolutista del primer período fernandino, con las notas de «guerra civil» que son conocidas— que sobre la esperanza que en el Trienio Liberal apunta. Pero las hipótesis son circulares: interpretan las imágenes según una datación que, a su vez, se apoya en la interpretación más plausible de las imágenes (más plausible en relación a semejante cronología).

En el conjunto de la Quinta tenemos la impresión de que Goya, sin prescindir de ella, transciende la anécdota concreta, aunque no es ajeno al «espíritu de los tiempos». En ese sentido, ni el «espíritu» ha cambiado tanto —la guerra se prolonga en un enfrentamiento continuo y fraticida—, ni los años de la violencia más cruel están tan lejos…, y Goya los tenía bien presentes, tal como los *Desastres* lo evidencian. Creo que *Duelo a garrotazos* es una reflexión sobre el enfrentamiento trágico más que una representación de este o aquel enfrentamiento concreto de gañanes.

Su carácter dramático se intensifica por el modo en el que Goya ha pintado la escena: ha respetado la verosimilitud indumentaria, mucho más detallada y reconocible que en otras obras, ha aumentado la escala de los protagonistas, trayéndolos al primer término, tal como hacía en los *Desastres* y en las pinturas de la guerra, y ha contrastado la brutalidad fatal de la acción con la belleza del paisaje.

El más hermoso paisaje de la serie, y uno de los más hermosos paisajes de la pintura del artista aragonés, es marco para una acción brutal de desenlace fatalmente conocido. Las dos figuras destacan sobre el horizonte, cada vez más claro. Son dos hombres cuya iconografía rememora algunas de las estampas de los *Desastres*, incluso su actitud es propia de lo que se enfrentaron a los franceses, pero aquí se enfrentan entre ellos. Nunca se había presentado con tanta dureza el espíritu de discordia, de guerra civil. Sin embargo, ningún rasgo específico, ninguna anécdota invita de forma precisa a interpretar la pintura como símbolo de la discordia o enfrentamiento político en abstracto. El enfrentamiento político cabe bajo esta discordia más general que es, por ello mismo, más fatal y enconada. Goya es ahora mucho más «cauto» que en los *Desastres*, mucho más que en los «caprichos enfáticos» —la última parte de los *Desastres*—, y lo hace en una «decoración privada», no en una pintura para vender o de encargo. No creo que sea cautela, tampoco la situación política la exigía, sino su sentir profundo.

39. Francisco Goya, *Duelo a garrotazos*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.



40. Francisco Goya, *Paseo del Santo Oficio*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Las alusiones que aparecen en los *Disparates*, una serie de estampas que pensaba vender y que casi con toda seguridad realizó antes del Trienio Liberal, en los años más duros de la represión absolutista (entre 1814 y 1819, antes de su enfermedad, o entre 1816 y 1823, ya en pleno Trienio Liberal), esas alusiones eran mucho más explícitas y políticamente radicales que las que encontramos en las *Pinturas negras*; éstas son más generales. Si no pintó imágenes más evidentes y directas, políticamente hablando, en las paredes de la Quinta es porque no quiso, no porque tuviera miedo o se le impidiese.

La evolución que ha cristalizado desde la Guerra de la Independencia sustituye paulatinamente las escenas más anecdóticas por otras más alegóricas y, en este sentido, más generales, como si las causas de la crueldad y el dolor humanos, que antes tenían nombres concretos —la guerra, la persecución religiosa, la Inquisición, la represión política e ideológica, la injusticia social, la inmoralidad, la irracionalidad, la incultura, la corrupción…—, fueran universalizándose, convirtiéndose en nota consustancial a la naturaleza humana. Ahora bien, la naturaleza humana no es una

entidad fantástica o ideal, es la del que se masturba, la naturaleza de las mujeres que de él se ríen, de los hombres que leen y escuchan o de los gañanes que se golpean a muerte. Es la de quienes acuden en procesión a adorar reliquias, conducidos —y vigilados— por el Santo Oficio.

El Santo Oficio

Supongo que no hay casualidad alguna en la disposición de las dos pinturas, *Duelo a garrotazos* y *Paseo del Santo Oficio* [Imagen 40], una frente a otra. Si aquélla hace referencia a la política, aunque sea de un modo general, al enfrentamiento civil, ésta sitúa su tema en el ámbito de la Iglesia, de la Inquisición, y, por tanto, también de un modo general, en el marco del hecho religioso contemplado desde un punto de vista social. A este respecto conviene recordar que el artista ha tenido una experiencia concreta de ambos, política y religión, nada más terminar la Guerra de la Independencia, en 1815. Sus actividades durante la guerra fueron objeto de un proceso de depuración que, finalmente, concluyó positivamente para él, pero que puso de manifiesto el riesgo corrido.

Goya había realizado el retrato de José en el cuadro conocido con el título *Alegoría de Madrid* (Madrid, Ayuntamiento), había recibido la Orden Real de España y había participado en las comisiones que debían seleccionar las obras de arte para el Museo de Napoleón. El artista declaró haberse negado a colaborar con el gobierno intruso, resistiendo cuantas propuestas y ofertas se le hicieron, y buscó testigos que avalasen su comportamiento. Éstos confirmaron que Goya no había hecho uso público de la Orden concedida y alguno señaló que el artista había mantenido una vida retirada, «ocupándose en obras de pintura y grabado, abandonando la mayor parte de las personas que antes trataba, no sólo a causa de la incomodidad de la privación del oído, sino todavía mucho más por el odio que profesaba a los enemigos», informa Fernando de la Serna. También informaron a favor del pintor el librero Antonio Baylo, el consejero de Indias, Antonio de Gamir, y el cura párroco de San Martín, Miguel de Sancristóbal[19].

La purificación de Goya fue positiva, de primera clase, la de los eximidos de cualquier sospecha de afrancesamiento, mas para lograrla tuvo que «mover» a una serie de testigos que no sólo testificaron la no colaboración de Goya, también, lo que parece más dudoso, su falta de contacto con los afrancesados —«abandonando la mayor parte de las personas que antes trataba»: ¿es que eran afrancesadas la mayor parte de las personas que trataba?—, si bien retrató a Juan Antonio Llorente, la marquesa de Montehermoso y al general Guye, por mencionar a los más conocidos. ¿No advirtió Goya a lo largo de todo este proceso el clima de persecución política, de enfrentamiento civil, que le obligaba a explicar sus actividades, ofrecer una imagen que ocultaba las más peligrosas, evitando de esta manera la persecución? ¿Hasta qué punto no fueron los cuadros sobre el 2 y el 3 de mayo modos de limpiar una imagen contaminada de afrancesamiento?

El artista no cortó nunca las relaciones con sus amigos, aunque fueran afrancesados, tal como lo pone de manifiesto el último período de su vida en Burdeos, su amistad con Leandro Fernández de Moratín. Pero no estamos en condiciones de valorar hasta qué extremo afectó esta experiencia a su vida en la

Quinta y cómo influyó sobre sus pinturas, especialmente sobre *Duelo a garrotazos*. Me limito a señalar que esta experiencia vital es un marco plausible para comprender el alcance de la pintura (en modo alguno para convertirla en una ilustración biográfica)[20].

La purificación no fue el único problema que hubo de resolver con premura, aunque sí el más importante. Las relaciones de Goya con la Inquisición no son por completo conocidas, pero existen abundantes indicios y algunos documentos que dan cuenta de las dificultades que tuvo con el Tribunal. El propio artista se refirió a este asunto al explicar las razones que lo impulsaron a donar las planchas de los *Caprichos* y, en fecha más próxima a las *Pinturas negras*, fue llamado por el Tribunal para que informase sobre las *majas* (marzo de 1815), obras que se encontraban entre las cinco pinturas obscenas que formaban parte de los bienes secuestrados de la Casa de los Cristales, antigua Presidencia del Consejo de Ministros. Las obras procedían del antiguo palacio de Godoy y el asunto, que sólo conocemos fragmentariamente, no fue mucho más lejos: se le preguntó a Goya si él era el autor de esas obras y con qué motivo habían sido realizadas. No se sabe de consecuencias negativas para el artista, que era considerado un buen cristiano —o un cristiano patriota— por el cura párroco en el momento de su purificación (política) en abril de 1815, un mes después de la investigación sobre las *majas*. Es posible que la cosa hubiera ido a mayores de haber conocido los inquisidores algunos de sus dibujos y, después, sus *Disparates*.

La Inquisición está presente en la pintura que enfrenta *Duelo a garrotazos*, la titulada *Paseo del Santo Oficio*, siguiendo la pauta marcada por Brugada y confirmada por Yriarte, aunque no por Imbert, que habla de «alcahuetas». La escena representada no es, en sentido estricto, un motivo de Inquisición, pues ésta sólo aparece de manera explícita en un personaje de la derecha, un familiar del Santo Oficio. Bien es verdad que, por su tamaño y aire dominante, ostenta un papel preponderante respecto de las restantes figuras. En cualquier caso, la escena no tiene un sentido trágico, ni siquiera dramático —a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en *Auto de fe de la Inquisición* (H. 1815-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) o en muchos de sus dibujos y estampas sobre autos de fe—, más bien es cómica, casi de farsa, protagonizada por viejas que nada pueden envidiar a las brujas de los aquelarres.

La Inquisición se restableció en España por real decreto promulgado el 21 de julio de 1814 y fue abolida de nuevo el 10 de marzo de 1820. El decreto de abolición revela cuál ha sido la función del tribunal durante esos años. En él se ordena poner «inmediatamente en libertad a los presos que estén en sus cárceles por *opiniones políticas* o religiosas…»[21] (el subrayado es mío, V. B.). El Santo Oficio había actuado como policía política, tal como reconoce el nuncio Agustiniani, que en sus informes al secretario de Estado del papa Pío VII afirma que no es más «que una Inquisición política del Estado»[22].

Su abolición encontró serias resistencias en los sectores más reaccionarios de la

sociedad y del clero, que tras la restauración definitiva del absolutismo solicitaron, sin éxito, su reposición. No tiene nada de particular, por cuanto era la más clara expresión de la alianza entre el altar y el trono, que había sido eje de la política del Estado, y su crisis era manifestación de la crisis que esa alianza empezaba a atravesar.

Goya no fue inmune a esa persecución política, tal como he señalado, y tampoco pudo serlo a la que sufrieron algunos de sus mejores amigos, Moratín entre ellos. Los afrancesados fueron perseguidos durante la contienda y al terminar la Guerra marcharon al exilio. Juan Antonio Llorente, retratado por Goya con el distintivo de la Orden de España, concedido por José Bonaparte el 20 de septiembre de 1810, volvió a España en 1820, una vez que Fernando VII juró la constitución de 1812, tras el pronunciamiento del general Rafael de Riego. En Francia, donde había residido todos estos años, publicó un folleto polémico sobre la Inquisición (1817) y de inmediato su *Histoire critique de l'Inquisition en Espagne* (París, 1817), de la que en un año se vendieron cuatro mil ejemplares. La *Histoire*, que suscitó un gran debate, fue conocida en España al poco de su publicación en Francia, pero sólo en 1822 apareció la edición española.

Por aislado que se encontrara es prácticamente imposible que Goya no estuviera al tanto de todo esto, que afectaba a su círculo de amistades y a personajes públicos que había retratado. Sus álbumes de dibujos indican, además, que el interés que mostraba por la Inquisición y la persecución política era tan grande como crítico. Una vez purificado, su cautela debía ser considerable, pero difícilmente podría alegar ignorancia. La imagen de un Goya aislado de todo, ignorante de la vida pública, tiene poco que ver con la realidad, a juzgar por la serie de dibujos que hizo sobre prisioneros, torturados y perseguidos por la Inquisición, monjas y frailes exclaustrados que cuelgan los hábitos, etc.

Este es el marco en el que pinta *Paseo del Santo Oficio*, cuando la Inquisición ha sido ya prohibida o va a serlo de inmediato, cuando Llorente ha vuelto a España y sus ideas sobre el tribunal se están difundiendo, y lo hace, quizá por eso, sin el desgarro y la agresividad con los que ha plasmado en numerosos dibujos a las víctimas del Santo Oficio. En el ámbito del liberalismo, el mundo representado ahora por Goya pertenece ya al pasado: una España de brujas y beatas que acuden en peregrina procesión a un lugar no definido. Personajes afines, todos ellos, a los que protagonizan el *Aquelarre*, con un untuoso «familiar», en un paisaje que tiene tanto de onírico como de real.

La composición del artista es profundamente original y por completo diferente de la que fue característica del neoclasicismo. Sitúa la masa procesional a la derecha, distribuyéndose hacia la izquierda en la distancia, de tal manera que el paisaje no sólo es fondo para las figuras, sino que ocupa la mayor parte de la pintura en el tercio izquierdo: un paisaje luminoso que contrasta con la tenebrosa negrura de quienes procesionan, un proceder que utilizó en las estampas de los *Desastres* correspondientes a las escenas del hambre en Madrid. Por sí solo, ese paisaje no sólo

es prueba de una pericia pictórica grande, también es adelanto, ejemplo de modernidad.

Las cuatro pinturas que comento representan cuatro escenas de la vida española, y en esto destacan sobre las restantes. Es cierto que podemos buscar explicaciones simbólicas, es cosa que suele hacerse recurriendo, por ejemplo, como ya he dicho, a la historia de Onán en relación a *Dos jóvenes burlándose de un hombre*, pero los asuntos son en exceso cotidianos y están representados tan directamente que esas explicaciones resultan superfluas para la comprensión de las pinturas. Aún más, se transforman en barreras que las distancian, que sustituyen la inmediatez de las imágenes brutales por historias lejanas. La violencia, la religión, la política, la sexualidad son horizonte adecuado para estas pinturas, tan adecuado como negativo. Si lo que leen y escuchan *Hombres leyendo* son libelos políticos, la política ha perdido el carácter heroico del que gustan los artistas neoclásicos (también los políticos, los de entonces, los de ahora). La sexualidad es una burla despiadada, sórdida, y el éxtasis una deformación monstruosa que no se oculta. Entre las «costumbres», se ha elegido la más brutal, con desenlace inexorablemente trágico. La religión se caricaturiza en el rito procesionario, con un untuoso representante del Santo Oficio como protagonista principal. El paisaje luminoso de *Duelo a garrotazos* se ha entenebrecido y las formas de la naturaleza se hacen opresivas: el suyo no es el tamaño de la grandeza, es el tamaño de la coerción.

Las Parcas

El que he llamado primer ámbito de la sala posee un carácter más claramente alegórico que el segundo (aunque, en sentido estricto, la alegoría protagoniza todas las pinturas de esta sala). El contraste también es estético, y ello nos permite reunir y enfrentar pinturas, distinguir entre las dos zonas: mantienen la diferencia a la vez que el diálogo. En principio, cabe pensar que esta que ahora va a ocuparnos es clave alegórica para entender la otra —*Duelo a garrotazos* y *Paseo del Santo Oficio*, también *Hombres leyendo* y *Dos jóvenes burlándose de un hombre*— pero ni la clave es clara ni parece por completo necesaria una clave para emocionarnos ante estas pinturas, incluso para entenderlas.

Duelo a garrotazos y *Átropos o Las Parcas* [Imagen 41], las dos obra que se encuentran en la misma pared, separadas por un hueco, guardan una relación que no es meramente espacial, y ello a pesar de las notables diferencias entre una y otra: la primera representa una escena cotidiana —o que puede ser cotidiana—, la segunda, mitológica. Ambas ofrecen el mismo asunto con una perspectiva diferente: la muerte es el destino de los que se enfrentan a garrotazos, y la muerte es el destino del hombre maniatado (¿) que las Parcas trasladan.

El tema de Átropos posee una larga tradición iconográfica y literaria. En su *Teogonía* escribe Hesíodo: «Parió [la Noche] igualmente a las Moiras y las Keres, vengadoras implacables: a Cloto, a Láquesis y a Átropo que conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses. Nunca cejan las diosas en terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos» (218 y ss.)[23]. La tradición iconográfica ha consagrado los atributos de las Parcas: Cloto da la estopa o sujeta la rueca, Láquesis la hila, Átropo corta el hilo.

Goya ha introducido leves modificaciones en la iconografía tradicional. Cloto sujeta una figura, puede ser un muñeco (a la manera de un exvoto humano) o un recién nacido; Láquesis no hila, mira con una lente o mira en un espejo, símbolo del tiempo; Átropo lleva unas tijeras (en la mano izquierda). Entre las tres Parcas se encuentra una figura masculina, las manos a la espalda, maniatada (¿), en un paisaje nocturno con iluminación lunar.

Los estudios técnicos han mostrado que este paisaje del fondo pertenece a la pintura subyacente y que el restaurador ha intervenido en exceso en algunas partes de la pintura. Ha variado el giro de la cabeza de Láquesis, ha simplificado el tocado del personaje central y ha restaurado ampliamente la figura de Átropo. A pesar de todo ello no ha cambiado el sentido general de la pintura, una de las más fascinantes entre todas las del conjunto.

Y lo es en buena parte por su iluminación. El paisaje por el que se deslizan o vuelan las Parcas con su «trofeo», a la manera de las brujas, recuerda algunos de los paisajes nocturnos de los *Caprichos*, pero ahora el juego lumínico, que en las

estampas se alcanzaba con el aguafuerte y el aguatinta, valora los tonos grises plateados y los amarillos sobre los que destacan las figuras. El efecto resultante no se limita a la visualidad más o menos bella —y lo es mucho—, el silencio domina la escena. Las figuras se mueven en una atmósfera profundamente silenciosa, como si fuera un sueño. El énfasis de los gestos se intensifica gracias a dos elementos que no son retóricos: la disposición de las figuras en el vuelo, suspendidas en el aire, pintadas con absoluto desenfado, y el silencio luminoso del paisaje. La eliminación de rasgos retóricos permite una mayor familiaridad de las figuras, que no pierden su condición originalmente mitológica, pero que ahora son claramente humanas. La articulación entre lo mitológico y lo estrictamente humano, cotidiano, se hace patente en la contemplación de las dos pinturas contiguas, *Duelo a garrotazos* y *Átropos*.

41. Francisco Goya, *Átropos o Las Parcas*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

42. Francisco Goya, *Asmodea*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Las interpretaciones iconológicas nos han acostumbrado a descubrir el carácter simbólico de estos personajes, según el principio de que determinados atributos iconográficos, indumentarias, fisonomías, actitudes, objetos e instrumentos, gestos, etc., expresan valores determinados. El uso de libros de emblemas y de repertorios iconográficos contribuye a identificar la figura con el símbolo, identificación que muchas veces se realiza de forma mecánica.

Creo que las *Pintura negras* corrigen este tipo de reflexión, en especial cuando la reflexión se limita a establecer tales identificaciones. Las figuras de las Parcas, como antes Saturno y Judith, remiten, en efecto, a un valor simbólico preciso, pero lo alteran en función de los cambios introducidos por Goya en cada una de ellas y en relación con las otras figuras del conjunto (e incluso con otras pinturas, estampas y dibujos del artista aragonés). Las figuras y las acciones simbólicas son la «materia prima» de la que se sirve el pintor, conviene ver lo que hace con esa materia prima, cómo y en qué la transforma.

El símbolo es estático; la alegoría, dinámica. El símbolo pone en pie una relación fija, una ecuación establecida de una vez por todas —Átropo corta le hilo (de la vida)

—; la alegoría sólo descubre su significado cuando atendemos a la concreta representación de la figura y su relación con otras figuras, con otras acciones, que se convierten en horizonte semántico de la que contemplamos. El símbolo es cerrado; la alegoría, abierta. El símbolo nos exige saber cuál es la figura percibida, verificar su adecuación y pronunciarnos al respecto: buscamos el significado en textos y relaciones que pueden ofrecérnosla, y respiramos tranquilos tras la indagación. El símbolo pone en segundo plano la condición visual concreta de las figuras, que es para la alegoría el foco central de atención. Átropo no sólo corta el hilo de la vida, se mueve en la noche de un paisaje familiar y domina al hombre maniatado que las Parcas transportan como trofeo. El espanto que provocan, y este me parece el punto más importante, se debe a su condición visual, no a su naturaleza simbólica (pero ésta no ha de olvidarse: se incorpora con pleno derecho a esa concreta condición visual). Las tres Parcas nos afectan no sólo porque sepamos quiénes son, y no exclusivamente por los atributos de los que hacen gala, sino por su concreta forma de estar en el mundo de la noche, por el deslizarse silencioso en el que Goya las ha representado, capaces de transportar al hombre maniatado, trasunto de nosotros mismos.

Las Parcas van a lo suyo, la figura maniatada, con cabeza y rasgos que la hacen deforme pero profundamente humana, inerme, atiende a nuestra presencia. Frente a nosotros y con nosotros, espectadores, establece una relación visual. A través de este personaje entramos en la escena y mediante tal entrada deja de ser la escena asunto distante, mitológico o simbólico: también nosotros nos deslizamos maniatados, inermes, en la noche. Ahora, el «ir a lo suyo» de las Parcas es empresa que nos afecta. La teoría convencional de lo sublime terrorífico —que tanto gustó de deidades negativas y de brujas— siempre procuró afirmar la distancia respecto del espectador: así podía éste disfrutar con la escena, ser, hablando con propiedad, espectador. Goya procede de manera bien diferente en sus pinturas «decorativas», abrevia la distancia hasta negarla y así, en esta proximidad, establece un diálogo que es rasgo central de la pintura de nuestro tiempo.

Ciertamente, cuenta una historia sabida, que desciframos con cierta facilidad gracias a los atributos de cada una de las deidades, pero la historia por sí sola no nos afecta más de lo que podría afectarnos una historia mitológica: no estamos implicados en ella. Ahora bien, al hacer presentes a las Parcas en la noche, hacerlas volar y, además, llevar con ellas a un ser humano inerme, entonces la escena deja de ser una historia que nos cuentan, es un acontecimiento que se hace presente. Tal proceder es uno de los actos que inauguran la modernidad.

Asmodea

Cuál sea la razón por la que el inventario de Brugada denominó *Asmodea* [Imagen 42] a la pintura que enfrenta a *Átropos* es cosa desconocida. Yriarte también respetó ese título. Imbert prefiere hablar de guerreros que se acercan a una ciudad, aunque, como es en él habitual, sólo metafóricamente pueden considerarse ciudad las edificaciones que hay en lo alto de la montaña o peñasco. Angulo se pregunta si la pareja que vuela son Dédalo e Ícaro modernos…

Con la excepción de Glendinning todos los autores contemporáneos buscan en el título inicial la clave de la obra, con desigual fortuna. Como de costumbre, es Moffitt quien llega más lejos en su interpretación. Sebastián se limita a señalar la fuente bíblica, el Libro de Tobías. Moffitt se aparta de esta sencilla referencia y, en consonancia con López Vázquez, prefiere encontrar el argumento en el mito de Prometeo: «Aquí vemos precisamente a la diosa Minerva transportando a Prometeo hacia un gran peñasco —el monte Cáucaso— mientras un par de soldados (modernos y vestidos a la francesa) le apuntan con sus fusiles» (Moffitt, 1990, 292).

Pero Brugada titula *Asmodea* a esta pintura, alguna razón debía tener para hacerlo. Mediante este título la identifica en el inventario, lo que quiere decir que sus destinatarios, familiares y amigos de Goya, estaban al tanto del tema, así la conocían y seguramente se referían a ella usando esa denominación.

Las dificultades surgen ya desde el comienzo: en el Libro de Tobías no se habla de Asmodea sino de Asmodeo, un diablo que ha matado a los siete maridos de Sara antes de que puedan consumar su matrimonio. Finalmente, Sara contraerá matrimonio con Tobías, que viaja acompañado del ángel Rafael —cuya identidad desconoce— hacia Ragués para recuperar un depósito de dinero que realizó su padre, Tobit. Durante el viaje para en casa de Ragüel, su tío, padre de Sara, con la que, siguiendo los consejos de Tobit y las prescripciones de Rafael, contraerá matrimonio. Gracias a las indicaciones del ángel Rafael, ahuyenta a Asmodeo en la noche de bodas y consuma el matrimonio con Sara, haciendo inútil la fosa que el propio Ragüel, previendo el desenlace habitual de los acontecimientos, ha excavado. El demonio huye al alto Egipto, donde Rafael lo ata dejándolo inmovilizado.

La narración bíblica, que he resumido muy sucintamente, se acerca en algún punto a la pintura, pero no aclara sus principales enigmas. En el libro de Tobías, el viaje tiene una considerable importancia, pero es el viaje de Tobías y el ángel Rafael, no el de Asmodeo, a cuyo propósito sólo encontramos la referencia «huyó el demonio al alto Egipto», donde fue inmovilizado por el ángel, que lo ata (¿a una gran roca?). No afirma el Libro de Tobías que Asmodeo viajase con Rafael en su huida, aunque cabe suponer que pudo hacerlo y, llevando las presunciones más allá de lo aconsejable, pensar que son ambos los representados en los personajes goyescos que vuelan. Pero la pintura se tituló *Asmodea*, no Asmodeo.

Asmodeo, como demonio que vuela, sirvió de inspiración para *El diablo cojuelo*,

de Luis Vélez de Guevara, del que pasa a A. R. Lesage y, sobre todo, a D. Torres Villarroel. Como figura que vuela es figura popular que transciende los límites estrictamente literarios. Sin embargo, este personaje, adecuado para sueños, caprichos y caricaturas, difícilmente se acomoda a la escena pintada por Goya, más aún si, como el título indica, es una mujer.

Otras interpretaciones atienden a uno de los aspectos fundamentales de la narración bíblica: la no consumación del matrimonio de Sara debido a las acciones criminales de Asmodeo. A fin de cuentas, su esterilidad. Este punto de vista permite relacionar la pintura con *Dos jóvenes burlándose de un hombre*, pero no da cuenta ni de los personajes que vuelan ni de los restantes motivos de la escena.

Por último, en la tradición judía, Asmodeo estuvo al servicio del rey Salomón, que le obligó a trabajar para él en la construcción del Templo, edificación que podría ser la que aparece sobre el peñasco del fondo, sin embargo, una vez más, son muchos, demasiados, los motivos de difícil explicación en este marco. Ninguno, además, permite aclarar la condición femenina atribuida al diablo.

No es la primera vez que una imagen de Goya se resiste a la interpretación. Los *Disparates* constituyen un conjunto ejemplar a este respecto. Si a propósito de estas estampas pensábamos que existía un campo extenso entre los dos extremos posibles de la interpretación, uno, el más duro, firmemente decidido a encontrar fuentes y referencias para todos y cada uno de los motivos, y explicar las imágenes en atención sólo a ellos, y otro, más blando o débil, que supone la posibilidad de referencias no excesivamente rígidas, si a propósito de las estampas se pudo estipular esa posibilidad, también puede hacerse ahora con *Asmodea*, pero, como en aquel caso, los resultados no eliminan la incertidumbre.

En el extremo opuesto de la pretensión exhaustiva de hallar la fuente de su historia, cabe pensar que algún rasgo indujo a tan sorprendente titulación, no porque fuera rasgo propio, en sentido estricto, de la fuente literaria, sino porque sea rasgo próximo o afín, que se mueve en sus aledaños y de ella depende. El único que hay es el del vuelo. ¿Llamaron *Asmodea* a la pintura para acogerse, ahora en femenino, a una historia conocida y, hasta cierto punto, popular y de fácil identificación —la del diablo que vuela («diabla» en este caso) y conoce lo que sucede debajo (de los tejados)—? No lo sabemos. La pintura no representa una escena de pintoresquismo costumbrista en la que un diablo/diabla descubre las intimidades más o menos indiscretas de las personas. La figura que señala parece negarse a aceptar lo que sucede debajo —los disparos de los soldados, a la derecha, es todo lo que sucede—, y otro tanto sucede con la que acompaña: ambas mantienen más estrecha relación con nosotros, espectadores, que con el resto de las anécdotas. Mas, precisamente porque se niega a aceptarlo, lo conoce y señala otra cosa: la lejana edificación sobre el peñascos, ¿refugio, destino?

De todo lo que vemos, se identifica con claridad a los soldados franceses que disparan y a la caravana con impedimenta que está en el término medio. Podría ser

una caravana de militares, pero no están ausentes los civiles. De la construcción sobre el montículo agreste, poco cabe decir, parece fortificada pero puede incluir una ciudad dentro. La figura de la izquierda mira hacia atrás en actitud miedosa, mientras la que señala lo hace exasperado, en un rostro de fisonomía goyesca bien reconocible. Mas, ¿por qué vuelan, por qué señala? La presencia de soldados franceses hacen pensar en una historia política, la caravana, quizá una partida, también, pero las dos figuras que vuelan encajan mal en una interpretación de este tipo. ¿Son, sólo, figuras alegóricas que indican el refugio? ¿Iría la caravana hacia allí, hostigada por los franceses? No lo sabemos.

A pesar de su hermetismo narrativo, la escena llama profundamente la atención por la articulación de motivos diferentes en una luminosidad tan intensa que deslumbra. El contraste con *Átropos o Las Parcas* es muy enérgico (y quizá contribuya a entender el motivo): el día y la noche. Son dos motivos muy diferentes, pero con alguna afinidad, pues ese día luminoso, el de *Asmodea*, presenta, en el vuelo no menos que en el gesto exasperado y en los soldados disparando, un carácter trágico, tan trágico como lo era el destino del hombre inerme al que transportaban las Parcas.

Goya evita el pintoresquismo costumbrista y acentúa las notas de inmensidad y grandeza. También lo inmenso de la distancia, situando en el horizonte físico, paisajístico, en el semántico, el inaccesible montículo rocoso y las construcciones de su cima, en las que estarían todos a resguardo. El viaje y su destino, sus dificultades no menos que la terminación del mismo, cobran, como en *Las Parcas*, toda su importancia.

El perro

Es, con la anterior, la más hermética de todas las pinturas de la Quinta [Imagen 43]. Su anécdota narrativa, mínima, es difícil de explicar, su influencia y efecto visual son, sin embargo, muy grandes. Los estudios técnicos permiten desechar las hipótesis que presumían una anécdota original más compleja, destruida en el proceso de trasladar la pintura al lienzo. Se sugirió que en el fondo había un paisaje, la figura de un cazador e incluso la parte del cuerpo del perro que no se percibe. Pero no hay nada de esto. Cualquiera de esos motivos hubiera permitido una interpretación narrativa de la imagen, pero su inexistencia impide formular este tipo de hipótesis y abre paso a una «interpretación» moderna que atiende más a la presentación que a la narración de historias.

43. Francisco Goya, *El perro*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

La obra está deteriorada, tiene restauraciones y repintes, pero es la pintura que concibió y realizó Goya. El reciente descubrimiento del negativo fotográfico de Laurent permite afirmar a algún autor que el perro observa a dos pájaros que vuelan (Arnaiz, 1996), que habrían desaparecido al trasladar la pintura al lienzo. El negativo, sin embargo, no parece concluyente en este punto.

Otra alternativa supone que el artista no concluyó *El perro*. Esta sugerencia, que no está documentada, se apoya en argumentos indirectos, empezando por el mismo

que pretende aclarar: ausencia de anécdotas, período de tiempo muy ajustado para hacer las *Pinturas negras*, inexistencia de pintura alguna en el otro lateral de la puerta. Ninguno es argumento concluyente. Que Goya no haya tenido tiempo suficiente, es cosa que podemos sospechar, pero en modo alguno asegurar y, mucho menos, utilizar como argumento. En cuanto a la inexistencia de una pintura que haga juego con ésta, ya se vio en un capítulo anterior que es tema controvertido, que, por otra parte, sólo probaría lo inacabado del conjunto, no de *El perro*.

La parquedad del motivo representado es una de las razones que ha inducido a calificar *El perro* como la más moderna de las pinturas de la Quinta, ya se ha sugerido, pero no ha sido la única. El espacio pintado tras el perro y, en menor medida, el que forma el talud por el que éste asoma, son pintura de una notable abstracción, bien poco conforme con lo que en la época era habitual. Nada puede decirse de ellos desde un punto de vista anecdótico y lo que suele decirse explica bien poco del efecto que producen. La modernidad de *El perro* se identifica con su profunda visualidad: las palabras son poca cosa para sugerir, mucho menos traducir, lo que la pintura es. El efecto de la pintura es estrictamente visual, narrarla en palabras dice bien poco de su condición. Esta rigurosa visualidad —que disminuiría al incluir más motivos anecdóticos, pájaros o cazadores— es rasgo del arte contemporáneo y razón de la afinidad de *El perro*.

Mas, aunque mínimo, algo es lo que cuenta. Un perro asoma su cabeza por lo que parece un talud, de consistencia indeterminada, en un espacio también indeterminado. Las explicaciones de algunos autores introducen rasgos que permiten «normalizar» y, así, comprender la pintura. Angulo, por ejemplo, lo tituló «Perro condenado a morir en la arena», afín, al menos en su idea, a *Duelo a garrotazos* (Angulo, 1962, 176). Pero este es un título explicativo que va más allá de lo que en la pintura percibimos: ni siquiera sabemos que sea arena, tampoco que vaya a enterrarse, mucho menos que esta sea su condena o destino. La eventual introducción de dos pájaros observados por el perro permite una interpretación narrativamente simple, incluso banal, pero se contrapone al énfasis dramático de los restantes elementos de la pintura.

Por su parte, Sebastián se remonta a los etruscos, pues el perro figura en sus ritos funerarios, animal que es fiel más allá de la muerte: «Sentido negativo tiene ‘El perro’, animal que figurará en los ritos funerarios de los etruscos, y del que hay una larga tradición sobre su fidelidad más allá de la muerte; no es animal que desentona en este contexto de ultratumba. ¿Acaso no está en los infiernos? Plutarco refiere en un mito que los aullidos de este animal se escuchaban desde el antro» (Sebastián, 1979, 276).

Moffit va más allá en este camino e identifica al perro goyesco con el Cerbero mitológico, «aquel perro guardián puesto por Plutón entre los mundos inferior y superior» (Moffitt, 1990, 292). Glendinning se vuelve a hacia la tradición literaria, concretamente cervantina, y encuentra en esta figura confianza y fidelidad (Glendinning, 1977, 29).

Todas estas interpretaciones se apoyan en supuestos y argumentaciones en los que ahora no me parece prudente entrar. El lector interesado los tiene a su alcance en las referencias mencionadas. Algunas se apoyan en una comprensión general del conjunto de las *Pinturas negras*, por ejemplo, la de Sebastián y, sobre todo, Moffitt. Otras, tal como sucede con Glendinning, se atienen más a la imagen concreta. Pero la razón que me mueve a evitar un debate seguramente estéril es de otra índole: ninguna de esas argumentaciones —quizá con la excepción de la titulación de Angulo— afecta de manera sustancial a nuestra recepción de *El perro*.

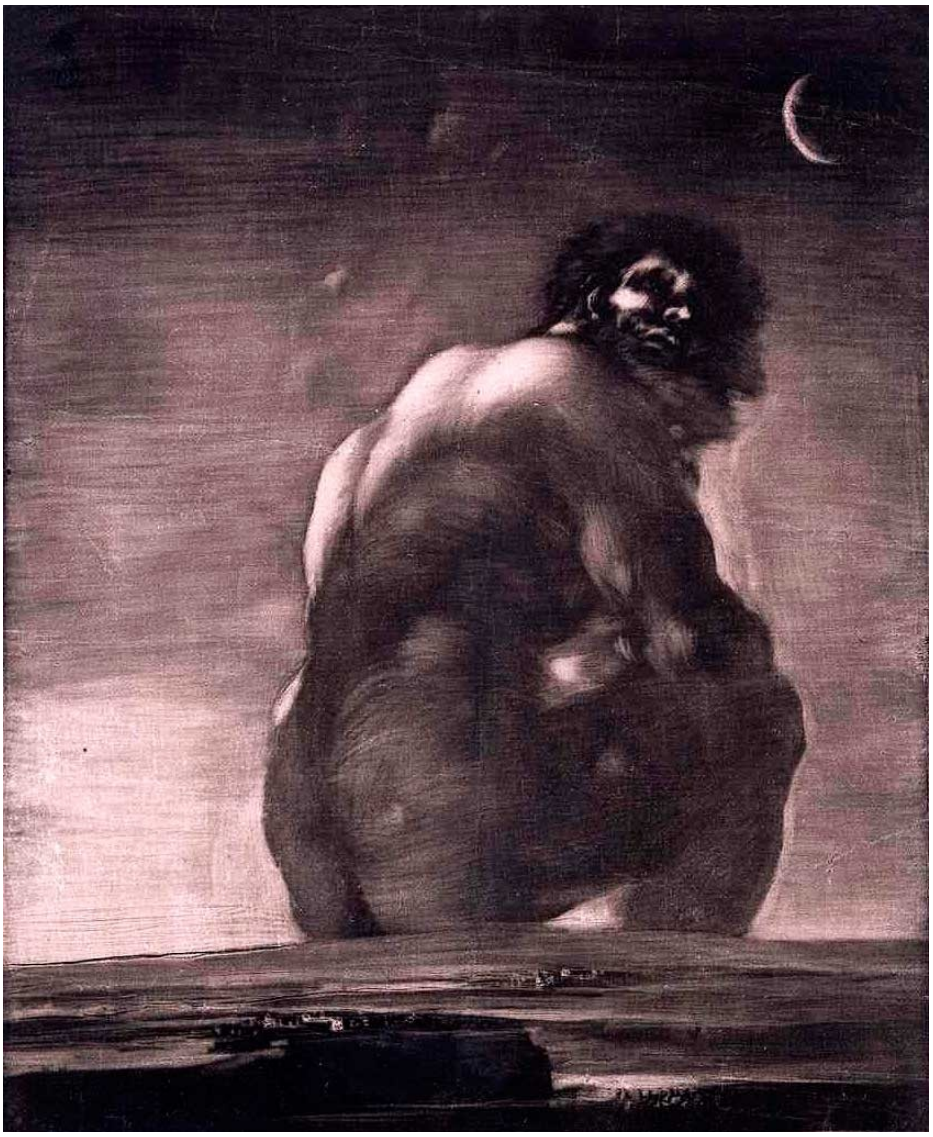
La angustia que esta pintura produce —y en este punto me alejo de Glendinning — no se debe a que el perro sea Cerbero o esté en los infiernos, ni siquiera a unos eventuales aullidos —que el perro goyesco evidentemente no emite—, no son los atributos mitológicos los que la suscitan, sino precisamente la falta de atributos. La angustia que origina se funda en la imagen que Goya ha pintado, no en la condición previa de la anécdota, y sería de naturaleza bien diferente si tuviera elementos simbólicos en los que apoyar interpretaciones como las citadas. Si debo escoger alguna interpretación, prefiero las pictóricas, interpretaciones como las que ha hecho, por ejemplo, Antonio Saura, basadas estrictamente en los rasgos visuales y pictóricos de la obra de Goya.

Vuelvo a la titulación de Angulo. Si aceptamos que es «un perro condenado a morir enterrado en la arena» proporcionamos un argumento verosímil a la pintura: es coherente que un perro que ha caído en arenas movedizas o terrenos pantanosos se hunda y muera. Pero somos nosotros los que presumimos tales arenas y terrenos, Goya no los ha definido, y tampoco ha definido (pictóricamente) el hundimiento y muerte del animal: podía estar escapando (y, de hecho, así lo entienden algunos). De otra manera, nosotros, espectadores, necesitamos encontrar una explicación que nos permita dominar conceptualmente la imagen, pero la pintura se resiste a ese propósito. En esa resistencia se encuentra el origen de la angustia que suscita.

La indeterminación material del talud —¿arena, tierra…?— y la indefinición del espacio del fondo, sobre y detrás del perro, introducen un factor de generalidad: no son tierra y espacio concretos, son tierra y espacio, pero, a la vez, son singulares, bien poco ideales, nada simbólicos. Al igual que sucedía con el firmamento de *El coloso* (¿anterior a 1818?, Madrid, Biblioteca Nacional) [Imagen 44], el que aquí está sobre el perro adquiere un sentido cósmico. La inexistencia de motivo alguno que permita hablar del sol o de los astros —en este aspecto, más extremo que la estampa—, incluso de firmamento, hace más radical este sentido: es espacio y, a la vez, es pintura.

El perro es el único que permite una identificación precisa: un perro. Goya no se ha preocupado de atributo simbólico alguno, pero sí de su fisonomía y expresión. Destaca la mirada, más humana que animal. La mirada del animal se ha humanizado, su actitud puede ser la nuestra. Mira hacia delante, pero ahí no hay nada que mirar (¿pensaba Goya pintar algo ahí?, ¿había una figura, un gigante, dos pájaros

revoloteando? No lo sabemos). La mirada se pierde, así, en el vacío, pero no es un vacío transcendente, el más allá —cualquiera que fuese el más allá—, tal como es habitual en muchos cuadros sublimes del siglo XVIII y en bastantes pinturas románticas, sino en un vacío inerme, que carece de transcendencia alguna.



44. Francisco Goya, *El coloso*, h. 1810-1818, Madrid, Biblioteca Nacional.

Esta es la única de las pinturas de la Quinta en la que Goya no establece un diálogo directo con el espectador mediante una figura que nos mira, pero el diálogo no se ha interrumpido: nosotros podemos ocupar el lugar del perro. Un lugar indefinido a la vez que concreto, y por ello mismo angustioso. No podemos poner remedio al eventual hundimiento, socorrerlo apiadarnos del perro, pues ni siquiera estamos seguros de que el animal se esté hundiendo, y toda la escena parece excluir tanto el socorro como la piedad (dos recursos a los que fueron muy dados los pintores de la época de Goya, dos recursos sentimentales que, por su naturaleza, contribuyen a desactivar la angustia). Tampoco podemos ayudarle, animarle a que salga del pantano, no hay pantano alguno, no hay tierras pantanosas. Pero si el perro somos nosotros, entonces no sabemos qué hacer.

Ni efusión sentimental, ni consuelo. *El perro* nos sitúa en el centro mismo del enigma, pero el enigma afecta a la existencia misma de las figuras y, por ende, a nosotros. No es un jeroglífico ni un enigma conceptual: ¡si el perro se está hundiendo, le va la vida en ello! La angustia que la pintura suscita no encuentra razones para ningún consuelo, ni siquiera la de una causa o motivo que explícitamente la justifique. Esta es nota de su rigurosa modernidad.

VI

La estela de las *Pinturas negras* y los orígenes del arte moderno

1. *Estelas*

Cinco son los senderos que podemos recorrer en nuestra pretensión de perfilar la estela de la obra de Goya y, en concreto, de sus *Pinturas negras*, senderos que se cruzan en múltiples ocasiones. Lo «goyesco» es el primero, el más conocido y, en mi opinión, el que de una manera más clara reduce o mutila la complejidad del arte del artista aragonés. Estudiar a Goya como «fuente» de otros artistas, del siglo XIX o del XX, constituye el segundo de los caminos. Es, con el tercero, un camino hasta cierto punto tradicional: también es fuente para movimientos o tendencias, el expresionismo y el surrealismo, por ejemplo, anticipo de otras, del impresionismo, se dice. Más complicado es el cuarto, posee un carácter más general, hace referencia a un rasgo propio de la modernidad, de la sensibilidad moderna, en la que se acomodan tendencias y estilos diversos, autores diferentes: el mundo de la noche frente al optimismo de las luces de la razón. Mundo es concepto que también conviene al último de los senderos propuestos: el mundo de la subjetividad, el de lo grotesco, el mundo de la violencia, que conduce al grito, son otros tantos ámbitos para los que la obra de Goya es preludio fundamental.

El de lo «goyesco» es el camino más recorrido. Dos son las direcciones que asume, en algunos momentos se encuentran, en otros, divergen. La primera tiene en cuenta todo lo que en Goya hay de costumbrista y pintoresco, es capaz de articular la sociedad feliz de los cartones para tapices con algunos de los dibujos, las estampas de los *Caprichos* y la *Tauromaquia* con pinturas que representan escenas tan poco edificantes como el asalto de los bandoleros a un coche, corridas de toros, procesiones de flagelantes, carnavales y actos inquisitoriales. Leonardo Alenza y, sobre todo, Eugenio Lucas son los continuadores de Goya en este espacio pintoresco.

Aunque a primera vista pueda parecer que es imposible articular imágenes y realidades tan disímiles, eso es lo que ha sucedido, ofreciendo, o pretendiendo ofrecer, las diferentes caras de una sociedad exótica, que debe mucho a las narraciones y los juicios de los viajeros europeos de la primera mitad del siglo XIX, y aun anteriores. Es una España romántica que acepta bandoleros rococó o la no menos rococó corrida de toros, baile a orillas del Manzanares, feria en los alrededores de Madrid, lavanderas, etc. —es decir, el repertorio de tipos, trajes, «gritos» y actividades de los cartones para tapices—, en el horizonte de una sociedad que ha dejado de ser rococó ya en los finales del siglo, tal como puede apreciarse incluso en las pinturas realizadas para la Alameda de Osuna, en la que se oscila desde la alegría del columpio a la tragedia del asesinato en el asalto al coche.

Quizá es esta ambigüedad la que permite hablar de la segunda dirección, la que conduce a la *España negra*, la de la crisis de Cuba, la de Zuloaga, Regoyos, Verhaeren, Solana, pero también la del primer Baroja y el primer Azorín, la España preludiada por el *Ruedo Ibérico* valleinclanesco. Algunas estampas de la *Tauromaquia* son dignas, en su violencia, de ese ruedo, como lo son las pinturas de

flagelantes o los juicios de la Inquisición, los ajusticiados y los torturados que protagonizan muchos de los dibujos de los álbumes. Son escenas, tipos y costumbres que, un siglo después, podrían haber encontrado, y de hecho encontraron, Regoyos y Verhaeren en su recorrido por la Península. No muy diferentes, por otra parte, de las que narró Richard Ford un siglo y medio antes, cuando se dispuso a vender biblias en los pueblos y ciudades de nuestro país, se interesó por los gitanos y escribió uno de los relatos más apasionantes entre los que directamente nos conciernen, *La Biblia en España*.

Pero la que he denominado segunda dirección de este camino goyesco no se recorrió sólo en España, ni se recorrió exclusivamente bajo el auspicio de los viajeros. Tuvo en Francia versiones que nos interesan, y que conducen a paraderos distintos. Victor Hugo, hijo de un general francés, que estuvo con su padre en la infancia en la Península, durante la Guerra de la Independencia, siempre tuvo una especial predilección por lo español romántico: la Edad Media, las murallas y el castillo, el paisaje castellano, la horca, la religión y, naturalmente, la Inquisición. Una de sus obras, titulada *Torquemada* (h. 1854, París, Maison de Victor Hugo) [Imagen 45], realizada antes de escribir el drama del mismo título, adelanta en el amontonamiento de muertos —en realidad las defensas de una escollera de Jersey— una *España negra* que va mucho más allá de los límites de lo pintoresco: rememora, sin saberlo, otros montones de muertos, los representados en los *Desastres*, y preludia los que se fotografiarán un siglo después en los documentales que registran lo sucedido en los campos. Entre aquellas estampas de Goya y estos documentales es posible trazar una línea que la modernidad ha recorrido.

Lo goyesco no es, por tanto, entidad de una sola cara. Tiene varias, aunque la más celebrada sea la de lo pintoresco. Lo pintoresco muerde en las otras, en la que ofrece la *España negra* o en la no menos negra visión de Hugo, pero no se hace con ellas. Cada una de esas caras muestra los límites de las restantes. El costumbrismo pintoresco, que tantas veces ha ocupado el centro de interés, pone de relieve lo limitado de sus pretensiones en la *España negra* y ésta queda por completo desbordada en el «mundo de la noche» que anuncia Victor Hugo (que, sin embargo, no la abandona). Un mundo que puede ser, a su vez, entendido de varias maneras. Al modo en que lo hicieron Max Klinger, Félicien Rops y Odilon Redon, por ejemplo, pero también en la perspectiva de Alfred Kubin o en la, diferente, de Georges Rouault.

Puesto que algunos de estos artistas conocieron la obra de Goya, la estimaron e incluso se inspiraron en ella, cabe hablar ahora del segundo camino: Goya en tanto que fuente de artistas de los siglos XIX y XX. No parece posible pensar que algunos de los grabados de Klinger, por ejemplo, pudieron hacerse al margen del conocimiento de la obra del artista aragonés —aunque esta obra no sea suficiente para comprenderlos en su integridad: es necesario pensar en otros artistas, en Böcklin, y muchos literatos, Poe y Hoffmann, y, en general, el que se ha llamado «romanticismo

negro»—, y aunque el mismo afirmó que su trabajo con el aguatinta es en principio independiente de su conocimiento de Goya, posterior, sí podemos decir que es afín. Como lo es su tratamiento de lo nocturno, del espacio indefinido habitado por seres fantásticos y su sentido de la tragedia [Imagen 46].

Los rostros caricaturescos y las multitudes de James Ensor estaban presentes en muchos de los grabados de Goya, y *La muerte persiguiendo al rebaño humano* (1896, Amberes, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet) [Imagen 47] es aguafuerte que hubiera gustado a Goya, aunque pertenezca a una poética diferente. Sus máscaras, como las de Solana, tienen un preludio claro en *El entierro de la sardina* (h. 1812-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y algunos de los *Disparates*, todo lo cual abre un camino hacia lo cómico y grotesco al que posteriormente me referiré. Máscaras goyescas son también las que realizó Rouault para ilustrar *Las flores del mal* (1926-1927), autor de paisajes desolados en algunas estampas del *Miserere* (1922) [Imagen 48], que están muy próximos a Goya, como lo están sus «retratos» de jueces y prostitutas. Mas, como sucede en el caso de los artistas anteriores, no hay una línea directa entre Goya y Rouault, en medio, un autor que tuvo gran influencia sobre el artista francés, con un mundo muy próximo: Leon Bloy.

45. Victor Hugo, *Torquemada*, h. 1854, París, Maison de Victor Hugo.

46. Max Klinger, *La bruja y el murciélago*, 1880, Poznan, The National Museum in Poznan.

47. James Ensor, *La muerte persiguiendo al rebaño humano*, 1896, Amberes, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet.

48. G. Rouault, *Miserere. Cantad maitines. Renace el día*, 1922, Paris, Fondation Georges Rouault.

Tampoco existe una línea directa entre Goya y Alfred Kubin [Imagen 49], quizá el más próximo al artista aragonés entre todos los mencionados, tanto en los dibujos trágicos como en los cómicos, pero no se puede pensar a Kubin sin Poe y sin Hoffmann, sin el propio Baudelaire y, después, sin Kafka y sin Trakl. La influencia de Goya se perfila en un ámbito de relaciones complejas, una trama que configura la sensibilidad moderna.

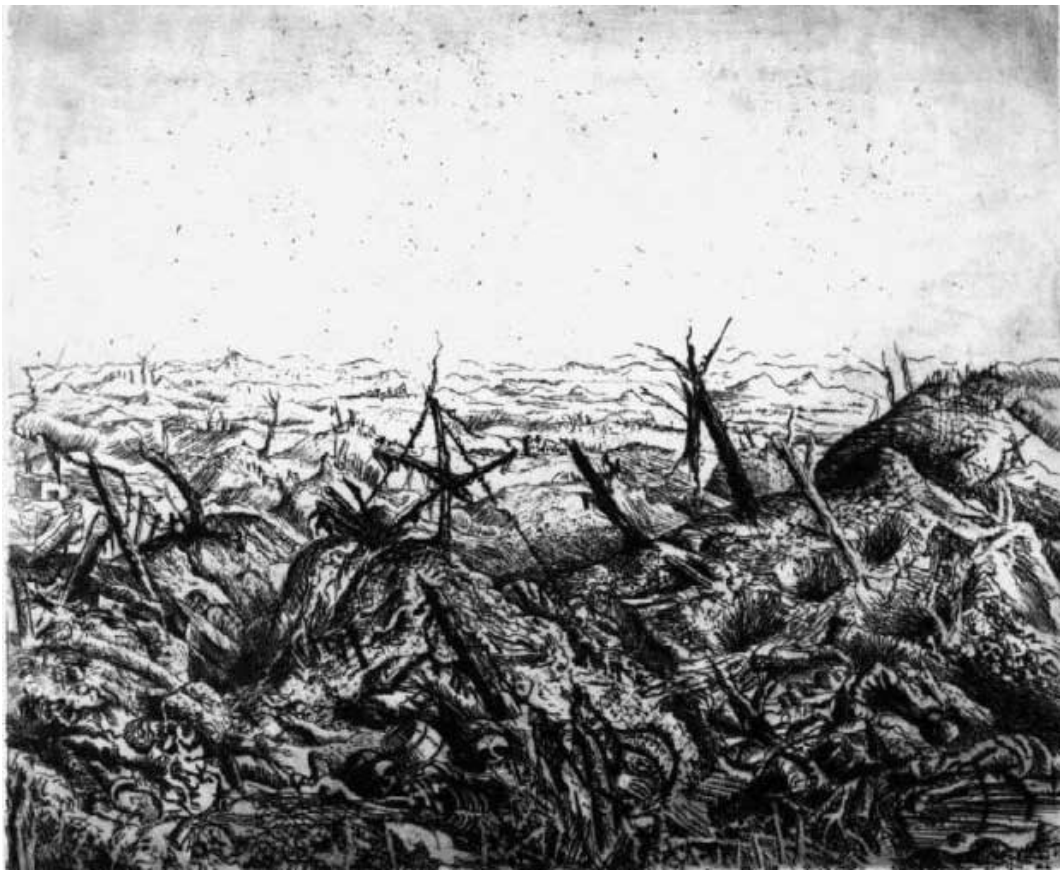
Los artistas del siglo xx hacen a Goya uno de los suyos. Está presente en las estampas de *La Guerra de los Campesinos* (1907-1908) de Käthe Kollwitz, en sus grupos de prisioneros, en las madres que recogen los cadáveres de los hijos —*Campo de batalla* (1907, Köln, Käthe Kollwitz Museum) [Imagen 50] podría ser uno de los *Desastres de la guerra*—, en los rostros y actitudes de muchas de sus figuras de *La Guerra* (1922). Paul Klee conoció los grabados de Goya y no los olvidó. Hans Hartung pintó al modo de Goya en su juventud y Otto Dix tiene en el artista aragonés a uno de sus maestros [Imagen 51]. Robert Morris se sirvió de los *Desastres* para algunas de sus obras, otro tanto hizo Arnulf Rainer con dibujos, estampas y pinturas, en un proceder al que no son ajenos ni Signar Polke ni Leon Kossoff. Antonio Saura convirtió *El perro* de las *Pinturas negras* en icono de la modernidad [Imagen 52] y

cuando contemplamos las pinturas de Zoran Music no podemos sino recordar las estampas de los *Desastres* y algunos de los rostros desencajados de las *Pinturas negras* [Imagen 53].

49. Alfred Kubin, *Patíbulo*, h. 1917-1919, Linz, The Museums of the Province of Upper Austria.

Es difícil enumerar a todos los artistas del siglo XX que le deben algo a (la «fuente») Goya. Tampoco es tarea que podamos emprender ahora, bastan los nombres mencionados para darnos cuenta de la importancia que tiene este camino en la compleja estela dejada por su arte. No lo es menos aquel que hace referencia a los estilos de los que es precedente o a los que se anticipa.

50. Käthe Kollwitz, *Campo de batalla*, 1907, Köln, Käthe Kollwitz Museum.



51. Otto Dix, *La Guerra. Cerca de Langemark*, 1924, La Haya, Collection Gemeentemuseum.

Son muchas las ocasiones en las que se ha dicho que se anticipa al

impresionismo. No estoy muy seguro de que sea así, tampoco de que los artistas a los que en concreto se refiere tal «anticipo» sean, en sentido estricto, impresionistas. Manet es impresionista en los textos de Mallarmé, pero, en todo caso, es un impresionista a su modo y, desde luego, muy distinto del núcleo más firme del impresionismo, Pisarro, Monet, Renoir. Me gustaría más concebir la influencia sobre Manet en términos amplios: la influencia de la pintura española que se conoció en Francia en la primera mitad del siglo XIX, que incluso se puso de moda en el centro del siglo, y, en concreto, la influencia de Velázquez y, ciertamente, de Goya. Algunas mujeres con mantilla que pintó y grabó Manet están directamente inspiradas en figuras muy similares de los *Caprichos*, de la misma manera que no es posible ver su *Fusilamiento de Maximiliano* (1867, Mannheim, Städstische Kunsthalle) sin tener en la memoria visual el *Fusilamiento* de Goya —obras, ambas, que posteriormente hace suyas R. B. Kitaj en un particular ajuste de cuentas: *La Crítica asesina asesinada por su viudo, Even* (1997, Oslo, Astrup Fearnley Collection), un artista que recuerda las cabezas de las *Pinturas negras* cuando pinta su *Autorretrato en Zaragoza* (1980, Jerusalén, The Israel Museum)—, pero estas influencias muy precisas darán paso después a una pintura que se distancia de Goya y, en particular, de la pintura española, aunque Manet no olvide nada de lo que ha aprendido.

52. Antonio Saura, *El perro de Goya I*, 1985, Madrid, Colección De Pictura.

El expresionismo está ya presente en las obras de Goya, hasta el punto de que puede hacernos pensar que el expresionismo no es tanto una tendencia como una posible constante (alternativa) en el desarrollo de la historia del arte. Desde un punto de vista formal y estilístico es expresionista el «brochazo» que construye los rostros de las brujas del *Aquelarre*, como lo son las aguadas de las estampas, el tratamiento del aguafuerte o el del aguatinta del que se sirve para crear espacios indeterminados

pero fuertemente emocionales. Es expresionista, o pre-expresionista si se quiere, la expresividad de facciones y gestos, pero sobre todo lo es la carga de subjetividad con la que todo es recreado/representado y, de forma muy especial —es rasgo propio del expresionismo del siglo XX—, la referencia a la soledad desde la que todo se contempla y en la que todo se transforma: no una mirada convencional o legitimada por los usos visuales de la colectividad, sino una mirada personal, que no puede encontrarse en ningún otro, que percibe desde la soledad un mundo que parece rechazarle.

53. Zoran Music, *No somos los últimos*, 1973, Madrid, MNCARS.

Es un «ingrediente» de los artistas de la decadencia, un ingrediente bien poco decadente, por cierto, que se hace fuerte en alguno de los mencionados, en Rouault, por ejemplo, en el mejor Kubin, pero también en artistas del siglo XX como Leon Kossoff, que utiliza la pasta pictórica con este sentido expresionista, Frank Auerbach, cuyos retratos nos recuerdan insistentemente a los protagonistas de las *Pinturas negras*, Arnulf Rainer, Antonio Saura o los expresionistas abstractos que, como Franz Kline, Willem de Kooning y Robert Motherwell, conservan viva la impronta europea. La deuda de Julio González para con el expresionismo es muy notable en los dibujos que representan el grito de Montserrat [Imagen 54], y también lo es en el Picasso de *Guernica* o las mujeres que lloran, realizadas en los años de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial.

No es fácil separar la expresividad fuertemente emocional de pinturas y estampas de la presencia de lo irracional, uno de los rasgos que diferencia con claridad a Goya de los restantes artistas de su época, un rasgo, también, que le hace acreedor de ese

título tantas veces señalado de precursor del surrealismo. *Disparates* y *Pinturas negras* constituyen la manifestación más extrema de ese poder de la irracionalidad. La condición de pesadilla onírica que poseen muchas de las estampas y pinturas —pesadillas son *Asmodea* y *Las Parcas*, pesadilla *La romería de San Isidro*— adquieren la pintura del siglo XX una importancia que no se puede ignorar.

Es irracionalmente surrealista y, a la vez, profundamente expresionista una figura como la *Mujer sentada en un sillón gris* (1939, Madrid, MNCARS) [Imagen 55], algo similar a lo que sucede con la *Minotauromaquia* (1935, Barcelona, Museu Picasso) o, con un sentido diferente, del que más adelante tendré ocasión de hablar, *Sueño y mentira de Franco* (1937, Barcelona, Museo Picasso). La obra de Picasso es testimonio inmejorable de aquella dificultad de separar, también de la deuda con Goya.

Por lo general, los surrealistas encaminaron su trabajo por caminos estilísticamente diferentes a los recorridos por el artista aragonés, pero en algunas ocasiones se percibe una influencia que va más allá de lo puramente estilístico. Se percibe en artistas que no son plenamente surrealistas, tal es el caso de Paul Klee, pero también en otros que sí lo son: alguna «escena de costumbres» de Max Ernst —*El cazador* (1926, Bruselas, Musée d'Ixelles), por ejemplo— o, sobre todo, en los rostros desquiciados de Henri Michaux.

El cuarto ámbito de influencia ha sido mencionado en diversos momentos, lo que indica que, acompañando a los restantes, es más general y, por ello, necesita una atención mayor. El mundo de la noche es horizonte en el cual se contempla, y toma conciencia de sí, el mundo moderno. Ahora bien, el mundo de la noche no es una «invención de Goya»: forma parte de las categorías con las que la estética inauguró la sensibilidad moderna en el siglo dieciocho. También en este punto tomó Goya una dirección propia.

54. Julio González, *Cara de dolor*, 1938, Madrid, MNCARS.

55. Pablo Picasso, *Mujer sentada en un sillón gris*, 1939, Madrid, MNCARS.

El mundo de la noche

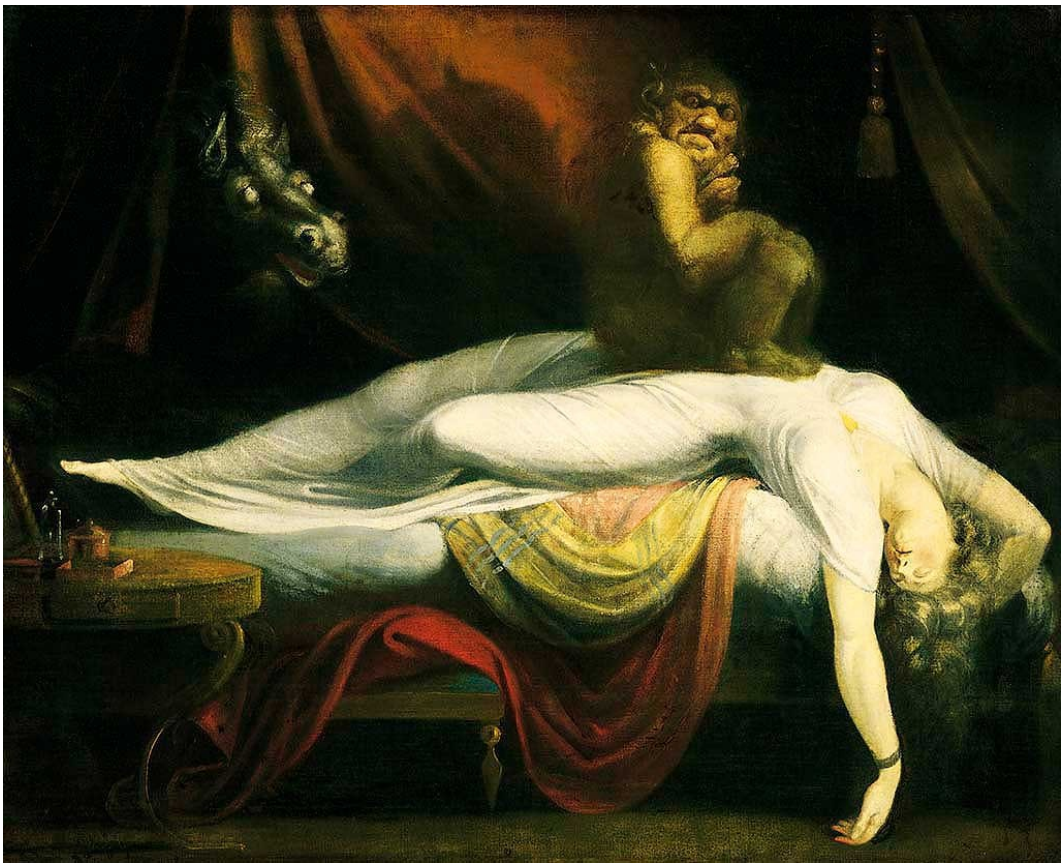
En 1757, Edmund Burke publicó en Londres su *A Philosophical Enquiry into the Ideas of the Beautiful and Sublime* (Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime), una obra que pronto alcanzó repercusión en toda Europa. En España fue traducida por Juan de la Dehesa y publicada en Alcalá de Henares en el año 1807, si bien sus ideas se habían difundido a través del original inglés, su versión francesa y las *Lecciones* de Blair (*Lectures on Retoric and Belles Lettres*, Edimburgo, 1783; Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, 1798-1801), obra muy difundida en la que también se abordan estos problemas, quizá de forma más sencilla y didáctica. El texto de Blair, prolijo, había sido traducido por una persona próxima a Goya, José Luis Munárriz, traductor también de otro texto fundamental para el desarrollo de la estética moderna, *José Munárriz* (1815, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), en pintura que lo representa con libros de sus autores favoritos, entre ellos el de Addison, *Pleasures of the Imagination* (Los placeres de la imaginación), serie de ensayos publicados en el periódico *The Spectator* en 1712. Munárriz era miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, director de la Compañía de Filipinas y a buen seguro quien encargó al artista aragonés el cuadro sobre la Junta de Filipinas (*La Junta de Filipinas*, h. 1815, Castres, Museo Goya) [Imagen 6].

El ensayo de Burke vuelve sobre algunas de las ideas de Addison, en especial sobre el concepto de «sublime», planteado por Addison en términos de la dimensión y grandeza de la naturaleza y analizado ahora por Burke en atención a los aspectos negativos que la naturaleza grandiosa puede tener (un rasgo que sólo podía intuirse en Addison a través de su idea de lo «monstruoso»). La naturaleza grandiosa es amenazadora, domina en ella la fuerza, las grandes dimensiones, el vacío, lo obscuro, etc., términos, todos ellos, negativos, a pesar de lo cual producen placer. Burke se presta a buscar las causas de ese placer de lo negativo, la halla en los efectos que tales realidades producen sobre el espíritu, lo sacuden y lo agitan, a la manera en que el deporte agita los músculos.

No importa ahora tanto el detalle de la explicación burkeana de las causas del placer, cuanto el hecho de que, con tal explicación, entraba en el ámbito de la cultura, y de la pintura, un conjunto de motivos negativos que hasta ahora habían sido rechazados como origen del placer o del deleite. Ahora bien, y este es punto fundamental a tener en cuenta, al proceder de esta manera, Burke invertía la negatividad de lo negativo, valga la redundancia, y la convertía en positividad: el silencio o el ruido extremos, la inmensidad, el vacío, la sucesión indefinida, la desproporción tenían efectos positivos, eran placenteros. Este cambio sustancial en las pautas de la sensibilidad tendrá consecuencias importantes tanto en el Neoclasicismo como en el Romanticismo —establece entre ambos un nexo que va mucho más allá de las diferencias estilísticas— y abre un nuevo período del gusto y

la estética. El llamado «romanticismo negro», la literatura gótica, la estética de lo feo, el decadentismo fin de siglo, serán algunos de sus «beneficiarios», pero sus efectos continuarán presentes en el siglo XX, y creo que no es inadecuado hablar de ellos en la actualidad.

No sabemos si Goya conocía las ideas de Burke. Es posible que fuese así, pues tales ideas estaban en el «aire de los tiempos», no sólo en la mentalidad de algunas de sus amistades, y muchos de sus temas, en especial todos los de brujería, entran de lleno en lo «sublime terrorífico», el concepto burkeano. Bien es verdad que el artista aragonés abordó algunos de esos asuntos con mentalidad irónica, cuando no sarcástica, típicamente ilustrada, mas, para hacerlo, debía conocerlos bien y tener en cuenta el placer y atractivo que proporcionaban a las gentes. Por otra parte, no es inadecuado recordar que el XVIII es el siglo en el que las narraciones populares sobre estos temas adquieren mayor predicamento y que pintores como Füssli hacen de tales narraciones motivos preferidos de sus pinturas y dibujos [Imagen 56].



56. H. Füssli, *El íncubo*, 1781, Detroit, Institute of Arts.

La novedad no radica en que Goya conociera esas ideas, con los matices que se desee establecer, sino en su modo diferente de abordarlas. Como he señalado, Burke analiza el placer de lo sublime terrorífico —concepción a la que responde en pintura, por ejemplo, la obra de Füssli y la de Romney, por limitarme a dos ejemplos conocidos— y busca los aspectos positivos, placenteros, de ese terror —a la vez que establece las condiciones para que tal deleite se produzca—, un terror que, si quiere ser radical —con el correspondiente radical gozo— debe afectar directamente a la

existencia del ser humano (directa, pero no realmente). Ahora bien, ¿cuál es el placer que se obtiene contemplando las estampas en que lo terrorífico, la pérdida de la existencia es protagonista, los *Desastres de la guerra*?, ¿cuál el placer de las *Pinturas negras* o de alguno de sus *Disparates* (los más violentos)? Tenemos la sensación de que no hay placer alguno, al menos no en el sentido en que los plantearon Burke, primero, y los románticos, después.

Schiller recogió la concepción kantiana de lo sublime —según la cual en lo sublime se pone de manifiesto la supremacía de la razón, capaz de acudir, originar la idea de absoluto para «dominar» la magnificencia, inmensidad y dinamismo de la naturaleza— e hizo de ella el eje de su reflexión sobre la libertad y la felicidad: la voluntad humana se enfrenta a la naturaleza que la domina y ejerce, frente a ella, su libertad. La lectura de Schiller ofrece muchas posibilidades —algunas tremendas para la cultura y la historia europeas, que ahora no hacen al caso— para hallar de nuevo, de forma diferente a Burke y a Kant, el aspecto positivo de lo sublime. Aún más, el ejercicio de la libertad se convierte de inmediato en uno de los valores fundamentales de la modernidad, es promesa de felicidad.

Mas, de nuevo la pregunta, ¿qué ejercicio de libertad, qué promesa de felicidad en los *Desastres*, los *Disparates* y las *Pinturas negras*? Cómo se acerca Goya a lo sublime terrorífico.

El mundo de la noche es en la literatura gótica y en el «romanticismo negro», en la estética de lo feo y en el decadentismo fin de siglo, un mundo placentero, por radical que sea su negrura. Naturalmente, no lo es en todos los casos ni siempre en todos los autores (y esa es una de las razones por las que el estudio de estas tendencias, si de tendencias puede hablarse, está siempre lleno de matices y salvedades). Son más placenteros Rops y Delon que Kubin, más algunos grabados de Klinger que otros. Difícilmente se podrá hablar de «placentero» ante buena parte de las estampas de Ensor o de Rouault. Goya marca la pauta en estos casos, aunque, como ya se dijo en su momento, la relación entre el artista aragonés y estos europeos no sea ni directa ni inmediata.

Este es el motivo por el que, a propósito de estas obras de Goya, dibujos, estampas y pinturas, más prefiero hablar de «patético» que de «sublime». El mundo de la noche es en Goya un mundo patético, más que sublime, que deja poco, o ningún, espacio al gozo. Aunque no deja poco, tal como expuso Aristóteles al referirse a lo «patético» en su *Poética*, al gozo de la formalidad, de la perfección formal, que es mucha: pero, ¿quién se atreverá a plantear estampas, dibujos y pinturas sólo en términos de perfección formal, cómo ignorar la densidad de sus imágenes (una densidad que, por otra parte, se alcanza con una determinada formalidad y gracias a ella)?

Patética: imagen negativa que no suscita consuelo ni en la literalidad de su narración, ni en la contextualidad del motivo, ni en la emocionalidad que, efectivamente, provoca. Y de nuevo tengo que volver a Aristóteles para dar respuesta

a la pregunta por el placer que semejante tipo de imágenes puede producir: el del conocimiento, el de la lucidez. No hay consuelo alguno, ni sentimental ni pintoresco en *Saturno*, *Judith* y *Duelo a garrotazos*, no lo hay en las *Parcas*, en *Asmodea*, el *Aquelarre* o la *Romería*, como no existe consuelo alguno en las estampas de los *Disparates*. Sí hay, tanto en las estampas como en las pinturas de la Quinta, un marcado sentido de lo grotesco que se articula más con lo trágico que con lo cómico.

Goya adelantaba una intuición sobre la que Baudelaire reflexionó en diferentes ocasiones, en especial en sus estudios sobre la naturaleza de la risa y sobre los caricaturistas extranjeros: lo negativo, la maldad dice en alguna ocasión, no es una circunstancia accidental, es rasgo propio de la condición humana. Lo satánico o malvado, lo negativo, no constituyen eventuales desviaciones de la naturaleza humana que la moral se encarga de corregir, forman parte sustancial de su propia entidad. La sombra que representa el mundo de la noche es, como toda sombra, proyectada por el objeto, en este caso por la propia modernidad: lo sublime sugiere el ejercicio de la libertad y la promesa de felicidad, pero en su seno anida la negación de tales promesa y ejercicio. Si se producen, no será de una forma necesaria, no hay un sentido de la historia que conduzca a esa meta, no hay una necesidad que nos predisponga en ese sentido. Pero no se niega la posibilidad de tal sentido —sí su eventual necesidad—, sólo se afirma la lucidez de la sombra.

Goya no fue nunca muy «optimista» sobre el sentido de la historia, pero tampoco negó radicalmente el progreso, bien al contrario: lo percibió, fue consciente de ello, pero también señaló su ambigüedad (y su dificultad). Los *Desastres* son el testimonio más terrible de su «pesimismo» —preferiría decir su «lucidez»—, pues, a diferencia de otros artistas, no exhibe banderas ni valores que permitan legitimar la tragedia, pero en las estampas finales alienta la posibilidad de un mundo diferente —*Si resucitará?*, dice el desastre número 80 refiriéndose a la Verdad, enterrada por la reacción en la estampa anterior—, aunque su perspectiva sea quizá en exceso tradicional, alejada de la sociedad urbana que conocerá poco después en Burdeos. Ya antes ha dibujado escenas que hablan de un mundo distinto, por ejemplo, todas las que hacen referencia a los exclaustrados, frailes y monjas, y ahora, en Burdeos, los motivos urbanos protagonizan sus dibujos y los retratos burgueses, sus pinturas y litografías: la de Gaulon, el retrato de su amigo Leandro Fernández de Moratín, ya viejo, el de Juan Bautista de Muguiro. Todos ellos son los mimbres con los que puede construirse una sociedad nueva.

Goya no es, en este sentido, un pesimista radical. Ni siquiera lo es en las *Pinturas negras*. La procacidad de las dos mujeres jóvenes que ríen de un hombre que se masturba no deja de ser una referencia a la vida cotidiana en clave positiva, vital, como lo es, quizá en clave política, la de los hombres leyendo, y la representación del familiar del Santo Oficio rodeado de viejas, como la representación de las brujas del *Aquelarre*, poseen un marcado sentido irónico. La angustia que provoca *El perro* encuentra cierto equilibrio en la sorna con la que se aproxima a la vida de todos los

días, tanto en la Quinta como luego, especialmente, en Burdeos.

En cualquier caso, no será posible olvidar ya nunca la complejidad de la naturaleza humana tal como el artista aragonés la representa. Y en este punto de nuevo es posible volver a Baudelaire: con breves palabras, destacó uno de los rasgos fundamentales de la obra de Goya. Lo hizo a propósito de las estampas de los *Caprichos*, pero no cabe duda de que sus palabras también pueden aplicarse a otras estampas y dibujos no menos que a las *Pinturas negras* (que el poeta desconocía): el gran mérito de Goya, escribe al hablar del artista en su *Quelques caricaturistas étrangers* (1857, 1858) consiste en crear lo monstruoso verosímil. No monstruos verosímiles, sino «lo monstruoso», es decir, aquello que constituye la esencia, por decirlo así, de todos los monstruos, de todo lo monstruoso. Y lo verosímil es, en este texto, lo humano. Rostros, muecas diabólicas, caras bestiales imbuidas de humanidad, escribe en el mismo párrafo. Lo goyesco adquiere ahora una fisonomía muy diferente, no puede limitarse ni al pintoresquismo ni al costumbrismo, mucho menos al casticismo: los desborda.

En la fecha en la que Baudelaire escribe, las *Pinturas negras* eran desconocidas y aún no se habían publicado ni los *Desastres* ni los *Disparates*. Cuando las estampas empiecen a difundirse, cuando las pinturas de la Quinta empiecen a ser apreciadas, en los últimos años del siglo XIX y, sobre todo, en el siglo XX, su recepción se realizará en un horizonte cultural, artístico y literario que nada tiene que ver con el existente en los años en que fueron creadas. Contempladas en esta circunstancia se hará evidente su novedad, su diferencia respecto de las pinturas realizadas por otros artistas en los años del Neoclasicismo y el primer Romanticismo. Es ahora cuando su estela se configura con mayor precisión.

Los temas de la «estela»

Deseo referirme a cuatro «temas» y a su estela en el arte moderno. No cubren, por así decirlo, toda la obra del artista aragonés, pero sí casi por completo la gama de motivos que encontramos en las *Pinturas negras*. Subjetividad, grotesco, violencia y grito son estos temas[24].

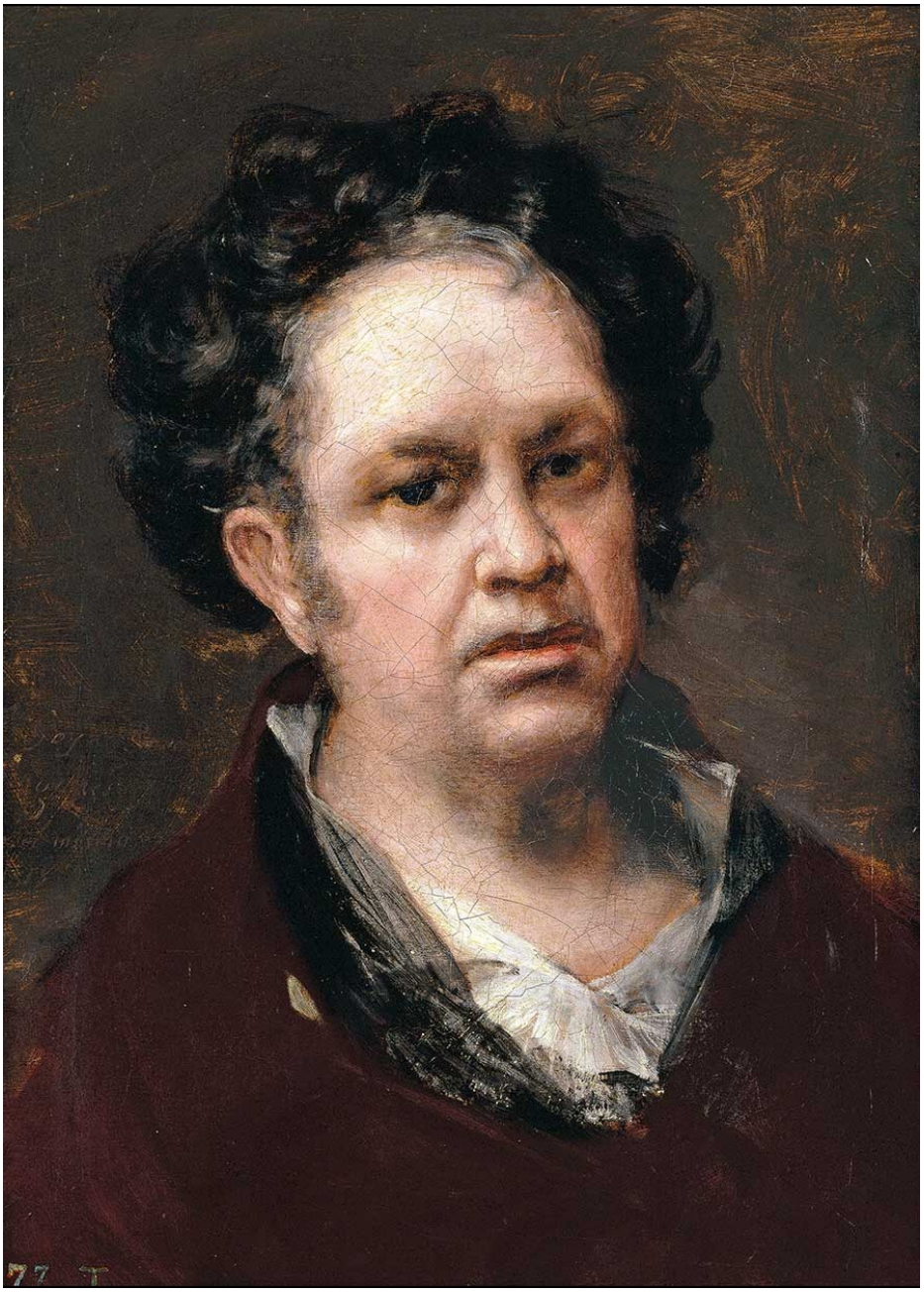
Con el primero de ellos, subjetividad, se alude a la expresión de la subjetividad, la presencia del sujeto en cuanto tal más allá y por encima del papel social, político, religioso, ideológico, etc., que pueda desempeñar. El ámbito de la representación de la subjetividad es, por excelencia, el del retrato, y ha sido en este marco en el que Goya ha creado sus piezas más importantes. Cuando pinta a un ministro del rey, a Jovellanos —*Don Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798, Madrid, Museo del Prado) [Imagen 57]—, sin prescindir de sus atributos oficiales, pinta a un hombre melancólico y preocupado, un ilustrado que no parece creer que sus ideas lleguen a buen puerto (como efectivamente no llegaron). Cuando pinta a una aristócrata —*La marquesa de Lazán* (h. 1804, Madrid, Fundación Casa de Alba), por ejemplo—, es ante todo una mujer hermosa y decidida en su gesto, en la afirmación de su presencia, la vitalidad de su cuerpo. Al retratar a su ayudante Asensio Julià, posiblemente bajo los andamios de San Antonio de la Florida —*Asensio Julià* (h. 1798, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza—, no olvida que es su ayudante, su condición de pintor y de trabajador, pero es ante todo un individuo con expresión singular y un homenaje a su figura. Burgueses son don Leandro y Juan Bautista de Muguiro, ya lo he indicado —*Retrato del poeta Moratín* [1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes] [Imagen 58], *Don Juan Bautista de Muguiro* (1827, Madrid, Museo del Prado)—, en modo alguno afectados por su papel social, económico o político, burgueses orgullos de su condición, que todo lo fían a su persona.

57. Francisco Goya, *Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El tiempo se desliza en la melancolía del ministro ilustrado no menos que en la viveza de la marquesa. El tiempo es el gran protagonista de los autorretratos del artista, numerosos, ya desde su juventud, pero en especial cuando es un pintor maduro y, aún, anciano. Y, como si fuera una apuesta que con el tiempo mantiene, un dibujo tiene al pie la leyenda *Aun aprendo* (1824-1828, *Álbum G*, Madrid, Museo del Prado), ahí el paso del tiempo se enfrenta a la capacidad de su arte. El tiempo es lo que posee el individuo, y aquello que al individuo posee, por encima de uniformes y aparatos varios, de símbolos, de puestos desempeñados o por desempeñar, por encima de la vanidad social y la riqueza. El tiempo lo es todo en los retratos y autorretratos de Goya: cambia las facciones y las actitudes, la densidad de la carne, la superficie de la piel, la intensidad del gesto, la mirada[25] [Imagen 59]. Incluso, cuando el tiempo es mucho, altera aquello que parece más permanente, el sexo, la condición masculina o femenina de las personas. ¡En cuántos dibujos del artista somos incapaces de declarar con precisión la condición sexual del personaje, viejos, viejas! Y, en sentido contrario, cuánta es la importancia del tiempo en la juventud de las mujeres jóvenes, y en su contraste con las viejas, dueñas o no, celestinas o brujas. Un contraste que, si bien había aparecido en la pintura antigua, adquiere ahora un sentido diferente: no la condición moral y la proximidad a la muerte —y, en ese sentido, a la condenación o la salvación eternas—, sino el envejecimiento de la carne, del cuerpo del gesto (y también, cuando es preciso señalarlo, de la profesión: ese, y no el religioso, es el significado del rosario que llevan algunas viejas de los *Caprichos*).

No hay autorretratos ni retratos entre las *Pinturas negras* —a no ser que consideremos como tal *Doña Leocadia*, mas ésta, aunque sea en efecto la imagen de Leocadia Zorrilla, no es pintura concebida como retrato—, pero la subjetividad no está ausente del conjunto. Dos son los modos en los que el sujeto puede aparecer, y ambos los encontramos en Goya: representado como tal en el retrato que plasma su fisonomía, el primero; aludido en la mirada que nos dirige y nos convierte a nosotros, espectadores, en interlocutores de un diálogo que mantiene con nosotros el personaje, es el segundo. Este segundo es el modo propio de las pinturas de la Quinta.

58. Francisco Goya, *Leandro Fernández de Moratín*, 1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.



59. Francisco Goya, *Autorretrato*, 1815, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Ciertamente, a lo largo de la historia de la pintura encontramos muchas obras en las que uno de los protagonistas, o varios, interpelan con su mirada al espectador. Pero no se dirigen al individuo, se dirigen al fiel o al súbdito. El santo martirizado que nos mira, la Virgen, el monarca, son otras tantas figuras que tienen a fieles o a súbditos como interlocutores: los primeros esperan piedad y reverencia; los segundos, monarcas, autoridades, obediencia y reverencia, también. Es el ejercicio del poder, religioso o político, el que está en juego en tales miradas. Los protagonistas de las *Pinturas negras*, por el contrario, miran al individuo, no al fiel, no al súbdito: es al individuo a quien se dirige el cantor ciego o el personaje anónimo junto a él, alguna de las brujas del *Aquelarre*, la víctima inerme que trasladan las Parcas. Es al individuo a quien miran, ahora al margen de las pinturas de la Quinta, Juan Antonio Llorente, la marquesa de Lazán, Juan Bautista de Muguiro, Leandro Fernández de Moratín, todos siguen la estela que inició en 1792 *Sebastián Martínez* (New York,

Metropolitan Museum of Art), y que consolidó hacia 1804 *Bartolomé Sureda* (Washington, National Gallery), después de hacerlo *La duquesa de Alba* (1795, Madrid, Fundación Alba). De nuevo, el antecedente lo encontramos en Rembrandt, en sus autorretratos especialmente, en los que el pintor nos mira como espejos en los que reflejarse.

Esa mirada de los personajes goyescos interpela al sujeto que somos, al individuo, no al súbdito, tampoco al fiel. Es la misma que nos dirige Picasso ya viejo en su *Autorretrato* de 1972 (Tokyo, Fuji Television Gallery), la misma que caracterizó a los mosqueteros y fumadores de los últimos años. Una mirada que había tenido su contrapartida en la que esperan los cuerpos que se exhiben para ser mirados, los cuerpos que pinta en *Desnudo acostado* (1932, París, Museo Picasso), *Desnudo en un sofá negro* (1932, San Francisco, col. part.), *Desnudo en un jardín* (1934, París, Museo Picasso), *Figura yacente* (1934, Washington D. C., The Phillips Collection), etc. Se trata de obras en las que vemos a una mujer desnuda tendida, reconocemos a Marie-Thérèse, dormida o desfallecida, en un exterior, ante un jardín, o en un interior que se abre al exterior, al sol, al cielo luminoso. También en este punto es Goya precedente con su *Maja desnuda* (h. 1798-1805, Madrid, Museo del Prado), doblemente impúdica en su cuerpo y su mirada.

Tiene razón Antonio Saura al destacar los ojos de sus personajes, desquiciados, abiertos, en competencia con las bocas, y la tiene, y mucha, cuando hace de la cabeza de Goya un ojo que puede moverse en el resto de la fisonomía, al igual que pueden moverse los ojos de otras tantas cabezas de sus multitudes, que de lo contrario serían personajes amorfos, sin expresión, pero que, de esta manera, se incluyen en la estela abierta por el *Aquelarre* de la planta baja de la Quinta. Son miradas que encontramos, también, en algunos personajes de Auerbach y en algunas de las mujeres de Willem de Kooning.

En muchas ocasiones estas miradas hacen de los personajes figuras grotescas. Son grotescas las brujas del *Aquelarre*, no lo es menos el hombre inerme que llevan las Parcas, grotesco es el familiar del Santo Oficio y todos los romeros que siguen al cantor ciego. Decimos «grotesco» y pensamos en algo deforme y monstruoso, monstruoso por deforme. Nada lo es más que la unión de lo humano y lo bestial, como supo bien la tradición de nuestras artes visuales cuando utilizó este recurso para servir a la sátira, también la mezcla de lo cómico y lo trágico, de lo luminoso y lo sombrío. Contrarios que se oponen y que, sin embargo, no sólo conviven, sino que es su convivencia la que proporciona entidad a la criatura. Monstruosa es la iniciación de la muchacha joven en el aquelarre de las brujas ancianas y deformes: perderá su juventud y se hará como ellas. Hay algo de cómico y monstruoso en la procesión de los que siguen a un cantor ciego, como si éste pudiera conducirles a alguna parte —sólo los conduce a donde nosotros estamos, quizá para que también nosotros nos

incorporemos a tan nocturna procesión—, al igual que lo hay, cómico e irónico, en las viejas que siguen al familiar del Santo Oficio. Y es monstruosa la violencia de Saturno y la de Judith, distinta cada una, extrema en cada uno.

Ahora bien, si esos monstruos son humanos, tal como escribió Baudelaire, entonces la deformidad que en ellos encontramos también lo es. Es decir, paradójicamente, la deformidad es consustancial a la naturaleza humana, puede aparecer en cualquier momento porque habita en ella, es parte sustancial de ella. W. Kayser, en su libro ya clásico sobre lo grotesco, cita un dicho de Goethe: «Mirada desde las alturas de la razón, toda la vida se parece a una enfermedad maligna y el mundo a un manicomio»[26]. La de Goethe es una perspectiva olímpica que se sitúa en las alturas de la razón para hablar del mundo, no de esta o aquella circunstancia. A ese manicomio desciende el autor de lo grotesco, quizá sin las pretensiones de la razón elevada, pero sí con la familiaridad que proporciona la vida de todos los días, el contacto con la deformidad, con la locura.

Si la locura es cotidiana, entonces no es manifestación de anormalidad, es la forma de lo grotesco. Mas no por ello es banal o despreciable. Bien al contrario, pone ante nuestros ojos, con toda evidencia, sin duda alguna, un aspecto esencial de la condición humana, no éste o aquél, excepciones de una eventual normalidad, sino de todos, de toda condición humana. Lo que llama la atención en los *Disparates* es el radical desquiciamiento de los comportamientos representados, pero más aún el hecho de que no hay otros comportamientos no desquiciados. El mundo que las estampas nos ofrecen está fuera de quicio, es deforme, extraño, monstruoso en muchas ocasiones, burlesco en algunas, extremo en todas. Es completo y, en ese sentido, cerrado.

Más allá de la representación de uno u otro personaje grotesco, en las pinturas de la Quinta sucede algo similar a lo que pasa en las estampas, ahora en un sentido más estrictamente literal: nos encontramos en un mundo cerrado y desquiciado, sin altura alguna a la que elevarnos —aquella en la que Goethe situaba a la razón—, sin posibilidad de escapar, como si el eventual hundimiento de *El perro* fuera el nuestro. Claro es que al escribir esto soy consciente de que estoy hablando de las pinturas que nosotros contemplamos y del modo en que las contemplamos. Es posible que fueran distintas colocadas en las paredes de las salas, con papel pintado de motivos vegetales, muebles acordes con esa decoración, pero no logro imaginarme el resultado, o mejor, no logro imaginar la condición del resultado. Me atengo, pues, a lo que veo *ahora*, en la presunción de que pudo ser distinto.

Las figuras grotescas son una constante en el seno del arte del siglo XX. Son grotescas muchas de las «máscaras» de Klee [Imagen 60] y, en sentido diferente, algunas de las figuras de Miró, en especial las que realiza durante los últimos años de su vida, en los que puede hablarse de un «Miró negro». Grotescas son las figuras que gritan de Michaux [Imagen 61], las que parecen deshacerse y construirse, las que se han convertido en pequeños seres liliputienses de una naturaleza gargantuesca.

Las figuras de Graham Sutherland son grotescas y anuncian las que, en mi opinión, mejor cumplen con esta categoría, las de Francis Bacon. Ningún otro artista posee la capacidad de Bacon para recrear un mundo grotesco y para poner de relieve lo que en ese mundo es fundamental: la metamorfosis. Recordar al personaje de Kafka, Gregorio Samsa, no es aquí ocioso, pues los personajes de Bacon se transforman, como él, en animales, sin dejar de ser por ello seres humanos. Y, como él, se aíslan en un espacio que, siendo propio, los encierra: a la manera de plataformas con barandillas, subidos a peldaños o a hierros, encerrados en un lugar que es jaula, exhibidos como en un circo. El rostro de Peter Bear —*Tres estudios para un retrato de Peter Bear* (1975, Col. Juan Abelló) [Imagen 62] —se transforma en la pintura no sólo en aquello que tiene de «retratable» (algo, el parecido, que, por otra parte, no pierde), sino en la misma condición material de su cabeza y sus facciones, una pincelada que recuerda el *Saturno* de la Quinta, a *Judith*, también al *perro*.

Bacon cumple, quizá mejor que ningún otro artista del siglo XX, aquella reflexión de Baudelaire sobre los monstruos humanos, o sobre lo humano monstruoso, y nos permite contemplar retrospectivamente no sólo la obra de Velázquez, con el que, muy adecuadamente se le relaciona, también la de Goya, con quien mantiene tan estrechos puntos de contacto. El carácter bestial de algunos de sus personajes, incluso de los que, como un papa, deberían ser más «espirituales», no podrá olvidarse nunca, cualesquiera sea su interpretación. Bacon no ofrece al personaje una vez que se ha metamorfoseado, lo representa en el proceso de metamorfosis, cuando su naturaleza se transforma, de la misma manera en que Goya ha pintado al viejo *Saturno* en el instante en el que, devorador orgiástico, también está sometido a una metamorfosis cruel.

60. Paul Klee, *Sin título (Máscara de animal)*, h. 1939, Berna, Zentrum Paul Klee.

61. Henri Michaux, *Sin título*, 1952, París, Colección particular.

62. Francis Bacon, *Tres estudios para un retrato de Peter Bear*, 1975, Madrid, Col. Juan Abelló.

Entre todos los temas goyescos, la crueldad y la violencia, la guerra, es quizá el que mayor «influencia» ha tenido. No insistiré sobre una cuestión que he abordado en diferentes ocasiones[27], pero sí deseo volver sobre algunos aspectos, aunque sólo sea brevemente. En primer lugar, a diferencia de lo que es propio de otros pintores y de otras épocas, Goya no legitima la violencia en virtud de ningún tipo de valores, patrióticos, políticos, sociales, ideológicos, religiosos, etc. La única legitimación de la violencia, si de tal cosa puede hablarse, es la defensa propia. Ese es el rasgo que con mayor claridad aparece en los *Desastres*: los patriotas, es decir, los españoles que se defienden de los franceses, no hacen ninguna demostración de fidelidad a la religión o al trono, defienden su vida, la de sus hijos y sus mayores, sus propiedades.

En esta defensa, casi siempre desesperada, destacan las figuras femeninas, doblemente sometidas a la crueldad del verdugo: en cuanto personas avasalladas por

el ejército francés y en cuanto mujeres (y, en este punto, también en un doble sentido: mujeres que son madres y defienden a sus hijos, mujeres que pueden ser violadas y que se defienden a sí mismas).

Después, segundo, el artista aragonés prescinde de cualquier presentación sublime del hecho de morir, de cualquier recurso retórico, de tal manera que desaparece la nobleza que siempre había acompañado a la muerte, el valor sublime o el heroísmo. Si hay heroísmo, es el de la desesperación, y nobleza no existe por parte alguna: la muerte es sórdida, brutal, nada caballeresca, en ella desaparecen los últimos rasgos de humanidad que podían haber quedado (empalamientos, linchamientos, descuartizamientos, torturas de toda clase, desprecio, acompañan a las ejecuciones). La muerte es indigna y cruel, sólo es eso.

El tercer rasgo también es importante, en especial para nosotros, espectadores: la composición de las estampas de los *Desastres*, como la composición de las *Pinturas negras*, aproxima los hechos a nosotros, que nos interpelan o nos introducen en los acontecimientos, de tal forma que no podamos ser espectadores distantes sino partícipes de una realidad tan radicalmente violenta. Además, cuarto, Goya representa formas de violencia que anticipan las que serán habituales en el mundo contemporáneo: el bombardeo de la población civil, los saqueos, el éxodo, el hambre, etc.

Lamentablemente, la crueldad se ha convertido en un hecho cotidiano y familiar, no es un acontecimiento extraordinario, y quienes la perpetran tampoco son seres excepcionales, satánicos o demoníacos, tampoco psicópatas. No cabe pensar en esos términos de los soldados franceses que desatan la violencia en los *Desastres*, tampoco de los españoles que se resisten, se vengan o linchan a quienes consideran colaboradores. Son personas normales. La crueldad es un fenómeno normal, cotidiano y familiar, próximo, en el que todos podemos participar si se dan las condiciones adecuadas, y la muerte ni es excepcional ni noble. Constituye un fenómeno cotidiano, es horizonte de nuestra vida cotidiana. No por ello deja de ser extrema y trágica, insoportable: y lo es más porque nos es próxima, no puede convertirse en un espectáculo ni puede justificarse con valores superiores.

Esta concepción de la violencia —ejercida en todas sus posibilidades y representada en todos sus efectos, con la mayor verosimilitud posible, sin idealismo ni retórica—, que en las *Pinturas negras* sólo aparece en *Duelo a garrotazos*, es propia de la modernidad y constituye una de las «herencias» más señaladas de Goya. La percibimos, aunque con matices diferentes, en Géricault, pero es, ante todo, en la imaginería del siglo XX donde encuentra su consagración: Käthe Kollwitz, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Alfonso Rodríguez Castelao, John Heartfield, Wifredo Lam, Julio González, Pablo Picasso, Robert Morris, Zoran Music, etc. Mas, sin atender a nombres concretos, se encuentra en el marco de todos aquéllos, fotógrafos, pintores, escritores, que hacen de la representación de la violencia en el mundo contemporáneo uno de los ejes de su trabajo.

La violencia es rasgo que caracteriza a los expresionistas abstractos estadounidenses. A Willem de Kooning, por ejemplo, a Robert Motherwell, Franz Kline, etc. Es rasgo también de los nuevos expresionistas alemanes, de Georg Baselitz, y, antes, de los principales miembros de grupo CoBrA, de Asger Jorn, especialmente, también de Karen Appel, para limitarme a artistas bien conocidos. La violencia es protagonista de las pinturas de Dubuffet, de Manuel Millares y de Antonio Saura. Estaba presente ya en los primeros expresionistas alemanes, en Kirchner, y no abandonará nunca al arte del siglo XX.

La violencia a la que ahora me refiero no se inscribe en un acto violento de guerra o de tortura, en una escena de crueldad. Es una violencia plástica, que se desencadena en el gesto pictórico, en su dinamismo y en su exasperación, en la destrucción de la figura, su despedazamiento, su deformación. Es, vuelvo a decirlo, una violencia plástica, consustancial al lenguaje de la pintura o la escultura, y, por tanto, no es una anécdota, tampoco la representación de un hecho circunstancial. En cierto sentido, bien concreto, es la misma violencia que encontramos en la violenta deformación de las facciones de *Saturno*, en su brazo, en el gesto de *Judith*, en el gesto del cantor ciego de *La romería de San Isidro*, es la violenta deformación de las facciones de las brujas que personalizan el *Aquelarre*, la violencia que prometen las *Parcas*, los gañanes del *Duelo*.

En 1960, Asger Jorn pintó un lienzo de tamaño no muy grande, 45 x 55, titulado *El grito* (Hovikodden, Henie Onstad Art Centre) [Imagen 63]. De inmediato acude a nuestra memoria visual la pintura del mismo título realizada por Munch, pero ésta es por completo diferente. Si Munch representaba una persona gritando, de tal manera que el grito, su entidad sonora, se ponía de relieve en los motivos rítmicos, pictóricos, que enmarcaban la cabeza, la distorsión del rostro, etc., Jorn procede de manera diversa, no hay una persona reconocible que grita, sino una masa plástica que podría ser, efectivamente, la figura de una persona, pero que no lo es necesariamente: parece estar sobre un cable o serie de cables, en el espacio, como un pájaro, sobre un fondo de azules y verdes pictóricamente violentos, con una cabeza irreconocible, pero cabeza al fin y al cabo. En su disposición, recuerda a los personajes del *Disparate ridículo*, en su configuración, alguno de los grandes pájaros que Goya representó en las últimas estampas de los *Desastres*.

63. Asger Jorn, *El grito*, Hovikodden, Henie Onstad Art Centre.

No importa mucho eso ahora, no se trata de similitudes iconográficas. Un pájaro o una persona en el caso de Jorn, un perro en el de Goya, una cabeza en el de Saura, una mancha (o varias sucesivas, rítmicas) negra en el de Motherwell, lo que verdaderamente llama la atención es que todas estas figuras, cualesquiera sea su condición, están en el límite. El grito es el límite, se grita cuando se está al límite. Cuando la exasperación es total, entonces el grito. Grita la mirada del *Perro*, la del pájaro —si es un pájaro—, grita la cabeza de Saura/Goya, el ritmo del duelo de Motherwell, grita la violencia pictórica de Kiefer, como si quisiera reconstruir en la pintura la superficie violenta de nuestra historia, el *Caballo moribundo* de Appel, la arpillera desgarrada de Millares. Las pinceladas de Baselitz, la de Rainer, la de Auerbach y la de Kossoff, la de Kline, son pinceladas-gritos. Esos gritos tienen en la pincelada de Goya, en sus espacios, en la relación entre las figuras y los lugares/espacios que les «corresponden», en la violencia de sus aguadas y sus aguafuertes, un punto de partida que nunca podrá olvidarse.

En la trayectoria recorrida tras ese punto de partida han sido muchos los cruces, las desviaciones y segmentaciones, se han presentado otros temas y se ha configurado una trama sólida que ahora, retrospectivamente, nos obliga a contemplar las *Pinturas negras* y, en general, la obra de Goya en una perspectiva histórica, quizá distinta de la que pudieron haber tenido sus contemporáneos.

Apéndices

Cronología

1819 27 de febrero: Goya compra la Quinta a orillas del río Manzanares a don Pedro Marcelino Blanco por 60 000 reales. En los últimos meses del año sufre una grave enfermedad. Emprende obras de mejora y ampliación de la casa y el terreno, no sabemos si antes o después de su enfermedad.

1820 Fernando VII jura la Constitución de 1812 el 9 de marzo. Se inicia el llamado Trienio Liberal. El 20 de marzo queda abolida la Inquisición. El 4 de abril jura Goya la Constitución en la Academia.

1823 17 de septiembre: Goya dona la Quinta a su nieto Mariano, de diecisiete años, menor de edad, por lo que entrega los títulos a su padre, Francisco Javier Goya.

1823 Expedición de los Cien Mil Hijos de San Luis y restauración del absolutismo. El 23 de mayo las tropas francesas han tomado Madrid y el 30 de septiembre capitula Cádiz.

1824 Goya se refugia en casa del canónigo José Duaso y Latre. El 30 de mayo recibe permiso para tomar las aguas minerales en Plombières (Francia). Tras una breve estancia en París (30 de junio a 1 de septiembre), llega a Burdeos. Goya es vigilado por la policía francesa, que envía sus informes a España.

1825 Prórrogas sucesivas de la licencia para tomar las aguas y los baños en Bagnères (13 de enero y 4 de julio, respectivamente).

1826 Viaja a Madrid en mayo. El 17 de junio se le concede la jubilación con todo el sueldo (50 000 reales).

1827 Viaja a Madrid durante el verano.

1828 El día 16 de abril muere Francisco Goya, atendido por Leocadia Zorrilla y en presencia de Antonio Brugada y José Pío de la Molina.

1828 Antonio Brugada hace el inventario de los bienes que se encuentran en la Quinta.

1830 Mariano traspasa la propiedad de la Quinta a su padre, Francisco Javier Goya.

1832 7 de septiembre: se hipoteca a favor de Joaquín Aspiazu. Arrendada en fecha incierta a Severiano Figueras por 8000 reales anuales. Descripción en la escritura: lindaba al mediodía con la tierra de Flórez o del Sordo (ref. Saltillo, 1952); ¿origen del apelativo Quinta del Sordo?

1852 24 de septiembre: Francisco Javier Goya otorga poder a Mariano para alquilarla.

1854 12 de marzo: muere Francisco Javier Goya.

1854 14 de diciembre: peritación del arquitecto Manuel García por encargo de Narciso Bruguera.

1856 6 de agosto: fallece Leocadia Zorrilla.

1857 2 de enero: arrendada a Santiago Ortiz que, a su vez, la subarrienda a Francisca Vildósola (que será segunda esposa de Mariano Goya, viudo a partir del 14 de marzo de 1859, de la que tuvo dos hijas, Luisa y Francisca).

1859 Principios de junio: venta de la finca a Segundo Colmenares.

1863 23 de mayo: embargo de los bienes de Segundo Colmenares.

1863 Noviembre: Luis Rodolfo Coumont adquiere la finca por 5 209 728 reales. ¿Encarga fotografiar las pinturas a J. Laurent? Existen dudas al respecto, pues el estudio de Laurent aún no había empezado a funcionar.

1873 La finca es propiedad de Ch. Saulnier, que la vende al barón Frédéric Emile d'Erlanger.

1874 Por orden de F. E. d'Erlanger, Salvador Martínez Cubells, restaurador del Museo del Prado, traslada las pinturas a lienzo, ayudado por sus hermanos Enrique y Francisco.

1878 Las pinturas se muestran en la Exposición Universal de París, Trocadero.

1881 Las pinturas son donadas al Estado español y asignadas al Museo del Prado.

Fuentes

Compra de la Quinta. Protocolo de Miguel Calvo García, notario real. Reproducido en Sánchez Cantón, 1946, 107-108.

Donación de la Quinta. Reproducido en Sánchez Cantón, 1946, 108-109.

Inventario de las pinturas y objetos dejados por Goya a su hijo Francisco Javier, Antonio Brugada, 1828 (?). Reproducido (incompleto) en X. Desparmet Fitz-Gerald, 1950, I, 40 y 53-54. Reproducido en Sánchez Cantón/Salas, 1963, 71-72.

Peritación de Miguel García, 1854. En J. Ezquerra del Bayo, «Proyecto de compra de la Quinta de Goya en el año 1854», *Arte español*, 1928.

Contrato de arrendamiento de la Quinta del Sordo de 1857. Reproducido parcialmente en Marqués del Saltillo, *Miscelánea madrileña, histórica y artística. Primera serie: Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856)*, Madrid, 1952.

Ch. Yriarte, *Goya*, París, Henri Plon, 1867 (edición facsímil, con traducción: Zaragoza, 1997).

P. L. Imbert, *L'Espagne, esplendeurs et misères: voyage artistique et pittoresque*, París, Plon, 1875. Traducido parcialmente en Sánchez Cantón/Salas, 1963, 87-88.

Ph. Bréban, *Livret-guide du visiteur à l'Exposition Historique du Trocadero*, París, 1878.

Repertorios fotográficos

Quince negativos en cristal de J. Laurent, Archivo Fotográfico de Ruiz Vernacci (Fototeca del Patrimonio Nacional, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales): *El Aquelarre* (dos negativos), *La romería de San Isidro, El Santo Oficio, Asmodea, Átropos, Dos viejos comiendo, Judith y Holofernes, La lectura, Dos mujeres y un hombre, Duelo con garrotes, Dos frailes, Saturno, Doña Leocadia, Perro semihundido*.

Positivos fotográficos de la Witt Photographie Collecion, Courtauld Institute: *El Aquelarre, El Santo Oficio, Átropos, Dª Leocadia*. (Han sido realizados por Laurent, tal como indica una etiqueta.)

Positivos de la Vega-Inclán Collection, The Hispanic Society of America: *Dª Leocadia* (coincide col. Witt), *El Aquelarre* (coincide col. Witt), *Átropos* (coincide col. Witt), *Saturno, La romería de San Isidro, Dos frailes, Dos viejos comiendo, Dos mujeres y un hombre, Asmodea*.

Láminas de *Colección de 449 reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924. A partir de fotografías por J. Roig (tal vez sean fotografías de J. Laurent, pero no se puede asegurar con certeza).

Serie de J. Laurent realizada tras el levantamiento y restauración de las pinturas. Referencia: reproducciones en Valerian von Loga, *Francisco de Goya*, Berlín, 1903 (tres reproducciones). Se desconoce su paradero.

Bibliografía

AA. VV., *Goya. Nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987.

ALBRECHT, Juerg, «Le 'Pinturas negras' di Francisco Goya. Il ciclo pittorico nella Quinta del Sordo presso Madrid», en Hüttinger, E., *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, 169-185 (edic. original: 1985).

ÁGUEDA, M., y SALAS, X. de, *Francisco de Goya: Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Turner, 1982.

ALCALÁ FLECHA, R., *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1982.

ANGULO IÑIGUEZ, D., «El Saturno y las Pinturas negras de Goya», *Archivo Español de Arte*, XXXV, núm. 138, 1962, 173-177.

ARNAIZ, J. M., *Las Pinturas negras de Goya*, Madrid, Atiqvaria, 1996.

BOZAL, Valeriano, *Francisco Goya. Vida y obra*, Madrid, TF Editores, 2005.

BOZAL, V., y LOMBA, Concepción, *Goya y el mundo moderno*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, 2008.

CANELLAS LÓPEZ, A., *Diplomatario de Francisco Goya*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1981.

Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de don Francisco de Goya, precedidos de un epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas publicadas por don Francisco Zapater y Gómez, Madrid, Saturnino Calleja, 1924.

Desparmet Fitz-Gerald, X., *Goya*, París, F. D. Novel, 1928-1956.

DUFOUR, Gérard, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008.

ENCINA, Juan de la, *Goya en zig-zag: bosquejo de una interpretación biográfica*, Madrid, Espasa Calpe, 1928.

GARRIDO, C., «Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas negras de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, V, núm. 13, 1984, 4-38.

GASSIER, P., *Les dessins de Goya. Les Albums*, Fribourg, Office du Livre, 1973 (traducción castellana: *Dibujos de Goya*, Barcelona, Noguer, 1975).

GASSIER, P., y WILSON, J., *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, Office du Livre,

1970 (traducción castellana: *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud, 1974).

GLENDINNING, N., «The Strange Translation of Goya's Blakc Paintings», *The Burlington Magazine*, CXVII, núm. 868, 1975, 465-479.

— *The Interpretation of Goya's Black Paintings*, London, Queen Mary College, 1977.

— *Goya and His Critics*, New Haven and London, Yale University Press, 1977 (traducción castellana: *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982).

— «Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo», *Apollo*, CXXIII, núm. 288, 1986, 102-109.

— «La Quinta del Sordo de Goya», *Historia 16*, XI, núm. 120, 1986, 99-109.

— «Las Pinturas negras», en *Jornadas en torno al estado de la cuestión estudios sobre Goya*, Universidad Autónoma de Madrid, 4-23 de octubre de 1992.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Mª, *Goya, de lo bello a lo sublime*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1990.

GUDIOL RICART, J., *Goya*, Barcelona, Polígrafa, 1970.

JUNQUERA, J. J., *Las Pinturas Negras de Goya*, Londres, Scala, 2003.

LAFUENTE FERRARI, E., «La situación y la estela del arte de Goya», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

LICHT, F., *Goya. The Origins of the Modern Temper in Art*, New York, Universe Books, 1979 (London, John Murray, 1980).

LOGA, Valerian von, *Francisco de Goya*, Berlín, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1903 (traducción castellana en *La España Moderna*, CCXLVI-CCLI, 1909).

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., *El programa neoplatónico de las pinturas de la Quinta del Sordo*, Santiago de Compostela, 1981.

MALRAUX, A., *Saturne (Essai sur Goya)*, Montrouge, NRF, 1950.

MATHERON, Laurent, *Goya*, París, 1858 (traducción castellana: *Goya*, Madrid, Biblioteca Universal, 1890).

MAYER, August L., *Francisco De Goya*, Leipzig, 1921 (traducción castellana: *Francisco de Goya*, Barcelona, Labor, 1925).

MOFFITT, J. F., «Hacia el esclarecimiento de las *Pinturas negras* de Goya», *Goya*, núm. 215, 1990, 282-293.

MULLER, P., *Goya's «Black» Paintings. Truth und Reason in Light and Liberty*, New York, Hispanic Society of America, 1984.

NORSDTRÖM, Folke, *Goya, Saturn and Melancholy*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, Göteborg, Uppsala, 1962 (traducción castellana: *Goya, Saturno y melancolía*, Madrid, Visor Dis., 1989).

PAZ, Alfredo de, *Goya. Arte e condizione humana*, Nápoles, Liguori, 1990.

ROSENBLUM, Robert, *Transformations in the Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967 (traducción castellana: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986).

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Cómo vivía Goya. I. El inventario de sus bienes. II. Leyenda e historia de la Quinta del Sordo», *Archivo Español de Arte*, 1946, 73, 73-109.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., y SALAS, Xavier de, *Goya y sus Pinturas negras en la Quinta del Sordo*, Barcelona, Milano, Vergara, Rizzoli, 1963.

SEBASTIÁN, S., «Interpretación iconológica de las *Pinturas negras* de Goya», *Goya*, 1979, núm. 148-150, 268-277.

TORRECILLAS FERNÁNDEZ, Mª del C., «Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, VI, núm. 17, 1985, 87-96.

«Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por Laurent», *Boletín del Museo del Prado*, XII, núm. 31, 1992, 57-69.

ZAPATER y GÓMEZ, F., *Goya: noticias biográficas*, Zaragoza, 1868 (reeditado en *Colección de cuatrocientas…*, Madrid, 1924).

Ilustraciones

1. Francisco Goya, *Bandidos fusilando a unos prisioneros*, h. 1798-1800, Madrid, Colección Marqués de la Romana.

2. Francisco Goya, *Bandido asesinando a una mujer*, h. 1798-1800, Madrid, Colección Marqués de la Romana.

3. Francisco Goya, *La última comunión de San José de Calasanz*, 1819, Madrid, Escuelas Pías.

4. Francisco Goya, *Cristo en el Huerto de los Olivos*, 1819, Madrid, Escuelas Pías.

5. Francisco Goya, *Tiburcio Pérez Cuervo*, 1820, Nueva York, Metropolitan.

6. Francisco Goya, *La Junta de Filipinas*, h. 1815, Castres, Museo Goya.

7. Francisco Goya, *Quien lo puede pensar?*, h. 1814-1823, *Álbum* C, Madrid, Museo Nacional del Prado.

8. Francisco Goya, *Divina Libertad*, h. 1814-1823, *Álbum C*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

9. Francisco Goya, *No llegan a tiempo*, h. 1815-1820, *desastre* número 52, Madrid, Biblioteca Nacional.

10. Francisco Goya, *Contra el bien general*, h. 1815-1820, *desastre* número 71, Madrid, Biblioteca Nacional.

11. Francisco Goya, *El buitre carnívoro*, h. 1815-1820, *desastre* número 76, Madrid, Biblioteca Nacional.

12. Francisco Goya, *Esto es lo verdadero*, h. 1815-1820, *desastre* número 82, Madrid, Calcografía Nacional.

13. Francisco Goya, *Goya y su médico Arrieta*, 1820, Minneapolis, Institute of Arts.

14. Francisco Goya, *Disparate pobre*, h. 1815-1823, *disparate* número 11, Madrid, Biblioteca Nacional.

15. Francisco Goya, *Disparate claro*, h. 1815-1823, *disparate* número 15, Madrid, Biblioteca Nacional.

16. Francisco Goya, *Disparate ridículo*, h. 1815-1823, *disparate* número 3, Madrid, Biblioteca Nacional.

17. Francisco Goya, *Disparate alegre*, h. 1815-1823, *disparate* número 12, Madrid, Biblioteca Nacional.

18. Francisco Goya, *Disparate de carnaval*, h. 1815-1823, *disparate* número 14, Madrid, Biblioteca Nacional.

19. Francisco Goya, *El caballo raptor*, h. 1815-1823, *disparate* número 10, Madrid, Biblioteca Nacional.

20. La Quinta junto al Manzanares fotografiada en 1873.

21. Francisco Goya, *Juana Galarza de Goicoechea*, 1805, Madrid, Museo del Prado.

22. Francisco Goya, *Martín Miguel de Goicoechea*, 1805, Pasadena, The Norton Simon Foundation.

23. Francisco Goya, *Javier Goya*, 1805, col. particular.

24. Francisco Goya, *Gumersinda Goicoechea*, 1805, col. particular.

25, 26. *Asmodea* y *Duelo a garrotazos* fotografiadas por Laurent en su emplazamiento original en la Quinta sobre el Manzanares.

27, 28. Disposición de las *Pinturas negras* en las dos salas de la Quinta sobre el río Manzanares.

29. Francisco Goya, *Saturno*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

30. P. P. Rubens, *Saturno*, 1630, Madrid, Museo del Prado.

31. Francisco Goya, *Judith y Holofernes*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

32. Francisco Goya, *La Leocadia*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

33. Francisco Goya, *Dos viejos*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

34. Francisco Goya, *Dos viejos comiendo*, 1819/20-1823, Museo Nacional del Prado.

35. Francisco Goya, *El gran Cabrón o Aquelarre*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

36. Francisco Goya, *La romería de San Isidro*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

37. Francisco Goya, *Dos jóvenes burlándose de un hombre*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

38. Francisco Goya, *Hombres leyendo*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

39. Francisco Goya, *Duelo a garrotazos*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

40. Francisco Goya, *Paseo del Santo Oficio*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

41. Francisco Goya, *Átropos o Las Parcas*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

42. Francisco Goya, *Asmodea*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

43. Francisco Goya, *El perro*, 1819/20-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado.

44. Francisco Goya, *El coloso*, h. 1810-1818, Madrid, Biblioteca Nacional.

45. Victor Hugo, *Torquemada*, h. 1854, París, Maison de Victor Hugo.

46. Max Klinger, *La bruja y el murciélago*, 1880, Poznan, The National Museum in Poznan.

47. James Ensor, *La muerte persiguiendo al rebaño humano*, 1896, Amberes, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet.

48. G. Rouault, *Miserere. Cantad maitines. Renace el día*, 1922, Paris, Fondation Georges Rouault.

49. Alfred Kubin, *Patíbulo*, h. 1917-1919, Linz, The Museums of the Province of Upper Austria.

50. Käthe Kollwitz, *Campo de batalla*, 1907, Köln, Käthe Kollwitz Museum.

51. Otto Dix, *La Guerra. Cerca de Langemark*, 1924, La Haya, Collection Gemeentemuseum.

52. Antonio Saura, *El perro de Goya I*, 1985, Madrid, Colección De Pictura.

53. Zoran Music, *No somos los últimos*, 1973, Madrid, MNCARS.

54. Julio González, *Cara de dolor*, 1938, Madrid, MNCARS.

55. Pablo Picasso, *Mujer sentada en un sillón gris*, 1939, Madrid, MNCARS.

56. H. Füssli, *El íncubo*, 1781, Detroit, Institute of Arts.

57. Francisco Goya, *Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798, Madrid, Museo Nacional del Prado.

58. Francisco Goya, *Leandro Fernández de Moratín*, 1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

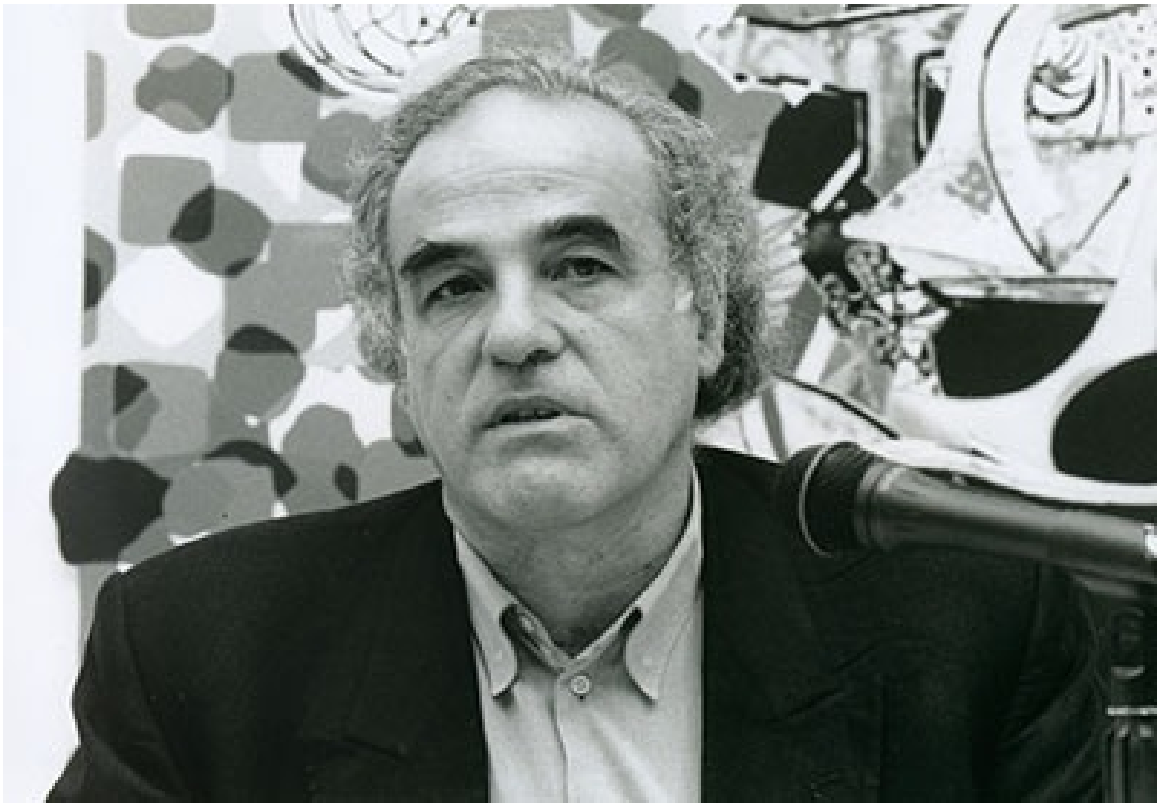
59. Francisco Goya, *Autorretrato*, 1815, Madrid, Museo Nacional del Prado.

60. Paul Klee, *Sin título (Máscara de animal)*, h. 1939, Berna, Zentrum Paul Klee.

61. Henri Michaux, *Sin título*, 1952, París, Colección particular.

62. Francis Bacon, *Tres estudios para un retrato de Peter Bear*, 1975, Madrid, Col. Juan Abelló.

63. Asger Jorn, *El grito*, Hovikodden, Henie Onstad Art Centre.



VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ (Madrid, 24 de noviembre de 1940) es un filólogo hispánico, historiador e historiador del arte español, especializado en literatura e historia hispánica y, más concretamente, en estudios sobre el arte en España. Asimismo, destaca como estudioso de la obra de Francisco de Goya, siendo éste tema recurrente en sus conferencias.

Es también colaborador habitual del Museo del Prado, el cual le ha distinguido entregándole varios premios. Ha presentado también numerosas exposiciones de esta institución, especialmente sobre Goya. Ha colaborado también con la redacción de la «Enciclopedia del Museo del Prado», proyecto colaborativo del cual formó parte redactando gran parte de las voces que la componen. Es especialmente importante su obra sobre Goya, por la que ha recibido gran cantidad de premios en la categoría de Historia del Arte. También ha escrito sobre otros maestros de la pintura, como Piero della Francesca.

Notas

[1] El lector interesado en este tipo de cuestiones encontrará un resumen de las diferentes interpretaciones en Nigel Glendinning, «Las pinturas negras», dentro de *Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, Universidad Autónoma, 4-21 octubre 1992. <<

[2] He analizado las estampas que tienen como motivo la Guerra de la Independencia en la exposición *Miradas sobre la Guerra de la Independencia*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2008, y Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2009, a cuyo catálogo remito al lector interesado. <<

[3] Sobre la datación de los *Desastres de la guerra* y, en general, su interpretación, me atengo a Jesusa Vega, «Fatales consecuencias de la guerra. Francisco de Goya pintor», en *Francisco de Goya grabador: instantáneas. Desastres*, Madrid, Caser, 1993, y Jesusa Vega, «Los *Desastres de la guerra*, un hito del arte contemporáneo», en AA. VV., *Desastres de la guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008. <<

[4] Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*, Madrid, 1777 (existe edición facsímil: Madrid, Turner, 1988). Sobre el interés por trajes y oficios, que no disminuye, es ejemplo expresivo la *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*, de A. Rodríguez (existe edición actual: Madrid, Visor Dis., 1982). Frente a los dibujos y estampas de Goya, las de Rodríguez se atienen a un marcado gusto tradicional y a una iconografía que recuerda a cartones y, en alguna medida, a las estampas de los *Caprichos*. Otro tanto puede decirse de los conocidos «gritos» de Miguel Gamborino que se conservan en la Calcografía Nacional. <<

[5] Resumo aquí brevemente lo publicado con el título «Disparates grotescos» en la edición de los *Disparates* de la Calcografía Nacional: *Disparates. Francisco de Goya. Tres visiones*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996, 35-55. <<

[6] Puesto que el concepto «alegoría» tradicionalmente hace referencia a la universalidad de la idea que se encuentra formulada en la imagen, cabe pensar aquí en un tipo específico de alegoría, propio del mundo moderno, que, lejos de remitirnos a un mundo ideal, un mundo de ideas, nos retiene en éste: alegorías de lo real. También en este punto es el artista aragonés un «adelantado», a Baudelaire, también a Walter Benjamín, lector del poeta francés, y a Paul de Man, lector de Baudelaire y de la alegoría romántica. <<

[7] El lector interesado encontrará los documentos reproducidos en Francisco de Goya, *Diplomatario*, Zaragoza, Publicaciones de la institución «Fernando el Católico», 1981. Edición de A. Canellas López. <<

[8] José Luis Díez García, *Vicente López Portaña (1772-1850). Su vida, su arte, su obra (Pinturas, dibujos y estampas)*, tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 1994, t. I, 456. <<

[9] Recientemente, Gérard Dufour aventura la posible condición masónica del pintor, lo que contribuiría a su retraimiento en un período de represión, sin embargo, las pruebas que ofrece Dufour son muy débiles, entran más en el terreno de la suposición que en el de la prueba. Cfr. Gérard Dufour, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008. <<

[10] Cfr. AA. VV., *Goya. Nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, 133-153. <<

[11] M. Cruz Valdovinos, cit., 146. <<

[12] He aquí la numeración y título de las *Pinturas negras* en el Museo del Prado: 529, *Un aquelarre de brujas*; 530, *La romería de San Isidro*; 531, *Dos hombres riñendo*; 532, *Peregrinación a la fuente milagrosa*; 533, *Fusilamiento*; 534, *Las Parcas, cuatro brujas por los aires*; 535, *Manola*; 536, *Saturno devorando a sus hijos*; 537, *Cabeza de un perro*; 538, *Judith*; 539, *Dos frailes*; 540, *Reunión de lectores*; 541, *Tres figuras a capricho*; 542, *Una vieja con una cuchara en la mano derecha y otra figura contemplándola*. <<

[13] R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991 (edic. original: 1964). <<

[14] Los grabados de Hermann Müller según Martren van Heemskerch (s. XVI) se atienen a esta disposición. Otro tanto sucede con un grabado del mismo tema, también del siglo XVI, de Henri Leroy. El grabado de Gerard Jode según Martens de Vos, *Sep-tem Planetae* (1581), altera la condición de las figuras, las proporciones y la escala, pero mantiene el mismo concepto. Un dibujo del primer tercio del siglo XV que representa *La castración de Saturno* (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen) contempla a Saturno erguido, con diversidad de figuras además del niño al que devora, niño que parece escapar en el relieve del Tempio Malatestiano, atribuido al taller de Agostino di Duccio (1454), en el que, al igual que en el dibujo, Saturno no ha prescindido de la guadaña. <<

[15] «Saturno el de la guadaña escoge a los agrimensores, los poetas y aquellos en los que no hay ni un dedo de sana razón», dice la leyenda de uno de los dos grabados de Hermann Müller. <<

[16] Jan Bialostocki, «Disparate alegre. Las figuras danzantes en el lenguaje visual de Goya», en AA. VV., *Goya. Nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, 92. Respecto al estudio de Bialostocki, quizá convenga recordar ahora que, tal como ha hecho ver Carmen Garrido, bajo el Saturno que vemos había pintada una figura que parece un danzante, parte de cuyo movimiento se traslada al dios definitivo. <<

[17] *La Santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1971, 560. Traducción de E. Martín Nieto. <<

[18] 680 periódicos relaciona Alberto Gil Novales en «La prensa en el Trienio Liberal», apéndice VI de su *Las sociedades patrióticas (1820-1823)* (Madrid, Tecnos, 1975, vol. II, 982 y ss.). Muchos de éstos eran periódicos políticos y su abundancia permite hablar de una verdadera «periodicomanía» que trajo consigo una notable inestabilidad política, motivada esencialmente por los pronunciamientos que se sucedieron a lo largo de estos años. <<

[19] El expediente de Goya que conserva el Archivo Histórico Nacional fue publicado por Valentín de Sambricio en su *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946. Gérard Dufour vuelve sobre el tema en su reciente *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008. <<

[20] La división civil y política no tiene su límite en afrancesados/no afrancesados. La declaración de Fernando VII por la que anula la Constitución de 1812 deja muy claro que se impondrá pena de la vida a todos los que defiendan dicha constitución, ya sea de hecho, por escrito o de palabra, «moviendo o incitando, o de cualquier modo exhortando y persuadiendo a que se guarden y observen dicha constitución y decretos». El documento se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y fue expuesto en *Miradas sobre la Guerra de la Independencia*, Madrid, Biblioteca Nacional, 28 de febrero a 25 de mayo de 2008, núm. 163 del catálogo. <<

[21] Cfr. Antonio Álvarez de Morales, *Inquisición e Ilustración (1700-1834)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, 188. <<

[22] *Ibid.*, 190. <<

[23] Hesíodo, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1978, 80. Traducción de A. Pérez Jiménez. <<

[24] El lector interesado en esas cuestiones encontrará un desarrollo más amplio y completo de las mismas en el catálogo de la exposición *Goya y el mundo moderno* (Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008-2009), del cual el presente texto es un limitado resumen. <<

[25] Incluso un pintor como Velázquez incluye los papeles sociales, políticos y morales en sus retratos. Con toda claridad en los retratos de los monarcas, como no podía ser de otra manera, en lo que se distancia de Goya, pero también en otras figuras, los militares victoriosos y los derrotados, y sólo en las pinturas de tema mitológico o en las de bufones encontramos al individuo desnudo, en la personalidad de su gesto individual, al margen de su papel social (por otra parte, bien reconocible, en especial en los bufones). Sólo Rembrandt es, en este punto, antecedente preciso de Goya. El pintor holandés hace de la temporalidad el protagonista de sus cuerpos y de sus gestos, en los autorretratos, pero también en las figuras femeninas, en los caballeros, en las parejas, en las pinturas bíblicas y en las mitológicas. <<

[26] Cit. en W. Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964, 70. <<

[27] *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994; 1.ª reimpresión, 1994. 2.ª edición corregida y aumentada, 2002. <<