

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo I



**LA LUZ EN LA QUINTA DEL SORDO: ESTUDIO DE LAS
FORMAS Y COTIDIANIDAD**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR Agustín Benito Oterino**

Bajo la dirección de la Doctora:
M^a Luisa Martínez Salmeán

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1890-6



LA LUZ EN LA QUINTA DEL SORDO

ESTUDIO DE LAS FORMAS Y COTIDIANIDAD

Agustín Benito Oterino

Directora: M^a Luisa Martínez Salmeán

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Dibujo I

La Luz en la Quinta del Sordo
Estudio de las Formas y Cotidianidad

Tesis Doctoral Realizada por: Agustín Benito Oterino

Directora de Tesis: M^a Luisa Martínez Salmeán

Madrid 2001

A María.

A mi madre.

A todos los que están en el
túnel y buscan la luz.

*“Afuera, las cigarras cantan desgañitándose,
un grito estridente, diez veces más fuerte que
el de los grillos, y la hierba quemada
adquiere
hermosos tonos de oro viejo.”*

Vincent Van Gogh

AGRADECIMIENTOS.

A mi directora María Luisa Martínez Salméan, profesora de la Facultad de Bellas Artes, quien me ha apoyado, enseñado y dirigido con entusiasmo, dedicación y rigor y dado ánimos a lo largo de esta investigación. Quiero agradecer también de manera muy especial la entrega y ayuda desinteresada de Susana Robles sin la cuál hubiera sido más difícil dar termino a este trabajo, así como la de Daniel Arnauz. A Abel Blázquez, amigo de la infancia, incondicional y sensible en nuestra amistad y las artes. A María, gracias, por apoyarme y dedicarme tantas horas para terminar este estudio.

También a Manuela Mena, subdirectora del Museo del Prado, quien me ha facilitado el poder acercarme dentro del Museo a todo lo que rodea a estas pinturas. A Rocío y Mayte Dávila y Herlinda Cabrero, no solo por todo lo que me han enseñado sino también por el afecto con que me han tratado y la abierta disposición que me han dado cada vez que las he visitado. A Carmen Garrido, Gloria Lacarte y a todas las personas que trabajan en la biblioteca del Museo. A Ana Gutiérrez responsable del Archivo Ruiz Vernacci del Instituto de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Nacional además de instituciones como la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Biblioteca Nacional.

Y a mis amigos Luz Blanco, José Miguel González, Jesús Gallego, Donato Dogali, Fabio Cummaudo, Gustavo Coterón, Rosario Parga, Juan Jesús Santos, M^a Carmen Benito, José Oterino, Marina Benito, Jesús Gutiérrez, Gemma Pascual, Nacho y Ana, Arturo Romero y a mis hermanos Luis, Carlos y M^a Fé Benito.

INTRODUCCIÓN

1.	INTRODUCCIÓN SOBRE LA VIDA DEL PINTOR.....	11
1.1.	CURRICULUM VITAE.....	11
2.	PINTURAS NEGRAS. DIVERSOS ASPECTOS.	28
2.1.	TEMA.....	30
2.1.1.	DOS FRAILES.	30
2.1.2.	DOS MUJERES COMIENDO.....	30
2.1.3.	UNA MANOLA, LEOCADIA ZORRILLA.	30
2.1.4.	LA LECTURA. LOS POLÍTICOS.	31
2.1.5.	DOS MUJER Y UN HOMBRE.	31
2.1.6.	JUDITH Y HOLOFERNES.	31
2.1.7.	LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO.	32
2.1.8.	PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.	32
2.1.9.	PARCAS O ATROPOS.....	33
2.1.10.	AQUELARRE O ASMODEA.....	33
2.1.11.	PERRO SEMIHUNDIDO.	34
2.1.12.	DUELO A GARROTAZOS.	34
2.1.13.	AQUELARRE O EL GRAN CABRÓN.....	35
2.1.14.	SATURNO DEVORANDO A UN HIJO.	36
2.2.	TÉCNICA Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS.	37
2.3.	ESTADO DE LAS PINTURAS EN LA QUINTA DEL SORDO. CONSERVACIÓN. RADIOGRAFÍAS.....	38
2.3.1.	DOS MUJERES COMIENDO.....	41
2.3.2.	PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.	43
2.3.3.	AQUELARRE O EL GRAN CABRÓN.	45
2.3.4.	SATURNO DEVORANDO A UN HIJO.....	47
2.4.	CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS EN EL MUSEO DEL PRADO. INFORMES TÉCNICOS DE RESTAURACIÓN.	51
	INFORMES DE RESTAURACIÓN.....	54
3.	ANÁLISIS PLÁSTICO E IMPRESIONES PERSONALES.	88
3.1.	ANÁLISIS DE LAS PINTURAS. IMPRESIÓN PESONAL.....	91
	PINTURAS EN SU ESTADO ORIGINAL FOTOGRAFIADAS POR J. LAURENT.	
3.1.1.	DOS FRAILES.	94
3.1.2.	DOS MUJERES COMIENDO.....	99
3.1.3.	UNA MANOLA. LEOCADIA ZORRILLA.	104
3.1.4.	LA LECTURA. LOS POLÍTICOS.	108
3.1.5.	DOS MUJERES Y UN HOMBRE.....	112
3.1.6.	JUDITH Y HOLOFERNES.	117
3.1.7.	ROMERÍA DE SAN ISIDRO.	121
3.1.8.	PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.	125
3.1.9.	PARCAS O ATROPOS.....	130
3.1.10.	AQUELARRE O ASMODEA.....	135
3.1.11.	PERRO SEMIHUNDIDO.	139
3.1.12.	DUELO A GARROTAZOS.	144
3.1.13.	AQUELARRE O EL GRAN CABRÓN.....	149

3.1.14	SATURNO DEVORANDO A UN HIJO	154
3.2.	ANÁLISIS DE LAS PINTURAS. IMPRESIÓN PESONAL.....	159
	PINTURAS NEGRAS EN ESTADO ACTUAL EN EL MUSEO DEL PRADO. SACADAS DE LOS MUROS POR EL RESTAURADOR MARTÍNEZ CUBELLS.	159
3.2.1.	DOS FRAILES.	161
3.2.2.	DOS MUJERES COMIENDO.....	165
3.2.3.	UNA MANOLA: LEOCADIA ZORRILLA.	170
3.2.4.	LA LECTURA. LOS POLÍTICOS.	174
3.2.5.	DOS MUJERES Y UN HOMBRE.....	178
3.2.6.	JUDITH Y HOLOFERNES.	182
3.2.7.	ROMERIA DE SAN ISIDRO.....	186
3.2.8.	PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.	191
3.2.9.	PARCAS O ATROPOS.....	195
3.2.10.	AQUELARRE ASMODEA.	199
3.2.11.	PERRO SEMIHUNDIDO.	203
3.2.12.	DUELO A GARROTAZOS.	208
3.2.13.	AQUELARRE O EL GRAN CABRÓN.....	212
3.2.14.	SATURNO DEVORANDO A UN HIJO.	217
4.	DIFERENCIAS Y SIMILITUDES	222
5.	UBICACIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO.....	232
6.	UBICACIÓN EN LA QUINTA DEL SORDO.	235
7.	LA MAQUETA-PROCESO DE REALIZACIÓN	240
8.	DOCUMENTACIÓN.....	255
	CONCLUSIONES.....	257
	BIBLIOGRAFÍA.....	261

INTRODUCCIÓN.

Son muchos los caminos que podríamos abordar en un estudio de estas características dónde la luz y la expresividad cobra su papel protagonista. Además de ser éste un aspecto que nos abre múltiples posibilidades para su estudio, el artista y genio en quien ahora centramos nuestra atención, Francisco de Goya, también contribuye por su vida y su extensa obra a enfocar aquello que queremos tratar, pero pudiendo caer en el peligro de dispersar el contenido y objeto de este estudio. Por lo tanto me gustaría y quisiera dejar claro que esta investigación se centra, concretamente en el estudio de las catorce pinturas, las llamadas " Pinturas Negras" que Goya pintó en la Quinta del Sordo, en un periodo de tiempo concreto de 1.820 a 1.823, la Quinta era una casa de recreo que el pintor compró a la orilla del río Manzanares con el fin de pasar allí un periodo, casi al final de su vida en un clima de descanso y disfrute personal. Además he ahondado en todo lo que se refiere a la casa con la idea de aproximarnos mejor a la situación y el momento en que realiza las pinturas para entender mejor todo lo que rodea y envuelve a las Pinturas Negras.

En mi entusiasmo por mostrar y hacer entender lo que a mí me transmitieron estas pinturas y que hoy actualmente lo siguen haciendo, creo que me vi envuelto en una especie de surco del que sin darme cuenta ya no podía salir. Era algo así como el surco que se crea por un chorro de agua caliente al derramarse sobre un molde de cera. La primera vez que el agua cayó se formó, dibujándose el surco, y en sucesivas ocasiones que caía de nuevo, además de dirigirse hacia el surco inicial, lo iba haciendo cada vez más grande. Llegando a este punto fui haciéndome muchas preguntas, que he tratado de contestarme a través de este estudio. A medida, que el agua caía nuevamente sobre la cera, el surco del molde sé hacia más profundo y cuando dejaba de caer se mantenía en su estado, incluso se iba cerrando. Son todas esas preguntas las que me han llevado a profundizar en el surco y según se respondían, aunque se cerraban cuestiones concretas, estas abrían otras nuevas. Ahora que conozco mejor el dibujo que se ha trazado en el molde y aunque a veces quiero cerrarlo definitivamente, sé que no lo conozco del todo y prefiero que el agua siga cayendo y aunque haga más profundo el surco, me siga enseñando todo cuanto quiera y emane de él.

¿Pero qué es lo que me llevó en un principio a plantear el acercarme a estas pinturas y al mundo del pintor en el momento que las hizo?. En primer lugar siempre que he visitado las salas dónde reposan las pinturas en el Museo, siempre me llamó la atención la forma especial en la que aparece la luz desde los fondos oscuros como si se tratase de un fenómeno natural. Desde mi punto de vista como pintor, creo que son un exponente en el desarrollo del arte y un precedente claro para el arte moderno en el que muchos artistas actuales se apoyan. También desde mis limitaciones, es un pequeño homenaje a Goya, pintor y creador comprometido con el pueblo y la sociedad que le tocó vivir. Además siempre he sentido una cierta empatía con su forma de trabajar, mayor en este momento en el que realiza estas pinturas que me llevan a la emoción y en muchas ocasiones me han conmovido. Al margen de estas sensaciones, la destreza con que están realizadas estas pinturas es visible en sus calidades plásticas en cada una de ellas. En mi opinión son imágenes que Goya nos ofrece y a través de las expresiones de estas imágenes podemos sentirnos identificados con ellas, en determinados momentos de la vida sin caer en el drama o la tragedia e incluso la comedia pero sabiendo que están presentes. Además, es precisamente en estos momentos, contemplando las pinturas cuando más se hace necesaria la luz y el pintor nos la muestra como algo real, que está ahí, en medio de todas esas imágenes cargadas de tanta expresividad, que dan vértigo.

Mis objetivos básicos son dar una visión exhaustiva de las pinturas, pero mi deseo es que esa visión, sea desde el punto de vista del pintor; un pintor emocionado y admirado por las pinturas y que se mete en una senda de rastreo y curiosidad ante todo lo que tiene que ver con ellas. Unos objetivos en los que aliente el espíritu de lo que me parece más importante y desde un principio siempre la tuve claramente como una idea a desarrollar; intentar comprender lo que en mi opinión representa el alma del pintor Goya expresada en sus pinturas.

Estos objetivos básicos y generales, se canalizarán a través de unos objetivos específicos.

Por lo tanto serían dos los aspectos ha destacar en este estudio:

En primer lugar he trabajado para dar una visión exhaustiva de las pinturas una a una, concentrándome en el estudio de las pinturas en su estado original antes de destruir la casa, cuando fueron fotografiadas por el fotógrafo de nacionalidad francesa J. Laurent. Esta parte del estudio tiene como objeto acercarnos a un análisis sobre la luz, la composición estudiándola por planos y el estado de conservación en el que se encontraban las pinturas según se pintaron sobre los muros de las habitaciones, mostrando detalles de relevancia como las grietas que aparecen sobre las pinturas. Además acompaño a estos análisis unos dibujos-esquema que he realizado yo y que a través de unos comentarios breves que describen el dibujo esquemático sobre estos aspectos ya comentados de la pintura que estamos estudiando, pueden aportarnos una mejor comprensión en su estudio. También realizo un estudio de las mismas características sobre las pinturas tal y como se encuentran actualmente en el Museo del Prado, resultado del trabajo que realizó el pintor y restaurador Salvador Martínez Cubells cuando le encomendaron la difícil tarea de sacar las pinturas de los muros de la casa y trasladarlas a tela. Estos análisis los realizo estudiando concretamente la luz, el color, la composición y los fondos de las pinturas. También aportó como elemento de ayuda los dibujos esquema que he realizado personalmente. Ambos dibujos esquema de las pinturas tal como eran en la casa y son ahora en el Museo del Prado tienen como denominador común el estudio del movimiento en estas pinturas por considerarlo un aspecto muy interesante.

También es mi intención que en este estudio la luz tenga una valoración especial. Estos dos análisis, corazón y cuerpo de la tesis, que tienen en común estudiar a fondo las pinturas, darán lugar a aspectos comparativos entre las dos versiones: Las pinturas en su estado original, según las fotografías de J.laurent y en el momento actual en el Museo del Prado.

En segundo lugar, otro objetivo será hacer hincapié en otro aspecto esencial que es la casa. Pues es el lugar dónde vive el pintor en los años que realiza las pinturas y nos aproxima a su vida cotidiana. He realizado una maqueta reproduciendo las dos salas que albergaron las pinturas en dos plantas, que nos muestra como estaban situadas las pinturas originalmente y nos aporta una visión de la distribución de las ventanas y puertas en las habitaciones por donde entraba la luz. Además de otros aspectos de interés, como el papel pintado que rodeaba a las pinturas en las habitaciones y cenefas de papel que simulaban los marcos en madera de los cuadros.

Esta maqueta tiene como finalidad mostrar la distribución de las pinturas en la casa y aproximarnos para entender mejor el estudio de la luz natural, según como entraba por las ventanas y que era la luz que en general Goya utilizaba para pintar cada una de las pinturas. Aunque, como comento en los análisis sobre la luz, creo que en algunas de las pinturas, se apoyó en la luz que desprende la llama de las velas.

La forma o estructura a seguir en el desarrollo de esta investigación la dividiría en cuatro partes o bloques:

Antes de entrar en el cuerpo de la tesis, se expone la vida del pintor a modo de Currículo Vite y se reproduce su escrito sobre las enseñanzas en las Academias de Bellas Artes.

En primer lugar, una parte que trata sobre los aspectos diversos que rodean a las pinturas, en él situamos el tema, la técnica y el estado de conservación de las pinturas: El estado de conservación de las pinturas en la Quinta del Sordo apoyado por el estudio radiográfico de las pinturas y por último cómo se conservan actualmente las pinturas en el Museo del Prado.

En segundo lugar, realizo un análisis plástico según mis impresiones personales sobre las pinturas en su estado original fotografiadas por J.laurent y siguiendo el mismo esquema de trabajo sobre las pinturas en su estado actual al ser trasladadas de las paredes a telas por Salvador Martínez Cubells.

Además, contraste en tercer lugar diferencias y similitudes entre las pinturas en su estado original y su estado actual. También hago hincapié en la ubicación de las pinturas en el Museo del Prado y la situación original de las pinturas en la casa.

Por último y en cuarto lugar llegamos al proceso de realización de la maqueta que como ya he comentado nos da una idea más próxima a como era y estaban dispuestas las pinturas en las habitaciones de la casa.

Por último quiero hacer unas indicaciones y consideraciones, que creo, pueden servir en cuanto a la manera de consultar la tesis: Las pinturas se nombran siempre por su título en un mismo orden desde el principio, por lo tanto, el estudio de los cuadros en cualquiera de los apartados de la tesis sigue ese mismo orden siempre, título y en cada caso, fotografías, radiografías, informes de restauración, análisis escritos de las pinturas, dibujos esquema, comparaciones y similitudes entre las pinturas de J. Laurent y como son actualmente, ubicación de las pinturas en las salas del Museo del Prado y datos referentes a la casa representada en la maqueta, con el fin de facilitar la consulta de los aspectos estudiados.

1. INTRODUCCIÓN SOBRE LA VIDA DEL PINTOR. CURRÍCULO VITAE.

A través de este punto hago una pequeña introducción, para poner en situación al lector, de la biografía del pintor utilizando como forma en su desarrollo el esquema a seguir en un currículum vitae. Elijo esta forma por varias razones: Una por que me parece más actual y eficaz para el lector y la otra, porque la vida del pintor es ya muy conocida por el estudioso y se han hecho sobre ella muchos estudios y publicaciones.

Esta es una nueva forma de presentar su biografía con la cual me identifico. Además se establece un orden coherente y claro en el desarrollo de su contenido.

1.1. CURRICULUM VITAE

Nombre: Francisco.

Apellidos: Goya y Lucientes.

Fecha de nacimiento: 30-Marzo-1.746.

Lugar de nacimiento: Fuendetodos (Aragón).

Dirección: 1.820-1.823: Caramuel.

Fecha de fallecimiento: 16-04-1.828.

Lugar de fallecimiento: Burdeos.

FORMACIÓN ACADÉMICA

Estudia en las Escuelas Pías de Padres Escolapios de Zaragoza, donde inicia su amistad con Martín Zapater, 1.760.

A los 14 años se hace discípulo del pintor José Luzán Martínez en la Academia que este regenta con artistas de la misma edad.

Durante cuatro años se dedica a copiar estampas francesas e italianas.

Llega a Madrid el 7 de Octubre de 1.762 acreditado por el pintor Antón Raphael Mengs.

Se presenta a una bolsa de estudio patrocinada por la matritense Academia de San Fernando, la prueba consiste en una copia a lápiz de la estatua de un Sileno, la gana Gregorio Ferro que vence a Goya, a quien el jurado ni siquiera concede un voto, incluso en sucesivos concursos, 1.762.

Al cabo de unos años toma parte de nuevo en el concurso de la Academia de Madrid, pintando al óleo un lienzo de la Academia de tema histórico referente a la emperatriz bizantina Marta para cuya ejecución habían sido concedidos 6 meses y otro que había que concluir en dos horas y media, gana la prueba Ramón Bayeu, futuro cuñado de Goya. Enero, 1.766.

EXPERIENCIA PROFESIONAL

Los fabriqueros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza le piden unos frescos de prueba porque tienen intención de pintar el fresco la bóveda del Coreto. Dada la buena calidad de los trabajos presentados (11 de Noviembre) y las módicas pretensiones del maestro (quinientos mil reales por casi sesenta metros cuadrados de fresco se le concede el encargo, 1.771).

En este periodo Goya vive en Zaragoza en la calle del Arco de la Nao, trabaja de modo autónomo. De este año datan sus más antiguos grabados conocidos.

Presenta el boceto definitivo para el Pilar, el 1 de Junio el fresco está concluido. La empresa que le contrata le procura otros encargos por el estilo, 1.772.

Interviene en la ejecución del ciclo mural del Aula Dei. No se sabe bien si tenía domicilio estable en Madrid ó Zaragoza, 1.774.

Vive con sus cuñados a finales de 1.774 cuando se le llama a la capital para realizar cartones para la real fabrica de tapices de Santa Bárbara, cuyos pintores eran dirigidos por Bayeu y Mariano Salvador Maella.

El 24 de Mayo entrega los primeros cinco cartones para tapices, que según el recibo fueron realizados bajo la dirección de Francisco Bayeu. Otros cuatro el 30 de Octubre.

De esta fecha, el 6 de Septiembre de 1.775, es la primera carta conocida de Goya a Zapater.

El 30 de Octubre de 1.776 entrega los primeros cartones para una segunda serie de tapices reales cuyas últimas piezas serán presentadas el 25 de Enero de 1.778.

Prosiguen las entregas de los citados cartones, 1.777.

El 27 de Abril entrega Goya el cartón correspondiente a otra serie de tapices que en Octubre le es devuelta para algunas correcciones, y probablemente se le encargan dos nuevos grupos de cartones para tapices destinados a la cámara y la antecámara de los príncipes de Asturias en el Pardo, 1.778.

A partir de este año publica copias grabadas de grabados de Velázquez, 1.778.

Entre el 5 de Enero y el 20 de Julio entrega los siete cartones para los tapices destinados al dormitorio de los príncipes de Asturias con fecha 20 de Julio, 1.779.

El 24 de Enero de 1.780 presenta los restantes once cartones para los tapices destinados a la antecámara de los príncipes de Asturias, 1.780.

En Mayo presenta el Cristo Crucificado hoy en el Prado, 1.780.

El 23 de Mayo de 1.780 recibe el encargo para los frescos del Pilar de Zaragoza y el 5 de Octubre presenta los bocetos, la ejecución de los frescos debe empezar inmediatamente después, 1.780.

El 11 de Febrero de 1.781 termina de pintar el fresco de la cúpula del Pilar de Zaragoza, 1.781.

El 10 de Enero son rechazados los bocetos para las pechinas, 1.781.

El 17 de Abril presenta otros y regresa a Madrid, 1.781.

Fecha el retrato del Conde de Floridablanca, 1.783.

Pinta el retrato del infante D. Luis, 1.784.

En abril de 1.785 realiza seis retratos oficiales para el Banco Madrileño de San Carlos, hoy, Banco de España, 1.785.

Realiza trabajos para los Duques de Osuna y Medinaceli, 1.785

Reanuda el trabajo para la Real Fábrica de Tapices: En Otoño presenta al soberano los bocetos para una nueva serie de cartones de tapices destinados al comedor del Pardo, 1.786.

Este mismo año recibe el encargo de temas campestres para la residencia extraurbana de los Duques de Osuna.

Entrega los cartones para los tapices reales antedichos, 1.787.

El 12 de abril presenta las obras citadas para la alameda de los Duques de Osuna, 1.787.

El mismo día le encargan tres retablos para Santa Ana de Valladolid que están listos el 1 de Octubre, 1.787.

El 12 de Febrero de 1.788 recibe el encargo de una serie de cartones para tapices destinados al dormitorio de los infantes en el Pardo. Para Junio ha realizado cinco bocetos y en Diciembre empieza otro, 1.788.

Antes del 16 de Octubre acaba dos cuadros para la capilla de los Duques de Osuna en la catedral de Valencia. En este mismo año realiza también algunos retratos para el Conde de Altamira.

Cuando tiene ya terminado un cartón de la citada serie queda en suspenso el encargo por la muerte de Carlos III, 1.789.

Para la coronación de su sucesor, Carlos IV, Goya recibe el encargo de varios retratos reales, 1.789.

El 20 de Abril de 1.790 Carlos IV le encarga una nueva serie de cartones para tapices destinados a su gabinete en la residencia del Escorial. Goya difiere el trabajo hasta Marzo de 1.791. Considera tal encargo inadecuado pero se resigna ante la amenaza de perder su sueldo, 1.791.

Hacia Junio de 1.791 concluye los bocetos para los citados cartones, poco después debe haber comenzado la ejecución definitiva, 1.791.

El 30 de julio de 1.792 termina por lo menos siete de los citados cartones.

Poco después del 14 de Octubre de 1.792 sale rumbo a Cádiz, tal vez con el encargo de los tres lunetos para la Santa Cueva, 1.792.

El retrato de Sebastián Martínez, su anfitrión en la ciudad andaluza lleva fecha de 1.792.

Realiza varios retratos entre ellos el de Francisco Bayeu que muere en 1.795 y los del Duque y la Duquesa de Alba, 1.795.

Puede ser que desde entonces nacieran las relaciones entre ésta y el artista, considerado ya el mejor de España. El pintor era ya íntimo de la Casa de Alba. 1.795.

En Junio de 1.796 y en meses posteriores del año siguiente Goya dibuja el llamado *álbum A*, algunas de cuyas paginas parecen probar su intimidad con la Duquesa, retrata a ésta en la nada, equívoco cuadro hoy en Nueva York y tal vez inicia el *álbum B*, cuya temática preanuncia los *Caprichos*, 1.796.

A finales de Marzo de 1.797 Goya está de nuevo en Madrid. Para este mes debe haber colocado los tres lunetos de la Santa Cueva de Cádiz probablemente encargados desde 1.792 y en parte pintados en Madrid en Mayo de 1.796.

La realización del *álbum B* en el que tal vez trabaja entonces puede ser el punto de partida para que los Duques de Osuna le encarguen temas de Brujería que figuran entre los predilectos del ambiente ilustrado que frecuenta el pintor, 1.796.

Retrata a algunos importantes amigos liberales como Meléndez Valdés, al torero Romero y comienza la ejecución de los *Caprichos*, 1.796.

Antes del 27 de junio de 1.798 debe haber concluido las *Brujerías* para los Duques de Osuna. Retrata además de Guillemardet a Jovellanos y Saavedra, amigos suyos liberales que está viviendo su breve periodo de euforia política, 1.798.

El 1 de Agosto de 1.798 empieza la ejecución de los frescos de San Antonio de la Florida en Madrid, tal vez terminados en Noviembre, 1.798.

Realiza el prendimiento de Cristo para Toledo, 1.798.

Hace grabar los *Caprichos*, 1.798.

En Enero de 1.799 están ya impresos los *Caprichos* anunciados por periódicos madrileños del 6 y del 19 de Febrero, 1.799.

En otoño antes y después de su nombramiento como primer pintor de cámara, el 31 de Octubre apoyado por sus influyentes amigos liberales Goya retrata a la pareja real, 1.799.

Pinta también en este año la primera efigie de la Tirana, 1.799.

Entre Mayo y Junio de 1.800 retrata de nuevo a la pareja real en Aranjuez y prepara los bocetos para la familia de Carlos IV cuya ejecución inicia en Julio, al mismo tiempo retrata a otros personajes de la corte, entre ellos la mujer de Godoy, que vuelve al poder una vez cerrado el paréntesis liberal, 1.800.

Goya le vende la casa de la calle del Desengaño y adquiere otra, cercana a la calle de Valverde nº 15, 1.800.

En Junio de 1.801 termina la familia de Carlos IV, 1.801.

Entre Junio y Septiembre de 1.801 retrata a Godoy y hace algún otro retrato importante. Desde este momento no recibe más encargos de Carlos IV, entre las muchas hipótesis formuladas la más certera es que el mismo artista se abstuviera voluntariamente, por prudencia de acudir a la corte aunque mantenía sus relaciones con Godoy, para quien además pudo haber pintado- sino en 1.801, al año siguiente- las dos célebres majas hoy en el Prado, 1.801.

Pinta numerosos retratos, entre los cuales también, quizás, el de Isabel de Porcel, 1.804.

Sigue su actividad retratística predominando, 1.805.

Retrata a su hijo Javier y su esposa Gumersinda Goicoechea y Galarza casados en 1.805 y también a varios miembros de la familia de la novia.

Pinta en 1.806 además de diversos retratos familiares, iniciados el año anterior, y de otras personas, el retrato de Godoy como protector de la enseñanza, 1.806.

Pinta la serie de tablitas inspirada en la captura del bandolero Maragato que muestran el interés del pintor por los horrores de la vida de su tiempo, 1.806.

Pinta otros retratos importantes como el de Leocadia Zorrilla, 1.807.

Fernando VII posa para el artista tres cuartos de hora en el curso de las dos semanas que pasó en Madrid entre Mayo y Junio. El 2 de Octubre Goya comunica a los comitentes que la obra está concluida, 1.808.

En 1.808 hace importantes retratos.

A finales de Octubre de 1.808, en Zaragoza, pinta algunos apuntes destruidos después por temor a los franceses, para el cuadro solicitado por Palafox y probablemente no realizado, 1.808.

En 1.809 parece haberse dedicado al retrato y quizá comenzando pequeñas composiciones inspiradas en episodios bélicos que hablan de los desastres de la guerra, 1809.

El 23 de Diciembre, el ayuntamiento de Madrid le encarga una pintura alegórica en homenaje al rey José Bonaparte, 1809.

El 27 de Febrero de 1.810, el lienzo alegórico citado está concluido, 1.810.

Los sucesivos avatares políticos determinaran en la obra bastantes modificaciones.

Poco después, Goya interviene en la selección de cincuenta obras antiguas que han de enviarse a París con el botín napoleónico, 1.810.

Comienza a grabar los desastres de la guerra a partir del 15 de Junio de 1.810, durante el año fecha varios retratos, 1.810.

En Agosto de 1.812 retrata al Duque de Wellington que ha entrado victorioso en Madrid, 1.812.

Tras morir su mujer, antes del 28 de Octubre de 1.812 se confecciona un inventario. Del inventario nos interesan sesenta y ocho cuadros catalogados en treinta números: Algunos no fueron de manos del maestro, de los otros varios fueron identificados, especialmente por Sánchez Cantón, Salas, Gudiol y por Gassier. Se observó que cada voz del inventario correspondía a una o más piezas contraseñadas con un numero que en el documento original es del siguiente tipo: Primero, segundo, etc. precedido por la letra X.1.812.

Así queda realizada el inventario de pinturas de 1.812.

A las pinturas deben añadirse los grabados, cuatro del holandés Wouwerman, una serie de Marinas, diez piezas de Rembrandt, en conjunto cien reales, dos paisajes de Perelle, una colección de Piranesi, 80 reales, quince estampas varias y otras cuatro de diferentes autores, 1.812.

El documento tiene cierto interés en cuanto al conocimiento de la vida privada del maestro. La valoración completa de los bienes es de 357.728 reales, 1.812.

No se conocen obras fechadas en este año, 1.913.

A partir de Junio de 1.814 el artista pinta algunos retratos de Fernando VII, encargados por diversas entidades, 1.814.

Pinta numerosos retratos del Rey, del Duque de San Carlos, de ministros, generales, prelados y por lo menos un importante autorretrato, 1.815.

De este año son, con toda verosimilitud, la magnífica composición dedicada a la compañía de las Filipinas y también seguramente los primeros grabados de la *Tauromaquia*, además, tal vez de los *Disparates*, 1.815.

Pinta retratos y publica los grabados de la *Tauromaquia*, 1.816.

Entrega la última obra de encargo real, 1.817.

En Mayo de 1.919 se le encarga la última comunión de San José de Calasanz, que concluye el 27 de Agosto.

Realiza las primeras litografías y fecha otro cuadro religioso, *La Oración en el Huerto*, 1.819.

Fecha el autorretrato en 1.820 en que está junto a su médico, como testimonio de la grave enfermedad antes superada. Pinta algún retrato más y, probablemente, empieza las llamadas Pinturas Negras y otras composiciones de carácter visionario, de pequeñas dimensiones, sobre tabla y hojalata, 1.820.

Termina los grabados de los *Desastres de la Guerra*.

Prosigue la temática visionaria, 1.821-1.822.

Pinta retratos y concluye las Pinturas Negras. En este tiempo conviene recordar que Beethoven terminaba su novena sinfonía, 1.823.

Probablemente concluye la ejecución de composiciones de carácter visionario, 1.824.

Al marcharse, Goya a Francia dejaba acabados la serie de *Disparates* o *Proverbios*, 1.824.

Llevan la fecha 1.824 varios retratos realizados por Goya, que además pinta un grupo de *Corridos* y empieza las litografías de otras, 1.824.

Fecha el retrato de Galos en, 1.826.

Fecha un retrato con otras obras y pinta quizá la conocida *Lechera*, 1.827.

Inicia dándole tiempo a componer el último retrato sobre Pío de Molina, 1.828.

OTROS TRABAJOS REALIZADOS

El 22 de Junio de 1.779 muere Mengs en Roma, Goya se presenta candidato para sustituirlo como miembro de la Academia de San Fernando. Quizá desde este año el pintor vive en la calle de Desengaño nº 1 donde con seguridad está en 1.782.

Es admitido en la Academia, 1.780.

El 18 de Marzo de 1.785 recibe el nombramiento del vicerrector de pintura de la Academia de San Fernando, 1.785.

El 30 de Abril de 1.789 Carlos IV lo nombra pintor de cámara, 1.789.

El 2 de Septiembre de 1.792 Goya interviene en una sesión de la Academia Madrileña y el 14 de Octubre presenta una memoria sobre la enseñanza de la pintura, 1.792.

El 11 de Julio de 1.793 interviene en una sesión de la Academia.

Por documentos de la Real Fábrica de Tapices, sabemos que el pintor se halla en la absoluta imposibilidad de pintar pero debe de tratarse de un subterfugio para interrumpir la serie de tapices encargada en 1.790, de hecho parecen pintados en 1.793 por lo menos algunos retratos y buena parte de los cuadros sobre hojalata sometidos a la Academia de Madrid en 1.794.

El 4 de Enero de 1.794 escribe una carta conocida a Iriarte anunciando el envío a la Academia Madrileña- el destinatario es su viceprotector - de un grupo de cuadros de gabinete que llegan al instituto al día siguiente y que son identificados, en parte con los catálogos aquí con los números 289-296, otros análogos debieron ser pintados durante el año 1.794.

El pintor es elegido director de la Academia de San Fernando, 1.795.

En Abril de 1.796, a consecuencia de la sordera renuncia a su cátedra de pintura en la Academia de san Fernando, 1.796.

El 31 de Octubre de 1.799 es nombrado primer pintor de cámara.

A principios del año 1.808, la Academia de San Fernando expone algunos de sus cuadros recientes, entre ellos el retrato del escultor José Folch de Cardona, después perdido, 1.808.

El 15 de Junio asiste a una sesión de la Academia, 1.810.

Recibe, de manos de José Bonaparte la orden de España, 1.811.

En Noviembre de 1.814 en los depósitos conquistados a Godoy, aparecen las dos majas que, como consideradas "obscenas" son sometidas al tribunal de La Inquisición. 1.814.

El 8 de Abril de 1.820 asiste por última vez a una sesión de la Academia de San Fernando, convocada para el juramento de la nueva constitución, 1.820.

CONCURSOS

Puede pensarse que Goya pasó gran parte de este año en Roma. Se presenta a un concurso convocado por la Academia de Roma, declarándose discípulo de José Bayeu, es considerado por los miembros del jurado, 1.770.

Al año siguiente se presenta al concurso de Parma, lo gana el italiano Paolo Borroni, pero por fin Goya obtiene un reconocimiento académico, seis votos y una mención especial, se le remite su cuadro a España, lo recibe en Zaragoza donde volvió a finales de Junio, 1.771.

El 25 de Julio de 1.781 recibe la invitación real para participar en el concurso para el retablo, San Francisco el Grande, Madrid. Entre Agosto y Septiembre el artista prepara los bocetos y se le confía el encargo, 1.781.

El 31 de Octubre el retablo está terminado y en Noviembre se inaugura con éxito.

ESTADO CIVIL Y DATOS REFERENTES A SU VIDA

Se casa en Madrid el 25 de Julio de 1.773 con Josefa Bayeu, hermana de los pintores Ramón y Francisco. Su mujer tendrá escaso relieve en la trayectoria de Goya, el apoyo de sus cuñados le será de gran ayuda, especialmente el de Francisco que tras la marcha de Mengs y la muerte de Tiépolo (1.770) ocupa una posición envidiable, 1.773.

Bayeu miembro de la Academia y pintor de cámara no se hubiera emparentado con él ni le hubiese presentado en la corte si Goya no hubiera sido una persona responsable. Bayeu lo conocía bien desde 1.769 y tal vez antes ya que había sido maestro suyo.

El 15 de Diciembre es bautizado en Madrid Eusebio Ramón primer hijo de Goya y Josefa Bayeu, 1.775.

El 22 de Enero es bautizado en Madrid Vicente Anastasio segundo hijo de Goya y de su mujer. Habitan los dos en el segundo piso de una casa llamada de Linan, propiedad del Marqués de Campollano, en la carrera de San Jerónimo nº 66, 1.777.

El 9 de Octubre es bautizada María del Pilar, hija de Goya y de su mujer, 1.779.

El 23 de Agosto de 1.780 recibe el bautismo Francisco de Paula, hijo de Goya y de su mujer.

El 3 de Diciembre de 1.784 es bautizado Francisco Javier- último hijo - según consta de Goya y de su mujer y el único que sobrevivió a su padre, 1.784.

En Noviembre de 1.781 muere el padre del pintor.

El 14 de Abril de 1.782 bautizan en Madrid a Hermenegilda, hija de Goya y de su mujer.

En Agosto de 1.783 el infante Luis de Borbón, hermano de Carlos III le invita a pasar cuatro semanas en su residencia de Arenas de San Pedro a unos 100 Kilómetros de Madrid. Regresa a la capital en Septiembre de 1.783.

Junto a Ramón Bayeu se le nombra pintor del Rey con un sueldo de quince mil reales 1.786.

El 14 de Diciembre de 1.788 muere Carlos III, 1.788.

El 30 de Abril de 1.789 Carlos IV lo nombra pintor de cámara, 1.789.

El 17 de Julio de 1.790 obtiene un permiso de dos meses para ir a Valencia donde su mujer anda delicada de salud.

En este año aparecen nuevos síntomas de la enfermedad de Goya que se manifiesta crudamente, 1.792.

Godoy amante de la reina María Luisa culmina su escalada al poder con el nombramiento de primer ministro, 1.792.

Muere Ramón Bayeu en 1.794.

Muere a los cuarenta años en 1.802 la Duquesa de Alba, sobre su muerte se barajan suspicacias, lo que probablemente contribuyó al prudente retiro del artista. Goya proporciona el diseño para su tumba en el oratorio madrileño de los Padres del Salvador, destruida en 1.842, 1.802.

El 8 de Julio de 1.805 su hijo Javier se casa con Gumersinda Goicoechea y Galarza. A esta familia pertenece también Leocadia Zorrilla y Galarza, que tenía entonces diecisiete años, y que jugará un papel de relieve en los últimos años del maestro, 1.805.

Leocadia Zorrilla contrae matrimonio, se dice por interés, con un comerciante alemán residente en Madrid: Isidoro Weis, 1.807.

Tras abdicar Carlos IV y ser arrestado Godoy el 19 de Marzo de 1.808 la misma Academia encarga a Goya el 22 de Marzo un retrato del nuevo soberano, Fernando VII, 1.808.

Su hijo Javier habita en la calle de la Zarza nº 9, cerca de la puerta del Sol, 1.809.

El 3 de Junio suscribe un testamento de acuerdo con su mujer, 1.810.

Ruptura entre Isidoro Weis y Leocadia Zorrilla a causa de la infidelidad de la esposa. Varias obras de este periodo, incluidos los años anteriores a 1.808-10 figuran probablemente en el inventario de 1.812.

El 20 de junio muere su mujer Josefa Bayeu. Antes del 28 de Octubre, fecha de la escritura oficial, se confecciona un inventario de los bienes pertenecientes al matrimonio Goya para establecer las partes de herencia del pintor y de su hijo Javier.

La casa, de la calle Valverde, pasa a su hijo Javier, 1.812.

Goya sigue viviendo en la que, entre tanto había ocupado de las tres cruces nº 5; y el artista quedaba sin morada, residió probablemente en la calle de Valverde hasta 1.819. Tal reparto no ha dejado de suscitar incógnitas, 1.812.

El 6 de Enero de 1.814, a la espera del regreso de Fernando VII desde Francia, se instaura en Madrid un consejo de regencia, al que Goya solicita el 24 de Enero ayuda económica para conmemorar la resistencia Española contra Napoleón, una orden del nueve de Marzo, pone en marcha la realización de dos lienzos sobre los acontecimientos de Mayo de 1.808, 1.814.

Al Duque de San Carlos se le concede el 21 de Mayo el encargo de proceder a una depuración de los servidores del Palacio Real, entre quienes figura Goya, 1.814.

El 2 de Octubre de 1.814 nace M^a del Rosario, hija de Leocadia Weiss y, muy probablemente, de Goya, 1.814.

El 27 de Febrero de 1.819 adquiere, en las cercanías de Madrid, una casa que será conocida como la Quinta del Sordo y donde habitará hasta 1.823- 1.824. Es casi seguro que la vida doméstica en esta nueva época estaba a cargo de Leocadia Weiss, 1.819.

Durante el invierno es víctima de una gran enfermedad: Como las anteriores, de naturaleza no explicada, 1.819.

Fernando VII que tras haber entregado de mala gana la constitución en 1.820 era prisionero en Julio de 1.822 de los liberales, se impone de nuevo en Agosto y Septiembre de 1.823. Previendo la reacción, Goya lega el 17 de Septiembre la Quinta del Sordo a su nieto Mariano, 1.823.

Cruzada la frontera, en vez de ir a Plombières Goya se dirige a Burdeos; se detiene tres días a saludar a sus amigos refugiados allí hacia tiempo - Fernández de Moratín y Silvela. El 30 de Junio llega a París recibido por Jerónimo Goicoechea con quien se aloja en el hotel Favart hasta el 31 de Agosto.

Luego regresa a Burdeos con Martín Miguel de Goicoechea, su hija Manuela y su yerno Muguero, estableciéndose en una cómoda casa en el Cours de Tourny, donde unos días después se reúne con Leocadia Weiss, acompañada de sus hijos Guillermo y Rosario, 1.824.

Es curioso recordar que Leocadia y sus hijos habían entrado por Bayona el 14 de Septiembre de este año. Declarando a las autoridades Francesas de la frontera que iba a reunirse con su marido, cuando se sabe con certeza que D. Isidoro Weiss nunca estuvo en Francia, 1.824.

El 13 de Enero de 1.825 obtiene de Madrid una prórroga del permiso alegando tener que acudir al balneario de Bagneres, se le concede la segunda prórroga el 4 de Julio, después de otra grave enfermedad en primavera, parálisis de la vejiga y tumor en el perineo. En Junio de este año está ya restablecido, 1.825.

En Mayo de 1.826 se traslada a Madrid donde obtiene la jubilación como pintor de cámara conservando sus honorarios, y el permiso para volver a Francia; su sucesor en el cargo de primer pintor de cámara, Vicente López, lo retrata en el conocido cuadro hoy en el Prado. Regresa a Burdeos, 1.826.

En el verano de 1.827 va de nuevo a España, de donde regresa a Francia el 20 de Septiembre de este año. 1.827.

En una carta a su hijo el 17 de Enero de 1.828 se declara enfermo. El 28 de Marzo llega a Burdeos su nieto Mariano con su madre. Del primero de Abril es la última carta escrita por el maestro a su hijo; al día siguiente queda paralizado. Muere en la noche entre el 15 y el 16 de Abril; sus restos quedaran enterrados en Burdeos, en el sepulcro de otro refugiado Español, hasta el 29 de Noviembre de 1.919, fecha de su traslado a la ermita "San Antonio de la Florida".

Después de morir el maestro, se redacta el inventario de sus bienes en la Quinta del Sordo. El documento es conocido a través de la copia hecha por Desparmet Fitzgerald en casa de la hija del pintor Antonio Brugada, que lo redactó, 1.828.

OTROS HECHOS SIGNIFICATIVOS REFERENTES A SU VIDA Y SU ESTADO DE SALUD.

Aparecen las primeras manifestaciones de la enfermedad que le llevarán a la pérdida del oído, 1.778.

En 1.792 en Cádiz le sorprende una enfermedad de naturaleza no precisada (se ha hablado de sífilis, pero sin pruebas) y encarga a su anfitrión que haga intervenir a Bayeu en Madrid para obtener el permiso de dejar la capital. Se le concede en Enero de 1.793 para ir a Andalucía a restablecer su salud, 1.792.

El 19 de marzo de 1.793, también por mediación de Martínez, solicita una prórroga por la que sabemos que el pintor, habiendo partido de Madrid hacia Cádiz y cayendo en Sevilla, habría sido trasladado desde aquí a la ciudad de su destino, precisamente a casa de Martínez, 1.793.

Este último informa a Zapater el 29 del mismo mes que la sordera que había atacado a Goya no disminuiría ni lo abandonaría más. A finales del primer semestre de 1.793 Goya regresa a Madrid, 1.793.

Por lo menos desde Mayo de 1.796 el maestro está de nuevo en Andalucía, huésped de Cea Bermúdez en Sevilla. Desde aquí a principios de verano o por lo menos desde Julio se reúne en su residencia de San Lucar con la Duquesa de Alba que el 9 de Junio había quedado viuda, 1.796.

Adquiere una bella casa en el año 1.803 en el n 7 de la calle de los Reyes que donará a su hijo Javier en 1.806, 1.803.

Su hijo Javier el 11 de Junio de 1.806 tiene un hijo Mariano, 1.806.

En 1.808, el 2 de Octubre pide permiso para ir a Zaragoza, invitado por Palafox, comandante de aquella plaza, para conmemorar en un cuadro la heroica defensa de la ciudad ante el ataque francés, 1.808.

En Noviembre de 1.808, pasando por su pueblo natal Fuendetodos, regresa a Madrid: Aquí el cuatro de Diciembre sube al trono José Bonaparte y el nombre de Goya figura en una lista el 23 de Diciembre de 1.808 de treinta mil cabezas de familia que le juran amor y fidelidad.

La victoria de Wellington el 21 de Julio arroja definitivamente a los Franceses de España, en cuyo trono se consolida Fernando VII, 1.813.

Goya es citado por el Tribunal de la Inquisición en 1.815, pero el asunto, cuyos términos exactos se ignoran, queda reducido al silencio.

Entre tanto en Abril de este año, se resuelve favorablemente el proceso de depuración, Goya es reintegrado a sus encargos y honorarios, 1.815.

Cuando el pintor ha llegado a Piedrahita, a mitad de camino entre Madrid y la frontera intentó refugiarse en Portugal, durante la ocupación Francesa, pero solo la intervención de sus hijos le indujo a desistir.

Algún historiador sostiene que, en realidad, se trató de una primera fuga con Leocadia Weiss. 1.815.

Goya lega el 17 de Septiembre la Quinta del Sordo a su nieto Mariano, 1.823.

Entre Enero y Abril de 1.824, para mantenerse fuera de la reacción antiliberal se refugia en la casa de Duaso y Latre. El 2 de Mayo pide licencia como pintor de cámara, para una cura de aguas a Plombières. Obtenido el permiso el 30 de Mayo sale para Francia, donde tal vez estaba ya esperándole Leocadia Weiss, cuyo pasado antiabsolutista pudo haberla inducido a refugiarse más allá de los Pirineos hacia 1.823.

Muere en Burdeos el 16 de Abril de 1.828.

A continuación presento un manuscrito que el artista realiza en Madrid fechado el 10 de Octubre de 1792 sobre lo que él piensa acerca de las Academias de Bellas Artes y todo lo que concierne acerca de las enseñanzas a los jóvenes. De esta manera hago una pequeña introducción a modo de homenaje al pintor, trasladando lo que trata el contenido del manuscrito que empieza diciendo:

“Cumpliendo con la orden de VE para que cada uno de nosotros exponga sobre el estudio de las artes”, dice Goya:

Que las Academias no deben ser privativas y tener como fin servir de auxilio a los que libremente han elegido estudiar en ellas. Olvidándonos o dejando a un lado todo aquello que pueda parecerse o aproximarse a una escuela de niños como preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas y otras cosas que puedan humillar un arte tan noble y liberal como es la pintura. Tampoco se debe prefijar tiempo para el estudio de Geometría, ni Perspectiva, con el fin de vencer dificultades en el Dibujo. Que ya las da de por sí el dibujo a los que descubren en él disposición y talento. Y cuanto más se adelanta y mejora en el dibujo más fácil se consigue la ciencia en las demás artes.

Daré un ejemplo para demostrar con hechos que no hay reglas en la pintura y que la obligación de hacer estudiar y hacer seguir a todos por un mismo camino es un impedimento a los jóvenes que practican este arte tan difícil que toca más en lo divino que ningún otro.

El que más se haya acercado podrá dar pocas reglas sobre las funciones posibles que se necesitan para su entendimiento. Ni decir en que consiste quizá haber sido más feliz en la obra de menos cuidado que en la hecha de menos esmero.

¿Qué profundo misterio se encierra en la imitación de la naturaleza- que sin ella nada hay bueno-no sólo en la pintura (que no tiene otro objeto que su imitación) sino en las demás ciencias?.

Anibal Carache resucitó la pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída. Con la liberalidad de su genio formó y creó más discípulos y mejores que cuantos profesores ha habido respetando a cada uno y dejando que desarrollaran su hacer por dónde su espíritu se inclinaba sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método. Dándoles sólo aquellas pautas en aquellas correcciones dirigidas a conseguir la imitación de la verdad. De ahí podemos ver los diferentes estilos de Gido, Guarchino, Andrea, Saqui, Lafranco.

Me es imposible expresar el dolor que me causa ver al no profesor incurrir en la debilidad de no conocer a fondo la materia que está tratando. Qué escándalo no causará el oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas de la naturaleza por quienes no conocen ni una cosa ni la otra. Sin tener en cuenta que la parte más pequeña de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido.

Continua diciendo que la Academia de Arte no debe dejar arrastrarse por el poder ni la sabiduría de otras ciencias y si estar gobernadas por el mérito de ellas como ha sucedido siempre cuando surgen genios florecientes.

Antes eran los entusiastas y los que aman prudentemente el arte aprecian y aman a los que sobresalen proporcionándoles obras en que puedan desarrollar más su engaño, y ayudándoles con toda entrega y esfuerzo a producir todo cuanto su disposición promete.

Este último párrafo es la idea verdadera, protección de la verdadera protección de las artes y siempre se ha comprobado que las obras han creado los grandes hombres.

Por último, se debe premiar y proteger al artista, que despunte de las artes en general. El dar mucha estima al profesor que lo sea y dejar correr libremente al genio de los discípulos que

quieren aprenderlas, sin oprimirlos ni poner medios para cambiar la inclinación que manifiesten por este o aquel estilo en la pintura.

“He dicho lo que pienso cumpliendo con el encargo de V.E más si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar a entender lo que comprendo y quiero expresar, espero que V.E la disculpe, pues he tenido ocupada mi mano toda mi vida deseando obtener el fruto de lo que estoy tratando”.

Madrid 10 de Octubre de 1.792.

Francisco de Goya.

Tom. II
Ex. S.

Cumpliendo por mi parte con la Orden de V.E. para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el Estudio de las Artes, digo: Que las Academias, no deben ser privativas, ni servir mas que de auxilio á los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sugesion servil de Escuela de Niños, preceptos mecanicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeneces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe presijar tiempo de que estudien Geometria, ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente á su tiempo á los que descubren disposicion, y talento, y quanto mas adelantados en él, mas facilmente consiguen la ciencia en las demas Artes, como tenemos los exemplares de los que mas han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresion, u obligación servil de hacer estudiar ó seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento á los Jovenes que profesan este arte tan difícil, que toca mas en lo Divino que ningun otro, por significar quanto Dios há criado; el que mas se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en que consiste haber sido mas feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor armero; que profundo, é impenetrable arcano se encierra en la

imitación de esa divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en la Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias!

Anibal Cariche, resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dió á luz mas discípulos, y mejores que quantos Profesores há habido, dejando á cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar á ninguno á seguir su estilo, ni método, poniendo solo aquellas correcciones que se dirigen á conseguir la imitación de la verdad, y así se ven los diferentes estilos, de Guido, Guarchino, Andrea, Saqui, Sanfranco, Albano &c.

No puedo dejar de dar otra prueba mas clara. De los Pintores que hemos conocido de mas abilidad, y que mas se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (segun nos han dado á entender) ¿ quantos discípulos han sacado? en donde están estos progresos? estas reglas? este método? De lo que han escrito se ha conseguido otro adelantam.^{to} mas que interesar á los que no son, ni han podido ser Profesores, con el objeto de que realzasen mas sus obras, y darles amplia facultades para decidir aun á presencia de los inteligentes de una tan sagrada ciencia que tanto estudio exige (aun de los que han nacido para ella) para entender y discernir lo mejor?

Me es imposible expresar el dolor que me causa el ver correr tal vez la licenciosa, ó elogiante pluma (que tanto arrastra al no profesor) é incurrir en la debilidad de no conocer á fondo la materia que está tratando; que escandalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno,

ni lo otro, sin atender ^á la ^{pequeña} parte de la naturaleza confunde, y admira á los que mas han visto: ¿ fue Estatua ni forma de ella habria, que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿ por mas excelente Profesor que sea el que la haya copiado, dejara de decir á gritos puesta á su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? ¿ El que quiere apartarse, y enmendarla sin buscar lo mejor de ella, dejara de incurrir en una manera reprehensible monotona de pinturas, de modelos de Jeso, como ha sucedido á todos los que puntualmente la han hecho? Parece que me aparto del fin primero, pero nada hay mas preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduria de las otras ciencias, y si gobernadas del merito de ellas, como siempre ha sucedido quando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despoticos entusiasmas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran, y animan á los que sobresalen, proporcionandoles obras en que puedan adelantar mas su ingenio, ayudandolos con el mayor esfuerzo á producir todo quanto su disposicion promete; esta es la verdadera proteccion de las Artes, y siempre se ha verificado que ^{or} las obras han creado los hombres grandes. Por ultimo ^o yo no encuentro otro medio mas eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimacion al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los Discipulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinacion que manifiestan á este, ó aquel estilo, en la pintura.

He dicho mi parecer, cumpliendo con el encargo de V. E., mas si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar á entender lo que

Comprendo, espero que V.E. la disculpará, pues la he te-
nido ocupada toda mi vida deseando conseguir el fruto
de lo que estoy tratando.

Madrid 14 de octubre de 1792.

Como por
Fdo. Goya
Fran. de Goya
F

2. PINTURAS NEGRAS. DIVERSOS ASPECTOS.

Pero cuáles son las razones que me llevan adentrarme en el mundo interior de este genial artista quien realiza esta serie de pinturas entre 1.820-1.823 en una casa que compra como villa de recreo a la orilla del río Manzanares en Madrid, y fue llamada como "La Quinta Del Sordo". Años después y habiendo pasado por diversas manos, en 1.909 amenazando ruina se pensó en transformarla en Museo Goya en infructuosa tentativa.¹

En 1.871, el Barón Frederic Emile d'Erlanger pasó a ser propietario de la Quinta y ordenó trasladar las pinturas a lienzos en 1.873 - 1.874 con la intención de decorar su residencia en París y salvarlas de su mal estado. Dicho traslado fue llevado a cabo por Salvador Martínez Cubells, que era restaurador del Museo del Prado. Antes de sacar las pinturas de la casa, encomienda la tarea de fotografiar las pinturas tal como estaban pintadas en los muros al fotógrafo J. Laurent.

Tras su estancia en la Exposición Universal de 1.878 en París, en el Palacio del Trocadero y debido al poco éxito que tuvieron en dicha exposición fueron regaladas por el Barón d'Erlanger al Estado Español pasando a formar parte de las colecciones del Museo del Prado.

En primer lugar quisiera aclarar que estas pinturas no están pintadas al fresco, y siendo pinturas murales, la técnica que utiliza es la de óleo sobre muro, pues las realizó directamente al óleo pintándolas sobre los muros dando previamente una capa de preparación. *"Señor ¿Para que pinta usted esas barbaridades de los hombres?- Hace responder a Goya: Para tener el gusto de decir eternamente a los hombres que no sean bárbaros".*²

Cuando Goya realiza las Pinturas Negras es un hombre muy mayor (había nacido en 1.746), con una obra detrás llena de talento, pasión y coherencia. Estas pinturas las hace para sí mismo, quizá más que ninguna otra obra, pues estaban en las paredes de las dos grandes salas de su casa, de un hogar muy querido para él. Al pintarlas puede dar rienda suelta, posiblemente más que nunca, a su mundo interior, a sus sueños y temores y recrearlos con toda la libertad plástica, (aunque uno tiene la sensación de que Goya aun en el encargo más reglado, daba siempre su versión personal plástica y emocional).

Pero si buscamos antecedentes al clima de estas pinturas, nos damos cuenta de que muchos años antes, hacia 1.788, aun cuando Goya es un pintor: joven y exultante, dentro de él no obstante, ya ha empezado a germinar ese lado inquietante y misterioso. En ese año pinta dos cuadros para los Duques de Osuna, para la capilla de S. Francisco de Borja en la Catedral de Valencia: "La despedida del Santo de su familia, cuando decide ingresar en la compañía de Jesús" y "El Santo con un moribundo impenitente"³ cuadros que nos traen a la memoria las Pinturas Negras, en el primero por como emerge la luz, además por su iluminación nos recuerda ya el Romanticismo y en el segundo por su dramatismo y la recreación de los espíritus del mal. En estos cuadros vemos a un Goya de alma más atormentada en el que las sombras tienen más densidad de lo que nos tenía acostumbrados con su vitalidad y su luz.

Después de la enfermedad, sobre 1.792, su sordera le hace aislarse y esos registros de su personalidad más tenebrosos, más fantasmagóricos, más sordos al fin, parece que surgen con más fuerza y comienza a crear las series de Los Caprichos y Los Disparates para llegar después a las Pinturas Negras.

¹ ARNAIZ, José Manuel. Las Pinturas Negras de Goya. Págs. 22 a 23.

² ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. Las Pinturas Negras. Goya 250 años. Pág. 18.

³ SANCHEZ, Cantón. F. Goya: La Quinta del Sordo.

En estas series Goya se desliza con naturalidad por un mundo en principio poco natural y oscuro: la superstición, la brujería, lo demoníaco, la crueldad y el sarcasmo. Pero él solo fue un testigo de su tiempo, un testigo lúcido y de humor descarnado y está claro que meditó sobre ello profundamente "El sueño de la razón produce monstruos" nos dejó dicho.

Los asuntos misteriosos cada vez le atraen más, sin duda, en 1.798 pinta los seis "Asuntos de Brujas", con cierto sentido del humor, por encargo de los Duques de Osuna, para adornar el salón de la Duquesa del Palacio de la Alameda.⁴

Pero no todo es oscuridad, también las Pinturas Negras tienen su parte amable vital y colorista, muy acorde con la personalidad exuberante del pintor, que nos pueden recordar a otras obras como es el caso de "Peregrinación a la Fuente de San Isidro" respecto al cartón de "La pradera de San Isidro" aunque la "Peregrinación" contiene más dramatismo, ó la pintura de "Leocadia Zorrilla" que aunque teñida de melancolía, nos recuerda a tantos otros hermosos y sensuales retratos de mujer pintadas por Goya, un tema que trataba con especial sensibilidad.

Después de la Guerra de la Independencia y de la muerte de su mujer, además de los hijos habidos en el matrimonio solo vive uno, Javier, y a pesar de que la posición económica del pintor es buena, esas experiencias amargas se evidencian en "Los Desastres de la Guerra", donde hay sátiras, sueños, fantasmas y también política y crueldad.

La Pintura Negra "Saturno devorando a un hijo" nos puede traer sugerencias del "Saturno de Rubens", actualmente en el Museo del Prado, que sin duda Goya conocía.

Lo más cercano cronológicamente a las "Pinturas Negras" es el cuadro que realiza por encargo en 1.819, "La última comunión de San José de Calasanz", en la que muchos ven algún mimetismo con las Pinturas, pero considero que la luz en las Pinturas Negras emerge con más intensidad desde el fondo de los cuadros.

Pero la serie más cercana por fecha, por temática y por resolución es la llamada "Los Disparates" donde Goya crea en total libertad.

En algunas Pinturas Negras, en concreto "Parcas o Atropos" y "Asmodea", nos muestran la afición de Goya por los "vuelos" de las figuras, que encontramos también en las series de Grabados "Los Caprichos" y los "Disparates" y en muchos otros dibujos, plasmando con ello un cierto submundo oscuro e inquietante de su personalidad.

Como final a esta búsqueda cronológica de posibles mimetismos entre la anterior obra de Goya y las Pinturas Negras, quiero señalar que no existen bocetos previos a las catorce Pinturas por lo tanto, parece que Goya pintó directamente sin estudios preparatorios, lo cual le otorga un valor añadido de valentía y sabiduría plástica, desde luego, él siempre tuvo fama de pintor con un alto grado de improvisación.

Después de estas reflexiones a modo de introducción y presentación de las Pinturas Negras, en este capítulo hablaré de diversas cuestiones, todas relacionadas entre sí, y para mantener un orden claro lo dividiré en los siguientes apartados:

2.1 TEMA.

2.2 TECNICA Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS.

2.3 CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS EN LA QUINTA DEL SORDO. ESTADO ANTIGUO.

2.3.1. FOTOS DE LAS RADIOGRAFÍAS.

2.4 CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS EN EL MUSEO DEL PRADO. ESTADO ACTUAL.-INFORMES DE RESTAURACIÓN.-

⁴ SANCHEZ, Cantón. F. Goya: La Quinta del Sordo.

2.1. TEMA.

De tal forma empezaré como he indicado al principio de este apartado, comentando la temática de las pinturas. Su desarrollo tiene como objetivo poner de manifiesto la temática de cada cuadro. Pensamientos, ideas y sentimientos que llevaron al pintor a realizar cada una de las pinturas. Los temas que Goya desarrolla lo hace teniendo presente tres ideas; plasmadas en:

Temas referentes a su vida personal, temas referentes a la mitología y temas referentes a la vida y costumbres.

2.1.1. DOS FRAILES.

Dos frailes es una pintura que trata sobre dos hombres.

Aparece un viejo a cuyo oído otra figura le 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 contraponen la deformación de la que habla a su oído, de monstruosa fisonomía, con facciones deformes y excesivos rasgos que Goya ha reservado. Lo que le dice éste es difícil de averiguar, por lo exagerado de la boca la observación es en modo alguno serena.

Interesa en este tema la goyesca acentuación del contraste, pues 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.

2.1.2. DOS MUJERES COMIENDO

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 han pasado a un plano secundario.

2.1.3. UNA MANOLA, LEOCADIA ZORRILLA.

1.820-1.823. Leocadia Zorrilla y Galarza es hermana política de Juana Galarza. Juana Galarza es madre de Gumersinda Goicoechea, mujer de Javier de Goya, hijo de Francisco de Goya. Leocadia se casa con Isidoro Weis. Se convirtió pronto en amante del pintor. Leocadia tuvo tres hijos: Joaquín, Guillermo y Rosario.

En 1.824 Leocadia vive en Burdeos con Goya y sus dos hijos Guillermo y Rosario. A su muerte, Goya no le deja nada. Quiso hacer testamento pero su nuera no le dejó. Javier Goya y su mujer le dan una cédula para salir del país, 1000 francos y un conjunto de muebles. Alejada de su familia, murió en Madrid en la calle del Desengaño en 1.828.

Aparece la figura de Leocadia Weiss situada a la izquierda de la composición apoyando uno de sus brazos sobre una barandilla.

2.1.4. LA LECTURA. LOS POLÍTICOS.

Charles Yriarte lo titula *Los políticos*.

Imbert dice: "*Hombres del pueblo se precipitan sobre un personaje en mangas de camisa que lee un diario*". No son sólo dos hombres. Uno lee y otros dos escuchan también. Era una escena habitual y coincidía con el gran incremento de publicaciones periódicas políticas y satíricas que el Trienio Liberal trae consigo. Pero más que este asunto lo que llama la atención en el tema es la expresividad.

2.1.5. UNA MUJER Y UN HOMBRE.

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 friccionan el vientre en las dos manos, como si hubiera comido setas venenosas. Las mujeres se ríen a carcajadas, pero no tiene mucho sentido que las mujeres rían de ese envenenamiento.

Sánchez Cantón busca otra interpretación, 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*". Luego continúa: "*se trata de un tema escabroso, en torno al cuál me limito a añadir un tema personal: hace años al acompañar a varios médicos extranjeros que, de regreso de un congreso, visitaban el Museo del Prado, les oí subrayar, ante esta pintura, la gran exactitud del pintor al expresar en aquel rostro los espasmos del orgasmo*".¹

Angulo resume las posibilidades en su nota de 1.962: "*Este cuadro me sugiere la pregunta sobre la manera en que pudiera relacionarse con el origen de la vida, con la muerte, con las brujas, con el fanatismo de los romeros o con el origen del pintor*".

Pero si nos adentramos en la fábula acude a la memoria el mito ateniense del cojo Vulcano, cuyo germen al ser rechazado por Minerva cae en tierra y cómo hijo de ella nace un ser monstruoso, mitad hombre, mitad reptil.

El repertorio bíblico recuerda el caso de Onan que por no querer tener descendencia en Tamar es castigado a la muerte. Es decir, el que se muere antes de nacer y la muerte de quien habría de ser su padre.

2.1.6. JUDITH Y HOLOFERNES

Realizado entre 1.820 y 1.823. El tema trata de la muerte de Holofernes a manos de Judith, que seduce y asesina al general y así salva a su pueblo.

Judith es personaje de complejo simbolismo o justicia. Temperantía o justicia, también la humildad que vence a la Soberbia, representada en este caso por Holofernes. La figura de Holofernes casi ha desaparecido y la atención se centra en el personaje de Judith. Ha destacado los rasgos femeninos e incluso ha dotado a Judith de un erotismo perceptible. El relato bíblico nos habla de la belleza de Judith y de sus adornos pero es poco explícito en comparación con la figura pintada por el artista.

¹ Sánchez Cantón, F.J. y Salax, Javier de Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta del Sordo.

2.1.7. LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO.

La Romería de San Isidro es una inversión: De las pinturas costumbristas en las que plasmó este tipo de asuntos, de las pinturas ocultas subyacentes, del valor que prestamos a las romerías, a las fiestas.

Esta escena ha sido interpretada por diferentes historiadores, entre otros Nordstrom, que señala que tanto Saturno como San Isidro son patrones de los labradores. La escena es expresión de una bulliciosa alegría que tiene sus raíces en la más profunda desesperación. Frente al sol de la Edad de Oro, está la noche con una procesión de figuras tenebrosas, dirigidas por un cantor ciego y los que parecen más mendigos que otra cosa. Prestando atención a los personajes de la escena pertenecen a diversas clases o estamentos sociales. Los que aparecen en primer término pueden ser mendigos, pero no lo son los que vienen detrás, algunos pueden ser agricultores, y al fondo vemos burgueses con sombreros y unas damas a medias tapadas. Goya pinta una verdadera comedia humana. La procesión viene a nosotros y alguno de los personajes nos mira. El motivo procesional se había utilizado para destacar el aspecto dramático, y adquiriría después a lo largo del siglo XIX, importancia satírica. Las procesiones, muchas veces procesiones cívicas, incluirían a todos los estamentos, sectores políticos a todos los personajes y personajillos. Pero la procesión tiene antecedentes que remontan al arte antiguo y en la Edad Media adquiere un carácter simbólico. En ella el individuo pierde la individualidad y destaca su pertenencia a una colectividad, con la que se presenta públicamente.

Goya en este tema acentúa la importancia de lo colectivo pintando una multitud que se pierde en la lontananza, recurriendo a un sistema 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.

No es una procesión esta que Goya nos presenta que contemplamos en la distancia, tampoco es una parábola de la que extraer consecuencias morales, la procesión viene a nuestro encuentro o nosotros al suyo.

2.1.8. PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.

Existen abundantes indicios y algunos documentos que dan cuenta de las dificultades que tuvo Goya con la inquisición. Está presente en esta pintura. La escena que el cuadro representa no es, en sentido estricto un motivo de Inquisición, pues sólo aparece de manera explícita en un personaje de la derecha, un familiar del Santo Oficio. Por su tamaño y aire dominante presenta un papel predominante respecto de las restantes figuras.

El decreto de abolición de la inquisición del 10 de Marzo de 1820 pone de manifiesto y revela cuál ha sido la función del tribunal durante esos años, en el se ordena poner en libertad a los presos que estén en sus cárceles por opiniones políticas o religiosas. El Santo Oficio había actuado como policía política, que en sus informes al secretario del Papa Pío VII afirma que no es más que una Inquisición política del Estado. Su abolición encontró resistencias entre en los sectores más reaccionarios de la sociedad y el clero que tras la restauración del absolutismo solicitaron, sin éxito, su reposición.

Goya no estuvo inmune a esa persecución política como tampoco lo estuvo Moratín.

Cuando la Inquisición ha sido ya prohibida Goya pinta el Paseo del Santo Oficio. En el ámbito del liberalismo el mundo que representa Goya aquí pertenece al pasado: Una España de brujas y beatas que acuden a un lugar no definido. Personajes afines a los que protagonizan el Aquelarre, con un untuoso familiar, en un paisaje que tiene tanto de onírico como de real.

La religión se caricaturiza con el rito procesionario, con un untuoso representante del Santo Oficio como protagonista.

2.1.9. PARCAS O ATROPOS.

Destacan cuatro personajes en el centro de la escena. Uno de ellos mira con una lupa. Tiene un carácter claramente alegórico. La muerte es el destino del hombre maniatado que las Parcas trasladan.

El tema de Atropos posee una larga tradición iconográfica y literaria. La tradición iconográfica ha conservado atributos de las Parcas: Cloto da la estopa o sujeta la rueca, Láquesis la hila, Atropos corta el hilo.

Goya ha introducido leves modificaciones en la iconografía tradicional. Cloto sujeta una figura puede ser un muñeco o un recién nacido: Láquesis no hila, mira con una lente o mira con un espejo, símbolo del tiempo: Atropos lleva unas tijeras en su mano izquierda. Entre las tres Parcas se encuentra una imagen masculina con las manos a la espalda maniatada en un paisaje nocturno con iluminación lunar. El silencio domina la escena. Las figuras se mueven en atmósfera profundamente silenciosa como si fuera un sueño. El énfasis de los gestos se intensifica a través de: Las figuras en el vuelo, suspendidas en el aire, pintadas con absoluto desenfadado y el silencio luminoso del paisaje. Al eliminar rasgos retóricos se consigue una mayor familiaridad de las figuras, que no pierden su condición mitológica, pero que son claramente humanas.

Las interpretaciones iconológicas nos han acostumbrado a descubrir el carácter simbólico de estos personajes, según el principio de que determinados atributos iconográficos, indumentaria, fisonomías, posturas, objetos o instrumentos, gestos, expresan valores determinados.

Las figuras de las Parcas remiten un valor simbólico preciso aunque es alterado por cambios introducidos por Goya en cada una de ellas y en relación con otras figuras del conjunto. Atropo 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 se debe a lo que vemos, no a su naturaleza simbólica. Las Parcas van a lo suyo, la figura maniatada con rasgos que la hacen deforme pero humana, atiende a nuestra presencia. Frente al espectador establece una relación visual directa. A través de este personaje entramos en la escena y mediante tal entrada deja de ser la escena asunto distante, mitológico o simbólico.

Goya establece un dialogo, rasgo central de la pintura de nuestro tiempo.

2.1.10. AQUELARRE O ASMODEA.

Representa dos figuras. Una es Asmodea con manto marrón y la otra es el demonio con manto rojo, pintadas en primer plano sobre soldados en el fondo entre las montañas.

Según el inventario de Brugada, Asmodea es la pintura que enfrenta a Atropos. Imbert habla de guerreros que se acercan a una ciudad. Angulo se pregunta si la pareja que vuela son Dédalo o Ícaro modernos.

Moffit encuentra el argumento en el mito de Prometeo *“Aquí vemos a la diosa Minerva transportando a Prometeo hacia un gran peñasco, el monte Caúsaco, mientras un par de soldados modernos y vestidos a la francesa la apuntan con sus fusiles”*².

En el libro de Tobías no se habla de Asmodea sino de Asmodea, un diablo que ha matado a los siete maridos de Sara antes de que puedan consumir su matrimonio. Finalmente, Sara contraerá matrimonio con Tobías, que viaja acompañado del ángel Rafael, cuya identidad desconoce, hacia Rages para recuperar un depósito de dinero que realizó su padre. Tobit, durante el viaje, para en casa de Raquel, 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 de Rafael, ahuyenta a Asmodea en la noche de bodas y consuma el matrimonio con Sara, haciendo inútil la fosa que el propio Raquel previendo el desenlace habitual de los acontecimientos a excavado. El demonio huye al alto Egipto donde Rafael lo ata dejándolo inmovilizado.

El libro de Tobías no afirma que Rafael viajase con él en su huida, aunque cabe suponer que pudo hacerlo y pensar que son ambos los representados en los personajes que vuelan. 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 Asmodea. En la tradición judía Asmodea 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.

2.1.11. PERRO SEMIHUNDIDO.

El tema narrativo de esta pintura es difícil de explicar. Los estudios hablan de una anécdota compleja original, destruida al trasladar la pintura a 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 ve, pero no hay nada de esto.

Si tenemos en cuenta que es un perro condenado a morir enterrado en la arena podemos dar este argumento a la pintura: Es normal que un perro que ha caído en arenas movedizas o terrenos pantanosos se hunda o se muera. En esta pintura Goya no se preocupa de ningún atributo simbólico, pero sí de su fisonomía y expresión. Lo que en el perro destaca es la mirada más humana que animal. La mirada del animal da entender una actitud humanizada que puede ser perfectamente la nuestra.

El espacio del fondo indefinido, donde vemos dos pájaros revoloteando y la mirada del perro que se pierde en el vacío, el más allá, tal y como es habitual en muchos cuadros del S XVIII y en muchas pinturas románticas, hace que carezca de tema alguno.

Es un ejemplo claro este cuadro del paso que la pintura de Goya aporta a la modernidad.

2.1.12. DUELO A GARROTAZOS.

Dos campesinos luchan a garrotazos en una pradera. Ambos están hundidos hasta las rodillas. Lo pinta después de la guerra de la independencia, después de la represión de Fernando VII. Se puede interpretar el cuadro como una escena española, distante del mundo urbano característico de las anteriores escenas.

²BOZAL, Valeriano. Pinturas Negras. Pág. 91.

Antonio Brugada lo llama: Dos forasteros. Yriarte designa a estos dos personajes como "*Les gardeurs de boeufs*", pero no aporta razón que justifique este calificativo. Tampoco lo hace Imbert cuando afirma que son dos gallegos. Las tres interpretaciones especialmente las dos últimas aluden al mundo rural, un mundo atrasado de costumbres brutales. Ningún autor español ha entendido esta escena como la representación de una pintura costumbrista. Angulo habla sobre la fatalidad de la muerte. Sebastián menciona la discordia humana que solo se soluciona con la muerte. La brutalidad de la acción se funda en la naturaleza irrevocable del duelo: Hundidos en la tierra, ninguno puede distraerse para intentar escapar, están condenados a matarse.

La interpretación de la anécdota depende de la datación de la obra. Si *Duelo a Garrotazos* se ha pintado durante el Trienio Liberal, en los últimos tiempos del trienio puede entenderse como una alegoría del enfrentamiento político que durante estos años vivieron los españoles. La agitación política puede ser el horizonte que sirve del fondo de la escena. La mayor parte de los historiadores suelen adelantar la fecha de realización de las Pinturas Negras al principio del trienio, pudiendo ser porque el conjunto se inclina más a reflexionar sobre la tragedia de lo que acaba de pasar, la guerra y la posterior represión absolutista, que sobre la esperanza que en el trienio liberal apunta.

El drama se acentúa por el modo en que Goya ha pintado la escena: Ha respetado la verosimilitud indumentaria, mucho más detallada que en otras obras, ha aumentado la escala de los protagonistas, colocándolos en 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.

Las dos figuras destacan sobre el horizonte cada vez más claro. Son dos hombres cuya iconografía rememora alguno de los desastres, incluso su actitud es propia de los que se enfrentaron a los franceses pero aquí se enfrentan entre ellos. Nunca se había representado con tanta discordia el espíritu de discordia, de guerra civil.

La evolución, que ha cristalizado desde la guerra de la independencia, sustituye las escenas más anecdóticas por otras más alegóricas, más generales, como si las causas de la crueldad y el dolor humano 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 corrupción y la incultura se universalizasen convirtiéndose en nota consustancial a la naturaleza humana.

Es una pintura de tema dramático por la violencia de los hombres que se golpean a garrotazos envuelta en un fondo que delata un paisaje lleno de colores. "*De Goya y sus amigos en la sombra, acompañados de sus amantes... A Goya no se le reconoce por el sombrero que inmortalizó en la portada de los Caprichos*"³.

2.1.13. AQUELARRE O EL GRAN CABRÓN.

1.820-1.823. Lo pinta tras salir de la enfermedad. Elige para esta pintura tonos muy oscuros. Es un mundo de miedo y violencia. El tema es un aquelarre, que es una reunión de brujas en torno al demonio, que es el macho cabrío, símbolo de lujuria y mal. El Gran Cabrón es el título que emplean Brugada e Yriarte.

En el otro lado de la sala se representa una asamblea de brujas. Un viejo macho cabrío de cuernos largos, fuertes retorcidos en cucullas, preside la sesión. ¿Qué es lo que dice a ese conjunto de animales de todas razas?. Sentada fuera del grupo una mujer joven de sonrisa burlona, en las manos sostiene una mandolina, contempla con vivo interés los movimientos del

³ARNAIZ, José Manuel. Las Pinturas Negras de Goya. Pág. : 58 a 59.

auditorio. Su cabeza de perfil fue conseguida con sorprendente simplicidad. Un punto negro produjo un ojo lleno de expresión.

El grupo de brujas y brujos se distingue como conjunto del Gran Cabrón y su ayudante junto con la muchacha que espera ser iniciada en el rito de brujería. De este modo evidencia el artista, la autoridad del Gran Cabrón sobre la multitud y la soledad de la joven.

La escena es la más monumental de entre todas las que Goya ha dedicado a la brujería. Puede ser una representación del Sabath. El artista ha cuidado en llamar la atención sobre la diferencia entre la deformidad del grupo y la juventud, belleza adivinada y serenidad de la muchacha. El aquelarre es la iniciación en el mundo de la noche, en el mundo de Saturno. Como en otras obras representa Goya la transformación del instante y este éxtasis colectivo.

La pintura representa el comportamiento del grupo en cuanto tal, pero no prescinde de los rasgos individuales que en el grupo destacan para configurarlo mejor.

2.1.14. SATURNO DEVORANDO A UN HIJO.

Realizado entre 1.820 y 1.823. Saturno ó Cronos, hijo de Urano, devora a sus hijos. Sólo Júpiter se salva. Devora a sus hijos para no perder el poder. Representa al tiempo que lo devora todo.

Rubens también pinta a Saturno, pero con menos crueldad. El Saturno de Rubens se caracteriza por una anatomía fuerte con paisaje de fondo. El Saturno de Goya en cambio es viejo, huesudo y descarnado. Representa el terror del hombre moderno.

Saturno es motivo de larga tradición iconográfica artística y figura simbólica. Los iconólogos Angulo y Folke Nordstrom coinciden en llamar la atención sobre la naturaleza 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 de un artista y enfermo y de su acto creador.

Otras fuentes consideran a Saturno divinidad propia de guerras, hambres y catástrofes.

Saturno representa el tiempo que lo devora todo y por tanto a sus hijos. *“Nadie había reparado hasta entonces que las Pinturas Negras obedecían a un plan iconográfico premeditado”*⁴.

⁴ ARNAIZ, José Manuel. Las Pinturas Negras de Goya. Pág.: 49 a 50.

2.2. TÉCNICA Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS.

La técnica que Goya utiliza al realizar las catorce pinturas es la de óleo sobre yeso. Pues las realizó al óleo directamente sobre los muros dando previamente una capa de preparación en estos de sulfato de calcio. Por lo tanto al pintarlas al óleo no podemos llamarla técnica al fresco.

En conversación que tengo el 23 de Marzo de 2000 con Rocío y Mayte Dávila, restauradoras del departamento de restauración del Museo del Prado, me comentan que no se puede considerar como técnica de fresco, pues no pinta al temple, simplemente conocía tan bien el uso de los materiales que coge óleos y se pone a pintar directamente sobre las paredes, mezclando con el óleo, en muchas de las pinturas, arena de río, de ahí que aparezcan texturas en grandes espacios, como de grosor.

Por lo tanto todas estas pinturas están hechas al óleo sobre yeso que es la preparación que realiza sobre los muros de su casa antes de empezar a pintar y muchos años después y antes de ser destruida la casa, se trasladan a lienzo. El estado actual en el que se encuentran las catorce pinturas, sería óleo sobre yeso trasladadas a lienzo.

A lo largo, de este estudio tomaré esta enumeración siempre, como guía para mantener un orden claro en sus descripciones:

1. DOS FRAILES.
2. DOS MUJERES COMIENDO.
3. UNA MANOLA. LEOCADIA ZORRILLA.
4. LA LECTURA. LOS POLÍTICOS.
5. DOS MUJERES Y UN HOMBRE.
6. JUDIT Y HOLFERNES.
7. LA ROMERIA DE SAN ISIDRO.
8. PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.
9. PARCAS Ó ATROPOS.
10. AQUELARRE Ó ASMODEA.
11. PERRO SEMIHUNDIDO.
12. DUELO A GARROTAZOS.
13. AQUELARRE Ó EL GRAN CABRÓN.
14. SATURNO DEVORANDO A UN HIJO.

2.3. ESTADO DE LAS PINTURAS EN LA QUINTA DEL SORDO. CONSERVACIÓN. RADIOGRAFÍAS

A continuación expongo un análisis de las pinturas referentes a los problemas que surgen en éstas a causa de ser arrancadas de los muros de la Quinta del Sordo y trasladarlas a tela, para realizarlo, sobre todo contando con la valiosa opinión de Rocío y Mayte Dávila y Herlinda Cabrero quienes han restaurado esta serie de Pinturas Negras. Además explicaré de una forma general en que consiste su trabajo y que es lo que se ha hecho para mejorar el estado de las pinturas.

Obtengo estas conclusiones tras reflexionar sobre la conversación que mantengo el 22 de Marzo de 2.000 con ellas. Me comentan sus impresiones personales sobre las pinturas, y me dan a conocer diversos conceptos e ideas de gran importancia, a tener en cuenta en este estudio, en cuanto a los problemas que se plantean sobre la conservación de las pinturas y lo que se ha hecho concretamente en ellas.

La labor en la restauración que han realizado, básicamente se limita a cubrir faltas o lagunas de pintura, a diferencia del trabajo que se hacía en tiempos pasados donde se cubría una zona completa repintando zonas, además de las lagunas con capas de pintura encima, por no tenerse en consideración que esas zonas no necesitaban restauración alguna.

Uno de los problemas principales de las Pinturas Negras es la base, soporte donde estaban pintadas, rígido (muro) no móvil, que en el actual soporte donde se encuentran, tela con elasticidad, hace que la pintura se caiga. Por ejemplo Goya empezó a pintar estas obras sobre los muros de su casa sin apenas tener en cuenta la imprimación y preparación de las paredes, es decir se puso a pintar tal como le vino en gana. De esta manera mezclaba arena de mortero con el óleo que utilizaba y en muchas de las pinturas se aprecian grandes zonas matéricas de óleo negro con arena de río que ahora se cae, junto con restos de muro que Martínez Cubells arranca de las paredes para pasarlo a la tela, en un procedimiento que debemos calificar cuanto menos de agresivo. Este es otro de los grandes problemas a que nos enfrentamos en su conservación porque zonas grandes de pintura negra muy diluida, aplicada por Cubells en la restauración, se mezclan con otras de óleo mezclado con arena de mortero hechas por Goya, lo cual supone una gran dificultad a la hora de aplicar cola y pegamento que penetren bien para mantener compacta toda la pintura y que no se caiga.

Otro de los problemas más importantes que surgen en estas pinturas es la acumulación de barniz en gran cantidad, casi al mismo nivel de la pintura, lo que hace ensuciar la pintura y degradarla en su conservación, por esta razón; barniz y pintura hacen una reacción de difícil cohesión y su conjunto hace imposible mantener un bloque compacto entre ambos, cayéndose de tal forma. Además de las gruesas capas de barniz que se encuentran en las pinturas, las ensucian, sin saber por donde empezar a rebajar dichas capas para no tocar la capa de pintura empleada por Goya.

Otra cuestión a destacar en este estudio es la filosofía a la que debemos atenernos en cuanto al criterio de lo que se debe o no hacer en restauración. Con esto quiero decir que hay una corriente de opinión clásica purista que opina que no se deben tocar siquiera las lagunas de pintura, dejando a un lado el aspecto estético que presenta la pintura.

Así podríamos obtener como medida preventiva y conclusión que la mejor conservación para estas pinturas es hacer un seguimiento de su estado mensual.

En una nueva conversación con Rocío y Mayte Dávila me comentan otros aspectos referentes a los materiales y su modo de empleo:

Otro aspecto destacable, para hacernos una idea mejor sobre como trabaja Goya, sería tener en cuenta algunos de los materiales, que solía utilizar, como el blanco de plomo que proporciona máximas zonas de luz en el cuadro y calidades plásticas.

También es interesante destacar la diferencia que hay entre la preparación, al rojo, como hacia Goya y la imprimación. La imprimación, por decirlo de alguna manera, es la primera capa que se aplica en contacto con la tela, cola de conejo, estucos y otros ingredientes. La preparación se realiza una vez que esta hecha la imprimación, por ejemplo Goya solía utilizar pigmento rojo que luego, como fondo, utilizaba como base para pintar y componer.

Además de incidir en los problemas que plantean las pinturas ya expuestas, también he tenido en cuenta para analizar el estado antiguo de las pinturas, tal y como eran en la Quinta del Sordo, otros aspectos que nos ayudan a mejorar y ampliar todo lo que acontece a su estado pasado serían:

La mayoría de las pinturas eran en su origen paisajes de fondos azules. Además tengo que decir que en una conversación que tengo en Junio de 2000 con Carmen Garrido me insiste en la idea de que la mayoría de estas pinturas están pintadas sobre fondos azules. Esto nos acerca a la posibilidad de que en un principio estas pinturas las hizo Goya con la intención de reflejar paisajes y según pasó el tiempo fue cambiando de idea en los temas de las pinturas. Hago esta observación porque en muchas de las pinturas se observan tonalidades azules. Con esta aclaración podemos entender mejor cómo en un principio Goya pintó al fresco pues preparó las paredes y ejecutó los fondos con esta técnica y luego sobre éstos pintó al óleo. (La técnica del fresco se caracteriza por la preparación del muro donde se va a pintar, picándolo primero y luego mezclando en una determinada proporción con arena y cal. Se aplican varias capas a el muro y sin que haya secado se pinta con pigmento, utilizando como único medio para diluirlo el agua).

El arranque de una pintura mural es una operación que sólo se justifica cuando se ha evaluado, mediante un estudio científico-técnico, la imposibilidad de salvaguardar in situ la obra de arte.

La solución siempre es traumática y sólo debe llevarse a cabo en casos de extrema necesidad. Pero este tipo de intervención lleva consigo dos consecuencias: Con el arranque, la obra pierde su originalidad material por cuanto, separada de su soporte natural, el muro se coloca sobre un soporte con nuevas características. La operación implica, también, una descontextualización de la obra respecto de su ambiente, tanto desde el punto de vista decorativo como histórico.

El sistema de arranque más antiguo es el corte "en masa" (stacco a masello), consistente en el arranque de la pintura en volumen, con la parte del muro afectada por la pintura, armándola perimetralmente con travesaños de madera y cadenas de hierro.

Este tipo de arranque, primitivo y rudimentario, se substituye más tarde por un arranque limitado sólo al enlucido pictórico (stacco) y, después, sólo a la película pictórica (strappo). Es preciso diferenciar ambos métodos; el objetivo de ambas operaciones es el mismo, pero la metodología y el resultado final son bien distintos.

El strappo, que es el método que parece ser se utiliza en el caso de las Pinturas Negras al sacarse de los muros y trasladarlas a lienzo, es precisamente por esta razón, al que se debe prestar especial atención. Consiste en la separación sólo de la película pictórica de su soporte. En este caso es necesario que la adherencia de la tela y la cola (no se emplea en éste el bastidor de sostén) al color, sea mayor que la de éste a su soporte. También en este caso, antes de la intervención, es conveniente realizar una preconsolidación que asegure una cohesión tal que permita, en el momento del strappo, arrancar el mayor grosor posible del pigmento. Esta técnica es más factible y segura para llevar a cabo sobre frescos de grandes dimensiones. En las Pinturas Negras, aunque no en todas, si en muchas de la serie, las medidas, son una característica a tener en cuenta para realizar esta técnica.

También he realizado un estudio general de las radiografías que llevo a cabo en el Gabinete Técnico del Museo del Prado por considerar una documentación que nos aporta datos y aspectos claros y concretos sobre como eran las pinturas antiguamente en la Quinta del Sordo y cual era su estado de conservación.

A continuación muestro cuatro ejemplos de los análisis radiográficos que Carmen Garrido¹ realizó sobre la serie de Pinturas Negras, por considerar que son estos, precisamente los que aportan los datos de interés más relevantes. No obstante, también apporto más información sobre las radiografías, y de una manera específica respecto a la luz en cada cuadro, en los análisis a los dibujos-esquema de las fotografías de J. Laurent.

¹ GARRIDO, Carmen. Responsable del Gabinete Técnico del Museo del Prado.

2.3.1. DOS MUJERES COMIENDO.



Radiografía 1. Dos mujeres comiendo

49'3 x 83'4 cm (+-0'2 cm.). N° catalogo: 762.

El cambio de composición que sufre la figura principal es evidente. En la radiografía, la mujer vieja tiene más desarrollo que la que se contempla en el cuadro, proyectándose con fuerza hacia el espectador. El manto se eleva sobre la cabeza y el hombro derecho, creando más volumen a la figura y cae hacia delante por el lado izquierdo. El personaje aparece con mayor fuerza porque se acentúa con nitidez la pincelada muy suelta con que está realizada. La cabeza aparece en posición diferente, girando más hacia el lado derecho, posición que se refuerza con la elevación del hombro. En la actualidad, el pigmento negro que tapa la mejilla izquierda del viejo suaviza el contorno de la cara y transforma su expresión. Además no puede verse la soltura de pincelada descubierta en la radiografía.

El segundo personaje apenas tiene contraste radiográfico. Se superpone de una manera ligera a la capa de fondo.

Al igual que la mayoría de las escenas, también ésta se realizó sobre otra primera estructura. En la parte superior vemos el fondo claro y puede constatarse como la figura principal está superponiéndose a un fondo azul. Este pigmento en el lado izquierdo aparece casi hasta el borde.

Algunas densidades confusas que se observan en el fondo se producen por la gran cantidad de repintes que presenta el cuadro.

2.3.2. PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.



Radiografía 2. Peregrinación a la Fuente de San Isidro

127x263 (0'3 cm.). N° catalogo: 755.

Las figuras grandes se yuxtaponen sobre el paisaje de fondo en la parte derecha de la escena. Vemos líneas que corresponden a la primera composición que pasan por debajo de los personajes. Posiblemente, por los trazos que vemos en las radiografías, existía en el ángulo inferior derecho una montaña a modo de túnel. La densidad de la zona blanca del primer plano y la línea que traza el perfil de una montaña que subyace bajo las figuras nos lo indican así. Los personajes añadidos han sido pintados con un concepto muy parecido a la representación del Aquelarre respetando zonas oscuras en hueco y dibujando los contornos y luces con brochazos muy rápidos de gran fuerza plástica. Se observa con claridad la diferencia del espesor de la materia pictórica entre unas zonas y otras.

Las figuras de tamaño menor que acuden a la fuente se superponen de la misma manera al paisaje, exceptuando algunas que proceden de la primera composición. La densidad de la radiografía se concentra en las zonas claras y luminosas. Las zonas de tamaño más pequeño que rellenan el fondo carecen de este contraste. Las líneas que delimitan detalles diferentes del paisaje se ven en la radiografía con mayor libertad. Existen cambios en los contornos del fondo montañoso, como también una falta de densidades, casi total, en los árboles realizados sobre el mismo².

² GARRIDO, Carmen. Algunas consideraciones sobre las Pinturas Negras de Goya Boletín del Museo del Prado. Tomo V. Numero 13. Enero-Abril 1984. Pág.: 4 a 25.

2.3.3. AQUELARRE O EL GRAN CABRÓN.



Radiografía 3. Aquelarre o el Gran Cabrón

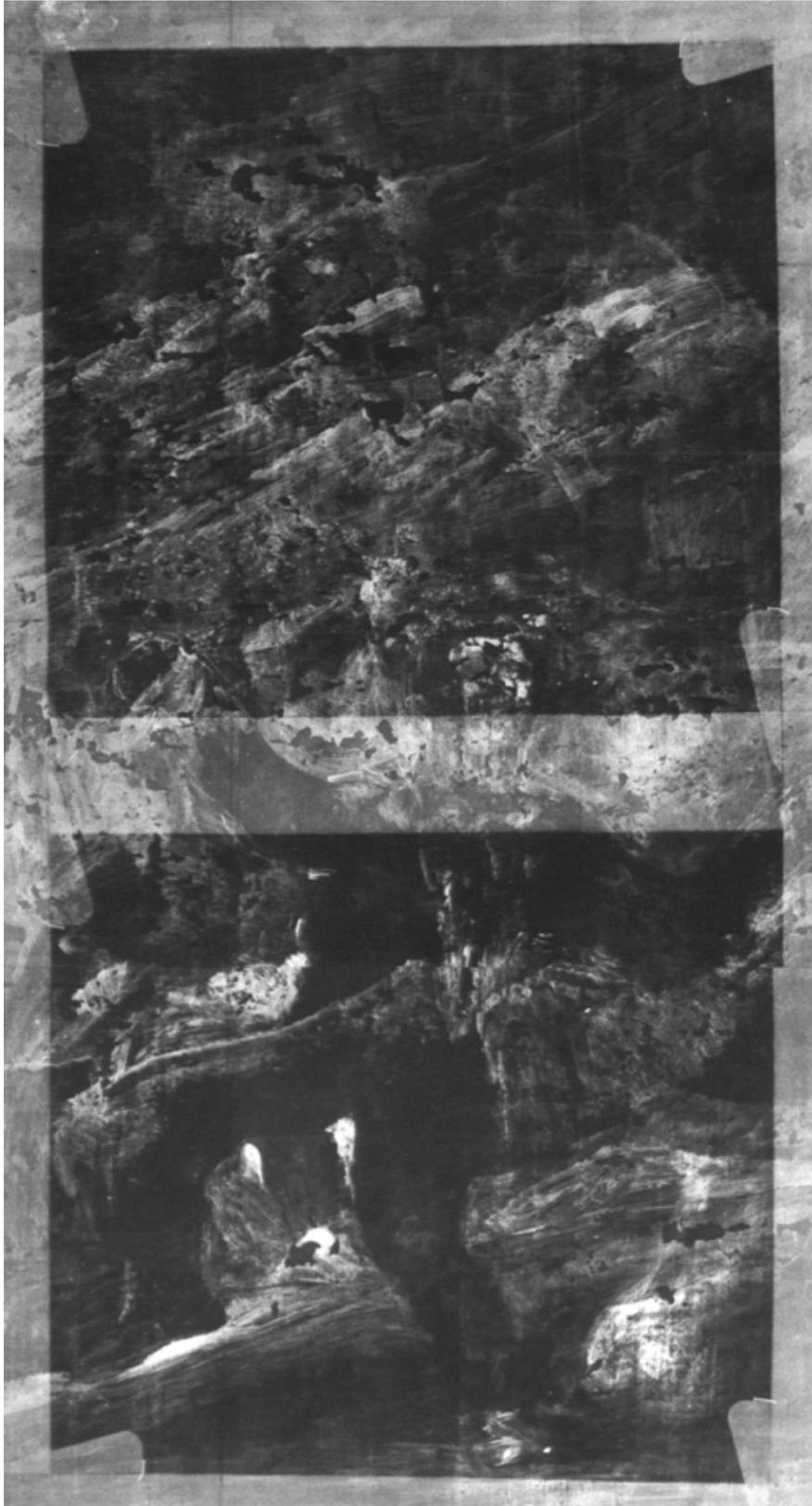
140.5x 4.35 cm. (+- 0'5 cm.). Nº catalogo: 761.

Posiblemente el Aquelarre sea la única escena pintada por Goya directamente, dentro de toda la serie de las pinturas. No existe paisaje de fondo y la representación que hoy vemos fue realizada sin cambios de composición y sin modificarse. Las pinceladas que observamos en la radiografía se corresponden de una forma fiel con la imagen visible.

Las figuras están hechas de una manera diferente a las del resto de las composiciones, a excepción de las de la Peregrinación a la Fuente de San Isidro. A través de pinceladas, a modo de brochazos, de abundante materia pictórica radiográficamente densa, se ejecutan los contornos, luces de las zonas claras, cabezas, manos y otros elementos. Son pinceladas que se aplican sobre un ligero fondo oscuro. En el trazo vemos como resaltan fuertemente las zonas claras de las oscuras delimitadas por las primeras, creando así un concepto de modernidad de la pintura que da expresividad y fuerza a los personajes. Las zonas oscuras carecen de contraste radiográfico por lo que en la radiografía esta expresividad se acentúa aún más.

Son muy abundantes las pérdidas de pintura original, como los repintes de superficie, sobre todo en los fondos en la parte baja y en los negros que representan el macho cabrío.

2.3.4. SATURNO DEVORANDO A SU HIJO.



Radiografía 4. Saturno devorando a su hijo

143'5 x 81'4 cm. (0'2 cm.). N° catalogo: 763.

La primera escena concebida por el pintor es un tema opuesto a la que vemos actualmente. Sobre un fondo de paisaje de perspectiva oblicua en el que vemos con nitidez, detalles como, las líneas del horizonte, las montañas, recortan la figura de un hombre de cabeza pequeña en posición inestable sobre su pierna izquierda, posición que podría representar un pase de baile. Nos recuerda tanto en su posición como en otros detalles, como el zapato de su pierna izquierda y la forma en las que se recortan las piernas sobre el fondo, al personaje que baila en primer plano en el entierro de la sardina, aunque la forma de girar es diferente. Esta primera composición se realizó con mucha materia pictórica en el fondo, respetando el contorno de la figura que se manifiesta oscura. Se encontraba localizada en la misma habitación que la de la Manola enfrentadas en una diagonal. Hacen suponer una intención premeditada el hecho de que sean las dos únicas proyectadas en un primer momento, y el estudio de la colocación de ambas, que parecen situadas como si la Manola contemplase a este personaje que baila.

Se superpone a esta escena la de Saturno devorando a un hijo, tema opuesto, cuyo contraste radiográfico es muy ligero, tan solo aumenta de una manera tenue en algunas zonas de luces. *"El arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que faltan las lagrimas"*³.

Es constatable que la pintura tiene numerosas pérdidas de materia original. La zona de la cabeza de Saturno, que casi no tiene densidad radiográfica, está situada en unas de las partes más dañadas y se puede ver como los ojos coinciden en puntos con carencias de pinturas.

³ ADORNO, Theodor W. Teoría Estética. Pág.: 157.

Además, existe un dossier en el que podemos consultar diferentes aspectos de cada una de las pinturas a través de los análisis radiográficos que se les han efectuado y podemos hacerlo en el Gabinete Técnico del Museo del Prado, mediante un dossier a modo de catálogo de las catorce pinturas y que sigue el orden de consulta del ejemplo que nuestro a continuación.

DOS FRAILES

1. Fotografía general del cuadro.
2. Detalle de la cabeza de los personajes.
3. Macrofotografía del craquelado del cuadro.
4. Radiografía general del cuadro.
5. Detalle con rallos X de la parte inferior del cuadro.
6. Detalle con rallos X de la cara de uno de los frailes.
7. Fotografía general del reverso del cuadro.
8. Fotografía de la tela.
9. Estatigrafía de la pintura.

Uno de los objetivos de estos estudios sería determinar la composición y la estructura de cada cuadro estableciendo la naturaleza de los distintos materiales que los componen y la combinación de los mismos⁴.

El catálogo de esta pintura lleva una numeración que corresponde al numero: 759.

El número de catálogo de los informes de los análisis de los estudios radiográficos de las pinturas que podemos consultar en el Gabinete Técnico del Museo del Prado corresponde al indicado a continuación:

1. Dos frailes: 759.
2. Dos mujeres comiendo: 762.
3. Una Manola. Leocadia Zorrilla: 754.
4. La Lectura. Los Políticos: 766.
5. Dos mujeres y un hombre: 765.
6. Judith y Holofernes: 764.
7. Romería de San Isidro: 760.
8. Aquelarre o el Gran Cabrón.

⁴GARRIDO, Carmen. Aplicación de la Metodología Científica al Estudio de la Pintura.

9. Parcas o Atropos: 757.
10. Aquelarre Asmodea: 756.
11. Perro semihundido: 767.
12. Duelo a garrotazos: 758.
13. Peregrinación a la fuente de San Isidro: 755.
14. Saturno: 763.

2.4. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS EN EL MUSEO DEL PRADO. INFORMES TÉCNICOS DE RESTAURACIÓN.

Una vez comentados los problemas a los que están expuestas estas pinturas, podríamos decir que hemos ahondado en las causas de su problemática y difícil conservación, pero no en su estado actual en el Museo del Prado, idea que ahora nos ocupa. Por lo tanto, debemos tener en cuenta lo que se ha hecho para que las pinturas no sufran riesgos y se deterioren, razón por la que aportó como documentación de gran interés los informes de las restauraciones que se les han practicado. Sin olvidar lo que se debe seguir haciendo para conservarlas en un buen estado.

ESTADO ACTUAL

En una conversación que tengo el 6 de Mayo de 2000 con Herlinda Cabrero me expone diversos problemas que afectan a la conservación de las pinturas y que es lo que se puede hacer para mantenerlas en buen estado.

La idea base, que parte como denominador común y ha supuesto una difícil conservación de las pinturas, sería reconocer el grave error que supuso sacarlas de los muros y trasladarlas a tela. Como consecuencia, requieren un cuidado permanente y están expuestas a nuevas restauraciones.

Son muchos los problemas que surgen al transferir las pinturas del muro a la tela. En primer lugar estas pinturas que no están pintadas con la técnica del fresco, pues Goya las pintó sobre los muros de la casa a óleo, estarán siempre condicionadas a desprenderse de la tela por encontrarse siempre restos de la preparación que el pintor hizo sobre el muro (sulfato de calcio) entre la capa de pigmento y la tela. Aunque se aplica una capa de cola para adherir bien la pintura a la tela, los restos de muro que aparecen como consecuencia del arrancamiento hace que no se adhieran y por tanto se desprendan zonas llevándose consigo la pintura y así se van creando lagunas en muchas de las partes del cuadro. Esto significará, como consecuencia, el deterioro progresivo de las pinturas y la necesidad de estar siempre expuestas a nuevas restauraciones.

Por lo tanto antes de entrar a comentar con detalle, conceptos, términos e ideas que aparecen en los informes es importante que tengamos muy claro que la idea base del problema que plantean estas pinturas para conservarse en buen estado, es que nunca debieron extraerse de los muros. Pues se hicieron para reposar en un determinado tipo de soporte y el procedimiento con el que fue hecho nada tiene que ver con el soporte donde ahora se encuentran. De tal forma son incompatibles procedimiento y soporte y como consecuencia se deterioran. Hablamos también, de que la actuación sobre ellas, que es una conservación preventiva porque, como el daño causado es irreversible, las consecuencias son de gran magnitud, principalmente por falta de adherencia en el soporte. Son obras que están en delicado estado de conservación y por eso requieren más atención.

Algo en lo que pone especial hincapié en esta conversación es un principio que existe actualmente en restauración y que consiste en utilizar materiales reversibles con el objeto de no modificar nada la estructura interior de la obra.

Las tres pinturas de todo el conjunto a las que no se les ha aplicado ningún tratamiento son: Aquelarre o Gran Cabrón, Romería de San Isidro y Peregrinación a la Fuente de San Isidro. Su estado de conservación es delicado.

En comentarios referentes a las radiografías me dice Herlinda Cabrero que hay más blanco de plomo en las zonas que Goya quiso dar más luz a los cuadros. Hablamos de que los cuadros son como un libro abierto y que es posible que Goya quisiese decorar al principio su

casa con temas más alegres, como muestra el hombre que aparece bailando la "J" debajo de la figura de Saturno. Generalmente las pinturas que aparecen debajo de las definitivas son más claras.

A continuación enuncio los materiales que se usan y para que sirven, que en esta conversación Herlinda Cabrero, me va comentando, que creo pueden servirnos para entender mejor las restauraciones que se han realizado.

Capa resinosa.

Para fijar el color en algunas zonas se utilizan resinas en vez de cola como adhesivo. La resina queda como más pringosa y es más gruesa que la cola, que solo se puede eliminar con agua. En cambio para eliminar la resina hay que utilizar With Spirit y alcohol. Para asentar el color se utiliza la resina mezclada con cera. La pintura esta como en zonas de capas y entre medias aparece la resina que se utiliza como adhesivo intencionalmente.

Si estudiamos la estratigrafía de una pintura pueden aparecer restos de cola, pero no serán los utilizados por el pintor en su origen sino la que hemos aplicado nosotros.

En estudios hechos sobre las pinturas aparece una resina que no es de Goya y tampoco es un barniz. Parece ser que es de alguien que ha intentado sentar el color pero no ha utilizado cola sino resina. Lo ha hecho en algunas zonas solamente, igual que el sentado de color se puede hacer con cola o con resina y con cera.

Estuco.

Es yeso mezclado con cola y se utiliza para cubrir lagunas. Se mete la cola en agua y cuando está disuelta se va rellenando con sulfato de calcio. Como es natural ha de mantenerse húmedo.

Resina Almaciga.

Se utiliza para hacer el barniz, son unas bolas duras que se disuelven en aguarrás.

La almaciga se disuelve en esencia de trementina, no en With Spirit, que es trementina mineral más refinada, es petróleo. También deja algún residuo, pero son residuos grasos los que deja la esencia de trementina, que pueden craquelar la pintura al envejecer. El With Spirit es más seguro. La resina almaciga tiene una transparencia más nítida. La Damart que se disuelve en aguarrás es menos nítida. Utilizamos como esencia de trementina la almaciga, porque da mejor resultado en cuadros que tienen tonos pardos y negros, siendo muy difícil de conseguir éstas transparencias con resina Damart.

Barniz.

El barniz lo distinguimos porque se aplica por encima de la pintura. Es de color amarillento. Son resinas naturales y no se puede hacer nada por evitar este color. Lo ideal de los barnices es que sean transparentes.

Pigmentos Naimeris.

Se llaman así y se utilizan para restaurar. Es pigmento molido mineral mezclado con barniz. No se trabaja nada con óleo porque además de endurecerse y ser muy difícil si queremos quitarlo, cambia el color con el tiempo.

Para restaurar es mejor utilizar acuarela o pigmento con barniz, porque el aceite endurece y tuerce el color además de oscurecerlo.

Los materiales que debemos utilizar han de ser reversibles con el fin de que cuando envejezca el color, el restaurador lo pueda quitar con facilidad y no creemos nosotros un problema más. Debemos utilizar materiales reversibles con disolventes suaves. Nunca óleo pues es duro como una piedra. No hay que introducir en la pintura ningún material nuevo. Hasta los disolventes cuanto más volátiles sean, mejor para no modificar el estado original de la pintura.

El inconveniente de la resina almáciga es que se disuelve en esencia de trementina. La esencia de trementina contiene un poco de grasa y aceite. Al penetrar se puede oscurecer la pintura.

Cera de abeja.

Se mezcla con resina y hace de adhesivo. Se utiliza como adhesivo la cera y la resina o la cera y la cola. Se aplican primero sobre la pintura y luego el papel, que es como una capa protectora al fijarlo.

Cuando ha traspasado es como haber introducido una película adhesiva al cuadro para que no se caiga y se aglutinen bien las zonas que estaban mas en peligro de caerse. La cola natural es muy reversible. Es un material afín a los materiales de la obra, penetra muy bien a través de la pintura. Es muy importante que sea afín a los materiales que componen la obra y luego sea fácil de eliminar. En cambio una resina o cera es imposible de eliminar. La cola natural la desprendemos con algodón humedecido en agua templada. Es un procedimiento mucho menos agresivo que tener que desprender resina o cera con disolventes y alcohol.

Las telas que se utilizan son de cáñamo lino y mantelillo. Además en el siglo XVIII es característico utilizar pigmentos como: Amarillo tierra, verde tierra, negro carbón, marrón tierra y azul prusia.

Uno de los problemas actuales que encontramos en las pinturas son los craquelados que son de tipos diversos:

Craquelado.

Es la grieta que se abre entre el pigmento, tienen espacio, han roto el color pero tienen sitio, la pintura está pegada a la tela, no levantada.

Craquelados de encogimiento.

Zonas de pintura empujan y presionan haciendo que la pintura quede levantada y no pueda reposar en el soporte.

Craquelado de técnica.

El color está como abierto pero disgregado, no es que esté roto. Es como cuando pones una capa más grasa y otra menos grasa, se dilata, se disgrega, se abre pero no se parte. Se abre la capa dentro de la pintura pero sin llegar a hacer la grieta de donde se ve la laguna. Es como una preparación dentro de la pintura.

INFORMES DE RESTAURACIÓN

Dicho esto daré paso ahora a describir determinados conceptos, términos e ideas de gran interés, para hacer más legible y entender de una forma precisa y clara la información que vamos a recibir en el contenido de estos informes. La idea a seguir en el desarrollo de este punto será establecer un esquema sencillo de los conceptos que contienen los informes de restauración¹, definiendo de una forma clara los términos que aparecen en ellos. Así pues el esquema a seguir en el contenido de estos informes será el siguiente:

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Elemento de diversos materiales donde reposa la pintura.

Lienzo : Tela.

Tabla : Madera.

Papel azulón: Los cuadros tienen un papel azulón cubriendo aproximadamente ½ cm de pintura. Este papel tiene la función de proteger la pintura que queda en los cantos de la tela, cubriendo también los clavos que sujetan la tela al bastidor. Se utiliza este papel precisamente para proteger una de las partes más frágiles de pintura en los cuadros por estar asentada en los bordes. Suele cubrir aproximadamente 7 mm.

PREPARACIÓN

Capa resinosa: Aparece esta capa que une el muro con la preparación dada por Goya de sulfato de calcio.

Estratigrafías: Son los análisis de pigmento que se extraen del cuadro para ver en que estado se encuentra. Por lo general se aprecia muy bien la capa de cola que penetra por la pintura y se asienta entre ésta y la capa de preparación. En muchas ocasiones con el paso del tiempo hace reacción con la capa de pintura y hace que coja un color amarillento. Para que no ocurra esto las resinas que se deben utilizar, con el fin de fijar y crear zonas compactas para que la pintura no se caiga, han de ser transparentes y naturales.

CAPA PICTÓRICA

Huellas de pinceladas:

Es la forma que tiene Goya de trabajar y aplicar la pintura en muchos casos empastando en grandes cantidades donde se aprecian los surcos creados, generalmente hechos con espátula creando zonas muy rugosas y también con pincel. En determinadas zonas trabaja también con los dedos de las manos.

ESTRATO SUPERFICIAL

¹ Informes de restauración facilitados por Rocío, Mayte Dávila y Herlinda Cabrero, restauradoras del Museo del Prado y responsables del trabajo realizado a las pinturas (a quienes agradezco todo lo que me han enseñado y el afecto con el que me han tratado a lo largo de las sucesivas visitas que he realizado en el transcurso de esta investigación).

Este Estrato es el barniz que se encuentra en la superficie de los cuadros y que en muchos casos esta oxidado, apreciándose zonas con manchas más amarillas que otras, al haber sido repartido de una forma desigual por la superficie del cuadro. Es por esta razón por lo que aparecen zonas amarillas y otras no.

El barniz se oxida al hacer reacción con el oxígeno y esto hace que se amarillee.

También se acumula gran cantidad de polvo en la superficie de los cuadros, que se adhiere al barniz y los ensucia.

Huellas de encogimiento: Asentamiento-huellas de encogimiento.

Asentamiento de pintura: Se aplica una capa de cola que penetra por la pintura con el fin de unir y hacer compactas unas zonas de pintura con otras que entre ellas están precisamente desuniéndose. Una vez aplicada esta capa de cola se coloca un papel de seda sobre la zona y con una espátula aplicando calor se pasa sobre el papel haciendo presión de una forma delicada. La presión de la espátula hace que unas zonas de pintura se unan a otras que al tomar contacto con la cola quedan yuxtapuestas (se unen) de tal forma que ya es imposible que se vuelvan a separar. El papel de seda se utiliza para no dañar la pintura al hacer presión con la espátula sobre ésta.

Cuando la tela se encoge por diversas razones, hay zonas de pintura que se craquelan pero no formándose craquelados clásicos (Zona completa de pintura que se abre en forma de isla formando un surco entre la capa de preparación y la zona de pintura contigua a ésta y creada al abrirse la primera zona de pintura). Estas se llaman huellas de encogimiento por crearse cuando la tela se encoge, entonces empuja la pintura hacia fuera y hace que se levante, creando pequeños montículos de pintura. Al quedar así la pintura esta expuesta a caerse y solo queda una solución para conservarla, que es asentarla.

Pero este procedimiento no se realiza en el caso de las huellas de encogimiento porque existe un grave riesgo de desapelmazarse la pintura y caerse al hacer presión con la espátula y el montículo de pintura levantada. Lo que se suele hacer en estos casos es aplicar presión con unas pinzas y pacientemente apretarla de tal modo que sin permitir que se caiga ninguna parte quede asentada y en contacto con la capa de preparación. Por poner un ejemplo ilustrativo a la sensación que se produce, la pintura se encuentra un poco en la posición de un acordeón abierto y hacia arriba y lo que hacemos es plegarlo haciendo presión con las pinzas de arriba abajo.

INFORME DEL GABINETE TÉCNICO

Además de los datos descritos hasta este punto -capa superficial- estos análisis incluyen una parte realizada por el Gabinete Técnico del Museo del Prado que analiza otros aspectos de gran interés en lo que se refiere al estado de conservación en el que se encuentran estas pinturas y son los siguientes:

Radiografía.

A través de éstas se pueden apreciar múltiples aspectos del estado en el que se encuentran los cuadros como la cantidad de barniz que contienen, si son capas de barniz gruesas o finas o también por ejemplo repintes que se han hecho sobre la pintura.

Ultravioleta.

A través de los rayos ultravioletas se ven las capas y estratos más interiores de la obra como por ejemplo: Tipo de soporte, si es tela, madera, etc... Si la preparación es más o menos uniforme. Cambios que se aprecian en la composición como arrepentimientos que realiza el

pintor (correcciones que hace en dibujo y pintura) apreciándose zonas de pintura debajo de la capa que aparece como definitiva. Faltas y lagunas (zonas donde la pintura se ha caído creando islas de la capa de preparación entre la pintura). Grosor de las pinceladas de blanco de plomo.

Infrarrojo.

Las radiaciones infrarrojas, al igual que las emitidas por los tubos de rayos X, se encuentran dentro del invisible, ya que no son percibidas por el ojo. El empleo de las mismas en el examen de la obra de arte es relativamente reciente. El primer examen con infrarrojos documentado data de 1.934, llevado a cabo por I. R. Lyon. Para hacer visible la imagen resultante, se recurre a la fotografía, utilizando películas especiales que permiten alcanzar longitudes de onda en torno a los 9000 Å. Para mejorar los resultados se filtran las imágenes y se reproducen en color a partir de secciones tricromáticas.

Estratigrafía.

A través de este análisis se distingue perfectamente la imprimación que se ha realizado en el soporte de la pintura.

Análisis de los pigmentos.

La extracción de pigmentos es analizada en un laboratorio donde se estiman y especifican las calidades de los pigmentos y su composición para utilizar en las restauraciones que deban realizarse, con su composición exacta y original.

FOTOS

Los tipos de análisis fotográficos que se hacen son los siguientes:

Normal.

Se hace este análisis para ver a través de los contrastes, en blanco y negro, detalles que aparecen en los cuadros que solo se pueden ver a través de estos contrastes.

Ektachrome.

Son transparencias de color (como las que se utilizan para las exposiciones de imágenes a través de un visor) que permiten apreciar de una forma clara y precisa calidades de colores.

Luz Rasante.

Se realiza la fotografía al ras del cuadro (en un sentido horizontal a la pintura) y así nos permite ver con claridad cambios que se dan en el cuadro como por ejemplo el levantamiento de la capa pictórica.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Sentado de color.

Explicado en el punto que se refiere al Estrato superficial.

Estucado.

Capa de yeso o estuco, que se aplica en la laguna o capa de pintura para igualar al mismo nivel con la capa de preparación y pintar encima, haciendo que coincida la nueva capa de pintura que aplicamos con el resto de la capa pictórica.

Retoque.

Pinceladas que se aplican junto o sobre la capa de pintura con el fin de corregir y detallar con precisión zonas deterioradas.

Capa de barniz final: Cómo se aplica y para qué se aplica.

Todo lo que concierne al estado actual de conservación de los cuadros, tratamiento propuesto y el proceso de restauración efectuado, lo encontramos en los informes de las restauraciones realizadas en las Pinturas Negras por Rocío y Mayte Dávila y Herlinda Cabrero.

El orden a seguir en la redacción de estos informes será el habitual seguido en este trabajo: Dos frailes, Dos mujeres comiendo, La lectura, Los políticos, Dos Mujeres y un Hombre, Judith y Holofernes, Parcas o Atropos, Aquelarre Asmodea, Perro semihundido, Duelo a garrotazos, Saturno devora a un hijo.

Las pinturas que carecen de informes son: Romería de San Isidro, Peregrinación a la Fuente de San Isidro, Leocadia Zorrilla y Aquelarre o Gran Cabrón. Pinturas a las que no se ha realizado hasta el momento ninguna restauración.

Con la intención de dar una visión lo más completa posible me atengo a las opiniones e informes que cito a continuación:

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: " Dos frailes".

Firma: _____¹

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: Esquina inferior dcha. T 539 en un color azul.

Medidas: **Altura:** 142'6 cm. **Anchura:** 65'6 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 1de Junio 1.987.

Fecha de salida: 23 de Junio de 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Lienzo.

Obra realizada en el muro que debido a su mala conservación fue trasladada a lienzo por el pintor restaurador Martínez Cubells en 1.874. En el lado superior existe un cuadrante separado del resto la composición, que debió romperse en el momento de la extracción de la pintura al muro. Actualmente el lienzo se encuentra en buen estado de conservación. La tela utilizada para el traslado es de tipo intermedio y se aprecian manchas de gacha o cola que le da un color más oscuro. El cuadro tiene un papel azulón cubriendo aprox. ½ cm. de pintura que a su vez cubre los clavos que sujetan la tela.

PREPARACIÓN

Bastidor de tipo normal de seis cuñas y travesaño en el medio; biselado. Ancho: _____

Profundidad: _____

Preparación: Mirar información Gabinete Técnico. Preparación desprendida del soporte en numerosos puntos formando pequeñas ampollas. Algunas pequeñas pérdidas de capa pictórica y preparación.

CAPA PICTÓRICA

Peligro de desprendimiento. Poca fijación al soporte.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado. Este se encuentra desigualmente repartido, apreciándose zonas y manchas más amarillentas que otras. Acumulación de suciedad de polvo en la superficie.

¹ Existen datos que no están explicados en estos informes. He colocado una raya horizontal en el lugar que corresponde a la falta del dato que se enuncia.

INFORME DEL GABINETE TÉCNICO

Radiografía, ultravioleta, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante y macro.

Ver ficha Gabinete Técnico nº 759.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Limpieza superficial del polvo en las zonas sin peligro de desprendimiento. Sentado del color en casi toda la superficie del cuadro. Limpieza de polución. Estucado. Retoque. Ligera capa de barniz.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: "Dos viejos comiendo".

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: Esquina inferior dcha. En un tono azul T 542.

Medidas: **Altura:** 49 ½ cm. **Anchura:** 83 3 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 30 de marzo de 1.987.

Fecha de salida: 27 de abril de 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Obra realizada sobre el muro que debido a su mala conservación fue trasladada a lienzo por el pintor-restaurador Martínez Cubells en 1.874.

Actualmente el lienzo se encuentra en buen estado de conservación, la tela utilizada por Martínez Cubells es de trama muy cerrada y en la parte posterior del cuadro se aprecian manchas de gacha o cola de un color oscuro y una impregnación total de un color amarillento que puede corresponder al adhesivo utilizado en el traslado. El cuadro tiene un papel azulón cubriendo aprox. ½ Cm. de pintura que a su vez cubre los clavos que sujetan la tela.

Bastidor: de tipo normal con seis cuñas y travesaño en el medio; biselado; ancho 6´2 cm, profundidad 1´8 cm.

PREPARACIÓN

En esta pintura nos encontramos con una capa resinosa, translúcida uniendo el muro con la preparación dada por Goya de sulfato de calcio, en algunas zonas como la figura principal se observa un fondo claro correspondiente a una primera composición de un tono azul. Este pigmento en el lado izquierdo aparece casi hasta el borde. En las estratigrafías existentes, se ve que la capa de color negro es muy fina. Poca adherencia en general de la preparación al lienzo.

CAPA PICTÓRICA

Se marcan las huellas de las pinceladas dadas por Goya en la primera composición de las figuras; sobre todo, en la parte superior de la cabeza y hombro derecho de la figura central. Capa pictórica en general rugosa y zonas muy empastadas. Tela de traslado muy marcada en la capa pictórica en forma longitudinal siendo fácil distinguir el dibujo de la tela en diferentes puntos de la superficie del cuadro. Numerosos puntos de pérdida de capa pictórica y preparación que han sido disimuladas coloreando la pérdida de un tono oscuro. A través de la radiografía se pueden ver las pérdidas de color sufridas por la obra, sobre todo en los bordes que están prácticamente perdidos. Huellas de encogimiento.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado. Este se encuentra desigualmente repartido, apreciándose zonas y manchas más amarillentas que otras. Acumulación de suciedad de polvo en la superficie.

INFORME DEL GABINETE TÉCNICO

Radiografía, estratigrafía, análisis de pigmento.

FOTOS

Normal, Luz rasante, macro.

Ver ficha Gabinete Técnico núm. 762.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Limpieza superficial del polvo en las zonas sin peligro de desprendimiento. Sentado de color en las zonas necesarias. Ligerísima limpieza. Estucado. Retoque. Capa de barniz final.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 762

Soporte: _____

Preparación:

Sentado de color; se ha utilizado cola de piel alemana. En un principio y en la zona superior derecha se utilizó cola de "esturión" en la siguiente proporción: Una parte de cola esturión, cinco partes de agua. Estucado en los pequeños puntos necesarios.

Capa pictórica:

Reintegración de las faltas de color.

Estrato superficial:

Limpieza superficial únicamente para eliminar la acumulación de polvo. En un principio se limpió una de las cabezas por indicación de la dirección pero, posteriormente, decidió no eliminar nada de barniz. Regeneración. Liger barnizado final.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS

Aglutinantes:

Sentado de color: Una parte de cola de piel de conejo (alemana) y diez de agua bidestilada. Estucado: yeso mate, cola de conejo.

Disolventes:

Regeneración del barniz con alcohol isopropílico químicamente puro (CH₃)₂CHOH (p-m 60.09, p.e. 82-83° C), marca "probus". Limpieza superficial con agua bidestilada.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton".

Barnices:

Superfino marca "Winsor and Newton".

Nombre del restaurador:

Roció Dávila.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título "La Lectura".

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: **Anverso:** esquina inf. Dcha. T.540. **Reverso:** Borde superior 991 en lápiz.

Medidas: **Altura:** 125'3 cm. **Anchura:** 65'2 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 3 Mayo 1.987.

Fecha de salida: 5 Junio 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Suporte: Lienzo.

Buen estado de conservación. No ha sido forrado por lo que éste fue el lienzo utilizado por Cubells en el traslado. Reverso: Craquelado marcado; tela manchada por el adhesivo utilizado en el traslado, posiblemente del tipo de cola animal y harina. Los bordes están pegados en el bastidor, esquinas yuxtapuestas, algunas zonas están despegadas. Papel azul tapando los clavos y parte de pintura (8mm); éste en su reverso tiene algunos trozos rotos y despegados. Bastidor: En buen estado, biselado, con travesaño central en sentido horizontal y con seis cuñas; Bastidor ancho 6'5 cm, profundidad 2 cm; acumulación de polvo. Tipo de lienzo: Lino con torsión z y con densidad entre 12 y 15 hilos por cm. de urdimbre y 13 y 16 pasadas por cm de trama.

PREPARACIÓN

Debido al traslado de soporte, parte de la capa de preparación de sulfato de calcio y cola natural de la pintura mural, se quedó en el muro y otra en la pintura. A esta desigualdad se le unieron los estucos de las sucesivas restauraciones. Hay que destacar que en la zona central, sobre el fondo, existe un empaste realizado con blanco de plomo, aplicado posiblemente a espátula burdamente, tapando un espacio de abundantes pérdidas. Así el grosor de la preparación es desigual; en unas partes apenas existe apreciándose la trama de la tela, en otras es muy gruesa formando un craquelado grande y profundo; a veces los bordes del craquelado se superponen. Existen abultamientos y la trama de la tela marcada. Vemos pues una superficie totalmente desigual y muy manipulada. En mal estado de conservación. Levantamiento generalizado de la preparación en forma a veces de grandes y gruesas escamas y ampollas, muchos de ellos en grave peligro de desprendimiento. En la radiografía se ven faltas de gran tamaño.

CAPA PICTÓRICA

Esta obra, como muchas de la serie, tiene dos capas pictóricas superpuestas. En la estratigrafía, se observa que la capa oscura o de pintura negra, se dio directamente, sin preparación, por lo que en el traslado debió de perderse parte de esta. El aglutinante de los pigmentos es mixto, de óleo y proteína. Gran cantidad de retoques y repintes. Muchos de los retoques tienen el tono torcido por lo que se aprecian a simple vista. La mayoría de ellos no se han podido ver con la luz de ultravioleta ya que ésta no podía traspasar la gruesa capa de barniz. La radiografía ha permitido observar que sobre el empaste de la zona central se ha rehecho prácticamente toda la cabeza del

personaje que en el fondo mira hacia arriba. Gruesos empastes en las luces. Está marcada la trama de la tela.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado. Este se encuentra desigualmente repartido, apreciándose zonas o manchas más amarillentas que otras. En los oscuros se ve un ligero pasmado que desaparece con un ligero frotamiento. Acumulación de suciedad de polvo en la superficie.

INFORME DEL GABINETE TÉCNICO

Radiografía, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante y macro.

Ver ficha Gabinete Técnico 766.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Limpieza superficial del polvo en las zonas sin peligro de desprendimiento. Sentado de color. Estucado. Limpieza superficial. Regeneración del barniz. Reintegración del color. Barnizado.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 766

Soporte: _____

Limpieza.

Preparación:

Consolidación de la capa de preparación. Se ha hecho un "croquis" para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar el resultado y evolución de nuestra consolidación. Estucado de las pequeñas faltas.

Después del sentado, sigue habiendo pequeñas ampollas que aunque se encuentran fijas, están huecas, por lo que cabe la posibilidad de levantarse nuevamente el color; se ha preferido vigilar la obra antes que inyectar.

Capa pictórica:

Reintegración del color de las pequeñas lagunas.

Etrato superficial:

Limpieza superficial para eliminar solamente la acumulación de polvo. Regeneración del barniz para devolver lo más posible la transparencia de los barnices. Barnizado ligero con brocha.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS:

Aglutinantes:

Sentado del color: Una parte de cola de piel o conejo (alemana) y diez de agua bidestilada.
Estucado: Yeso mate, cola de conejo.

Disolventes:

Regeneración del barniz con alcohol isopropílico químicamente puro (CH₃)₂CHOH (p.m. 60.09, p.e.82-83°C); marca "Probus". Limpieza superficial con agua bidestilada.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton" Pigmentos al barniz de la marca "Maimeri".

Barnices:

Superfino de la marca "Winsor and Newton".

Nombre del restaurador:

Herlinda Cabrero.

Observaciones:

Existencia de pequeñas ampollas huecas por lo que cabe la posibilidad de levantarse nuevamente el color. Necesidad de vigilar la obra.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: "Dos mujeres y un hombre".

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: Anverso: Esquina inferior derecha: T: 541.

Medidas: Altura: 125'4 cm. **Anchura:** 64'4 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 9 de Abril 1.987.

Fecha de salida: 2 de Mayo de 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Lienzo.

Obra realizada sobre el muro que debido a su mal estado fue trasladada sobre lienzo en 1.874, por S. Martínez Cubells. Actualmente el lienzo se encuentra en buen estado de conservación. No ha sido forrada la obra, por lo que fue el lienzo utilizado por Cubells en el traslado. Reverso: Craquelado marcado: Tela manchada por el adhesivo utilizado en el traslado, posiblemente del tipo de cola animal y harina; los bordes están pegados en el bastidor, esquinas yuxtapuestas. Papel azul pegado tapando los clavos y parte de pintura (7mm) Bastidor en buen estado, biselado con travesaño central en sentido horizontal y seis cuñas, bastidor y travesaño ancho 6'5, profundidad 2 cm. Tipo de lienzo: Lino, con torsión Z y con densidad entre 12 y 15 hilos por cm de urdimbre y 13 y 16 pasadas por cm de trama.

PREPARACIÓN

La pintura mural fue llevada a cabo sobre una preparación blanca de sulfato de calcio y cola animal. Esta capa no es uniforme, ni se presenta en su totalidad debido al arranque, parte de esta preparación se quedó en el muro y otra en la pintura. A estas desigualdades se unieron los estucos de las sucesivas restauraciones. Esto hace que el grosor de las capas de preparación sea muy diferente de unas zonas a otras. En algunas se puede encontrar la estructura bastante completa, en otras la capa es tan fina que se ve la tela. Debido a ello hay un craquelado muy desigual. Estado actual delicado con falta de adhesión al soporte. Faltas en la mitad superior y bordes.

CAPA PICTÓRICA

En los cortes estratigráficos se observa la superposición de dos composiciones. Es muy probable que la capa oscura o negra sufriera mucho en el arranque, dado que el cambio de temática se efectuó directamente sobre la primera estructura, sin mediar ningún barniz o capa intermedia preparatoria. El aglutinante de los pigmentos es mixto de óleo y proteína o cola natural. Gran cantidad de repintes. Se marca la trama de la tela, hecho posiblemente producido por el proceso de pegado de la pintura en el lienzo.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado; en la estratigrafía se observa que hay zonas que son más superiores en la capa de barniz que la capa pictórica. Esta capa está desigualmente repartida y vemos zonas y manchas más amarillas que otras. En los oscuros se aprecia un ligero pasmado que se va con un suave frotamiento. Acumulación de suciedad en la superficie.

INFORME DEL GABINETE TÉCNICO

Radiografía, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante, Macro.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Limpieza superficial del polvo en las zonas sin peligro de desprendimiento. Sentado del color. Estucado. Limpieza superficial. Regeneración del barniz. Reintegración del color. Barnizado.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 765

Soporte: _____

Limpieza.

Preparación:

Sentado de color; se ha hecho un "croquis" para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar el resultado y evolución de nuestra consolidación. Estucado de las pequeñas faltas.

Capa pictórica:

Reintegración del color de las pequeñas lagunas.

Etrato Superficial:

Limpieza superficial para eliminar solamente la acumulación de polvo. Regeneración del barniz para devolver lo más posible la transparencia de los barnices. Barnizado ligero con brocha.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS

Aglutinantes:

Sentado de color: Una parte de cola de piel de conejo (alemana) y diez de agua bidestilada. Estucado: Yeso mate, cola de conejo.

Disolventes:

Regeneración del barniz con alcohol isopropílico químicamente puro (Ch₃)₃CHOH (p.m 60.09, p.e 82-83° C) marca "Probus". Limpieza superficial con agua bidestilada.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton".

Barnices:

Superfino marca "Winsor and Newton".

Nombre del restaurador:

Herlinda Cabrero.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: “ Judith y Holofernes”.

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: anverso: Esquina inferior derecha: T538. Travesaño: 764 en tiza B12.

Medidas: Altura: 143´5 cm. **Anchura:** 81´4 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 25 de Junio 1.987.

Fecha de salida: 8 de Julio 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Lienzo.

En buen estado de conservación; acumulación de polvo; parece forrado. Los bordes del lienzo están vueltos y pegados en el reverso del bastidor, las esquinas unidas y yuxtapuestas. Papel azul claro pegado tapando los clavos y parte de pintura (7 mm.). Bastidor en buenas condiciones, biselado con travesaño central en sentido horizontal y seis cuñas, medidas del bastidor y travesaño: Ancho 10 cm, profundidad 2 cm. La tela es de tipo “intermedia”.

PREPARACIÓN

Blanca de sulfato de calcio y cola animal. Esta capa tiene muchas irregularidades, siendo muy escasa la zona inferior, por lo que deja traslucir la trama de la tela. Gran cantidad de faltas que se aprecian en la radiografía: Pequeñas y poca cantidad visibles. Zonas con la capa de preparación levantada con peligro de desprendimiento, en formas de grandes y pequeñas escamas y ampollas. Craquelado muy desigual, superponiéndose algunos de sus bordes. Mirar Informe Gabinete Técnico nº 764.

CAPA PICTÓRICA

Gran cantidad de faltas en la zona superior, fundamentalmente en la cabeza de Judith que se aprecian en las radiografías; pocas y pequeñas visibles. Figura central muy empastada. Los retoques están más bajos de nivel que la capa pictórica. Gran cantidad de repintes. Superficie irregular. Poca fijación al soporte.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado. Este se encuentra desigualmente repartido, apreciándose zonas y manchas más amarillas que otras. Acumulación de suciedad de polvo en la superficie.

INFORME GABINETE TÉCNICO

Radiografía, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante, macro.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Limpieza superficial del polvo en las zonas sin peligro de desprendimiento. Sentado del color. Limpieza de polución. Estucado. Retoque. Ligera capa de barniz.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 764

Soporte: _____

Limpieza.

Preparación:

Sentado de color de las zonas que presentaban peligro de desprendimiento. Se ha hecho un "croquis" para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar el resultado y evolución de nuestra consolidación. Estucado de los puntos necesarios.

Capa pictórica:

Reintegración de las faltas de color.

Estrato superficial:

Limpieza superficial para eliminar solamente la acumulación de polvo. Regeneración de barniz y eliminación de los pasmos. Barnizado ligero con brocha.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS

Aglutinantes:

Sentado del color: Una parte de cola de conejo (alemana) y doce de agua bidestilada.
Estucado: Yeso mate y cola de conejo.

Disolvente:

Regeneración del barniz con alcohol isopropílico químicamente puro (CH₃)₂CHOH (p.m 60.09, p.e. 82-83° C) marca "Probus". Limpieza superficial: Agua bidestilada.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton".

Barnices:

Superfino marca "Winsor and Newton".

Nombre del restaurador:

Rocio Dávila.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: "El Destino" (Atropos).

Firma: _____

Sellos, inscripciones: ángulo inferior izq. T.534 pintado en un tono azul.

Medidas: **Altura:** 1'23 cm. **Anchura:** 2'66 (0'3) cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: _____

Fecha de salida: 26 de Octubre 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Lienzo.

Parece que no está forrado. La gran fisura de capa pictórica en la zona derecha y otros craquelados, se señala nítidamente en el reverso del lienzo. Esto ha podido ser debido por el traslado: Al unir la capa pictórica arrancada del muro al nuevo soporte, el adhesivo pudo penetrar entre los grandes craquelados, manchando el reverso del lienzo. Observando el reverso del lienzo iluminando la capa pictórica directamente vemos que se transparentan todas las faltas de capa pictórica. Este hecho y el anteriormente explicado, demuestran que la obra no puede estar forrada ya que si lo estuviera el lienzo del forrado taparía las manchas y no dejaría transparentar las faltas. Además en los bordes no se ven dos telas unidas.

El lienzo ha sido clavado dos veces en distintos bastidores. En los agujeros de los primeros clavos se aprecian restos de cola fuerte o de carpintero: Esta cola se pudo utilizar para unir la capa pictórica al lienzo en el traslado o para aislar los clavos del lienzo.

Tela fina de trama en "Tafetán" del tipo llamado "Velázquez".

Bastidor: En buen estado de conservación. Dos travesaños centrales en vertical. Ancho: 10'5 cm y profundidad: 3'3 cm: Bastidor: Ancho 10'5 cm y profundidad 1'5 cm. Tiene ocho cuñas. Los largueros horizontales del bastidor están ligeramente arqueados: El 17-IX-1.987 se pidió este arqueamiento y el 18-XII-1.987 se volvió a medir observando que dicha curvatura había disminuido aproximadamente entre 1 ó 2 mm. Estas dilataciones o contracciones son importantes a tener en cuenta ya que pueden afectar a la capa pictórica. Papel azul pegado alrededor del bastidor tapando los clavos y borde de la pintura aproximadamente 8mm. Acumulación de polvo.

PREPARACIÓN

Capa de preparación blanca, (carbonato cálcico y cola animal). Esta es una capa muy irregular, vemos zonas gruesas frente a otras en las que falta materia, apreciándose la trama de la tela. Sobre el lado derecho del cuadro, de arriba abajo y diagonalmente de izquierda a derecha observamos en la radiografía una gran fisura.

Numerosos craquelados de forma vertical siguiendo la trama del lienzo posiblemente producidos por movimientos de contracción y dilatación en sentido horizontal de la obra (encogimiento del lienzo o dilataciones del bastidor). Este levantamiento se aprecia por toda la superficie pero fundamentalmente en toda la mitad derecha: El celaje se encuentra en mejor estado

que el resto de la obra. Vemos ampollas pero el levantamiento es en general un craquelado abierto. La gran fisura anteriormente descrita está totalmente levantada y disgregada del soporte y la superficie es diferente correspondiendo en apariencia al estuco de una posterior restauración.

Pérdidas o lagunas pequeñas y repartidas por toda la obra. En la radiografía se aprecian más cantidad y fundamentalmente en la zona de la fisura.

CAPA PICTÓRICA

Técnica mixta de óleo y temple. Observando la radiografía vemos que la figura de la derecha que sujeta en su mano una tijeras apenas se marca, tan sólo se plasma sobre la radiografía lo que pudieran ser los dedos de la mano derecha y también tal vez muy ligeramente la parte baja del cuerpo, pero estas pinceladas tienen menos rigidez que las visibles actualmente. El perfil de la figura se sitúa dentro de la gran fisura con pérdida de materia pictórica: Es fruto, en gran parte de las restauraciones, al igual que otros detalles del personaje.

Superficie muy rugosa o granulenta y trama de la tela muy marcada, en la zona oscura se puede apreciar en varias partes el lienzo por la escasísima capa de preparación y de color.

Existen ampollas en las que está desprendida la capa pictórica de la de preparación. También vemos zonas desgastadas por lo que los puntos altos de la trama del lienzo se dejan ver. Pérdida de capa pictórica o lagunas repartidas por la obra y de escaso tamaño. Gran cantidad de repintes o retoques de restauraciones con el color alterado. Fundamentalmente se aprecian en la gran fisura. Observando la foto de la obra antes de su restauración y traslado se puede ver ciertos cambios debido a los repintes, retoques y bordes remarcados.

ESTRATO SUPERFICIAL

Barniz muy amarillento y grueso en toda la superficie. Polución. Creemos apreciar la existencia de una pátina amarillenta artificial dada en toda la obra en su estado actual con la foto de ésta antes de su traslado. Hemos observado cambios muy importantes en matices de luces y sombras.

INFORME GABINETE TÉCNICO

Radiografía, ultravioleta, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante y macro.

Ver ficha de Gabinete Técnico nº. 757.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Consolidación del color. Limpieza superficial sin remover barnices. Entonación o retoque y reintegración. Barnizado final.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO

Soporte: Limpieza de reverso.

PREPARACIÓN:

Fijación de la capa pictórica al soporte en las zonas donde presentaba un craquelado abierto y levantado, y ampollas. Se ha hecho un "croquis" para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar el resultado y evolución de nuestra consolidación. Estucado de las pequeñas faltas.

CAPA PICTÓRICA

Reintegración del color en los pequeños puntos con falta de capa pictórica. Se ha dado una ligera veladura para entonar los antiguos retoques, estos tenían el color alterado debido a ello resaltaban en la obra a modo de manchas.

ESTRATO SUPERFICIAL

Limpieza superficial para eliminar solamente la acumulación de polvo. Regeneración del barniz para devolver lo más posible la transparencia de los barnices y eliminar pasmados. Entonación de las zonas sin barniz oxidado con veladuras de acuarela. Barnizado ligero con brocha y spray.

Marco: _____

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 757**Soporte:**

Limpieza del reverso del lienzo.

Preparación:

Consolidación de la capa de preparación. Hemos observado que la mitad derecha de la obra, presenta peor estado: Esta tiene grandes craquelados muy levantados en forma de estrías verticales y otros muy pequeños, existiendo peligro de desprendimiento.

El celaje en general se encuentra en mejor estado que el resto de la obra, excepto en la zona de la gran fisura. Estucado de las faltas. Se ha hecho un "croquis" para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar su evolución.

Capa pictórica:

Entonación de la obra para uniformar la capa de barniz antiguo. Reintegración de las lagunas o faltas de color.

Estrato superficial:

Limpieza superficial sin remover barnices antiguos. Regeneración del barniz de las zonas pasmadas para devolver su transparencia. Barnizado ligero con brocha. Problemas a la hora de uniformar el barniz ya que la superficie de la obra es totalmente irregular.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS:**Aglutinantes:**

Consolidación del color: Una parte de cola de piel conejo (alemana) y once de agua bidestilada . Estuco: Yeso mate y cola de conejo.

Disolventes:

Regeneración de pasmados con alcohol isopropílico químicamente puro ($(\text{CH}_3)_2\text{CHOH}$ (p.m 60.09, p.e. 82-83°C) "Probus."

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton". Pigmentos al barniz de la marca "Maimeri".

Barnices:

Barniz Dammar disuelto en White Sprit. Marca superfino "Winsor and Newton" y "Lefranc Bourgeois".

Nombre del restaurador:

M^a Teresa Dávila, Rocio Dávila y Herlinda Cabrero.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: "El Aquelarre" (Asmodea). "Vuelo de Brujas".

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: _____

Medidas: **Altura:** 121,5 cm. **Anchura:** 261,7 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 3 de Septiembre 1.987.

Fecha de salida: 26 de Octubre 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Lienzo forrado.

En buen estado de conservación. Acumulación de polvo. Los bordes de la tela de forración están pegados al bastidor. En un punto de la parte superior del travesaño del bastidor, se encuentra la tela rota pudiéndose observar el lienzo utilizado en el traslado. Papel azul claro pegado alrededor del bastidor tapando los clavos y el borde de la pintura. Bastidor nuevo, en buen estado de conservación, con los travesaños centrales en vertical y ocho cuñas. Lienzo tipo "Velázquez".

PREPARACIÓN

En la radiografía se aprecian gran cantidad de faltas, una gran mancha clara situada en la ladera derecha de la montaña y tres fisuras, dos que parten del lado superior derecho y otra en la parte inferior izquierda. En general, falta la adherencia de la capa de preparación al soporte, en formas de craquelados abiertos y ampollas, algunas de gran tamaño. Desigualdades e irregularidades, zonas gruesas frente a otras con apenas preparación. Algunos craquelados tienen los bordes montados.

CAPA PICTÓRICA

Radiográficamente se observa gran cantidad de pérdidas de color original y zonas en las que aparece la pintura rayada. Existen también numerosos retoques y repintes, algunos de ellos en acuarela. Hay que destacar el gran repinte que en la radiografía corresponde a la mancha blanca, este ocupa parte de la montaña a la derecha, mano y punta de la escopeta. La textura de la pintura es totalmente desigual, muy gruesa en algunas zonas frente a otras que presentan una capa muy fina, existen numerosos empastes, zonas con granulosidad y gruesas pinceladas en forma circular.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado desigualmente repartido. En los oscuros se aprecia un ligero pasmado. Acumulación de suciedad.

INFORME DEL GABINETE TÉCNICO

Radiografía, ultravioleta, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante, macro.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Consolidación del color. Limpieza superficial. Regeneración del barniz. Estucado. Reintegración del color. Barnizado.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 756

Soporte: _____

Limpieza del reverso.

Preparación:

Fijación de la capa pictórica al soporte en las zonas donde presentaba un craquelado abierto y levantado y ampollas. Se ha hecho un "croquis" para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar el resultado y evolución de nuestra consolidación. Estucado de las pequeñas faltas.

Capa pictórica:

Reintegración del color en los pequeños puntos con falta de capa pictórica. Se ha dado una ligera veladura para entonar los antiguos retoques; estos tenían el color alterado debido a ello resaltaban en la obra a modo de manchas.

Estrato superficial:

Limpieza superficial para eliminar solamente la acumulación de polvo. Regeneración del barniz para devolver lo más posible la transparencia de los barnices y eliminar pasmados. Entonación de las zonas sin barniz oxidado con veladuras de acuarela. Barnizado ligero con brocha y spray.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS

Aglutinantes:

Consolidación del color: Una parte de cola de piel de conejo (alemana) y once de agua bidestilada.

Disolventes:

Regeneración del barniz con alcohol isopropílico químicamente puro. $(\text{CH}_3)_2\text{CHOH}$ (p.m 60.09, p.e 82-83° C); marca "Probus". Limpieza superficial: Agua bidestilada.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton". Pigmentos al barniz de la marca "Maimeri".

Barnices:

Barniz superfino de "Winsor and Newton".

Nombre del restaurador:

M^a Teresa y Roció Dávila, Herlinda Cabrero.

Observaciones:

Cuadro especialmente frágil. Riesgo a seguir teniendo problemas con la adherencia del color al soporte.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: "Perro semihundido".

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: Anverso, esquina lateral derecha, en tono azul un nº que no se distingue.

Medidas: **Altura:** 131'5 cm. **Anchura:** 79'3 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 2 de Junio 1.987.

Fecha de salida: 12 de Junio 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Lienzo.

Obra realizada sobre el muro que debido a su mala conservación fue trasladada a lienzo por M. Cubells en 1.874. Actualmente el lienzo se encuentra en buen estado. Posterior al traslado, el cuadro ha sido forrado. La tela de forración es muy gruesa y de trama cerrada, tipo "Goya". La cola empleada para el reentelado ha salido por el reverso. Reverso: Los bordes del lienzo que vuelven el bastidor, tienen otro tono, limpio y sin residuos. Bastidor: Tipo normal, con seis cuñas y travesaño, ancho: 8'7 cm, profundidad: 0'2 cm, en la esquina superior derecha, lleva grapada una etiqueta en la que podemos leer los datos sobre la última forración y restauración," M. del Prado. nº 767. Entrada: 26 Enero. Trabajo: Tomás y Despierto. Forración a cargo de D. Vicente Jover y Picó. Salida: 20 Marzo 1.920 ó 30"

PREPARACIÓN

Preparación en mal estado de conservación. Ya en el momento de su arranque y posterior traslado ha hecho que la pintura sufriera numerosos avatares, así podemos observar que el grosor de la capa de la estructura es desigual. El relieve no es uniforme, en algunas zonas sobresale la superficie habiendo granulosidades extrañas, en otras existen lagunas. Huellas de haber sufrido desgarros y posible encogimiento del lienzo sufrido cuando el reentelado apreciándose arrugas, no se puede precisar cuando se produjo el encogimiento, si fue durante el traslado o en la forración.

CAPA PICTÓRICA

Tonalidad ocre-amarillenta debido a diversas capas de barniz oxidado aplicado en diferentes intervenciones, unido a numerosas reintegraciones cambiadas de color por el paso del tiempo. Áreas en las que se observa iniciación de falta de adhesión al soporte. Zonas con el color ya desprendido. Capa del fondo muy ligera de color original, transparentándose un tono grisáceo-negruczo. Se aprecia en la capa pictórica la huella de la tela.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado. Polvo y polución. Tonalidad desigual de la suciedad.

INFORME GABINETE TÉCNICO

Radiografía, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante, macro.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Consolidación del color. Limpieza superficial, sin remover barnices antiguos. Entonación con acuarela de las zonas necesarias. Barnizado final.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 767

Soporte: _____

Limpieza.

Preparación:

Consolidación de la capa de preparación. Se ha hecho un “croquis” para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar el resultado y evolución de nuestra consolidación.

Capa pictórica:

Entonación con acuarela de las zonas necesarias.

Estrato superficial:

Limpieza superficial, sin remover barnices antiguos. Regeneración del barniz para devolver lo más posible la transparencia. Barnizado ligero con brocha y spray.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS

Aglutinantes:

Consolidación del color: Una parte de cola de piel de conejo (alemana) y diez de agua bidestilada.

Disolventes:

Regeneración del barniz con alcohol isopropílico químicamente puro (CH₃)₂CHOH (p.m 60.09, p.e 82-83° C); marca “Probus”. Limpieza superficial: Agua bidestilada.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton."

Barnices:

Barniz resina natural dammar "Winsor and Newton."

Nombre del restaurador:

M^a Teresa Dávila.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: "Duelo a garrotazos".

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: Angulo inferior izq. T.531 pintado en azul.

Medidas: **Altura:** 125'1 cm. **Anchura:** 2'61 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 4 de Enero 1.988.

Fecha de salida: 3 de Febrero 1.988.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte: Lienzo sin forrar.

En su reverso, en el centro vemos un manchón grande de cola; también manchas más pequeñas y goterones repartidos por todo el lienzo. La cola parece que ha sido aplicada por el reverso. Tela de trama cerraja y fina, del tipo llamado "Velázquez". Bastidor grueso. En buen estado de conservación. Las esquinas, en su anverso, tienen marcado un desnivel producto del tensado. El bastidor mide: Ancho 10'5 cm, profundidad 2'9 cm: Tiene dos travesaños centrales en vertical, ancho: 10'0 cm y profundidad 1'5 cm. Papel azul pegado alrededor del bastidor pintura aprox. 8mm. Señales de haber estado clavado al lienzo dos veces. Tiene ocho cuñas. Acumulación de polvo.

PREPARACIÓN

Capa pictórica muy irregular, zonas gruesas frente a otras en las que falta materia viéndose la trama del lienzo. En general, comparando con otras pinturas, esta obra tiene la capa muy fina. Su craquelado es generalizado, fino, abierto y con peligro de desprendimiento. No hemos apreciado existencia de ampollas. Parece que la capa inferior tiene una gran imprimación oscura. Gran cantidad de repintes y de estucos nuevos en los que se aprecia una superficie diferente al original. Mucho más satinada recortándose claramente sus bordes. En la radiografía se aprecia gran cantidad de faltas, algunas de gran tamaño: Visiblemente existen pocas y pequeñas.

CAPA PICTÓRICA

Técnica mixta de óleo y temple. Numerosas irregularidades de densidad pictórica siendo esta mucho mayor en los repintes que en el original: La capa pictórica de Goya se encuentra muy desgastada. Gran cantidad de repintes y retoques con textura gratinada, diferente al original. Los repintes se encuentran con el color alterado. Vemos algunos puntos con pérdida de color.

ESTRATO SUPERFICIAL

Barniz muy amarillento y grueso en toda la superficie. Polución. Creemos apreciar la existencia de una pátina amarillenta artificial dada en toda la obra. Se aprecian pequeños pasmosos y zonas irregularidades en el barniz; los retoques ofrecen una superficie más brillante.

INFORME DEL GABINETE TÉCNICO

Radiografía, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante y macro.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Consolidación del color. Limpieza superficial sin renovar barnices o retoques.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 758

Soporte: _____

Limpieza del reverso del lienzo.

Preparación:

Consolidación total de la capa pictórica. Estucado de las faltas. Se ha hecho un “croquis” para indicar exactamente las zonas consolidadas y así poder observar su evolución.

Capa pictórica:

Entonación de la obra para uniformar la capa de barniz antiguo. Reintegración de las lagunas o faltas de color.

Estrato superficial:

Limpieza superficial sin remover barnices antiguos. Regeneración del barniz de las zonas pasmadas para devolver su transparencia. Barnizado con brocha. Para matizar se utilizó spray de barniz de Almaciga en alcohol puro etílico, se frotó la superficie con un paño de seda; a continuación se dio un spray de barniz, Dammar superfino y otro de este barniz más grueso pero muy poca cantidad, mucho aire y muy cerca.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS

Aglutinantes:

Consolidación del color: Una parte de cola de conejo (alemana) y trece de agua destilada. Estuco: cola de conejo y yeso mate.

Disolventes:

Regeneración de pasmados con alcohol isopropílico químicamente puro (CH₃)₂ CHOH (p.m. 60.09. p.e 82-83° C) marca “Probus”.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca “Winsor and Newton”. Pigmentos al barniz de la marca “Maimeri”.

Barnices:

Barniz Dammar de la marca "Lefrac Bourgeois", ref. 1.859. Resina almáciga disuelta en alcohol etílico puro. Superfino Dammar de "Winsor and Newton".

Nombre del restaurador:

M^a Teresa Dávila, Roció Dávila y Herlinda Cabrero.

INFORME DE RESTAURACIÓN

Artista: Francisco de Goya.

Título: "Saturno devorando a un hijo".

Firma: _____

Fecha: 1.820-1.824.

Sellos, inscripciones: anverso: Esquina inferior derecha izquierda T 536; reverso travesaño: B42.763.

Medidas: Altura: 143'5 cm. **Anchura:** 81'4 cm. **Profundidad:** _____

Marco: _____

Fecha de recepción: 16 de Junio 1.987.

Fecha de salida: 6 de Julio 1.987.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

SopORTE: Lienzo forrado.

Buen estado de conservación. Acumulación de polvo. Los bordes están pegados al bastidor, las esquinas unidas y yuxtapuestas. Papel azul claro pegado tapando los clavos y parte de pintura (7 mm). Bastidor en buen estado, biselado, con travesaño central en sentido horizontal y seis cuñas: Medidas del bastidor y travesaño: Ancho: 10 cm, profundidad: 2cm. El tipo de lienzo utilizado en la forración, es el llamado " Velázquez", fino y de trama apretada.

PREPARACIÓN:

Preparación blanca de sulfato de calcio y cola animal. Esta capa nos es uniforme, ni se presenta en su totalidad debido al arranque, parte de esta preparación se quedó en el muro y otra en la pintura. A estas desigualdades se unieron los estucos de las sucesivas restauraciones. Existen numerosísimas faltas que se aprecian en la radiografía, pequeñas y pocas lagunas visibles. Levantamiento generalizado del color, con peligro de desprendimiento, en forma de grandes y pequeñas escamas y ampollas. Craquelado muy desigual, superponiéndose algunos de sus bordes.

CAPA PICTÓRICA

Superposición de escenas. La pintura negra se sitúa sobre un fondo de paisaje de perspectiva oblicua en el que se recorta la figura de un hombre en posición de baile. Esta primera composición, está hecha con mucha materia pictórica. La pintura tiene numerosísimas pérdidas de materia original. La zona de la cabeza de Saturno, está situada en una de las partes más dañadas: Los ojos tienen faltas importantes (ver radiografía) a simple vista son pequeñas y muy pocas lagunas. El aglutinante de los pigmentos es mixto de óleo y proteína (o cola natural) Existen numerosos repintes.

ESTRATO SUPERFICIAL

Gran cantidad de barniz oxidado. Esta capa está desigualmente repartida por lo que hay zonas más amarillas que otras. En los oscuros se aprecia un ligero pasmado. Acumulación de suciedad.

INFORME DE GABINETE TÉCNICO

Radiografía, estratigrafía, análisis de pigmentos.

FOTOS

Normal, luz rasante y macro.

TRATAMIENTO PROPUESTO

Limpieza superficial del polvo en las zonas sin peligro de desprendimiento. Sentado del color general. Estucado. Limpieza superficial. Regeneración del barniz. Reintegración del color. Barnizado.

PROCESO DE RESTAURACIÓN EFECTUADO: 763

Soporte: _____

Limpieza.

Preparación:

Sentado general del color. Se ha hecho un “croquis” para indicar exactamente las zonas sentadas y así poder observar el resultado y evolución de nuestra consolidación. Después del sentado sigue habiendo pequeñas ampollas que aunque se encuentran fijas, están huecas, por lo que cabe la posibilidad de levantarse nuevamente el color: Se ha preferido vigilar la obra antes que inyectar. Estucado de las pequeñas faltas.

Capa pictórica:

Reintegración del color.

Estrato superficial:

Limpieza superficial para eliminar solamente la acumulación de polvo. Regeneración del barniz y eliminación de pasmados. Barnizado ligero.

Marco: _____

MATERIALES EMPLEADOS

Aglutinante:

Sentado del color: Una parte de cola de conejo (alemana) y once de agua bidestilada. Estuco: Yeso mate y cola de conejo.

Disolventes:

Limpieza: Agua bidestilada: Regeneración del barniz: Alcohol isopropílico químicamente puro (CH₃)₂CHOH (p.m.60.09.p.e 82-83°C); marca “Probus”.

Injertos: _____

Pigmentos:

Acuarela marca "Winsor and Newton."

Barnices:

Superfino de la marca "Winsor and Newton."

Nombre del restaurador:

Herlinda Cabrero.

Observaciones:

Existencia de pequeñas ampollas huecas por lo que cabe la posibilidad de levantarse nuevamente el color. Necesidad de vigilar la obra.

3. ANÁLISIS PLÁSTICO E IMPRESIONES PERSONALES.

Este capítulo, corazón y centro de la tesis, tiene como objeto analizar cada una de las catorce pinturas desde dos puntos de vista, el primero es hacerlo desde una forma más técnica considerando diversos aspectos, que ahora plantearé en el esquema de trabajo, y nos dan una idea general sobre los cuadros, por decirlo de alguna manera en cuanto a su estructura original y estado de conservación y materia plástica. En segundo lugar realizo un análisis desde un punto de vista más creativo, también ciñéndome a la estructura de los cuadros, pero incidiendo en como yo creo que Goya utilizó la luz natural del día, como iluminación para pintar unos cuadros y como en otras pinturas, contó también con la luz de las velas, también hablaré sobre el color y la expresividad y daré una interpretación personal sobre como creo que se desarrolla la luz por el espacio de las pinturas y la relación que guardan unas con otras respecto a la luz. *El artista debe "educarse" y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.*¹

El esquema de trabajo que planteo en cuanto al análisis de las pinturas será el siguiente:

En primer lugar realizo un análisis de las Pinturas Negras según como se conservaban en la Quinta del Sordo, a través del estudio de las fotografías que J. Laurent hace en la casa poco tiempo antes de ser derribada.

El estudio de cada una de estas pinturas lo realizo considerando los siguientes aspectos:

Lenguaje y materia plástica (empastes, zonas matéricas o diluidas).

Contradicciones y conjeturas: Diversos estados observados en las Pinturas Negras.

Estado de conservación: Grietas, desprendimiento de pintura, rallados.

En cualquier caso quisiera incidir en la idea de que estas impresiones son subjetivas. Además entraña gran dificultad hablar con certeza de un cuadro sin tenerlo delante tal y como es a través de una fotografía. Hay muchos factores que pueden confundir mi idea sobre como estaba dirigida la luz en el cuadro. De momento en este estudio esquemático, solo hablaré sobre lo que veo en estas fotos en papel: Expresiones, zonas más y menos matéricas, y otras características del cuadro, tal como era cuando fue fotografiado, como: Grietas o levantamiento de papel. Las fotografías, que constituyen una de las partes más objetivas de documentación, fueron desde un principio una de las fuentes de información más claras en las que podía ver y comprobar datos, trasladándome a la casa y permitiéndome ver las pinturas tal y como Goya las pintó.

En segundo lugar realizo un análisis de las Pinturas Negras, según como se conservan actualmente en el Museo del Prado, teniendo en cuenta las restauraciones hechas por el pintor Martínez Cubells, que fue el restaurador que las traslado de la pared al lienzo, considerando los siguientes aspectos:

Análisis del color.

Procedimiento y herramientas de trabajo que utiliza y cómo las utiliza.

Pensamientos míos libres referentes a la expresión que yo percibo en las Pinturas Negras.

Pensamientos de carácter social sobre lo que me sugieren las Pinturas Negras.

¹ KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Pág. 115.

DIBUJOS ESQUEMA

Además en este apartado incluyo lo que yo he dado en llamar dibujos- esquema ,que he realizado a lápiz para obtener una mejor comprensión de los análisis de las pinturas. Estos dibujos son una idea que me surgió en el transcurso de este estudio para ayudarme a comprender mejor el movimiento y la composición de las pinturas. A medida que iba estudiándolas, mientras realizaba los dibujos pensé que podrían ser una ayuda a la lectura de las descripciones sobre los cuadros y decidí incluirlos apoyando el texto. A través de esta estructura comento de una forma breve aspectos y datos de las pinturas que yo considero de gran interés.

En lo que se refiere al estudio de las fotografías de J. Laurent realizo un esquema dibujo de cada fotografía organizados a través de la estructura que expongo a continuación:

Zonas de luz más relevantes de los cuadros.

Estudio de la composición a través de planos

Estado de conservación de las obras como por ejemplo: Grietas, etc.

De la misma manera planteo la misma estructura de análisis a través de estos dibujos esquemas en lo que se refiere a las pinturas una vez que son sacadas y trasladadas a tela por el restaurador Martínez Cubells, considerando como puntos de mayor interés:

Zonas de luz más relevantes de los cuadros.

Estudio de la composición de las obras a través de planos.

Color.

Con estos esquemas-dibujos, además de especificar estos aspectos e ideas de estudio que acabo de comentar, marco a través de una forma esquemática dibujando con líneas en torno a las figuras, espacios y otros elementos que componen y configuran estas obras.

Quisiera hacer una aclaración en el desarrollo de los puntos sobre la luz, así como de los planos de estos dibujos esquemas.

En primer lugar el análisis que realizo en lo que se refiere a las zonas de luz de las fotografías de J. Laurent sería de interés más técnico y tiene como objetivo aportar datos observando las partes en las que el pintor utiliza mayor y menor cantidad de blanco de plomo para conseguir más ó menos luminosidad en las pinturas, mientras que el estudio de la luz en los análisis de los cuadros en su estado en el Museo del Prado, tienen más un objetivo plástico comentando las zonas de luz que se proyectan en el espacio de los cuadros, que a través de la luz natural y otros elementos de apoyo son plasmadas tal como Goya interpretó y pensó al pintarlas.

Así pues la diferencia entre los comentarios del dibujo- esquema entre las pinturas sacadas de los muros por Cubells, tal como hoy se encuentran en el Museo del Prado, y las de las fotografías de J. Laurent tal como se encontraban en su origen en la casa, es que estos últimos tienen un carácter más técnico y la descripción que realizaré sobre la luz está basada en la aplicación de el blanco de plomo que Goya utilizaba como color base para dar más luminosidad a determinadas partes del cuadro. Además hago una breve descripción de las grietas que aparecen en los muros donde reposan las pinturas y que vemos claramente en las fotografías de J. Laurent.

3.1. ANÁLISIS DE LAS PINTURAS. IMPRESIÓN PESONAL.

Pinturas en su estado original fotografiadas por J. Laurent.

Fotos: Estado original de las Pinturas Negras en los muros de la Quinta del Sordo.

Pero, ¿Quién era J. Laurent?. Su especialización en reproducciones artísticas arranca desde sus inicios profesionales. J. Laurent fotógrafo de nacionalidad francesa llegó a España en 1.957 cuando ya había fotografiado la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1.852. Fue posteriormente fotógrafo de Museos como el Prado, Academias Artísticas e innumerables monumentos históricos y artísticos.

En el archivo fotográfico Ruiz Vernacci perteneciente a la fototeca del Patrimonio Histórico del Instituto de Conservación y Restauración del Ministerio de Cultura, se ha completado un inventario de los catorce negativos correspondientes a la serie de las fotografías realizada por J. Laurent de las Pinturas Negras de Goya.

La longitud de la regla que aparece en las fotografías de J. Laurent es la misma en todas. Las fotografías están hechas en placas de cristal (soporte que se utilizaba antes de ser colocadas en el Museo del Prado). Se hacen en la casa y cuando se trasladan al Museo del Prado se les coloca la tira con número de inventario y título que J. Laurent utilizaba para catalogar todos sus trabajos (de tal forma que puede parecer que están hechas en el Museo del Prado, no siendo así, pues están hechas en la casa tal como se pintaron y eran en su estado original). Prueba objetiva de esto son las emulsiones de sales de plata sobre cristal que se encuentran en el archivo Ruiz Vernacci en el Instituto de Restauración y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional.

Existen dos hojas de catalogación de las catorce pinturas que J. Laurent utiliza en dos catálogos suyos para comercializar las fotografías. Una hoja: Catálogo de 1.896, exclusivo serie A con títulos exclusivos en francés "*Catalogue de Photographies Publiées par J. Laurent et Cie il Région*".

Rodolfo Coumont, propietario de "La Quinta del Sordo" entre 1.863 y 1.873 había encargado realizar una serie de fotografías de las Pinturas Negras aún sobre los muros de la Quinta. Además se habían descubierto cuatro positivos fotográficos de las Pinturas Negras pertenecientes a las colecciones WIT y Vega Inclan: El Aquelarre, El Santo Oficio, Atropos y la Leocadia. Se sabía que "J. Laurent et Cie" recogía una serie de catorce fotografías de las Pinturas Negras, tituladas "Fresques de tachees" de la Quinta de Goya. Teniendo en cuenta estas referencias documentales podríamos plantearnos la cuestión sobre si fue J. Laurent el fotógrafo que reprodujo las Pinturas Negras por encargo de Rodolfo Coumont.

Pero antes de responder a esta cuestión sería conveniente analizar cuales fueron los motivos que condujeron a la realización de esa serie de fotografías. Uno fue el deseo de los contemporáneos, historiadores, cronistas de preservar las imágenes de las pinturas, que se esperaba que desapareciesen en un corto espacio de tiempo por el deterioro del edificio y otras razones que comentaré a continuación. "La Quinta del Sordo" que era propiedad del hijo de Goya: Javier y su nieto Mariano a quien donó en 1.823 y éste la vendió a Don Segundo Colmenares en 1.859. Durante este tiempo la casa sufre numerosas transformaciones y ampliaciones, pero la construcción inicial de adobe en la que Goya realizó las Pinturas Negras quedo intacta, por respeto de sus herederos.

A partir de 1.852 la zona de "La Quinta del Sordo" era un área en desarrollo gracias a las iniciativas urbanísticas de su propietario D. Segundo Colmenares y por lo tanto propensa a operaciones especulativas. Entre 1.859 y 1.873 cambió en manos de tres propietarios. Por estas dos circunstancias, deterioro de la casa en el tiempo y peligro de nuevas ventas, los historiadores Villaamil y CH. Yriarte a finales de 1.860 llegan a temer que las pinturas desaparecerían.

El historiador Cruzada informa sobre los intentos de transferir las pinturas a tela que no se llegan a realizar por su coste elevado y malos resultados obtenidos en las pruebas. Así se llega al convencimiento de que nunca se podrán rescatar las pinturas de las paredes y se centran los esfuerzos en preservar las imágenes. Se hacen varios intentos para reproducir las pinturas: Fotografías, grabados en madera y aguafuerte.

Las fotografías que Rodolfo Coumont encarga, sirvieron de base para los grabados que C. Maurant hace para el libro de Charles Yriarte ("*Goya*". París 1.867). La comparación de las fechas nos lleva a pensar que las fotografías fueron realizadas entre 1.863 y 1.866. Por lo tanto, conviene preguntarnos si pudo existir otro fotógrafo al que Rodolfo Coumont hiciese el encargo de este trabajo más idóneo que J. Laurent. La capacidad técnica, su riguroso sistema de catalogación, su especialización en reproducciones artísticas, principalmente pictóricas y su capacidad comercial nos hacen pensar que no. Además J. Laurent tenía conocimientos técnicos que le llevaron a promover avances en los materiales fotográficos, de tal forma, sería quien reunía las condiciones idóneas para este trabajo específico.

Demostrada la notable idoneidad de J. Laurent para ser fotógrafo contratado por R. Coumont, no ha aparecido ningún indicio para pensar que otro fotógrafo pudo hacer otra serie de las pinturas antes de su traslación. Además existe un segundo motivo para la realización de esta serie de fotografías que fue la iniciativa de J. Laurent de solicitar permiso de reproducción, sin necesidad de ningún encargo del propietario.

Los catorce negativos que se descubren sobre las Pinturas Negras de J. Laurent, son la documentación más fiable como podemos deducir de estos razonamientos. Los tamaños de los negativos de cristal descubiertos (26'6 x 35'5) corresponden al formato tipo 27x36 en el que J. Laurent desarrolló prácticamente toda su obra. La emulsión empleada es el colodión cuyo periodo de utilización (1.851-1.882) abarca la mayor parte de la vida profesional de Laurent, y es en el centro de este periodo cuando se realizan estas series de fotografías.

Existen unas etiquetas pegadas a los negativos de cristal compuestas de varias piezas, que indican correcciones, que pudieron ser realizadas tanto por J. Laurent como por sus sucesores. Esto explicaría la discordancia que existe entre las fotografías antes de transferir al lienzo las pinturas y sus correspondientes etiquetas, que indican "*Au musee du Prado*". De tal forma existen los números que aparecen en la etiqueta y los títulos originales de "J. Laurent y Cia" para cada una de las pinturas.¹

Otro aspecto fascinante de los negativos es el papel pintado que aparece en ellos. En la sala de abajo había papel en el zócalo con un dibujo de racimos de uva, pámpanos y una trepadora con una flor que se llama campanilla. El empapelado de la sala de arriba es más extenso. El papel cubre la superficie de las paredes alrededor de los cuadros con un diseño geométrico del estilo de diapré, alterándose en él flores abstractas y cruces. Sobre los colores de estos dos papeles no se sabe nada por que hasta ahora no se ha descubierto ninguna forma de analizar los tonos de la fotografía en blanco y negro. Pero eran frecuentes los rojos o carmines muy oscuros en los comedores y el verde oscuro en las salas.

Además es muy importante plantearnos la cuestión sobre si son estos papeles de mediados del siglo XIX puestos allí por Javier Goya o los colocó su padre y reflejan el concepto del ambiente de la sala planteado por el artista. Las fotografías que Coumont encargo sobre las Pinturas Negras que Charles Yriarte aprovechó para hacer los grabados de su libro sobre Goya en 1.867, apoyan la fecha en la que se utilizaba este tipo de papel, que viene a ser hacia los años veinte. Si es así, como parece probable, Goya empapeló las paredes de las habitaciones que podemos deducir del concepto de aquellas pinturas. El papel pintado ofrecía imitaciones baratas de materiales costosos y era un método asequible para la clase media de tapizar las

¹ TORDECILLAS FERNÁNDEZ, M Carmen. Las Pinturas de "La Quinta del Sordo" fotografiadas por J. Laurent. Boletín Museo del Prado nº 31. T. XIII, 1.992. Pág. 64.

paredes. En la época del siglo XVIII en que España importaba papel pintado de Francia e Inglaterra se establecieron las primeras fábricas Españolas hacia 1.780. Pero esto no vale para el siglo XIX, siglo en el que los Reyes y aristócratas compraban también papel pintado y no se podía diferenciar tan fácilmente la decoración de los palacios de la de las casas particulares burguesas.

Fernando VII hizo público su interés por el género poco antes de que Goya comprara la Quinta. El 2 de Abril de 1.818 los Reyes visitaron la Real Fábrica de papel pintado y aterciopelado cuyo propietario y director era D. Pedro Girouz. Los hermanos Girouz venían de París y habían establecido su fábrica en Madrid en 1.786.

Por último hacer un breve comentario sobre las cenefas y molduras que enmarcan las pinturas. Es inquietante la atracción que causan los marcos que simulan la madera y como comprobamos en las fotografías son de papel. Llama a la atención ver como partes de estos marcos se levantan y aparece una doblez pegada a la pintura en algunas de sus obras.

A continuación comienzo los análisis sobre las impresiones que me han causado al estudiar las fotografías de J. Laurent.

A modo de recordatorio describo brevemente el esquema de trabajo.

Lenguaje y materia plástica (cuáles estaban mas empastadas y cuales menos empastadas, chorretones, zonas matéricas, zonas dónde diluye más la pintura).

Contradicciones y conjeturas: Diversos estados observados en las Pinturas Negras.

Estado de conservación, desprendimiento de pintura: Grietas que aparecen.

3.1.1. DOS FRAILES (Fotografía J. Laurent).

Es una pintura de fuerte contraste entre figuras y fondo. Como en el análisis de la actual pintura en el Museo del Prado, hablaré de ella por los tres planos en que está compuesta: Primer plano: Primer fraile, segundo plano: Segundo fraile, tercer plano: Fondo. Aunque este análisis va a estar marcado por la parte matérica de la pintura. Pues a primera vista es la primera que destaca en todas las fotos de J. Laurent.

Como supongo lo van a estar el resto de este estudio sobre estas pinturas.

Primer plano: Primer fraile, segundo plano: Segundo fraile, tercer plano: Fondo.

La cabeza del primer fraile está compuesta por zonas cargadas de pintura como un mechón de luz en el pelo y manchas con bastante empaste en la barba. También tiene pinceladas matéricas en la frente y manos. En otras zonas como el resto del pelo hay menos pintura. El cuerpo, manto del fraile, se funde con el fondo y se aprecian en la fotografía vetas, estrías como si diese la sensación de estar pintando sobre madera. Estas vetas obedecen supongo a la preparación hecha sobre los muros de la casa. La cabeza del fraile está muy bien definida y se aprecian muy bien los contornos de las luces que la forman como la expresión, de un hombre mayor con los ojos descansando, mirando hacia abajo en una posición de descanso como apoyada por la disposición de las manos en el bastón. Existe una grieta que empieza en el centro del cuadro en su parte posterior y atraviesa la parte derecha del pelo, rozando el ojo derecho y una tercera parte de la barba, en este punto la grieta hace un ángulo recto y se dirige hacia el extremo derecho del cuadro rozando el cuello del segundo fraile, desembocando en la primera cenefa que enmarca la pintura coincidiendo un levantamiento del papel de la cenefa. Aproximadamente a la altura donde empieza el palo del bastón, cruza una hendidura en la pintura que atraviesa el ancho del cuadro de un lado a otro en sentido diagonal. Como he indicado el manto se integra con el fondo, apreciándose chorretones que caen en dirección hacia abajo del cuadro, intercalándose con las vetas y algún rallado en curva en sentido horizontal. Las vetas aparecen en sentido vertical.

En el segundo fraile la cabeza está dibujada en un plano de perfil, apreciándose perfectamente las partes que componen el gesto de la cara. Nariz arrugada, ceja alta, ojo mirando al frente, boca abierta, oreja grande y puntiaguda, frente redonda y pequeña trazada en semicírculo desde el principio de la cara hasta el pico de la oreja. La línea que limita la cabeza con el cuerpo, (no hay cuello) está atravesada por la grieta de la que he hablado en esta descripción sobre el primer fraile. El cuerpo se funde con el del primer fraile y el fondo del cuadro con rallados en vertical incluidos hacia el lado derecho del cuadro y zonas donde se aprecian más empastes de pintura que en otras.

El fondo está absolutamente integrado con las figuras. En la parte posterior izquierda tiene un haz de luz donde se distinguen zonas porosas de barniz con óleo, estas zonas se pierden con otras más lisas, supongo solo de óleo y crean un efecto de movimiento. Le dan aire estos efectos al cuadro. Hay pinceladas encima del fondo hechas con libertad y en una actitud clara de pintar como le daba la gana según lo que le apetecía en ese momento. Son pinceladas, unas hacia un lado o cruzadas encima del fondo. Más que pinceladas son manchas (chorretones). El fondo está compuesto de un plano de color negro verdoso y en su parte alta juega con manchas en todas las direcciones, chorretones de pintura en sentido vertical van apareciendo en el lado izquierdo, apreciándose más en el lado izquierdo del centro del cuadro, se intercalan con vetas verticales y rallas que cruzan en sentido horizontal.

El primer fraile destaca por un fuerte foco de luz que se expande a lo largo de su rostro destacando como partes de más intensidad, un mechón de pelo en la parte izquierda del cabello y en casi toda la barba. El segundo fraile tiene un foco de luz a la altura del carrillo, compuesta más que por pinceladas por manchas de pintura en todas las direcciones. El fondo que está

muy bien integrado con las figuras en su parte posterior izquierda tiene un haz de luz que crea un efecto muy bonito en la pintura, como si las estuviese envolviendo en el espacio. *Ver en este personaje un "autorretrato" metafórico de Goya quizá sea excesivo, pero no hay que olvidar que el artista era ya un anciano-tenía setenta y cuatro años en 1.820- y que en varias ocasiones había escuchado la llamada de la muerte.*¹

Tras el análisis sobre las impresiones personales que obtengo del estudio de cada uno de los cuadros inicio la descripción de lo que yo he llamado comentarios de los dibujos esquemas.

¹ BOZAL, Valeriano. Guía de Sala. Goya: Pinturas Negras. Pág. 21.

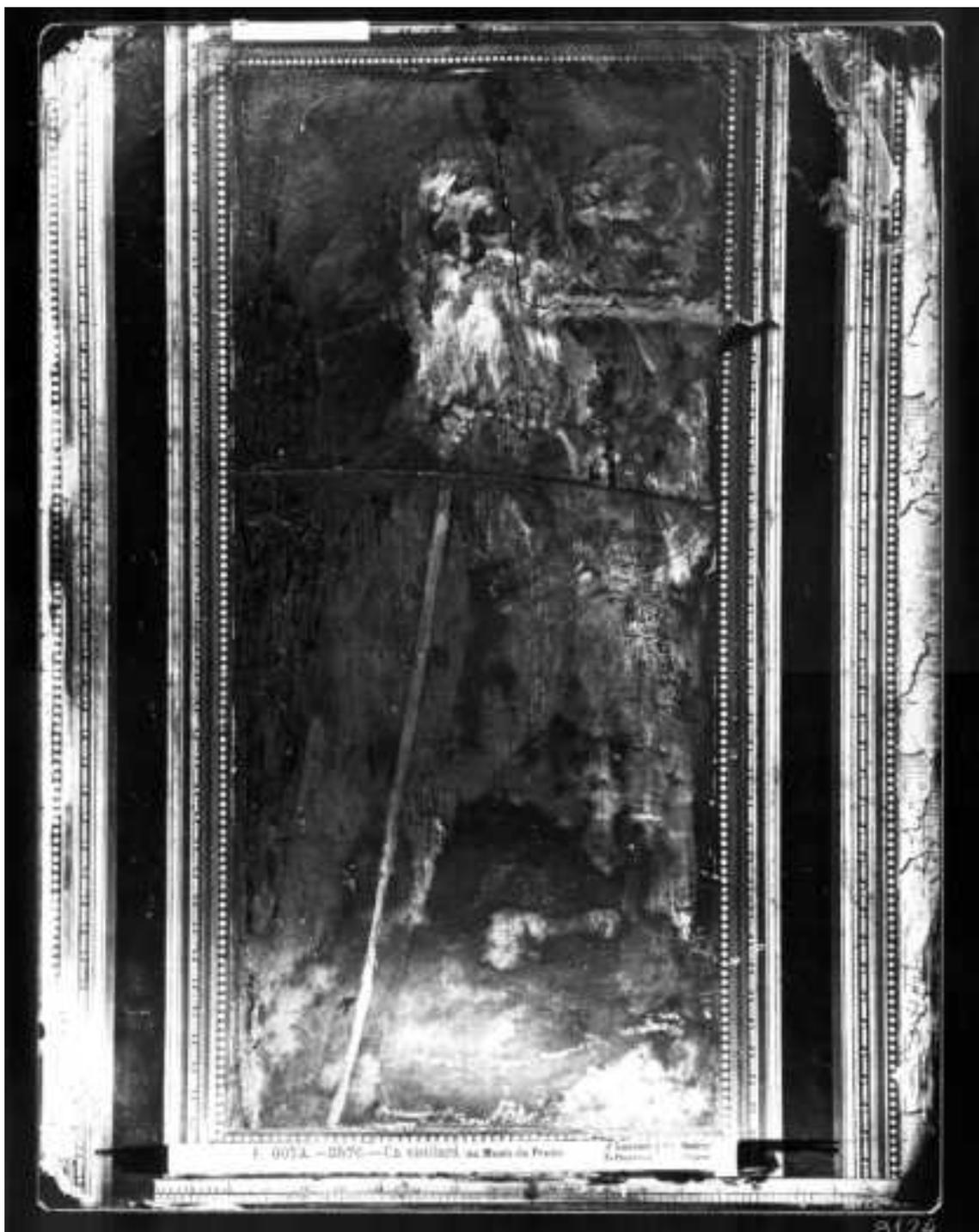
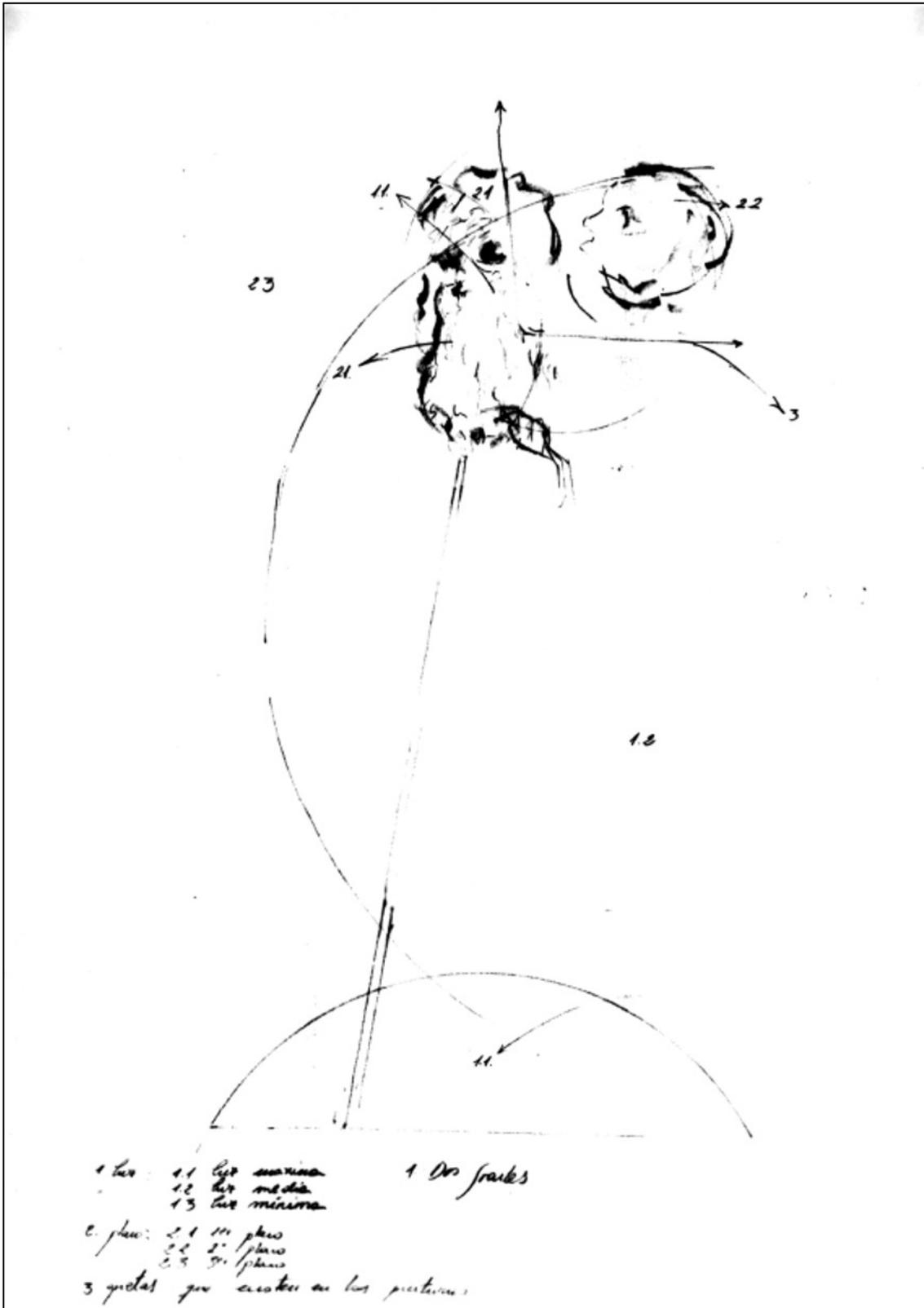


Ilustración 1. Dos frailes



De igual manera que en las impresiones personales que a mí me causan las fotografías de J.Laurent de las pinturas, describo el esquema de trabajo que he seguido al realizar estos dibujos esquema:

Zonas de luz más relevantes de los cuadros. Radiografía.

Estudio de la composición a través de planos.

Estado de conservación de las obras como por ejemplo grietas.

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

La luz en esta pintura entra desde la parte alta derecha de la composición a la altura de las caras de los frailes y se va degradando en un semicírculo desde su parte alta derecha hacia la inferior derecha.

Luz máxima: Destaca como zona de máxima luz la barba del primer fraile donde observamos manchas extensas de blanco de plomo. También en la frente de éste y en la cara en general del segundo fraile pero de menor intensidad. Además aplica blanco de plomo en menor medida a lo largo del bastón del primer fraile. Así pues la luz máxima incide en la cara del primer fraile.

Luz media: Se desarrolla a lo largo del extremo derecho del cuadro.

Luz mínima: Podríamos situarla en la mancha de fondo que se encuentra detrás del bastón del primer fraile.

PLANOS

Primer plano: Destaca el fraile con barba.

Segundo plano: Junto al primer fraile vemos la cara de perfil del segundo fraile.

Tercer plano: Se desarrolla a través del fondo que rodea a las dos figuras.

Es una composición que dibuja un semicírculo desde arriba hacia abajo y de derecha a derecha en el espacio del cuadro.

GRIETAS

Aparece una grieta dibujando un ángulo casi recto en la parte superior derecha del cuadro.

3.1.2. DOS MUJERES COMIENDO (Fotografía J. Laurent).

Se compone de dos figuras y un fondo, mujer con cuchara en primer plano. Segundo mujer cadavérica en segundo plano y fondo en tercer plano.

La primera mujer da la impresión que esta hecha de un solo trazo, desde la parte inferior izquierda del cuadro en semicírculo hasta la mancha alargada de luz, pincelada que la une con la segunda mujer. Aprovecha este trazo para dibujar cara y cuerpo. Está ladeada mirando hacia la izquierda del cuadro (en todas estas descripciones siempre que hablo de direcciones dónde están dispuestas las figuras y elementos del cuadro, lo hago teniendo en cuenta que los estamos mirando de frente a nosotros).

Destaca una especie de sombra en esta primera figura hecha a través de rallados entre el límite de la línea del cuerpo y la cabeza con el fondo. La cabeza muy empastada sobresale del fondo por un fuerte foco de luz en consonancia con la cuchara. La frente marcada por pinceladas gruesas de pintura que pueden significar arrugas se intercalan con rayados, que pueden ser de espátula en sentido vertical. Las arrugas, pinceladas gruesas, van en el sentido de la dirección de la cara inclinada hacia el lado derecho. Las cejas oscuras dan unidad a la cara y dividen la parte derecha de la frente del resto de ésta. Trazos libres crean una fuerza en general en la expresión de toda la cara. Manchas sobre manchas componen los ojos como la nariz arrugada y redonda con varias pinceladas de luz en la parte izquierda del tabique creando volumen. Una franja oscura se extiende desde un moflete al otro y se entrecorta con la nariz bien marcada, representa la boca de sonrisa irónica, con varios puntos de luz entre la franja oscura a modo de dientes (dos dientes). De la parte de los mofletes a la barbilla la cara se compone de líneas curvas y deformes, a mi parecer hechas de un trazo rápido muy lógico por las cuales intuimos como trabajó estas pinturas. Con libertad, naturalidad y de una forma espontánea y visceral. La barbilla ancha destaca también por un fuerte empaste de pintura y luz que contrasta con la boca y la hace salir marcando las mandíbulas.

En general juega con pinceladas y rallados en el sentido que marca el movimiento de las figuras. Una caperuza cubre la cabeza marcada por una línea fuerte en su parte alta dejándose caer hacia la parte derecha de la cara. Es una línea compuesta de varias pinceladas de luz que se funden en el lado derecho con el manto y que en su parte de arriba contrastan con una fuerte sombra de la frente. De la barbilla al manto hay una franja, mancha oscura y gruesa con pinceladas que destacan sobre la mancha y forman el cuello. Los hombros, mangas del manto y el manto, en general está compuesto de pinceladas aplicadas en el sentido del movimiento del cuerpo, muy libres y espontáneas (rapidez de la que antes he hablado). De los hombros a las mangas y manos vemos empastes de pintura, zonas como raspadas, zonas amplias hechas con espátula. Manos, mangas y cuchara muy empastadas. Mezclándose los colores a través del pincel embadurnado en pintura y llevando y reflejándose en la pintura la dirección de los trazos como en el deforme dedo índice hecho a través de un decidido trazo de líneas curvas. En la cuchara se ve el mismo modo de proceder que en las manos y mangas y otras pinceladas largas de la parte de la base del cuadro y que corta el cuerpo de la figura. En esta composición se aprecian muchas pinceladas embadurnadas de pintura y marcadas por incisión y fuerza de la mano del artista en el pincel sobre el soporte en el que pinta.

El fondo es oscuro con rayado vertical, aparecen pinceladas encima de la base del fondo, unas más largas y anchas siguiendo un sentido y dirección de inclinación horizontal, cruzándose con el rayado, mirando hacia la parte posterior del cuadro. Hay como desconchados que no distingo muy bien si obedecen al estado de la pintura o a la fotografía. De las cenefas de papel que simulan los marcos hablaré mas adelante.

En la primera figura la cabeza como ya he comentado esta muy empastada y sobresale del fondo por un fuerte foco de luz en consonancia con la cuchara. La nariz esta trabajada con varias pinceladas de luz en la parte izquierda del tabique creando volumen. Se distinguen

varios puntos de luz a la altura de la boca. También destaca la barbilla por un fuerte empaste de pintura y luz que contrasta con la boca y la hace salir marcando las mandíbulas. La cabeza cubierta por una caperuza esta representada por una fuerte línea compuesta de varias pinceladas de luz fundiéndose con la parte derecha del manto y contrastando en su parte superior con una fuerte sombra de la frente.

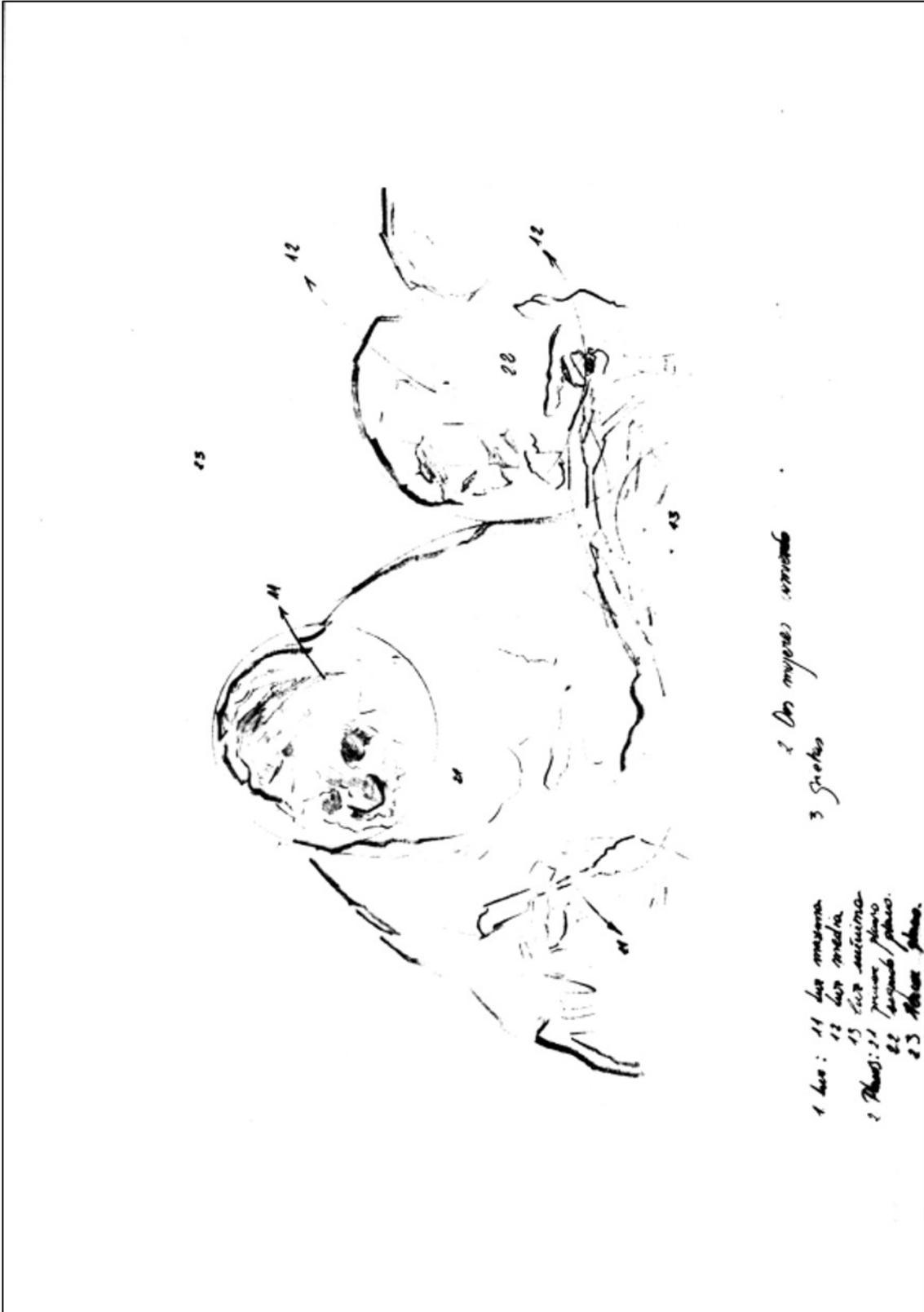
La segunda figura de mujer, está compuesta de la misma manera que la primera. Aspecto cadavérico de fuerte luz en la frente entre las cejas y carrillo derecho, también como aspectos más destacables en esta composición distingo los siguientes: Luz en el centro de la nariz menos intensa. Sombra oscura del perfil de la cara a la nuca, degradando a más clara en su parte posterior. Ojos hundidos con dos manchas oscuras redondeadas y pincelada ancha y libre del labio inferior que contrasta por su luz con la oscuridad y sombra del superior. Oreja compuesta de cuatro trazos de luz entre la sombra. Hombro compuesto por una zona ancha de pintura rodeada por tres pinceladas, la que está por encima de la mancha larga y de varios trazos de oscuridad a luz. Las otras dos en forma de "V" se van oscureciendo para armonizar con el resto del cuerpo que se integra con el fondo. Mano deformada compuesta como la de la primera figura.

La luz se dispersa a través del fondo de una forma tenue en todo el espacio de la pintura.

La segunda figura está compuesta de la misma manera que la primera. Tiene aspecto cadavérico y se distingue una fuerte luz a la altura de las cejas en la frente y en el carrillo derecho.



Ilustración 2. Dos mujeres comiendo



1. base: 11 las manos
12 las medias
13 las salsinas
2. Platos: 14 primer plato
15 segundo plato
16 tercer plato

2. Dos mujeres comiendo
3. Sujetos

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Aparece una extensa mancha de blanco de plomo rodeando a toda la figura de la mujer con cuchara, en su máxima intensidad en todo el rostro y en la cuchara. También destaca el blanco en el contorno que dibuja el cuerpo de la figura. Como también unas pinceladas extensas y largas que unen a ésta con la segunda figura a la altura de la parte inferior derecha de la composición.

La luz media: Incide en el rostro de la mujer cadavérica.

PLANOS

Primer plano: Mujer con cuchara

Segundo plano: Mujer con rostro de calavera.

Tercer plano: Fondo de la composición que rodea a ambas figuras.

Es una composición donde se dibuja un círculo en torno a la figura de la izquierda que se une a la de la derecha a través de una corta onda.

GRIETAS

No se aprecian grietas destacables en la composición.

3.1.3. UNA MANOLA. LEOCADIA ZORRILLA (Fotografía J. Laurent).

Primer plano: Fondo con barandilla. Segundo plano: Figura de Leocadia. Tercer plano: Cielo.

El primer plano es un espacio de grandes manchas oscuras en forma de rectángulo extendiéndose desde su lado derecho hasta una tercera parte en la altura del cuadro y dos terceras partes en su ancho. Son manchas de un lado a otro sin dirección, unas más diluidas y otras más empastadas. Las más diluidas como por ejemplo: Mancha en zig-zag en la parte inferior, dibuja una diagonal rápida y oscura. Otras están compuestas más por líneas curvas y abstractas sin formas, por lo general se aprecian chorretones. La parte de arriba está más empastada que la de abajo. Vemos una pincelada grande en forma de "V" en el lado izquierdo mirando hacia arriba. La barandilla está encima de la mancha oscura más empastada hecha por tres líneas y unos cuantos manchurroneos. Los Barrotes, trabajados en líneas oscuras que se van perdiendo con el fondo con poca pintura. Semicírculos entre los barrotes de trazado rápido y apenas mojados en pintura. El espacio por lo general que es claro, no está muy empastado y se ven estrías verticales y manchas amplias oscuras sobre claras. Una grieta atraviesa desde la parte central izquierda posterior desde el cielo hasta el lado que apoya la Leocadia en la mancha que soporta la barandilla. En el centro del fondo hay una mancha oscura, a los lados manchas más claras. Son una mancha grande oscura central y dos laterales claras. Hay chorretes de pintura en la parte izquierda del fondo que limita con la línea curva del vestido. Zonas como sucias, en algunas partes del fondo.

Segundo plano: Leocadia. Figura apoyada en la mancha que representa la barandilla con el cuerpo curvado hacia la derecha. De cintura para abajo cuerpo y piernas se funden muy bien con el fondo. Si bien se distingue una línea vertical desde la axila del cuerpo y la mancha de la barandilla hasta el suelo de la base del cuadro. De la cintura a la mitad de la falda predominan tonalidades oscuras más empastadas como en la parte superior del fondo. De la mitad de la falda para abajo se ven raspados de espátula y desconchados blancos de pintura. Raspados de izquierda a derecha en un sentido mirando hacia abajo con intenciones claras. Moratín en una de sus cartas desde Burdeos escribía: *"Doña Leocadia con su acostumbrada intrepidez, reniega a ratos y a ratos se divierte"*. Yriarte la describió -traduzco- *"de naturaleza viva, exuberante, loca por el placer y el movimiento, intrépida amazona"*. Moratín en otra de sus cartas Bordelesas *"Goya está aquí con su Doña Leocadia: No advierto en ellos la menor armonía"*.²

De la cintura a la cabeza de Leocadia, dibujo de brazos y cabeza con una línea continua y gruesa. Por encima de la línea de la figura pasa un velo. Muchas líneas que se entrecruzan en pecho y brazos con el velo. No hay tanta materia como en la parte posterior de la falda que limita con la cintura. Una parte del pecho y brazos es clara en armonía con el cielo de fondo. La cara es inexpresiva, vemos los ojos con mirada perdida, dos pinceladas medio curvas que marcan las cejas y la boca entreabierta. La nariz es muy recta y plana y barbilla redonda que continúa en círculo con el resto de la cara. Pinceladas desordenadas forman el pelo. Una en forma de "H" a la altura del centro del pelo con la cara se funden con las líneas del velo. La línea del perfil de la cara es gruesa.

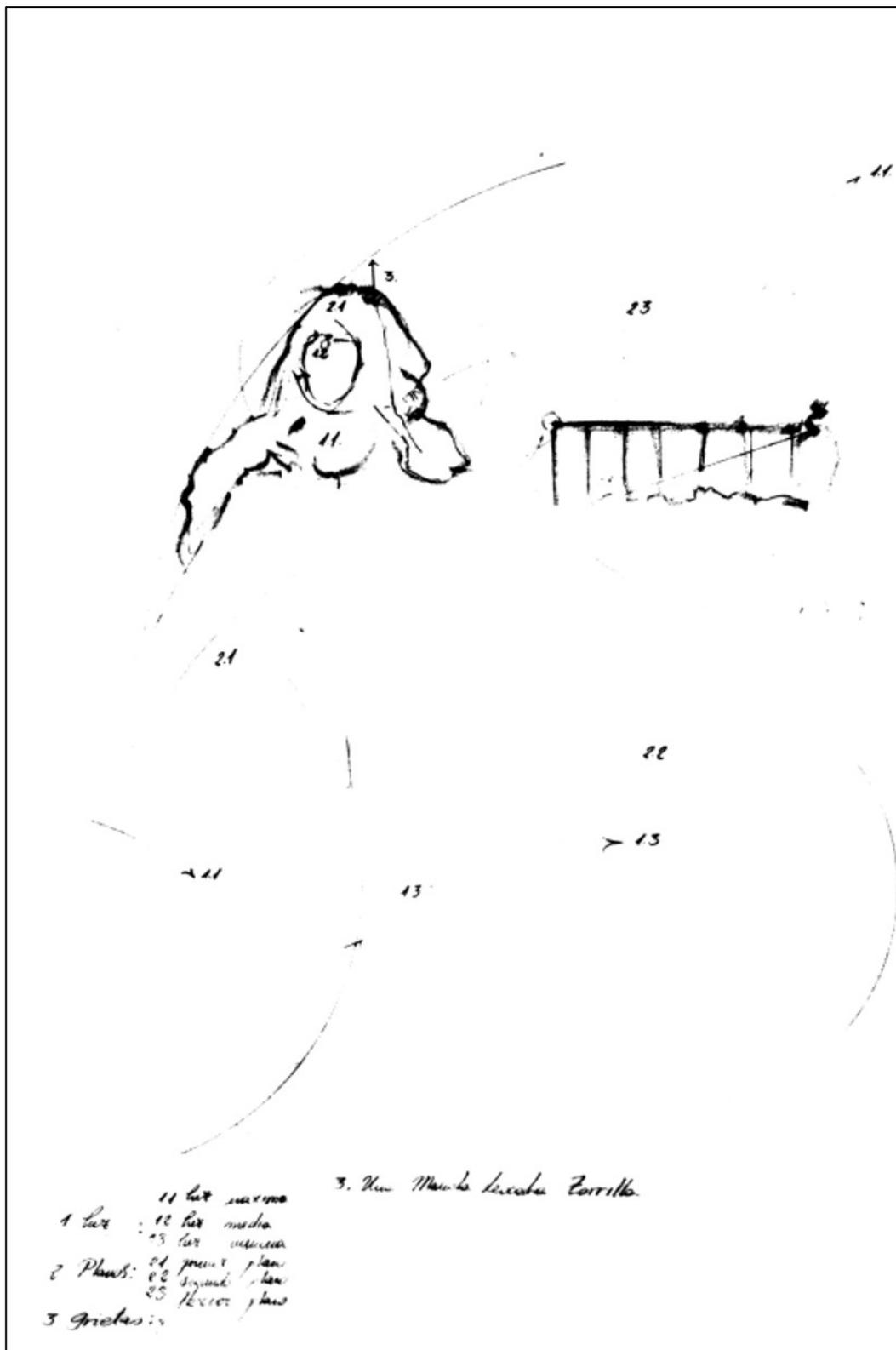
Fondo claro del cielo en contraste con el fondo de la barandilla. Tengo la impresión de que movía la espátula sobre la pintura en el muro y entornando los ojos las figuras se hacían solas.

La luz en esta pintura incide de una forma destacable en el rostro de Leocadia cubierto por el velo, y en medio de su cuerpo como en la parte baja de su falda. También se refleja una amplia zona de luz en la parte derecha del fondo abstracto. Pero la luz que crea la atmósfera de esta pintura es la que viene dirigida del ángulo derecho del tercer plano, creando una sensación de luz intensa y que se extiende y va haciendo menos protagonista por el resto del espacio del cuadro.

² SALAS, Xavier. Minucias sobre Goya. Pág.: 250.



Ilustración 3. Una Manola, Leocadia Zorrilla



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Figura de Leocadia y fondo superior derecho de la composición. En el cuerpo de Leocadia desde la cintura hasta el cuello se extiende una amplia mancha de blanco de plomo.

Luz media: Incide en la cara de Leocadia cubierta por el velo como en la parte central de la falda.

Luz mínima: Se proyecta un haz de luz en la parte inferior central de la composición.

A través de la radiografía de esta pintura la luz máxima se desarrolla por el blanco de plomo que Goya aplica desde la cintura de Leocadia hasta su cabeza y en una línea que dibuja un ángulo recto describiendo el espacio cuadrado que se dibuja bajo la baranda donde Leocadia se apoya.

PLANOS

Primer plano: Figura de Leocadia.

Segundo plano: Espacio cuadrado donde reposa la baranda.

Tercer plano: Fondo cielo.

Es una composición que dibuja un semicírculo a través de la figura de Leocadia que se apoya en un cuadrado que representa alguna forma abstracta.

GRIETAS

Se aprecia una pequeña grieta que atraviesa el fondo y reposa sobre la cabeza de Leocadia a la altura derecha del velo llegando hasta el brazo.

3.1.4. LA LECTURA. LOS POLÍTICOS (Fotografía J. Laurent).

“ La iluminación, similar a la que aparece en Dos Mujeres y un Hombre, es más expresiva que naturalista”³.

Valeriano Bozal

Formado por cinco figuras y un fondo. Se distinguen muy bien en las fotos de J. Laurent tres de las figuras. El grupo de figuras está situado aproximadamente en el centro de la composición. Los cuerpos se funden con el fondo. Como en pinturas anteriores hay rallados verticales en el fondo que pueden corresponder a la preparación del muro. Se aprecian desconchados también en las pinturas (puntos blancos).

De los tres hombres, el de la derecha con bigote, en la parte de la cabeza que corresponde al pelo tiene menos materia apreciándose más en el fondo que le rodea. La luz incide enfrente, nariz y mejilla contrastando con una mancha grande oscura en el perfil a la altura de la barbilla que se funde con el pelo. Fuera de la cabeza el resto de la figura está absolutamente fundida con el fondo. A su lado el personaje de barbas que mira atentamente el libro destaca en la parte frontal de su cuerpo, donde está la máxima luz del cuadro a través de fuertes empastes con mucha materia de pintura. Se dibuja como un triángulo donde se aprecian partes gruesas de óleo porosas y rallados esparciendo el óleo sin secar y dejando la marca de la espátula. La larga barba del personaje de la izquierda limita con la línea de luz que corresponde al pecho del personaje central. Este personaje de larga barba está muy en penumbra. La luz viene de la parte izquierda del cuadro enfocando de una forma tenue su perfil izquierdo, dejando en oscuridad el derecho. No tiene una expresión que llame mucho la atención del espectador.

Las dos figuras que están detrás de estas tres apenas se distinguen. La que mira al cielo es una mancha que apenas se adivina distinguiéndose un ojo y nariz. La otra casi no se define. Se puede adivinar una cara, a través de manchas, aunque cuesta un poco verla.

El libro aparece flotando en el centro del cuadro. Son toques matéricos de pintura dibujados en una diagonal ascendente hacia la derecha, sobresaliendo una larga pincelada gruesa que dibuja el perfil de la pasta del libro.

Las manos del personaje de larga barba aparecen flotando sobre el fondo (en posición de recogimiento) son dos manchas compuestas cada una en cuatro trazos. En la parte inferior derecha hay una mancha trazada de una forma rápida como si se hubiese dispuesto la pintura sobre el fondo y luego se hubiese barrido.

Fondo: En general se compone por zonas oscuras distinguiéndose unas de otras por ser unas más mates y otras más brillantes. Hay chorretones que caen hacia abajo, por ejemplo uno amplio debajo de la mano que simula la mancha del hombre de la derecha. Más que chorretones son zonas amplias de pintura que caen hacia abajo. También entre la larga barba del personaje de la izquierda.

Hay rallados como si estuviesen hechos con un clavo o un objeto punzante sobre la pintura para definir más la forma, el dibujo, por ejemplo: Parte del cuerpo del monje de la derecha que limita con el cuerpo del hombre central de máxima luz.

³ BOZAL, Valeriano. Guía de Sala. Goya: Pinturas Negras. Pág.: 41.



Ilustración 4. La lectura o los políticos



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Incide dibujando un círculo en torno al grupo de figuras que representan la composición.

Luz máxima: Destaca en la figura central en su cara y medio cuerpo.

Luz media: Se extiende alrededor del grupo de figuras que rodea al personaje central.

Luz mínima: Situada debajo del grupo de figuras que se integran con el fondo.

En la radiografía se aprecia una amplia mancha de blanco de plomo justo en el centro del cuadro. Así como otra mancha que reposa sobre las cabezas del grupo de personajes.

PLANOS

Primer plano: Dos personajes situados a la derecha de la composición junto a estos tres primeros.

Segundo plano: Tres personajes situados a la izquierda de la composición haciendo un grupo en torno al libro.

Tercer plano: Fondo que se integra con el grupo de figuras.

Es una composición que dibuja una elipse.

GRIETAS

No se aprecian grietas destacables en la composición.

3.1.5. DOS MUJERES Y UN HOMBRE (Fotografía J. Laurent).

“Ahora predomina la cotidianidad, incluso lo callejero, como si nos encontrásemos ante nuevas escenas de costumbres”⁴.

Valeriano Bozal

Composición formada por dos planos, destacando en primer plano: Las dos figuras frontales que vemos a nosotros y la de perfil junto a éstas. En segundo plano: El fondo muy bien integrado con las figuras.

Como en La Lectura, Los Políticos, sobresalen las figuras de medio cuerpo hacia arriba, como si estuviesen flotando sobre el fondo.

En primer plano aparecen tres figuras, las dos principales riéndose de frente a nosotros y una tercera de perfil. Además de las expresiones a primera vista me llama la atención el cuerpo de la primera figura de la derecha donde traza la camisa a golpes de espátula con óleo muy empastado. Las arrugas de la camisa del personaje de la derecha parece que están hechas con rabia, ejecutada de una forma rápida a base de trazos firmes consiguiendo el movimiento que le quiere dar a la figura moviéndolas en el momento que las esta aplicando.

Además ralla zonas de óleo empastado dándoles más fuerza. También mete fuertes pinceladas encima de zonas ya pintadas determinantes y con clara intención como las arrugas de la camisa hechas con pinceladas largas. Hay veces que tengo la sensación que las pintaba, más que con un análisis cerebral, con una intención clara de modelarse espontáneamente a través de su genio y reacciones instantáneas del momento en que estaba trabajándolas.

Muchas veces me imagino a Goya moviéndose a compás de la figura que está trabajando como si él mismo fuese y estuviese metido dentro del cuadro que está pintando. Supongo que sería un espectáculo genial verle pintar desde fuera.

El segundo plano compuesto a través del fondo que envuelve a las figuras, crea un fuerte contraste con éstas y potencia la luz que determina el espacio de la pintura, dándole un protagonismo especial a los personajes.

Las arrugas de la camisa del personaje de la derecha parecen hechas con rabia, ejecutadas de una forma rápida a base de trazos firmes, consiguiendo el movimiento que le quiere dar a la figura, modelándolas a través del movimiento con la intención que persigue al trabajarlas.

La cara de la figura esta modelada como si estuviese llevando la pintura de un lado a otro y conseguir mejor el gesto de dolor de la figura. La boca amplia y ancha torcida y deformada como la nariz y también ojos anchos le dan una impresión todavía más expresiva en su dolor.

La otra figura de mofletes anchos moviéndose justo al lado contrario, que está dando a la composición un movimiento pendular, tiene una intención grotesca. No está muy empastada y sí muy marcada por líneas en ojos, nariz, labios, dientes y mofletes. Parece una máscara de carnaval. Sobresale una pincelada fina y de luz sobre el pelo delimitando el manto que posa

⁴ BOZAL, Valeriano. Guía de Sala. Goya: Pinturas Negras. Pág.: 37.

sobre su cabeza. Arrastra zonas de pintura en la dirección del movimiento al que quiere llevar la figura. Hay chorretones sobre partes empastadas que deja caer despreocupado.

La calidad de las expresiones de las caras de las figuras es genial.

La tercera figura de perfil y nariz aguileña está sugerida apoyando el protagonismo de las otras dos.

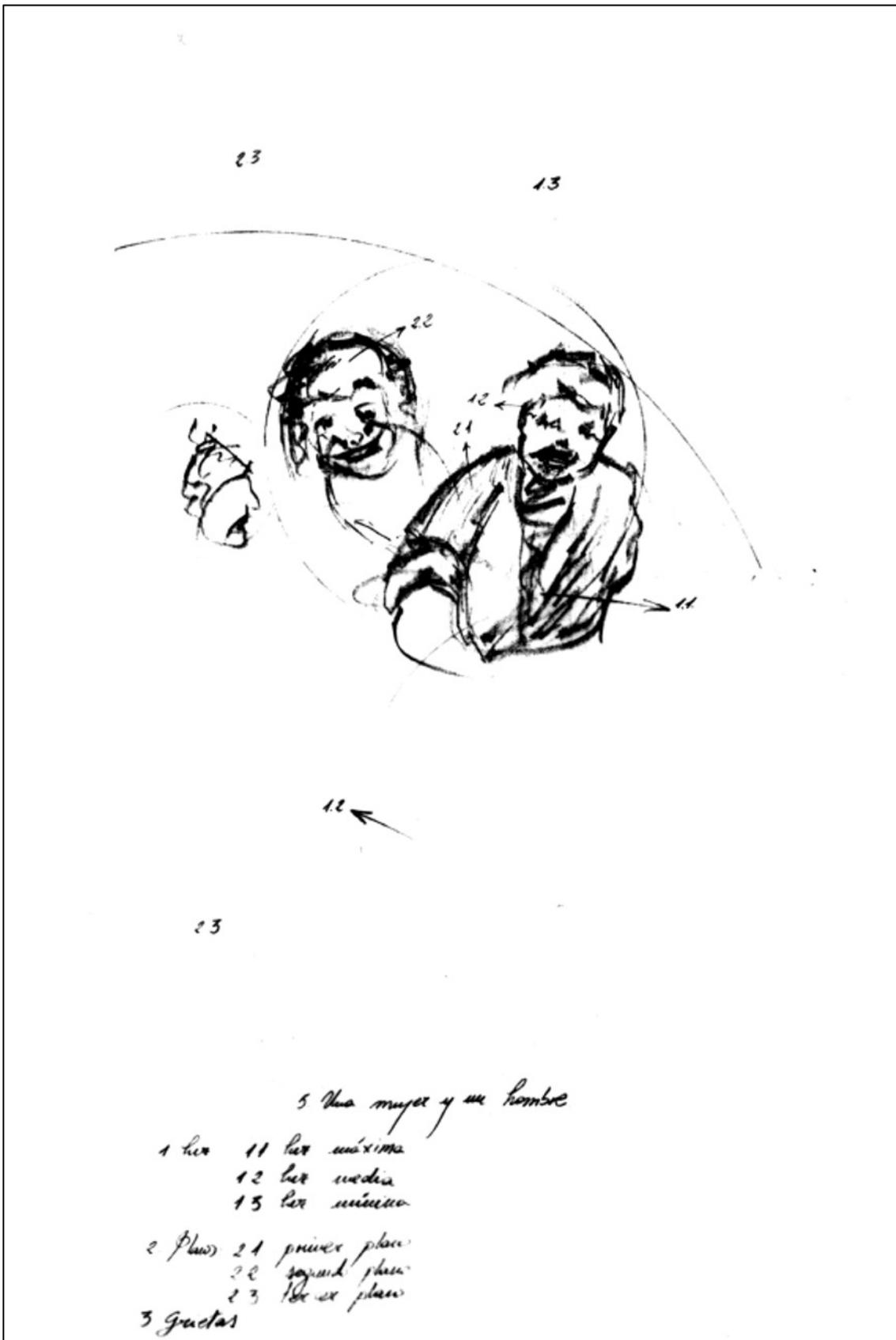
Viendo las fotografías de J. Laurent, las figuras son formas que aparecen mágicamente dando la sensación que van a desaparecer en un momento.

Fondo: El análisis del fondo que se aprecia en esta pintura es como las anteriores. Fondo estriado en la preparación en bolsas verticales que caen hacia la parte baja de la pintura. Zonas más mates y otras de más brillo, todas oscuras. Chorretones más finos y zonas de chorretones más gruesas que caen verticalmente. Pinceladas sugerentes. Se aprecian también puntos blancos que pueden ser desconchados de pintura.

La luz incide en mayor intensidad en la camisa del personaje de la derecha dándole fuerza a la composición y creando un efecto muy bonito.



Ilustración 5. Dos mujeres y un hombre



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Incide en el personaje situado a la derecha de la composición. Destacando la camisa de éste.

Luz media: Incide en la cara del primer personaje y un poco más apagada en el del segundo. Así como el fondo que se integra con las figuras en su parte baja.

Luz mínima: Fondo alto de la composición.

En la radiografía se aprecia una amplia mancha de blanco de plomo que dibuja la camisa y cara del primer personaje y la cara del segundo.

PLANOS

Primer plano: Personaje de la derecha del cuadro.

Segundo plano: Corresponde a los dos personajes que se sitúan detrás de este primero de la derecha.

Tercer plano: Fondo del cuadro que se integra con las figuras.

Es una composición que dibuja un círculo a través de una línea en torno a sus personajes principales.

GRIETAS

No se aprecian grietas destacables en la composición.

3.1.6. JUDITH Y HOLOFERNES (Fotografía J. Laurent).

Este es uno de los pocos cuadros fotografiados por J. Laurent donde no se distingue muy bien la pincelada con la que trabaja Goya, por estar muy saturado de manchas, debidas a granos que aparecen en la emulsión de los cristales un poco deteriorada. En cualquier caso intentaré hacer un análisis lo más acertado posible.

Es curioso porque la figura de la izquierda, según están y se conservan las pinturas ahora en el Museo del Prado, no aparece en esta fotografía. Por lo tanto hablaré sólo de dos planos: Primero Judith y segundo fondo.

En el primer plano donde situamos la figura hay que reseñar que en cuanto al dibujo está muy bien cuidada. De líneas que delimitan muy bien la forma, incluso las pinceladas del vestido están trazadas en ritmo y movimiento que pide la figura de una forma ordenada que contrasta con el tratamiento que le da a otras composiciones mucho más anárquica. La descripción en cuanto a la comicidad de la figura coincide con la de los cuadros, como son actualmente en el Museo del Prado pues el dibujo es el mismo, quizá no se aprecian líneas que se pierdan en estas fotografías pero en general el dibujo es el mismo.

Segundo plano: En la parte inferior del fondo hay un rallado en diagonal y unas líneas curvadas de arriba a abajo en dirección hacia la izquierda bastante gruesas. Es oscuro en torno a la figura de Judith pero como ya he dicho complicado de analizar por las manchas de la emulsión.

El mal estado de la emulsión del cristal de aspecto poroso extendiéndose por todo el espacio de la composición, hace que no podamos decir mucho más en la fotografía para analizar zonas donde aplica más o menos materia, raspados, empastes y otros elementos de valoración.

La luz en esta pintura incide de forma destacable sobre el medio cuerpo y cara de Judith envuelta por la atmósfera del fondo proyectándose sobre todo en su parte alta.



Ilustración 6. Judith y Holofernes

22

12



6 Judith y Holofernes
 1 lux 11 lux ussua 2 Placo 21 pravo placo 3 Guetas
 10 lux ueda 22 segund placo
 13 lux minima e 3 Uerax placo

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: La luz se refleja de una forma intensa en el rostro, brazo y mano de Judith y en la parte inferior de su falda.

Luz media: Incide en la parte central de la falda de Judith así como en la parte superior del fondo del cuadro.

Luz mínima: Se extiende a través del fondo bajo de la composición.

En la radiografía se dibujan amplias manchas de blanco de plomo en la parte inferior de la falda de Judith, así como en la parte izquierda de su rostro, mano y cofia.

PLANOS

Primer plano: Figura de Judith.

Segundo plano: Fondo que se integra con la figura de Judith.

Es una composición que dibuja una línea en semicírculo.

GRIETAS

No se aprecian grietas destacables en la composición.

3.1.7. ROMERÍA DE SAN ISIDRO (Fotografía J. Laurent).

En una primera observación parece que este cuadro es más alargado que como se encuentra actualmente en el Museo del Prado.

En la fotografía de J. Laurent se ve como detrás de la figura en el ángulo derecho del cuadro hay otra figura cabizbaja y de hombros inclinados hacia delante donde existe un trozo de margen hasta finalizar el cuadro.

Básicamente la división por planos es la misma que en la pintura que ahora se encuentra en el Museo del Prado:

Primer plano: Grupo de personas, figuras en peregrinación.

Segundo plano: Montaña por dónde pasea un hombre cabizbajo.

Tercer plano: Montañas de fondo.

Cuarto plano: Fondo, cielo.

El grupo central protagonista destaca por expresiones diversas llenas de una fuerte carga emocional. Este primer plano, en la fila de personas peregrinando se ramifica en dos. Una parte de la fila continúa sobre la línea del segundo plano, la otra parte por encima de una de las colinas del fondo. La línea de figuras y colinas de fondo contrasta al ser más oscuras con el fondo del cielo que es más claro (en el fondo).

Hay una grieta que va desde la mitad del cuadro y atraviesa desde la parte baja de la composición a la altura de la montaña del segundo plano perdiéndose entre los hombres con capa y chistera.

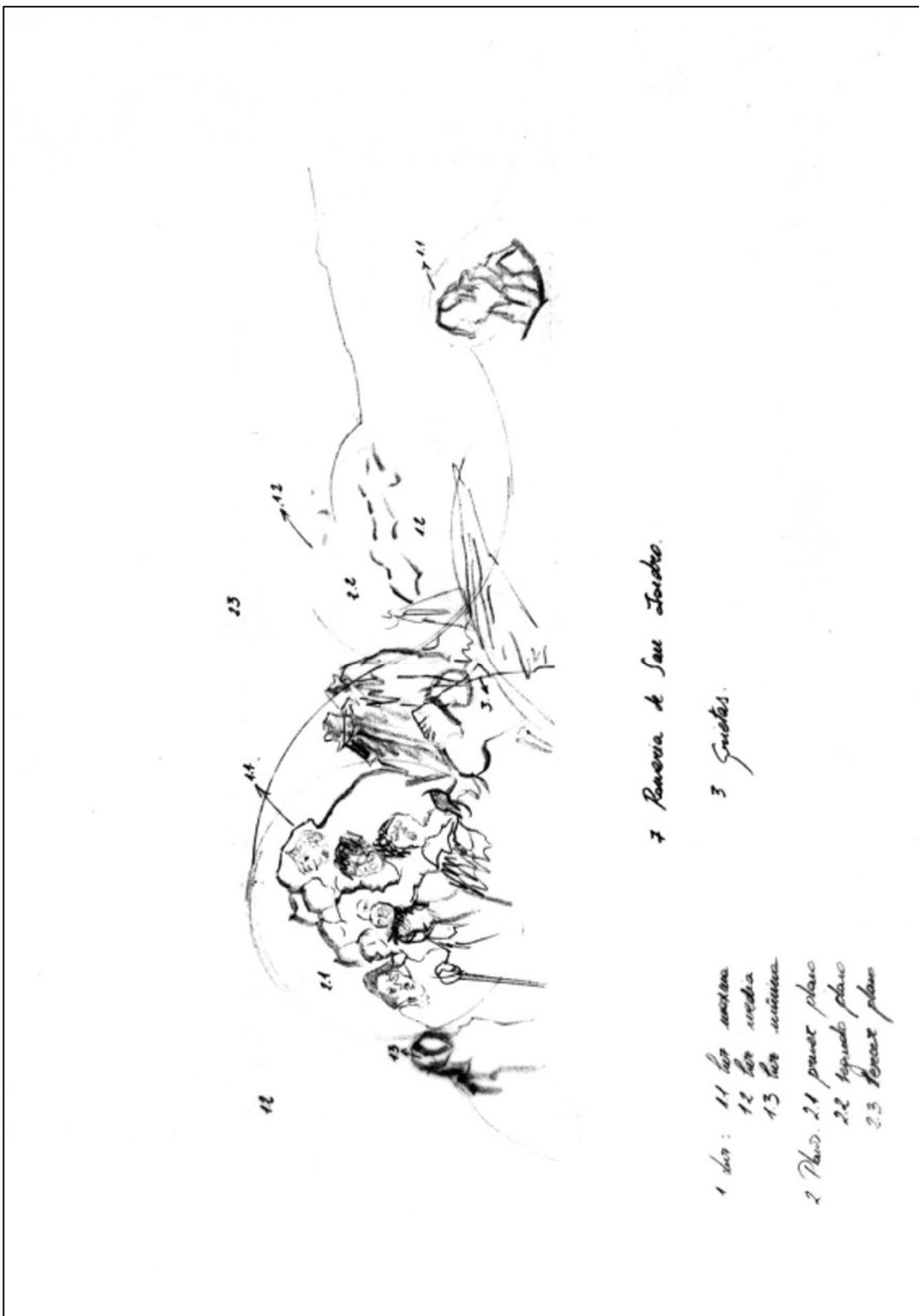
A la altura de la parte inferior derecha del segundo plano, cerca del hombre con hombros inclinados, hay un desconchado grande blanco.

En el fondo aparecen empastes por zonas como la parte izquierda que limita con el primer grupo de figuras del primer plano. Hay rallados en dirección horizontal a través del fondo y un rallado en la parte derecha alargado vertical que atraviesa el fondo y el resto de los planos hacia abajo.

La luz en esta pintura da protagonismo al grupo de figuras situadas a la izquierda.



Ilustración 7. Romería de San Isidro



- 1 los: 11 los marea
- 12 los marea
- 13 los marea
- 2 Plaz. 2.1 punto plano
- 2.2 punto plano
- 2.3 punto plano

7 Raveira de San Isidro.

3 Suetes.

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Incide en el grupo de figuras situado a la izquierda de la composición que dibuja un círculo.

Luz media: Se extiende a lo largo de la parte superior del fondo que representa el cielo. Además destaca el pequeño grupo de figuras que sigue en peregrinación al primer grupo.

Luz mínima: Se proyecta a lo largo de la parte inferior de la composición.

En la radiografía se aprecian múltiples manchas amplias de blanco de plomo que se extienden a través de todo el espacio del cuadro.

PLANOS

Primer plano: Grupo de figuras que se agrupan en círculo en la parte izquierda de la composición.

Segundo plano: Grupo de figuras en peregrinación que siguen a este primer grupo encabezadas por los dos personajes con chistera.

Tercer plano: Fondo del espacio del cuadro.

Es una composición que dibuja a través de una línea un círculo.

GRIETAS

Se aprecia una pequeña grieta justo en la parte central inferior de la composición que se extiende hasta uno de los cuerpos que representa una figura con chistera.

3.1.8. PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO (Fotografía J. Laurent).

Es una composición hecha a través de cinco planos. Dibuja una franja en diagonal desde la parte izquierda del cuadro hasta las figuras agrupadas a la derecha del cuadro.

En primer plano: El primer grupo de figuras a la derecha de la composición agrupadas en círculo y a la fila que le sigue en peregrinación.

En segundo plano: El grupo de figuras que le sigue en peregrinación.

En tercer plano: Una serie de manchas que representan una roca en el centro de la composición y árboles que la rodean.

El cuarto plano situado detrás de los árboles también compuesto por manchas.

En quinto plano está el fondo: Cielo.

Antes de entrar en el análisis por planos destacar una gran grieta que atraviesa de arriba a abajo en el centro del cuadro y termina en una "V" mirando hacia abajo cayendo justo en el centro casi de la regla de J. Laurent que utiliza para medir las pinturas. La grieta ya se aprecia desde el papel pintado anterior al límite donde comienza la pintura.

El primer plano cómo ya he dicho es muy sencillo. Una franja diagonal en su mayoría oscura y en el límite con las figuras peregrinando en fila, más clara, hecha a golpes de espátula empastando el óleo, nos lleva al grupo de personajes que dibujan un círculo a la derecha del cuadro.

El segundo plano, compuesto a través del grupo de figuras en primer plano y otro que le sigue a éste, trazando una línea diagonal en perspectiva.

En cuanto a las expresiones de las caras, el análisis sería muy parecido a como están dispuestas las pinturas en el Museo del Prado. Si bien existen diferencias que explicaré en el apartado dedicado a comparar unas pinturas con otras.

Se aprecian en el primer grupo empastes de óleo como en el paño que cubre la cabeza en la figura de la izquierda del grupo en primer plano. Son empastes que marcan los pliegues a través de golpes de espátula. También, justo debajo del hombre que sostiene entre sus manos un vaso de vino, hay un empaste claro marcado por estrías y arañazos pasando por encima del óleo.

Detrás de este grupo, la fila peregrinando compuesta por pinceladas libres y muy bien resueltas le dan mucho sentido al tema del cuadro, pues a través de estas pequeñas manchas se forma la fila de peregrinos que protagonizan el tema del cuadro. Justo entre los dos personajes, cae la grieta de la que hablaba al principio. Es una zona más nítida y contrastada que la de planos posteriores. En general, empastes blancos que definen los paños sobre las cabezas y medios cuerpos, caen sobre los grises de los cuerpos que se entremezclan con manchas negras de otras figuras creando la fila.

Por encima de este plano, cae un manchurrón grande en tres formas abstractas haciendo una diagonal de arriba a abajo disponiéndose en el centro del cuadro. Son tres manchas grises con empastes fuertes de óleo encima de las manchas. Hay también empastes oscuros sobre el gris de fondo de las manchas. Por encima pasa la grieta. Alrededor de las tres manchas, el resto del plano que representa una franja de árboles y vegetación se define a través de zonas generalmente oscuras.

El plano que se encuentra justo detrás de éste en su parte derecha posterior, el cuarto plano, está hecho también a través de manchas pero mucho más matéricas. El resto está

trabajado como si se hubiese diluido el óleo al máximo punto o lo hubiese hecho bastante para aplicarlo. Destaca un arbolito que cae justo en el centro y se inclina hacia su parte izquierda.

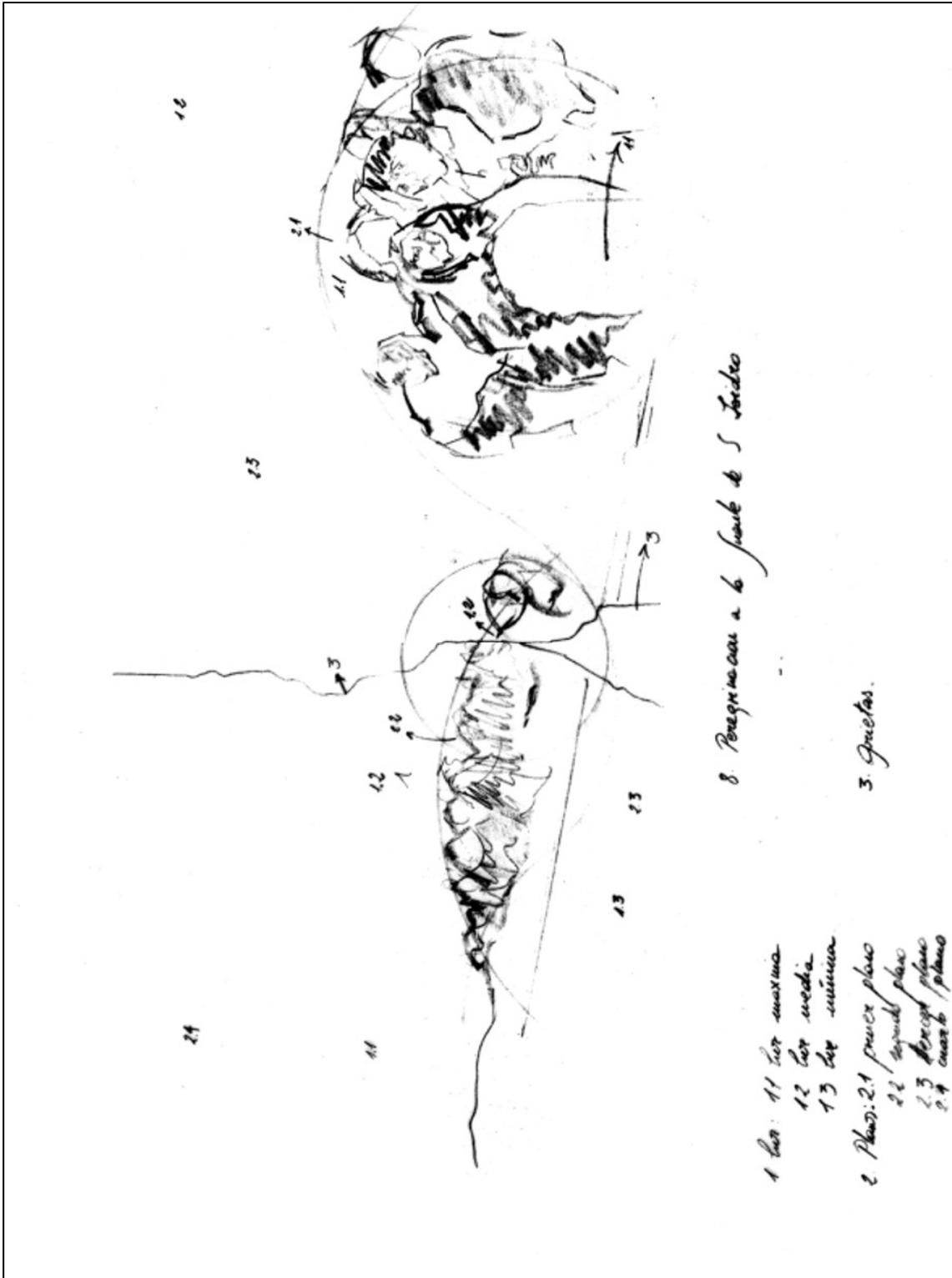
Se aprecia el tronco, ramas y la copa de árbol curiosamente sin estar definido por líneas, todo en su conjunto dispuesto a través de la mancha. También podemos ver rallados verticales en general que componen con otros horizontales en pequeños semicírculos dándole movimiento al plano.

Una franja gris cae de arriba a abajo separando este cuarto plano, de línea oscura, que limita con el quinto plano fondo, cielo mucho más claro. Es una línea de transición. La parte superior de este quinto plano, destaca hasta el centro por una zona más oscura que se convierte del centro hasta la línea de la colina en una zona más clara. Franjas verticales caen de arriba a abajo a través de rallados y chorretones de pintura.

La luz en esta pintura se refleja intensamente en el grupo de personajes protagonistas del primer plano y en el ángulo superior de la derecha. En general predomina una luz media por el resto del espacio del cuadro.



Ilustración 8. Peregrinación a la Fuente de San Isidro



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Se desarrolla en torno a un círculo que rodea el conjunto de personajes situados en el ángulo inferior derecho de la composición. También aparece en el extremo medio izquierdo de la composición.

Luz media: Se desarrolla a través del grupo de figuras que están peregrinando, situadas detrás del primer grupo de figuras. También aparece un haz de luz en el ángulo superior derecho del cuadro.

Luz mínima: Corresponde a la montaña diagonal sobre la que reposa el segundo grupo de figuras situada en la parte inferior del cuadro.

En la radiografía se observan muy bien, como manchas de plomo más destacables, el grupo de figuras situadas en primer plano.

PLANOS

Primer plano: Grupo de figuras que dibujan un círculo en el ángulo inferior derecho del cuadro.

Segundo plano: Grupo de figuras en peregrinación, situadas en el centro inferior del espacio del cuadro detrás del primer grupo de figuras.

Tercer plano: Línea diagonal que se extiende bajo el segundo grupo de figuras.

Cuarto plano: Fondo que representa el cielo.

Es una composición que dibuja un círculo que se une a otra línea en diagonal.

GRIETAS

Aparece una grieta larga que atraviesa de arriba abajo el centro del cuadro, pasando por encima de las primeras figuras del segundo grupo de personajes y terminando en una "U" al revés de ancho grosor.

3.1.9. PARCAS O ATROPOS (Fotografía J. Laurent).

Es una composición un poco extraña. Un grupo de cuatro figuras se sitúa en el centro de la composición, dispuestas en el aire. No existe ninguna línea de tierra dónde se apoyan. *“Nunca cejan las diosas en terrible cólera antes de aplicar su amargo castigo a quien comete delitos”, afirma Hesíodo en su Teogonía*⁵.

Esta composición se divide en cinco planos: El primer plano formado por el grupo de cuatro figuras que vemos en el centro del espacio del cuadro. El segundo plano corresponde a una franja de vegetación que se extiende por toda la parte inferior de la composición y se une en su parte izquierda con el primer plano. El Tercer plano dibuja una línea blanca que limita con la línea oscura y el grupo de figuras. Un Cuarto plano: Corresponde a una línea oscura detrás del grupo de figuras que se dibuja, desde el lado izquierdo al derecho y atraviesa toda la composición por el centro, aproximadamente, un conjunto de montañas. Quinto plano: Cielo.

El grupo de figuras del primer plano es muy curioso. La primera figura de la izquierda, observa atentamente una estatuilla que sostiene en la mano. Además de dibujar una forma extraña, dibuja la espalda con cabeza de perfil y una sábana que dibuja un cuerpo arrodillado.

Apreciamos toques empastados de óleo en la estatuilla muy bien definidos y en los pliegues de la sábana, como en los omoplatos de la espalda. Detrás de esta figura, otra observa algo a través de una lupa. La cara se compone a través de manchas gruesas sin entrar en detalles como cejas y ojos. La mano empuña la lupa contrastando el círculo de la forma de está con el cielo de fondo. Al verlo por primera vez, la lupa atrae nuestra mirada.

Al lado de esta figura en perfil aparece otra de frente a nosotros de cara deforme medio riéndose y de ojos abultados. Se dispone como dando un salto y termina mostrando la planta de un pie. Musculatura de hombros, brazos, pecho y abdomen dibujada por pinceladas gruesas y bastante cargadas de pintura. También los pliegues de la sábana de las piernas hechos a través de estas pinceladas. Contraste entre el medio cuerpo oscuro entre el claro de cintura para abajo. Junto a esta figura otra de espaldas sostiene unas tijeras en su mano izquierda y abre su mano derecha al espacio del fondo que representa el cielo. Aparece desnudo. También más oscura del tronco a la cabeza y más clara en su parte inferior. La mano estira los dedos abiertos deformes. Está dibujada como si hubiese girado completamente la muñeca, que es un giro imposible de realizar.

Los árboles de la franja inferior del segundo plano están desproporcionados con las figuras del primer plano, y las montañas del cuarto plano. Se mezclan rallados en todas las direcciones del cuarto al segundo plano y zonas de empastes de óleo determinan zonas y manchas de vegetación, fundiéndose unas con otras y apareciendo curiosamente detalles como pequeños árboles, compuestos de troncos y ramas dibujadas encima de manchas más claras que hacen de copas de dichos árboles como las dispuestas justo debajo de la figura con tijeras y figura con lupa.

Zonas como las del segundo plano en general están menos empastadas que otras del tercer plano, más claro, dónde se ven gruesas pinceladas de óleo montándose unas sobre otras.

Aparecen también un grupo de árboles entre la fusión del segundo plano, el tercero y el cuarto de mayor tamaño que los anteriores comentados como si perteneciesen a otra composición. Son árboles más pelados en sus copas y de empaste mayor de óleo en la cantidad aplicada, si los comparamos con los del segundo plano.

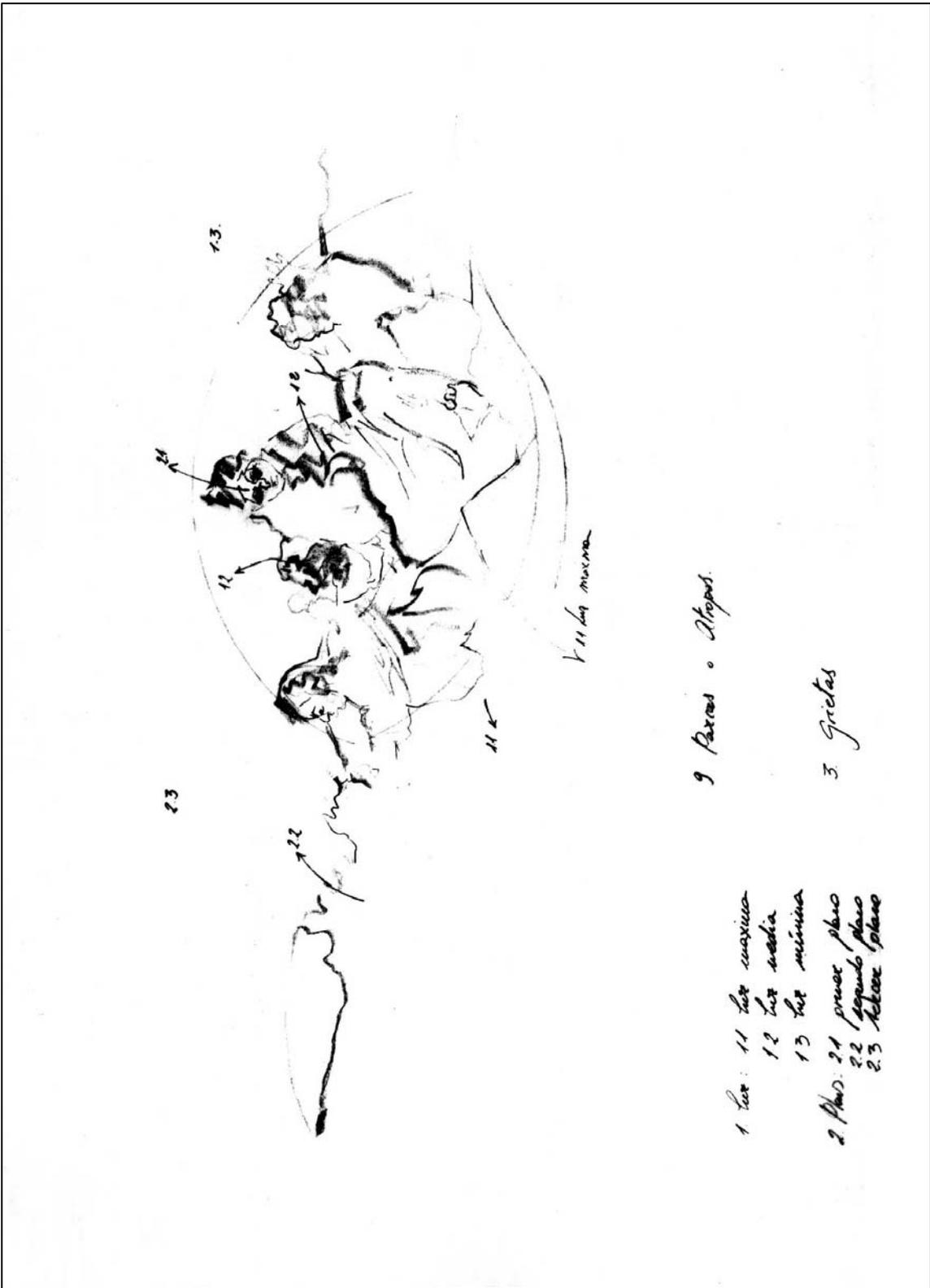
⁵ Bozal, Valeriano. Guía de Sala. Goya: Pinturas Negras. Pág.: 51.

El quinto plano: Fondo, se compone por una parte clara desde su limitación con la línea de montañas y el grupo de personajes. Desde las figuras hasta el centro del cielo y hacia arriba es más oscuro el fondo. Es como si lo hubiese trabajado dejando la pintura en el muro y barriéndola con una espátula ancha hasta terminar el empaste de la pintura, y sin pensar en una dirección concreta, sólo manteniendo una línea horizontal regular, volviendo a aplicar la espátula sobre un nuevo empaste. También se ven rallados y chorretones verticales y raspados horizontales sobre el muro.

La luz en esta pintura, aparece con mucha intensidad, en la franja situada debajo del grupo de figuras y en las dos figuras de la izquierda. Es una luz cálida que se asemeja a la de una tarde de verano. El resto de la composición, exceptuando las partes de sombra, se distingue por una luz media que podría ser perfectamente de otro planeta.



Ilustración 9. Parcas o Atropos



9 Parcas o Atropos.

3 Grutas

- 1 Luz: 11 Luz maxima
- 12 Luz media
- 13 Luz minima
- 2 Plano: 21 primer plano
- 22 segundo plano
- 23 tercer plano

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: La luz en esta composición aparece de forma intensa en la franja del fondo que se extiende debajo del grupo de figuras. Además incide en las dos figuras situadas a la izquierda del grupo.

Luz media: Se desarrolla a través de las dos figuras de la derecha del grupo. Así como en la primera franja del fondo que representa el cielo que se extiende detrás de las figuras.

Luz mínima: Aparece proyectándose por la parte superior del fondo que representa el cielo. También se extiende a lo largo de la franja inferior de la composición que representa diversas vegetaciones.

En la radiografía se observa una extensa mancha de blanco de plomo situada bajo el grupo de figuras y extendiéndose hacia la parte derecha de la composición. También se ven manchas amplias de blanco de plomo en el ángulo superior derecho y en los rostros de las figuras que componen el grupo.

PLANOS

Primer plano: Situamos el conjunto de cuatro figuras.

Segundo plano: Se desarrolla a través del fondo inferior del cuadro que se extiende por una franja de izquierda a derecha por debajo de las figuras.

Tercer plano: Representa el cielo del fondo de esta pintura.

Es una composición donde se dibuja una elipse que atraviesa una línea horizontal.

GRIETAS

No se aprecian grietas destacables en la composición.

3.1.10. AQUELARRE O ASMODEA (Fotografía J. Laurent).

Es posible que sea una de las pocas pinturas de la serie que peor se conserve. Sobre todo el fondo está un poco estropeado, no tanto las figuras. Las figuras se distribuyen entre líneas bien definidas y fuertes contrastes. Destaca la buena conservación de las figuras y la mala conservación del fondo.

Podríamos definir en cuatro planos esta composición.

Primero dos figuras grandes.

Segundo: Roca en forma de yunque en el centro de la composición que cae sobre una línea de figuras, unos soldados en tercer plano apoyados en la línea de tierra y el cuarto plano que corresponde al fondo del cielo muy deteriorado.

Las figuras del primer plano aparecen volando sobre el cielo de fondo, la de la izquierda mira girándose hacia la izquierda de la composición, (siempre estas descripciones están hechas teniendo en cuenta que vemos las figuras de frente a nosotros), tapándose la boca con la túnica que cubre la cabeza y el cuerpo. La de su derecha de pelo revuelto, mira al espacio con expresión de terror y también girada señala con el dedo al fondo como queriendo decir algo.

La roca en forma de yunque del segundo plano esta dispuesta por capas, dejándose ver las capas de pintura aplicadas en primer término sobre el muro. En la parte de la cabeza aparece una franja o línea de casas con un pico que destaca como si fuese un campanario de una iglesia y el conjunto de la línea nos hablase sobre un pueblo dibujado sobre una colina. Pinceladas en todas direcciones, y rallados, hablan de la despreocupación de Goya por trabajar con un método disciplinado y ordenado en su aplicación de la pintura. Dos grietas que vienen del cielo del fondo atraviesan la roca de arriba a abajo. Estas tienen forma de "V" en la parte superior del fondo de la derecha y son de gran tamaño.

La fila de figuras en tercer plano que representan los soldados están muy empastadas. Son figuras que representan un grupo de soldados dispuestos en plena acción de batalla, algunos montando a caballo. Es la otra parte del cuadro, junto con las otras dos figuras del primer plano, y los dos soldados que disparan desde la parte derecha inferior del cuadro, la que está en mejor estado de conservación, que el resto de la composición.

Contrasta el oscuro, que marca la línea de tierra, donde están los soldados con el fondo desgastado, de las rocas del segundo plano con muchos claros.

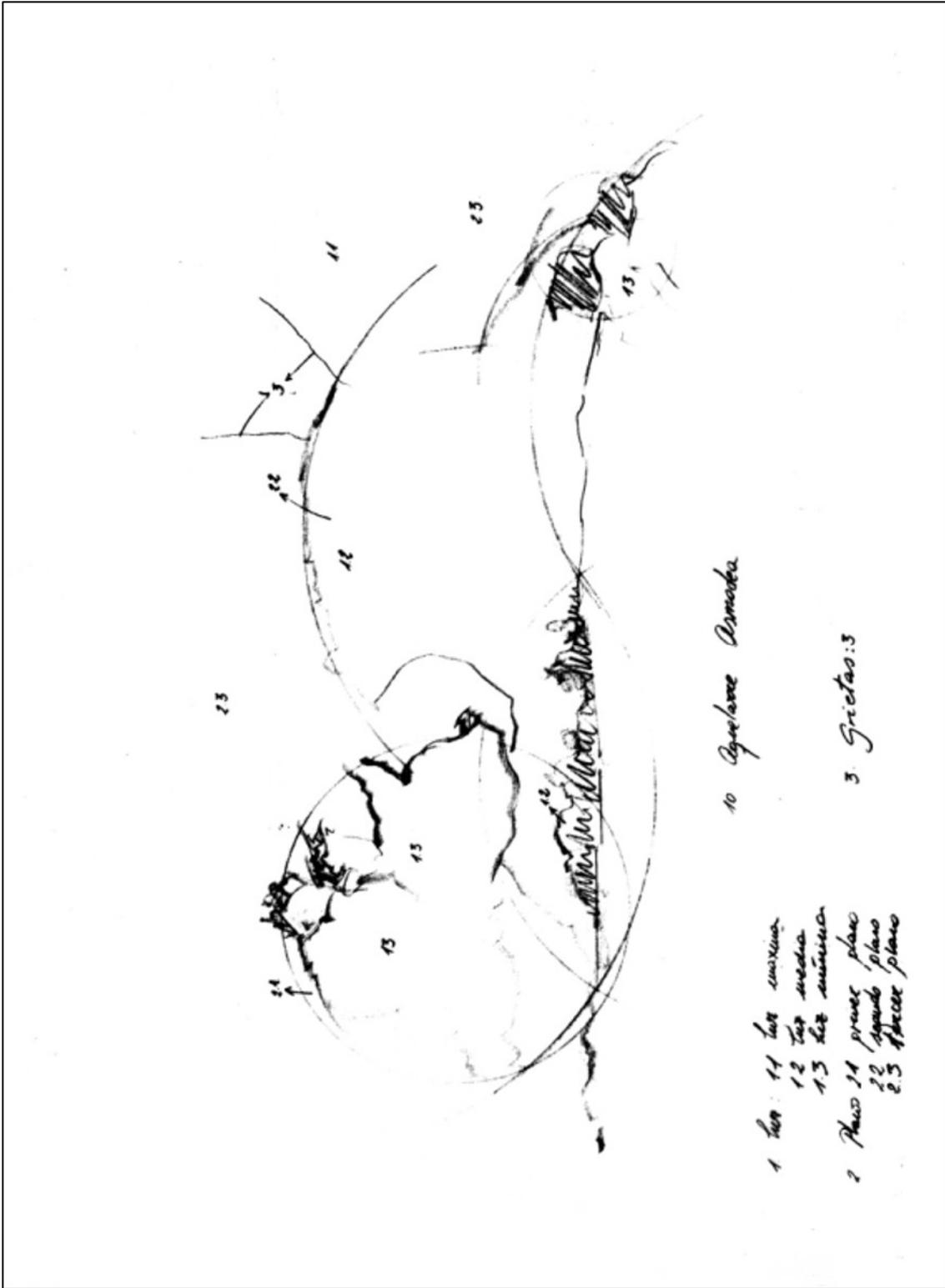
El fondo, aparece como si hubiesen rascado en él trazos y zonas de pintura con espátula y llegase hasta las primeras capas de pintura, aplicadas sobre el muro, incluso se llegase hasta ver el muro. Hay un empaste de pintura justo debajo de las dos figuras del primer plano. Zonas estriadas de arriba hacia abajo, aparecen por todo el muro, como zonas de pintura que se montan sobre otras y envuelven el fondo, sobre el mismo fondo, dando una impresión de desorden, pero creando una determinada atmósfera al mismo tiempo.

En su conjunto es una pintura de composición extraña, formada por muchos elementos dispersos que no tienen sentido unos con otros, pero que curiosamente, y no sabría muy bien decir por qué, se mantiene una sensación de unidad. Hay fuerza y genio en toda la pintura.

A lo largo de todo el espacio del ángulo derecho de la pintura, se extiende una luz potente y fuerte que envuelve y rodea a la roca, pasando sobre ella y se convierte en una luz menos intensa. Así se expande por todo el espacio esta luz, de intensidad media, dejando en sombra la línea de tierra y los dos personajes que vuelan en el cielo.



Ilustración 10. Aquelarre o Asmodea



10 *Asmodea Asmodea*

3 *Grietas:3*

- 1 *lar: 14 lar minima*
- 2 *lar: 12 lar minima*
- 3 *lar: 13 lar minima*
- 4 *lar: 14 lar minima*
- 5 *lar: 15 lar minima*
- 6 *lar: 16 lar minima*
- 7 *lar: 17 lar minima*
- 8 *lar: 18 lar minima*
- 9 *lar: 19 lar minima*
- 10 *lar: 20 lar minima*
- 11 *lar: 21 lar minima*
- 12 *lar: 22 lar minima*
- 13 *lar: 23 lar minima*
- 14 *lar: 24 lar minima*
- 15 *lar: 25 lar minima*
- 16 *lar: 26 lar minima*
- 17 *lar: 27 lar minima*
- 18 *lar: 28 lar minima*
- 19 *lar: 29 lar minima*
- 20 *lar: 30 lar minima*
- 21 *lar: 31 lar minima*
- 22 *lar: 32 lar minima*
- 23 *lar: 33 lar minima*

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Situada en el ángulo derecho de la composición extendiéndose casi hacia la parte baja.

Luz media: Se concentra en el centro de la composición reflejando la especie de montículo o roca que representa.

Luz mínima: Se sitúa sobre las dos figuras que aparecen en la parte izquierda de la composición, así como en la franja inferior, que representa la línea de tierra donde reposan soldados a caballo.

En la radiografía, aparece una extensa mancha de blanco de plomo en el centro derecho del espacio del cuadro, coincidiendo con el dibujo que representa un montículo o una roca. Además se ven amplias manchas de blanco que rodean el contorno del montículo. Y pequeñas manchas, también de blanco de plomo, que dibujan el rostro de la figura de la izquierda y los soldados que montan a caballo.

PLANOS

Primer plano: Corresponde a los dos personajes que levitan en el cielo, dibujando un círculo.

Segundo plano: Montículo o roca que representa la mancha que aparece en el centro del espacio del cuadro.

Tercer plano: Fondo cielo.

Es una composición que dibuja un círculo en torno a las dos figuras protagonistas.

GRIETAS

Se distinguen dos grietas finas desde la parte superior derecha del cielo, extendiéndose y atravesando la loma derecha de la montaña.

3.1.11 PERRO SEMIHUNDIDO (Fotografía J. Laurent).

Esta composición es uno de los ejemplos más claros de fondos matéricos, característica en todas las pinturas. Pero quizá aquí se aprecia más.

Composición dividida en cuatro planos. Primer plano: Cabeza de perro, segundo plano: Línea de sombra ascendente, tercer plano: Mancha oscura encima de la sombra y cuarto plano: Fondo cielo.

El primer plano: Cabeza de perro, tiene una expresión clara dirigiendo la mirada hacia el vacío. Es una mancha donde se distingue una línea en la parte superior de la nariz que va del hocico a la frente. Casi toda la cara es oscura llegando a un claro de la oreja.

El segundo plano, está compuesto a través de una línea ascendente de sombra, empieza en su parte izquierda tratada con poca pintura empastándose (se ve muy bien en la fotografía) en su parte central y cargándose de materia, zonas rugosas y texturas en su parte derecha. Se ven incisiones marcadas sobre la pintura, líneas largas, sólo posible de hacer, precisamente por la gran cantidad de pintura utilizada. Es más oscura esta parte que la del centro, como la del centro que la de la derecha.

Hay marcas anchas barriendo la pintura que vienen ya de la mancha de arriba. La mancha por encima de esta marca ascendente podría representar una roca y corresponde al tercer plano de la composición (elemento que aparece también en otras muchas composiciones). Es una mancha gris muy empastada de zonas muy rugosas creando texturas. Otras partes de esta mancha, como una especie de pico que sobresale y la parte posterior derecha, curiosamente, tienen muy poca materia en relación con el resto de la mancha. Dentro de la mancha gris general hay pequeñas manchas oscuras dispuestas sobre ésta. Hacia la mitad izquierda, también sobre ésta, aparece una mancha blanca en forma de cruz, distinguiéndose la rugosidad de la pintura.

El cuarto plano en el que se representa el fondo del cielo, es rotundo en su planteamiento libre de trabajo. Libre en la forma de aplicar la pintura, arrastrarla, barrerla y en la cantidad de pintura que utiliza por zonas. Hay un detalle que aparece en esta fotografía: Dos pequeñas manchas negras, una de ellas con forma de pájaro planeando.

En su parte superior derecha, aparece una grieta grande en sentido horizontal, también es ancha, no solamente larga, se aprecia el blanco del muro en su ancho. La parte más empastada derecha, sobre la mancha gris, en tercer plano, es muy rugosa con zonas abombadas o puede ser que por tener más materia, se aprecien mejor, picados y agujeros sobre la pintura. Hay una línea de incisión sobre la pintura que atraviesa todo el margen derecho. La parte superior está dirigida por una mancha de izquierda a derecha oscura, en sentido horizontal, compuesta a través de manchas más pequeñas que se unen unas con otras, aplicadas como si estuviese barriendo la pintura.

En el centro de esta mancha hacia abajo, la dirección de la pintura, va en sentido vertical partiendo de una mancha clara, hasta llegar a una mancha de máxima luz, sobre la cabeza del perro. También aparecen chorretones de pintura, pero pocos y manchas gruesas, anchas y largas pintadas sobre la misma mancha general. Franjas como la izquierda, junto a la regla de J. Laurent sobre otra más oscura, y marcando una mancha blanca.

En general es un fondo, que da la sensación como si lo hubiese hecho de una forma rápida, pero no está hecho porque sí, pues como ya he dicho anteriormente está hecho de una forma visceral. Y espontánea, pero no improvisada, pues creo que ya estaba muy asumida y pensada la idea de lo que iba a pintar en su cabeza.

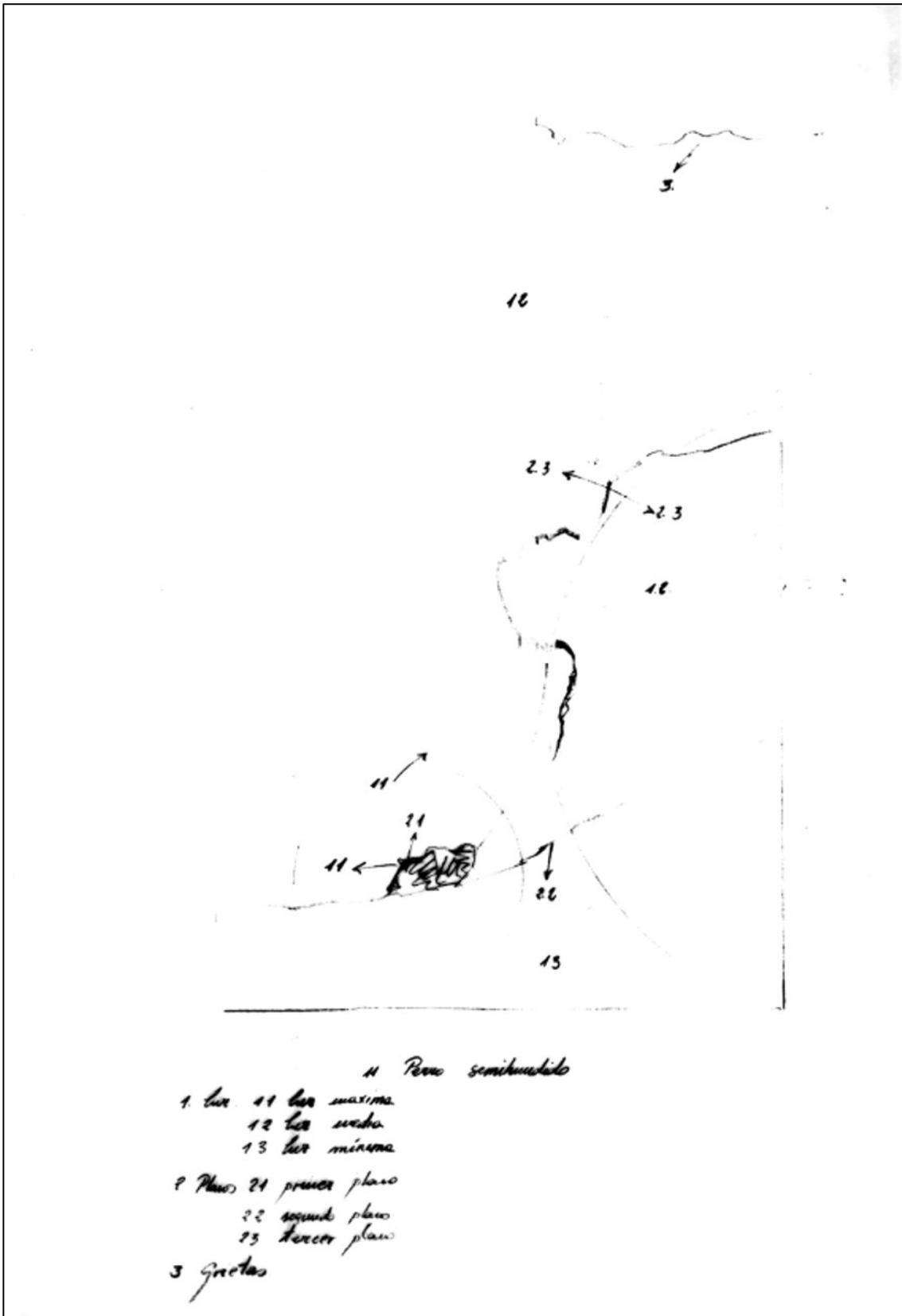
La luz en esta ocasión aparece de forma determinante en la cabeza del perro y en el espacio del fondo situado por encima del animal, es una luz concentrada y muy luminosa.

Hace un efecto muy bonito la mancha que representa la roca de trasluz, como si la luz protagonista estuviese pasando por encima de ésta. El resto de la pintura está iluminada por una luz, quizá algo menos intensa. La franja ascendente está muy iluminada por esta última luz que se expande por todo el espacio del cuadro repartiéndose en la misma intensidad.

Creo que las catorce pinturas estaban muy estudiadas y pintadas en su cabeza.



Ilustración 11. Perro semihundido



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Cabeza del perro y fondo inferior de la composición que representa el cielo sobre la cabeza del animal.

Luz media: Fondo central superior que representa el cielo y una amplia mancha integrada en éste, que podría ser otro montículo.

Luz mínima: Parte inferior de la composición que dibuja una línea ascendente de izquierda a derecha.

En la radiografía se distinguen claramente pequeñas manchas de blanco de plomo que dibujan la cabeza del perro y de una manera más abstracta una línea que atraviesa todo el espacio del cuadro desde arriba hacia abajo en su parte derecha.

PLANOS

Primer plano: Cabeza del perro.

Segundo plano: Línea de tierra donde reposa la cabeza del perro.

Tercer plano: Fondo cielo y mancha que se integra en éste.

Es una composición que dibuja una línea ascendente atravesando un círculo que rodea a la cabeza del perro.

GRIETAS

Aparece una grieta en el ángulo superior derecho del cuadro de grosor medio.

3.1.12. DUELO A GARROTAZOS (Fotografía J. Laurent).

“El contenido de la verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas”⁶.

Theodor Adorno

Como *Parcas* o *Atropos* y como *Aquelarre Asmodea* podría dar la sensación que es una pintura hecha sobre otra pintura, y como las anteriores, que en un primer estado fueron paisajes. Sobre esto, hay opiniones que sostienen personas que piensan que son pinturas hechas sobre paisajes. Yo creo que no tiene mucho sentido esta interpretación, pues si quitamos, por ejemplo, y se ve muy bien en *Duelo a garrotazos*, las dos figuras en primer plano que aparecen pegándose, puede parecer un paisaje, pero es un paisaje de un fuerte contenido de vacío. Podría ser que la primera idea en algunas pinturas, fuese la de pintar paisajes, pero luego Goya decide pintar otros temas.

Prácticamente es una composición hecha por grandes manchas. La mancha grande del fondo que representa el cielo, la mancha de detrás de las dos figuras y la que aparece detrás de ésta cortando el cielo.

Sería un paisaje sin fuerza y sin significado. ¿Que es lo que representaría este paisaje?. Una roca que corta un lado del cielo sobre una línea de montañas compuesta a través de una gran mancha de pintura dónde no hay nada más. En mi opinión, esta composición no es un paisaje (aunque tenga elementos para parecerlos, pero analizándolos bien, siempre aparecen grandes zonas que crean grandes vacíos sin sentido).

Analizándola por planos, esta composición está hecha de dos figuras que se pelean en el primer plano. Existe una línea que dibujan dos colinas dónde se pelean los dos hombres que forma el segundo plano. El tercer plano representa una montaña o mancha con sensación de roca que se funde en el fondo del cielo, también, de este último plano.

Es curioso y llama la atención como las líneas que forman los cuerpos de las figuras del primer plano, montan sobre las líneas de las colinas del segundo plano de fondo. A través de este detalle si podemos deducir que es una pintura pintada encima de otra, pero... ¿Por qué?.

Las figuras están muy bien contrastadas y como en anteriores análisis, por lo general, empastes muy bien dispuestos, narran pliegues de la ropa. En concreto en estas dos figuras destacan líneas muy marcadas y dispuestas en gran cantidad, detallando elementos como la solapa del bolsillo de la chaqueta de la figura de la derecha. Empastes como los del brazo en posición recogida, cubriendo la cara en la figura de la derecha, dan fuerza y realidad al movimiento agresivo y violento de una a otra figura que hablan del tema de los dos hombres en plena acción de pelearse. Las caras muy empastadas y los troncos de los dos cuerpos, definen las figuras que a la altura de sus piernas no tienen tanta materia, y se funden con el segundo plano de fondo.

El segundo plano de fondo es una mancha más oscura en la parte compositiva de la derecha y más clara en la de la izquierda. Rayados en el cielo del fondo atraviesan la línea de la colina en su parte izquierda del segundo plano. Zonas más oscuras como el segundo montículo de la colina, contrastan con zonas más claras dentro de esta zona oscura y amplia del segundo plano. La parte de la roca que parte del cielo del fondo, muestra planos pintados sobre otros planos, dejando atrás la luz de los primeros planos.

⁶ ADORNO, Theodor W. Teoría Estética. Pág.: 171.

El tercer plano en el que se sitúa el cielo, es de fondo irregular y se distingue por largos rallados en vertical y encima de estos, otros en muchas direcciones. Hacia la mitad derecha de la composición cae una grieta que atraviesa el cielo y pasa por encima de las líneas que dibujan las colinas del segundo plano.

En su parte izquierda el fondo se compone de una amplia mancha oscura, aparece otra mancha más clara central en diagonal hacia la derecha, creando un efecto de nube y en su parte derecha volviendo a una zona más clara.

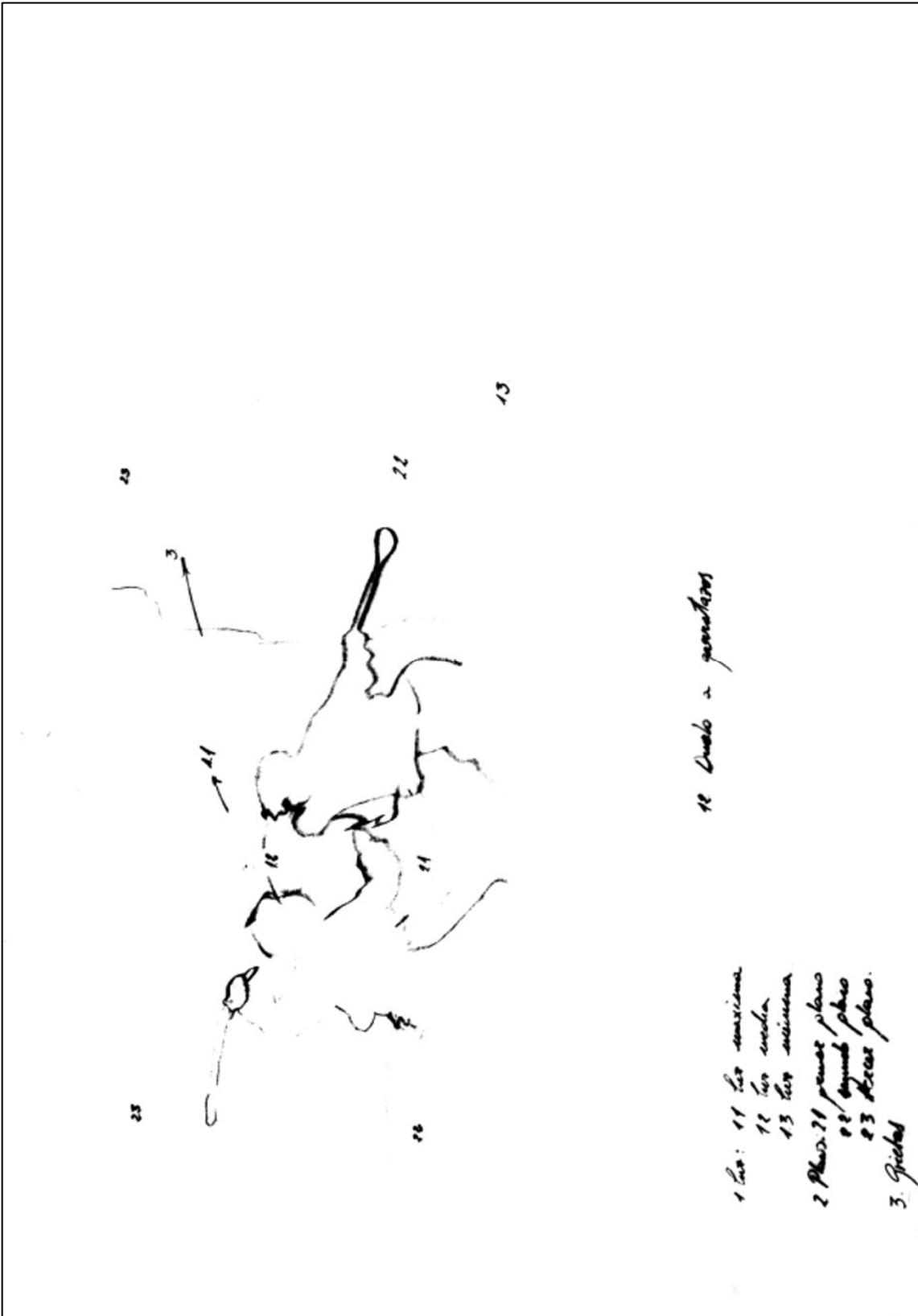
Tonalidades jugando a claros con oscuros y rallados que pisan líneas que definen formas como la roca de tercer plano, caracterizan al procedimiento y la forma con la que Goya trabaja esta pintura.

La diagonal que marcan los dos cucharones que empuñan ambos hombres, nos habla de cómo Goya usa elementos protagonistas en su forma de componer.

En este cuadro la luz cálida se dispersa por la pintura desde su parte media central, desde un extremo a otro, siendo mayor y más fuerte en el centro detrás de los dos hombres que pelean. Desde la mitad hacia abajo del cuadro, la sombra de la franja de tierra contrasta muy bien con la luz.



Ilustración 12. Duelo a garrotazos



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Se extiende desde el centro de la composición hacia arriba en una amplia zona situada detrás de las dos figuras que se pelean a garrotazos.

Luz media: Hace un efecto muy bonito el trasluz que reposa sobre las dos figuras peleándose que viene del plano situado detrás de éstas.

Luz mínima: Corresponde a la franja de tierra donde reposan los dos personajes que se extiende por todo el espacio del cuadro de izquierda a derecha.

En la radiografía se distinguen abstractas manchas de blanco de plomo situadas en el área del centro de la composición en torno a los personajes.

PLANOS

Primer plano: Representado por los dos personajes que aparecen pegándose garrotazos.

Segundo plano: Línea que atraviesa las piernas de los dos personajes y se extiende hacia la parte derecha de la composición.

Tercer plano: Fondo cielo.

Es una composición que dibuja un círculo en torno a los dos personajes en duelo atravesándoles una línea en forma de onda.

GRIETAS

Se aprecia una grieta fina desde la parte superior del centro de la composición, atravesando el cielo y pasando por la mano del personaje de la derecha que continua y se pierde por el espacio que representa un montículo de tierra.

3.1.13. AQUELARRE O GRAN CABRÓN (Fotografía J. Laurent).

Esta es una composición hecha a través de tres planos. El primer plano formado por la figura del macho cabrío y la mujer que nos da la espalda, así como la mujer con mandolina a la que supuestamente se le practica el rito de brujería. El segundo plano se desarrolla a través del grupo de figuras que forman una elipse en torno a las dos figuras del primer plano y aparecen en actitud de escucha ante el rito de brujería que se está celebrando. Por último el tercer plano corresponde al fondo que se integra con las figuras.

En el primer plano destaca el contorno de la figura del macho cabrío muy definido y perfilado con el fondo de la composición. Es una figura un tanto extraña con respecto a las del resto en la forma en que está pintada. Parece que está recortada la silueta de la figura y colocada sobre el fondo de los personajes que componen la elipse. La figura con manto blanco que nos da la espalda y aparece a su lado también muestra diversidad con el resto. Ambas crean un aire de misterio a la escena. Relacionándose a éstas, también en el primer plano, está la mujer con mandolina situada en el extremo derecho de la composición de aspecto misterioso, también con la cara media cubierta por una capucha.

Se aprecia una grieta en el centro de la composición casi tocando uno de los extremos del manto de la mujer que nos da la espalda en el primer plano.

Son pinceladas anchas, densas y matéricas en la cantidad de pintura con la que está pintada la figura. El macho cabrío resuelto de una forma espontánea parece estar pintado por zonas amplias de manchas de una manera rápida. En el segundo plano: Como ya hemos visto en la radiografía, se observa de una forma clara como esta pintura es la única que guarda relación con la Peregrinación a la Fuente de San Isidro, en la forma libre en que son trabajadas las figuras a través de las pinceladas que las componen, densas, alargadas y anchas, dotadas de mucha materia y muy expresivas.

La fuerza que destaca en las expresiones de las figuras, que a través de una elipse componen este grupo de personajes en segundo plano, es fruto de la energía con la que Goya trabajaba y aplicaba a través de sus pinceladas. Expresiones diversas nos trasladan a otro mundo donde la locura gobierna en el alma de los personajes. Rostros llenos de miedo, ensimismamiento, dolor, desconfianza, asombro, y distracción, nos muestra atónitos a los personajes ante el acto que están presenciando, dirigido por el macho cabrío y la mujer que le acompaña. Enajenados en sus actitudes dan la espalda a la mujer con una mandolina, a quien se dirige el rito que se está realizando, como si poco les importase. Detrás de la primera línea de figuras que forman la elipse, en la parte derecha del cuadro, aparece otra línea de espectadores asomando sus cabezas dándome la impresión como si Goya las hubiese pintado por encima del fondo, sin haberlo pensado en su composición original. Un detalle a destacar en este segundo plano, es la mujer con caperuza situada detrás del macho cabrío, con la cabeza inclinada y prestando atención al juego que realiza con sus manos.

Tercer plano: Fondo. La parte superior del fondo está muy bien dotada de luz. Una luz de fuerte intensidad y al mismo tiempo intermedia entre éste y el grupo de figuras del segundo plano y primer plano respetando su protagonismo en la composición.

Envuelve toda la escena creando una atmósfera cálida y muy agradable. Se integra muy bien a través de esta luz con el grupo de figuras en ambos extremos de la parte inferior que corresponde a la composición.

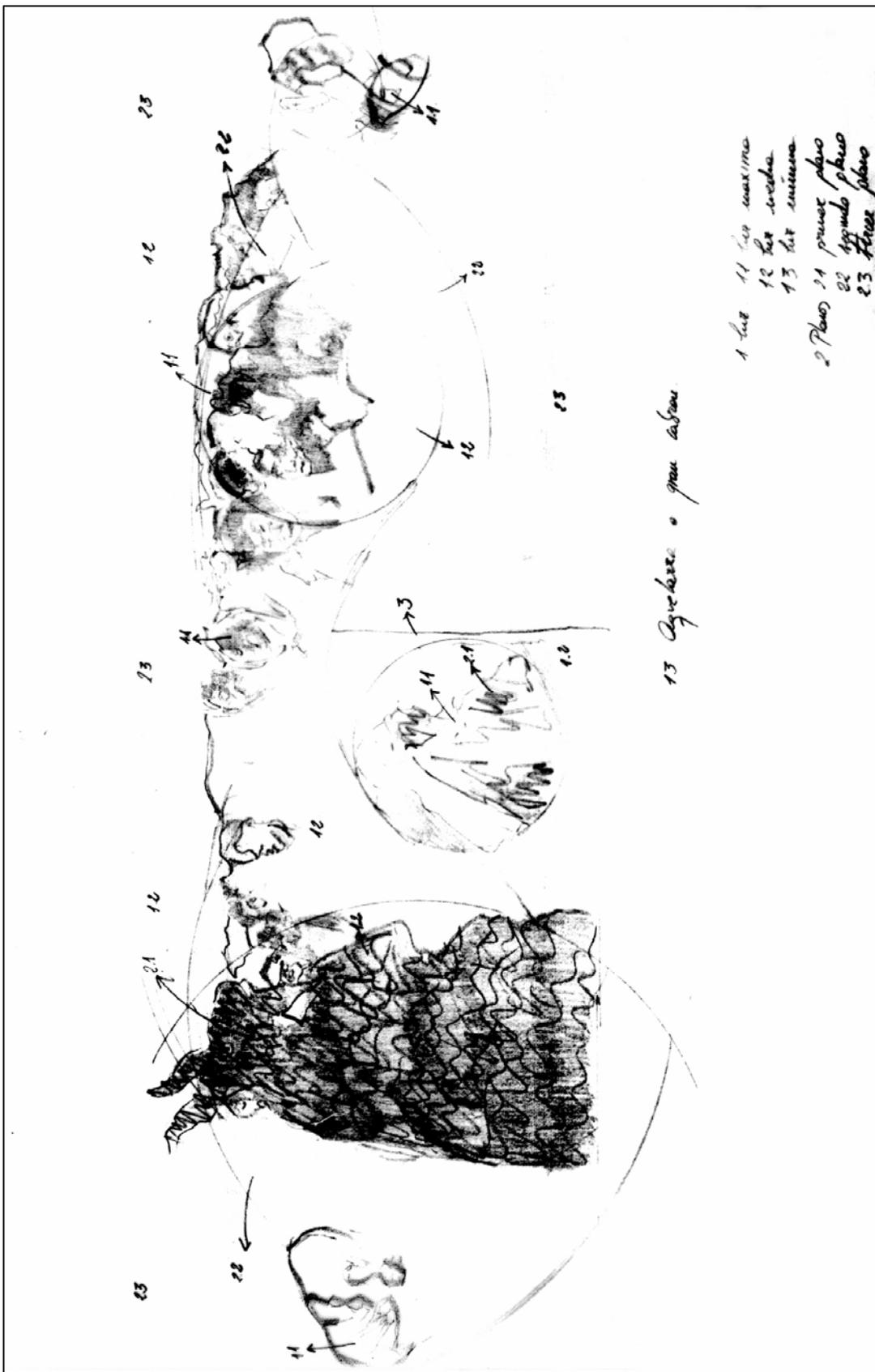
La luz cobra un protagonismo muy especial en esta pintura además de por lo que ya he expuesto. En cuanto al fondo, por lo que se refiere a la figura de la mujer con manto blanco del primer plano y a la mujer con mandolina de la parte derecha, se crea un espacio entre éstas y las figuras del segundo plano, dotadas también de una luz intensa, sobre todo en la parte en la

que se crea este espacio especial, en la atmósfera derecha de la composición. También está dotada la parte izquierda de la elipse aunque con una luz un poco menos intensa, desde el centro de la pintura hasta la figura del macho cabrío, volviendo a iluminarse con más intensidad de nuevo en el grupo de figuras que se sitúan detrás de ésta.

Da la impresión como que la luz gira en torno a la composición en general, creando un efecto como si sus personajes se moviesen y estuviesen vivos.



Ilustración 13. Aquelarre o Gran Cabrón



13 Agrebarre o gran abono.

- 1 Luz 11 Luz maxima
- 12 Luz media
- 13 Luz minima
- 2 Plano 14 primer plano
- 22 segundo plano
- 23 tercer plano

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Luz máxima: Incide la luz en tres partes de la composición: Una en la mujer con manto blanco que acompaña al macho cabrío y nos da la espalda, en segundo lugar se proyecta en el grupo de personas situadas a la derecha de la composición que asisten al rito de brujería y por último, se proyecta en la figura que se encuentra en primer plano detrás del macho cabrío.

Luz media: En este caso la luz aparece en primer lugar en el grupo de figuras central, que se encuentra entre el macho cabrío y la mujer con manto blanco, también aparece esta intensidad de luz en la franja de tierra donde se encuentra la mujer con manto blanco extendiéndose hasta el final a la derecha de la composición, por último la luz rodea al conjunto completo de figuras de esta pintura representado a través del fondo en el espacio de la pintura.

Luz mínima: Se aprecian dos focos de luz que tienden a la penumbra en ambos extremos del cuadro.

En la radiografía se distinguen múltiples manchas de blanco de plomo que definen muy bien los rostros de las figuras que componen todo el grupo que rodea al macho cabrío y la mujer con manto blanco.

PLANOS

Primer plano: Macho cabrío y mujer que nos da la espalda practicando un rito de brujería a la mujer con mandolina.

Segundo plano: Grupo de personajes que rodean a las dos figuras del primer plano de frente a ellas.

Tercer plano: Fondo que representa el cielo en todo el espacio del cuadro.

Es una composición que dibuja una línea que marca una elipse en torno al grupo de figuras pasando una línea horizontal en su parte baja.

GRIETAS

No se aprecian grietas destacables en la composición.

En la parte derecha del cuadro al lado de la mujer con mandolina aparece una zona ancha y oscura que llega hasta la cenefa de papel. En la fotografía de J. Laurent se aprecian finos rallados en esta zona, son resquebrajamiento de la emulsión de cristal que se ha roto y por esta razón aparecen en el papel.

3.1.14. SATURNO DEVORANDO A UN HIJO (Fotografía J. Laurent).

“Algunas de las figuras de Goya en la Quinta son anticipo de las que luego creará Bacon, y lo es también, alguno de sus más radicales procedimientos”⁷.

Valeriano Bozal

Saturno que representa el tiempo que lo devora todo es en mi opinión una de las pinturas más impresionantes de la serie. También en esta fotografía existen complicaciones para hacer un análisis certero por la cantidad de manchas blancas que aparecen por todo el fondo y sobre la figura de Saturno.

Está compuesta por dos planos: Primero Saturno y segundo el fondo. Analizando el primer plano: Cabeza de Saturno, hay zonas de menos empaste de pintura, parte derecha del pelo de Saturno que se funde con el pecho. Ocurre lo mismo en su parte izquierda. Dos mechones de pelo hechos a través de dos pinceladas empastadas.

La cara por lo general parece trabajada a toques de espátula, donde podemos ver zonas más claras desde la nariz hasta la frente. También existen zonas más oscuras en la parte de la boca menos empastada. Es interesante comprobar la fusión que hay entre la boca y el brazo que se está comiendo y empasta más para dar una impresión más fuerte y desgarradora. Aunque aparecen muchas manchas blancas en la fotografía, también como en el perro se ven con claridad zonas gruesas abultadas de empastes rallados o barridos encima por la incisión de una espátula. *“La boca horriblemente abierta que devora es en Saturno preludio de las bocas que aúllan en Bacon”⁸.*

El cuerpo del niño, mujer o hombre yo no sabría muy bien definirlo, está compuesto de menos zonas de pintura en la espalda que en las nalgas y piernas donde hay texturas rugosas a la altura de los gemelos, muslos y pies.

Pinceladas gruesas, como dos oscuras que sobresalen de los dedos posteriores que empuñan el cuerpo, están realizadas con absoluta libertad y rapidez. Consiguen un efecto inmediato en obtener contraste y volumen entre los dedos y el cuerpo a la altura de la espalda de la figura. Los dedos de las manos están contruidos con zonas más diluidas y a su vez otras más densas y cargadas de pintura como los nudillos para conseguir un efecto más fuerte y real. Las piernas están perfectamente fundidas con el fondo, siendo alargadas y más claras en la parte superior de los muslos, para contrastar con el fondo y menos matéricas que el cuerpo de la figura que está tragándose. Saturno de ojos desorbitados compuesto a través de pinceladas anárquicas, aparece de un fondo negro y sale a la luz a través de su expresión, expresión de fuerza inimitable, algo que yo creo supondrá lo que más adelante será llamado como expresionismo moderno.

El segundo plano que corresponde al fondo, a la altura de su parte superior por encima de la cabeza de Saturno es homogéneo y no está muy empastado por lo general. En la zona del final del pelo hasta el codo hay empastes de óleo que sobresalen en una diagonal ascendente. Desde el codo hacia la mano hay zonas homogéneas de pintura repartidas sin empaste de una forma igual. Se ven chorretones y estrías alargadas por el roce de la espátula sobre el muro al esparcir la pintura en la preparación. Pinceladas como la del muslo izquierdo de Saturno, finas

⁷ BOZAL, Valeriano. Pinturas Negras de Goya. Pág. : 111.

⁸ BOZAL, Valeriano. Pinturas Negras de Goya. Pág.: 111.

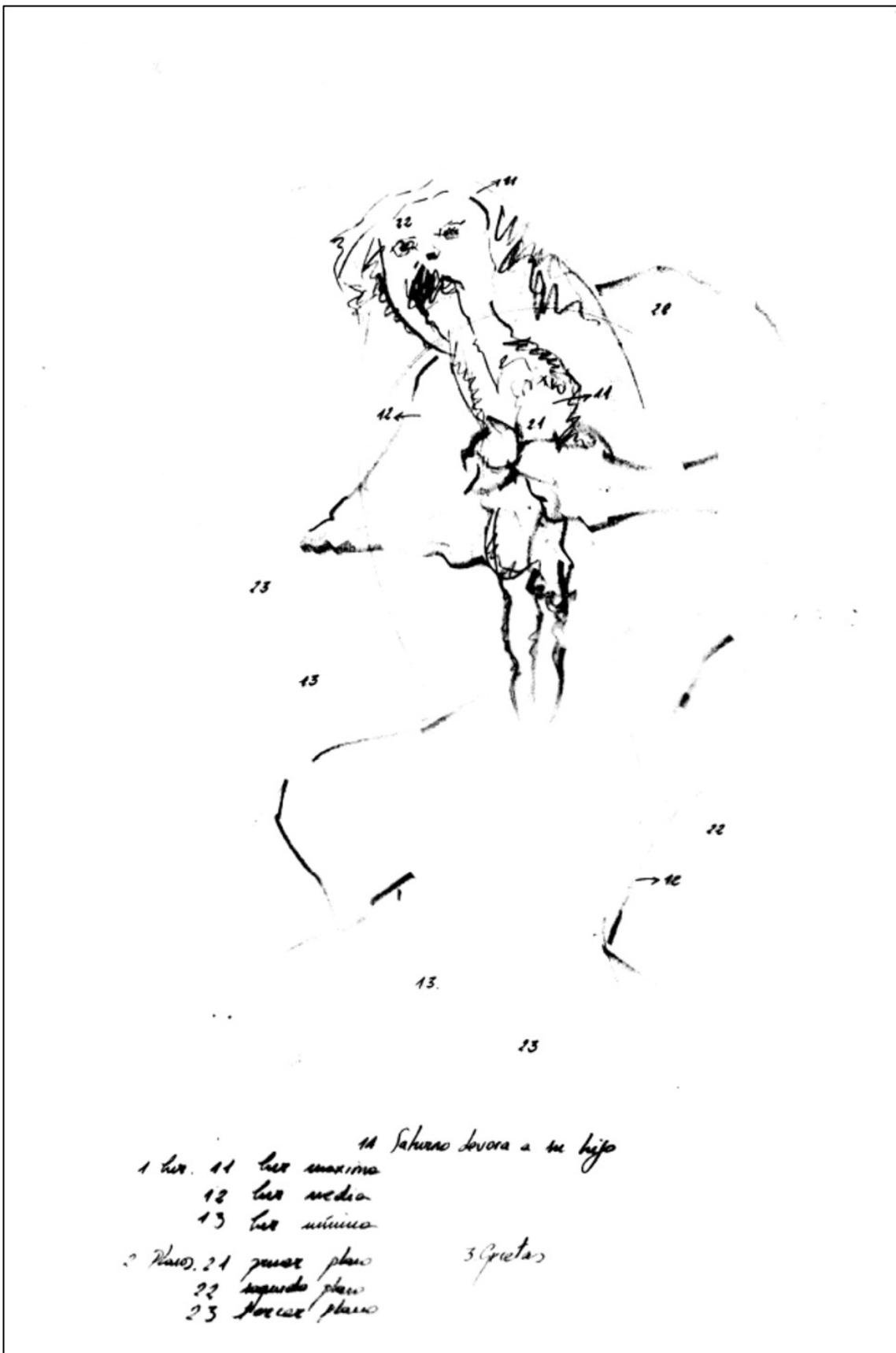
y alargadas, además de contrastar entre la pierna y el fondo, adivinan una fuerte intencionalidad y genio en la forma de trabajar del pintor.

En este cuadro se aprecia un dato curioso: Un levantamiento de la cenefa en su parte izquierda indica que era papel lo que simulaba los enmarques de los cuadros.

La escena cargada de estremecimiento esta protagonizada por el cuerpo que Saturno traga. Creo que esta pintura no tendría fuerza alguna sin la luz que Goya aplica al cuerpo que nos da la espalda. Es sin duda la luz, la que hace parecer a Saturno, tragando el cuerpo mutilado de su hijo, estar vivo. Saturno sale de la penumbra del cuadro y entra en la atmósfera de quienes lo contemplamos a través de la luz que el pintor lleva dentro.



Ilustración 14. Saturno devorando a su hijo



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA**LUZ**

Luz máxima: Aquí la luz se muestra en la parte de la espalda del cuerpo que está comiendo Saturno y a lo largo de la melena situada en la parte derecha de su cabeza. Destacando especialmente los nudillos de su mano izquierda.

Luz media: Destaca en el muslo y rodilla de la pierna derecha de Saturno, también en la melena que se une al cuerpo que está comiendo tanto a la izquierda como a la derecha y en el brazo que se dibuja en la parte izquierda de la composición.

Luz mínima: Envuelve todo el espacio que hay entre las dos piernas de Saturno y pasa por encima de las piernas del cuerpo que está tragando, perdiéndose a través del fondo de la composición.

En la radiografía se distingue una mancha central de blanco de plomo, que dibuja un rostro que bien podría corresponder a otro tema en esta pintura realizado por Goya anteriormente a Saturno. En la parte superior se ven manchas más tenues de blanco formando una diagonal por el espacio del cuadro. Entre las piernas del personaje que aparece bailando, se aprecian pequeñas manchas de blanco muy intensas. También se observa una mancha blanca en el ángulo superior derecho de la pintura y sobre la pierna izquierda del personaje.

PLANOS

Primer plano: Cuerpo que está tragando Saturno.

Segundo Plano: Saturno.

Tercer plano: Fondo que representa el espacio en esta pintura.

Es una composición que dibuja a través de una línea una circunferencia que rodea al cuerpo que está tragando Saturno.

GRIETAS

No se aprecian grietas destacables en la composición.

3.2. ANÁLISIS DE LAS PINTURAS. IMPRESIÓN PESONAL.

Pinturas Negras en estado actual en el Museo del Prado. Sacadas de los muros por el restaurador Martínez Cubells.

Como ya sabemos, esta serie de catorce pinturas fueron sacadas de los muros de la casa donde vivió y pintó Goya. El traslado de las pinturas de los muros a tela fue encomendado al pintor y restaurador Salvador Martínez Cubells. A continuación expongo de una forma breve datos biográficos que nos aproximen a la persona que tuvo en sus manos la responsabilidad de realizar este complicado trabajo.

Nace en Valencia en 1.845 y muere en Madrid en 1.914.

Es hijo del pintor, restaurador y académico de San Carlos, Francisco Martínez Yago iniciándose artísticamente en el taller de su padre y completando su formación en la Academia de San Carlos. Sus dos primeras obras de mérito fueron dos temas de costumbres Valencianas: *"Un baile de labradores"*, presentada a la Exposición Nacional de 1.864 y *"La visita del novio"*. En 1.868 presenta en la exposición Aragonesa su obra *"La herida de Don Jaime en la conquista de Valencia"*. En esta época trabajó cuatro pinturas representando a los cuatro evangelistas, siendo obras realizadas con maestría en el dibujo y el color. En 1.869 ganó por oposición la plaza de primer restaurador del Museo del Prado, faceta profesional en la que alcanzaría notables éxitos y prestigio reconocido, creando una verdadera escuela nacional de restauración. Pueden calcularse más de 2000 las restauraciones realizadas por sus manos. Destacando la restauración de *"San Antonio de Padua"*, obra de Murillo.

Una de las obras de restauración que le dan más a conocer, dándole gran prestigio fueron las que realizó sobre los frescos de Goya que transportó de las paredes de la casa a lienzos, logrando que se conservaran las catorce Pinturas Negras que hoy podemos contemplar en el Museo del Prado. Mientras tanto, no cesó de acudir a las exposiciones nacionales, realizadas entre los años 1.864 y 1.899 presentando un total de 60 obras. *"La educación del príncipe Don Juan"* es otra de sus obras más destacables jugosa en la pincelada y rica en el color. El cuadro lo encontramos hoy en una de las salas del actual Senado. También es destacable *"La vuelta del torneo"* depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia junto a otros seis retratos.

En 1.887 le conceden la primera medalla en la Exposición Nacional con su obra *"D^a Inés de Castro"* exhibida más tarde en la exposición de Berlín en 1.891, año en el que fue nombrado Académico en la Real de San Fernando. Tras veintiséis años dedicados a la restauración en el Museo del Prado, fue llamado para ocupar una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. También es importante destacar su intervención en la decoración de San Francisco el Grande. Carlos Luis de Rivera presentó el proyecto que debía representarse en la decoración de la gran bóveda, proponiendo a Martínez Cubells que fue encargado de pintar *"La conmemoración de la impresión de las llagas de San Francisco"* así como *"Dos evangelistas sobre el arco de acceso al templo"*. También pintó la bóveda de la capilla del centro izquierda en la que representó Santiago y San Juan bendiciendo sus respectivas ordenes.

Al margen de los cuadros históricos el grueso de su producción se centra en el retrato, más de cincuenta. Su obra está repartida en algunas colecciones particulares madrileñas, museos e instituciones oficiales donde podemos contemplar obras como *"La Batalla de Guadalete"*, el retrato de *"Alfonso XII"* que está en la Real Academia de San Fernando, o *"Juan Martín, el empecinado"* copia de Goya.

Poco antes de su muerte le fue encomendada la restauración de los cuadros de El Greco que formarían el fondo principal del Museo y casa de su nombre, en Toledo.

Ahora que ya conocemos por medio de esta síntesis biográfica quien era este pintor y restaurador, doy paso a recordar la estructura o esquema que voy a seguir en el estudio de estos análisis que incluirán los siguientes apartados y sobre todo: Mi opinión personal o pensamientos que me sugieren las pinturas dividiéndolas en planos:

Color.

Procedimientos y herramientas de trabajo y como creo que los utiliza.

Pensamientos libres míos sobre lo que transmiten las expresiones de estas pinturas.

Estudio del lenguaje plástico.

Contradicciones y conjeturas: Diversos estados observados en las Pinturas Negras.

Dibujos esquema:

De una manera esquemática analizo los siguientes aspectos.

La luz: Por dónde entra y sale, cómo se proyecta, qué tipo de luz podría ser, diurna, nocturna.

La composición de las pinturas. El complejo juego compositivo de Goya, me trae a la memoria una frase de Tanizaky: *“Tenemos, por último, en nuestras salas de estar, ese hueco llamado “toko no ma” que adornamos con un cuadro o con un adorno floral; pero la función esencial de dicho cuadro o de esas flores no es decorativa en sí misma, pues más bien se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad”*¹.

El color de las pinturas.

Quisiera insistir en la idea de que estas impresiones son subjetivas. Además, igual que en el caso de las fotografías de J. Laurent, entraña gran dificultad hablar con certeza de una pintura que ha sido restaurada y está expuesta a cambios por nuevas restauraciones que se le puedan aplicar.

De tal forma desarrollo un análisis libre dónde la imaginación y libertad de pensamiento hacen más fácil su desarrollo. No olvidemos una aclaración muy importante de este estudio y es que su contenido se basa en la opinión subjetiva mía como pintor sobre la obra de un gran genio: Francisco de Goya.

De esta manera comienzo el desarrollo de las impresiones que me han causado el estudio de estas pinturas desde este punto de vista.

¹ TANIZAKI, Junichiro. El elogio de la sombra. Pág.: 46-47.

3.2.1. DOS FRAILES.

Es una pintura la de los Dos frailes un tanto enigmática. Como otras muchas de la Quinta se compone de un fondo oscuro, un foco de luz potente que ilumina los rostros de dos personajes y destaca en ese fondo oscuro una degradación de luz en este caso de arriba (rostros) a abajo (mantos de los cuerpos) que se funde con el fondo oscuro.

La genialidad de este artista es tan grande que nos lleva e induce a pensar que estas pinturas ya estaban pintadas en su cabeza antes de empezar a realizarlas. Expresiones tan claras y geniales, en muchas ocasiones cómicas, no están hechas a través de un estudio para llegar a la conclusión de algo exacto, concreto y real. En parte, aquí está la clave de su genialidad que sin haber hecho estudios previos a la obra final están realizadas con inmejorable calidad plástica y llenos de inteligencia, lo cual me hace pensar que ya estaban estudiadas en subconsciente e inteligencia. Además Francisco de Goya dotado de una gran conciencia social, trabajó a compás entre inteligencia y espíritu, espíritu subconsciente e inteligencia. Como hombre que era, no quisiera que este pensamiento fuese interpretado de una forma frívola, estoy absolutamente convencido y creo que es algo que se refleja muy bien en sus cuadros. Pero de esto hablaré más adelante.

Antes de entrar en detalles de este cuadro, como por ejemplo la forma de trabajar la luz, que bien se refleja en la cara del fraile en segundo plano, entraré en la división y estructura del cuadro. Está compuesto en tres planos: Primer plano: Primer fraile. Segundo plano: Segundo fraile. Tercer plano: Fondo.

Primer fraile: Se sitúa en un segundo plano en el cuadro y es el centro. Su figura barbuda y encorvada apoyada en el bastón crea un aire salomónico de cierta duda en cuanto a lo que el artista quería contar con este cuadro. Digo esto, porque tras su figura el segundo fraile de expresión esperpéntica rompe la tranquilidad del primero. Quizá Goya juega un poco a la confusión en muchos de estos cuadros. Es como si no nos lo quisiera dejar demasiado claro, es mejor así pues lo otro sería lo fácil. Y esto invita a pensar. El gesto tranquilo, la barba, las manos sobre el bastón hablan de un anciano con una vida de raíces y frutos. Hay calma en su expresión.

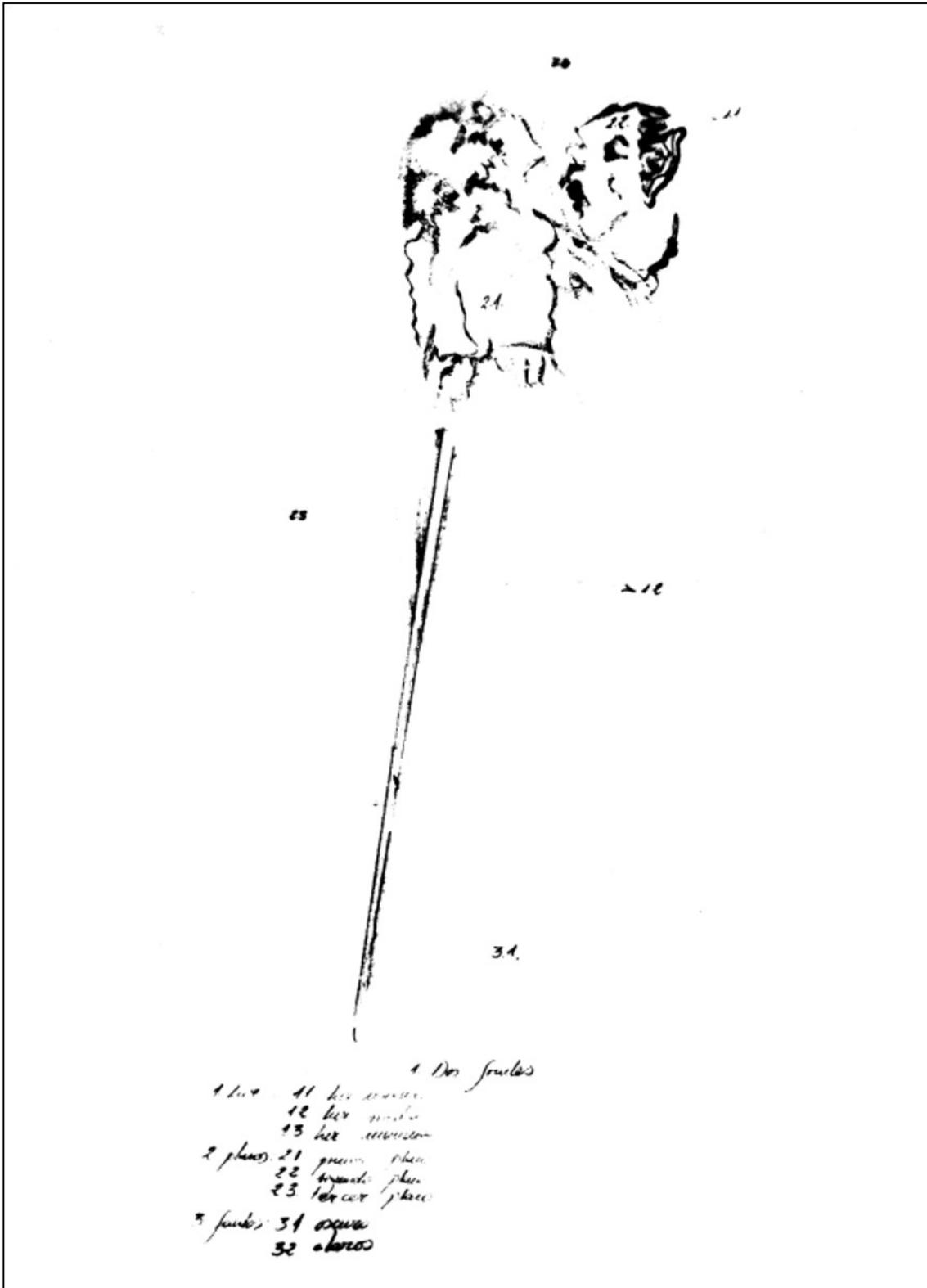
El segundo fraile en tercer plano habla de una intención cómica del artista. Podríamos titularlo el grito adormecido. Pues grita en medio de un bostezo con los ojos caídos. Realmente es cómico, alguna vez ha probado el lector a gritar bostezando...? Hay otro elemento que me llama mucho la atención y desde siempre que he visto esta pintura me ha transmitido una sensación de bienestar: La oreja del monje. Desde hace tiempo pienso en esta oreja pues está hecha con una pincelada absolutamente divertida. Es el ejemplo de pincelada que te sale cuando estás disfrutando y pasándolo bien pintando, es como un "gustazo" que te permites. Es una "S" doble el trazo de hacerla y el roce del pincel embadurnado en pintura con el soporte donde se está pintando, lo que te crea una sensación verdaderamente muy placentera. Pero lo mejor es verla ya trazada, después de disfrutarla y comprobar que se ha formado una oreja con mucho peso dentro de una cabeza a la que le permite un escorzo más fresco.

El fondo se compone de tonos verdosos que mezclados con los más oscuros crean una atmósfera de penumbra entre las figuras de los otros planos. Es un fondo sencillo donde juega a golpe de espátula y pinceladas abiertas. Está en un tercer plano en el cuadro. Como la oreja, la cara en su conjunto está trabajada a través de rallados con espátula sobre el óleo. Es una forma de trabajar que consigue efectos como expresiones de vida muy reales en el cuadro (caras, manos). En mi opinión hay un enlace claro entre su forma de trabajar pinceladas libres, rallados sobre el óleo y golpes de espátula con las expresiones (la parte expresiva de la obra unida estrechamente a la parte matérica) reales y de fuerza que consigue.

En la parte inferior del cuadro aparece una marca que se lee T: 539.



Ilustración 1. Dos frailes



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

Sobre las pinturas trasladadas del muro a la tela por el restaurador Martínez Cubells:

LUZ

La luz en este cuadro incide en su mayor parte en la zona alta de la composición a la altura de las caras de los frailes. En su parte central la luz es un poco más fría a la altura de las manos y se va haciendo más fuerte y cálida en la barba del primer fraile. Desde las caras de los frailes hasta el final del bastón de uno de ellos se dibuja un semicírculo en el espacio del cuadro determinado por la luz que así se proyecta.

Tengo la impresión que el pintor realizó esta pintura en la oscuridad de la noche ayudado por la luz cálida que se desprende de un conjunto de velas.

COMPOSICIÓN

Se dibuja un semicírculo desde arriba hacia abajo y de derecha a izquierda en el espacio del cuadro.

COLOR

Las caras de los personajes están trabajadas en un juego de diversas tonalidades donde predominan los colores: Verdes, grises, ocre claros y oscuros.

Los mantos de los monjes están compuestos por tierras oscuras, grises y negros. En la parte baja del cuadro se dibuja una especie de cordel y unas flores con formas abstractas.

El fondo de esta pintura está hecho a través de negros que van degradándose a negros más verdes en su parte más baja.

3.2.2. DOS MUJERES COMIENDO.

Para mí es una pintura donde comicidad y esperpento van unidas en su totalidad. Es esperpéntica la figura medio riéndose, pero como siempre sin definir muy bien esta expresión de la cara. Lo que realmente me llama la atención en cuanto a la expresión de las figuras, es la capacidad que tiene Goya para crear esa expresión a través de un gesto, al mismo tiempo escondiéndolo. Es como que nos esté diciendo algo pero no del todo, para que también nosotros pensemos. En el fondo nos está regalando el favor de esforzarnos a pensar, pero no es tan sencillo averiguar por ejemplo: Si es una sonrisa ó una boca que por inexpresiva no habla de nada. O si es una boca que por si sola no es nada, pero en conjunto con la nariz y los ojos esboza una entrecortada sonrisa. Como dice Bozal: *“Por su tema, es una pintura próxima a la del género, a una escena doméstica y, como tal, amable; pero la interpretación del artista ha alterado profundamente ese sentido, incluso lo ha invertido”*¹.

En una división por planos aparece en primer plano la figura de la mujer con cuchara. Segundo plano, figura de la mujer calavera y tercer plano: Fondo. En cuanto a la expresión de la mujer con cuchara de ojos saltones, frente larga, nariz encorvada, cejas anchas, redondas y largas, sonrisa grande y barbilla ancha; podemos pensar cualquier cosa (para mí todas las posibilidades de análisis en la definición de una expresión son válidas, pues tiene tantos elementos para configurar una expresión, que se presta a todos).

¿Que hay detrás de esta expresión?. Es una expresión malévola, irónica, sarcástica, cómica, ingenua, natural del personaje, ó una sonrisa espontánea de una persona desestructurada por el paso del tiempo y lo que le ha baqueteado la vida. Si entra dentro de esta última posibilidad no puede ser espontánea, pues no puede ser natural si admitimos que hay una persona desestructurada, detrás de ella, por lo tanto no hay unión ni unidad dentro de la persona y por consiguiente naturalidad. A mí me parece que es una sonrisa innatural propia de una persona desestructurada. La vida y esta expresión es un claro ejemplo que cambia las expresiones puras de las personas cuando nacemos y somos niños. La vida trata a unas personas de una manera y a otras de otra. Y hay personas que han sido fuertemente baqueteadas por ella. Reflejo de situaciones así, son expresiones como ésta. Es tan difícil contar bien a través de una expresión, un análisis de tal trasfondo, que las expresiones no serían tan buenas y veraces sin haber asimilado, estudiado y pensado las situaciones a fondo. Goya lo consigue.

El resto de la figura de la mujer por fuera de la expresión de su cara o como queramos definir, es un juego de pinceladas en semicírculo que marcan su torso creando movimiento en un plano anterior al de sus manos. Hay zonas como la parte posterior del torso de menos materia que pueden estar barridas con una espátula y hace que se integren muy bien los colores creando diferentes tonalidades, unas claras y oscuras de verdes entre el amarillo claro. Luego hay pinceladas espontáneas como la que se ve en el cuello en la parte de la derecha que empieza con fuerza aproximadamente a la mitad del torso y se va perdiendo en color y trazo. Es una onda absolutamente espontánea y hecha de un trazo.

La figura se compone a través de amarillos y verdes con zonas oscuras de negros en casi todo su conjunto. Amarillos pálidos crean una cara caliente, (detalle de rojos en el ojo), que se integra muy bien en el fondo oscuro.

Las manos varían el juego de paleta utilizado en esta pintura. Son naranjas oscuros e incluso pinceladas de rojo que destacan con el resto de los amarillos, generalmente claros. Las pinceladas de trazo espontáneo como el dedo pulgar y el índice, hecho a través de curvas, le dan una sensación de dedo deforme.

¹ BOZAL, Valeriano. Guía de Sala. Goya: Pinturas Negras. Pág.: 24.

El segundo plano está compuesto por la figura que se dibuja con rostro de calavera, aparece en la parte derecha inferior de la composición en un ángulo de medio escorzo. Su expresión llena de patetismo, es inexpresiva a la vez. No se sabe muy bien que puede existir detrás de ese rostro. Bien podría representar a la muerte. Destaca la parte frontal de la cara iluminada y el perfil en sombra.

El tercer plano lo compone el fondo oscuro con manchas que se reparten por este, creando efectos de luz que aparece y desaparece que y se integra con las dos figuras dándoles un protagonismo especial en la escena y resaltando las partes de luz, sobre todo en la figura de la izquierda. Es muy bonito el efecto que crea el juego de verdes y negros en que está compuesto.

Aparece una marca en el ángulo inferior derecho del espacio del cuadro que se lee T:
542.

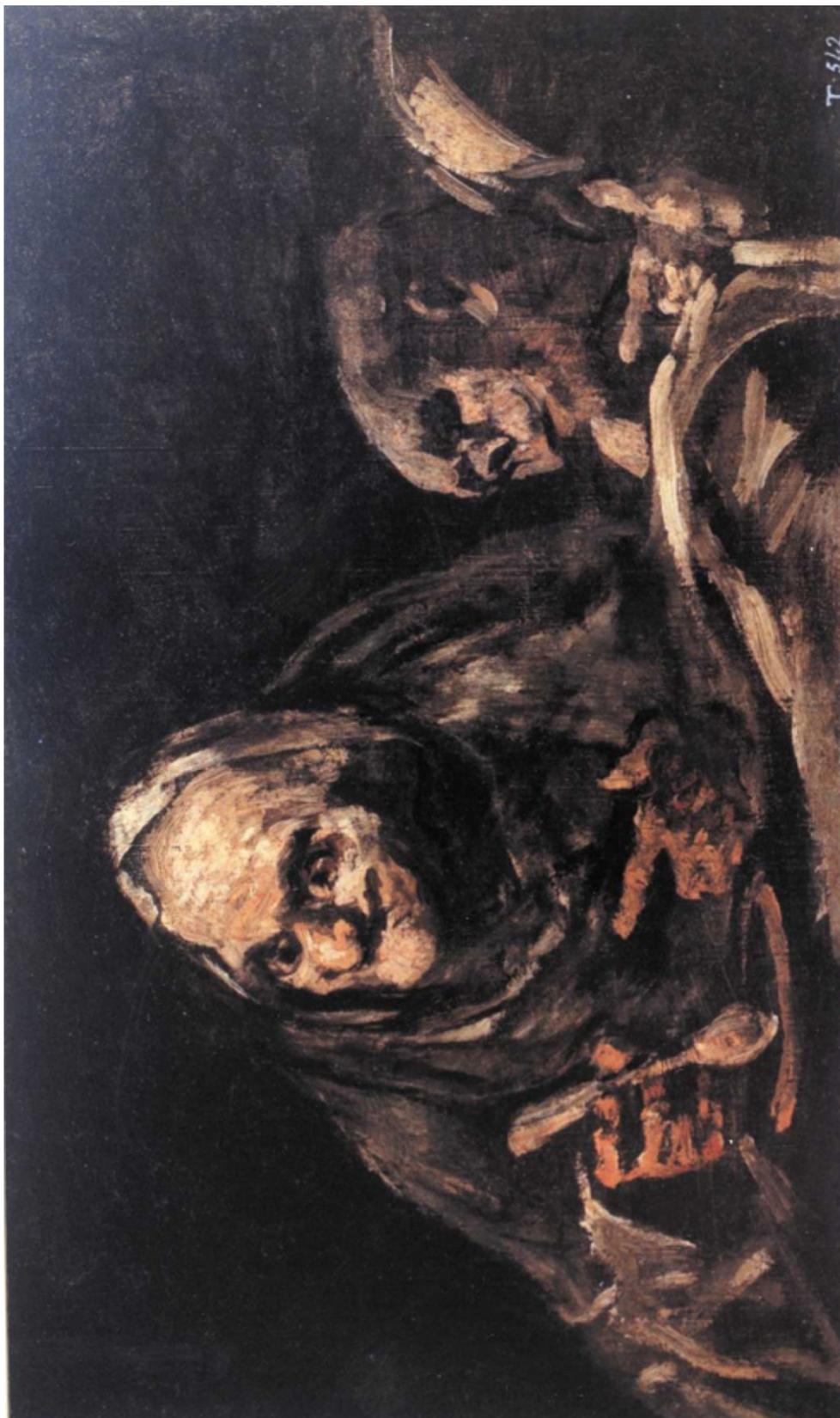
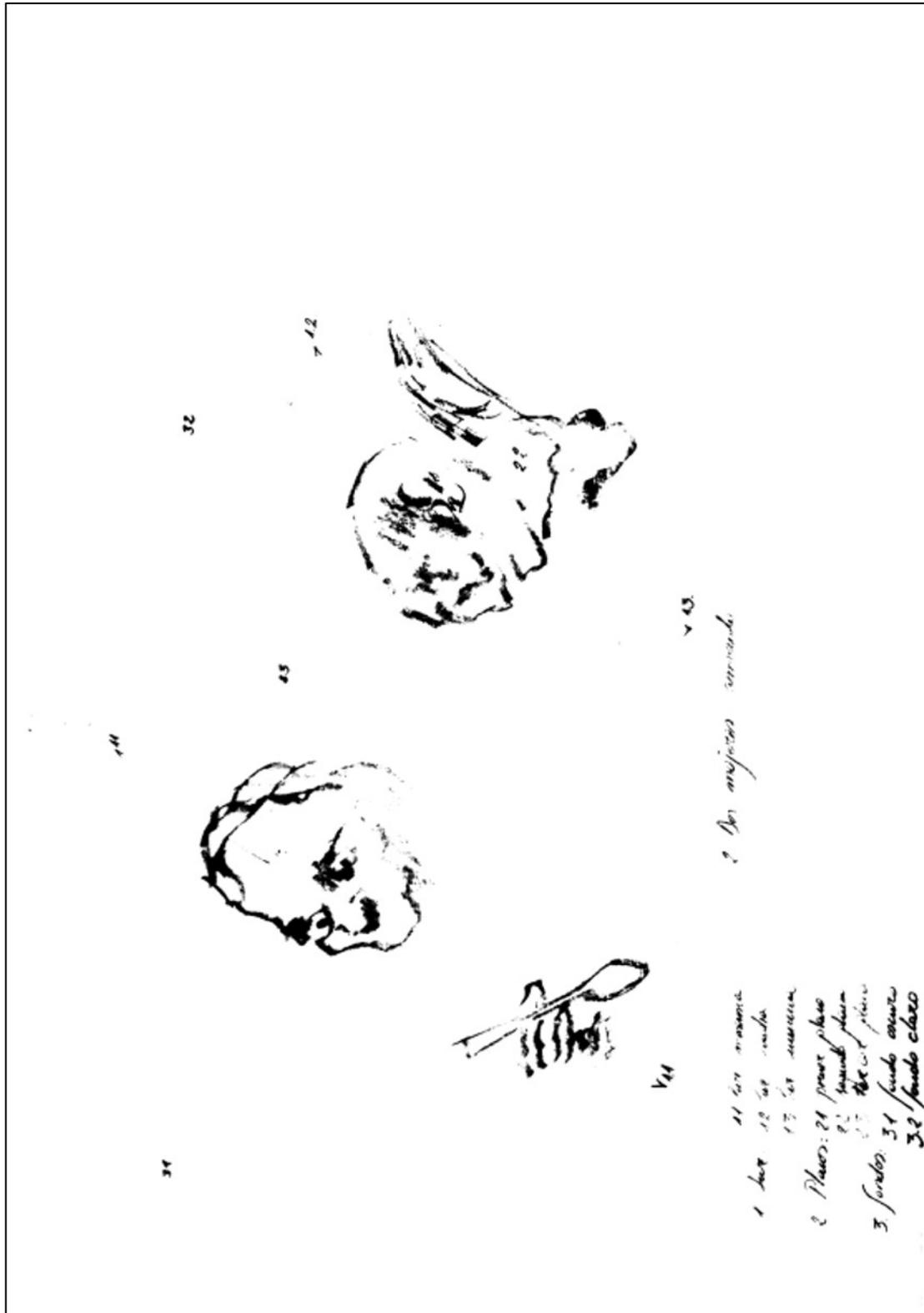


Ilustración 2. Dos Mujeres comiendo



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

Como característica general en todas la serie de pinturas, los fondos en torno a las figuras están realizados destacando una mezcla entre colores que determina un haz de luz y rodea a las cabezas de los personajes que en ellas se representan.

LUZ

La luz incide en su mayor cantidad en el rostro de la mujer con cuchara como en sus manos. También hay luz en la mujer con forma de calavera pero en menor cantidad. Se dibuja una onda a través de la trayectoria de la luz que va en su máxima intensidad desde la mujer de la izquierda hasta la mujer de la derecha.

Es una luz caliente la que predomina en esta composición.

COMPOSICIÓN

Se dibuja un círculo en torno a la figura de la izquierda que se une a la de la derecha a través de una corta onda.

COLOR

Esta pintura destaca por el estado de sus colores que son más apagados que el resto de la serie.

El rostro de la figura de la izquierda esta compuesto a través de naranjas y amarillos pálidos mientras sus manos destacan por un naranja oscuro.

Los mantos de ambas figuras realizados en grises, verdes, ocre y tierras.

El fondo está pintado predominando un negro opaco.

3.2.3. UNA MANOLA: LEOCADIA ZORRILLA.

Es una pintura cargada de un fuerte aire cálido. A primera vista la expresión de Leocadia me ha hecho reír. Por un lado su expresión no dice nada; los ojos y la boca cerrada como manteniendo el aire, no hablan de ningún estado de ánimo. Quizá pueda hacernos pensar sobre distintas actitudes en las personas, pues a primera vista es un poco lo que transmite: despiste. Pero luego analizándola mejor, más que despiste es una actitud pasiva que confirma el codo inclinado y apoyado en una línea que sostiene la cabeza.

Es una composición hecha a través de dos planos: Primero la figura de Leocadia. Segundo: Fondo.

El primer plano que corresponde a la figura, vemos la cara de Leocadia, que es inexpresiva. Es una cara inerte mirando al vacío sin decir nada. Los ojos clavados en un punto y la boca entrecortada dan a la figura una sensación de aburrimiento que se afianza con la actitud del codo apoyado en la barandilla.

La barandilla y la piedra o especie de masa que sostiene ésta, contrasta muy bien a través de una línea en onda con el oscuro y negro del cuerpo de Leocadia. Ambas, barandilla y masa con cuerpo pueden estar en un primero y segundo plano a la vez y si marcamos una línea imaginaria desde la cintura de Leocadia y la línea donde se sostiene la barandilla hacia abajo del cuadro vemos un fondo abstracto del cuadro. Un fondo compuesto de izquierda a derecha por verdes entre negros, oscuros que van degradándose a medida que toman contacto con la onda ocre y que pasan a una zona más cálida de amarillos que se vuelven a mezclar con zonas más claras de verdes y negros trazándose estas zonas a través de curvas en un sentido horizontal del cuadro. Luego hace incidencia en las líneas fuertes que delimitan zonas más claras y oscuras. Es en una parte, una gran parte del cuadro donde juega con tres elementos: (mancha, línea y color) colores más y menos fuertes y tonalidades más y menos fuertes de color.

Como he comentado anteriormente, como otras pinturas de la serie esta dotada de un potente foco de luz cálida. La cara de Leocadia, brazo y pecho están tratados con un amarillo pálido que contrasta con los pliegues del velo que cubre la cabeza y parte del cuerpo. También están tratados estos tonos amarillos de acorde con el cielo de fondo. La línea del contorno de la figura es gruesa y destaca también con el contorno de fondo.

En general es un cuadro compuesto a través de verdes oscuros. Azules claros, tierras, amarillos claros, naranjas, tierras más claros y oscuros. *“El paisaje claro del fondo contrasta con la escena clara del primer término, con un azul y nubes entre los más bellos que Goya pintara, no es el ambiente lo oscuro, lo es la escena”*².

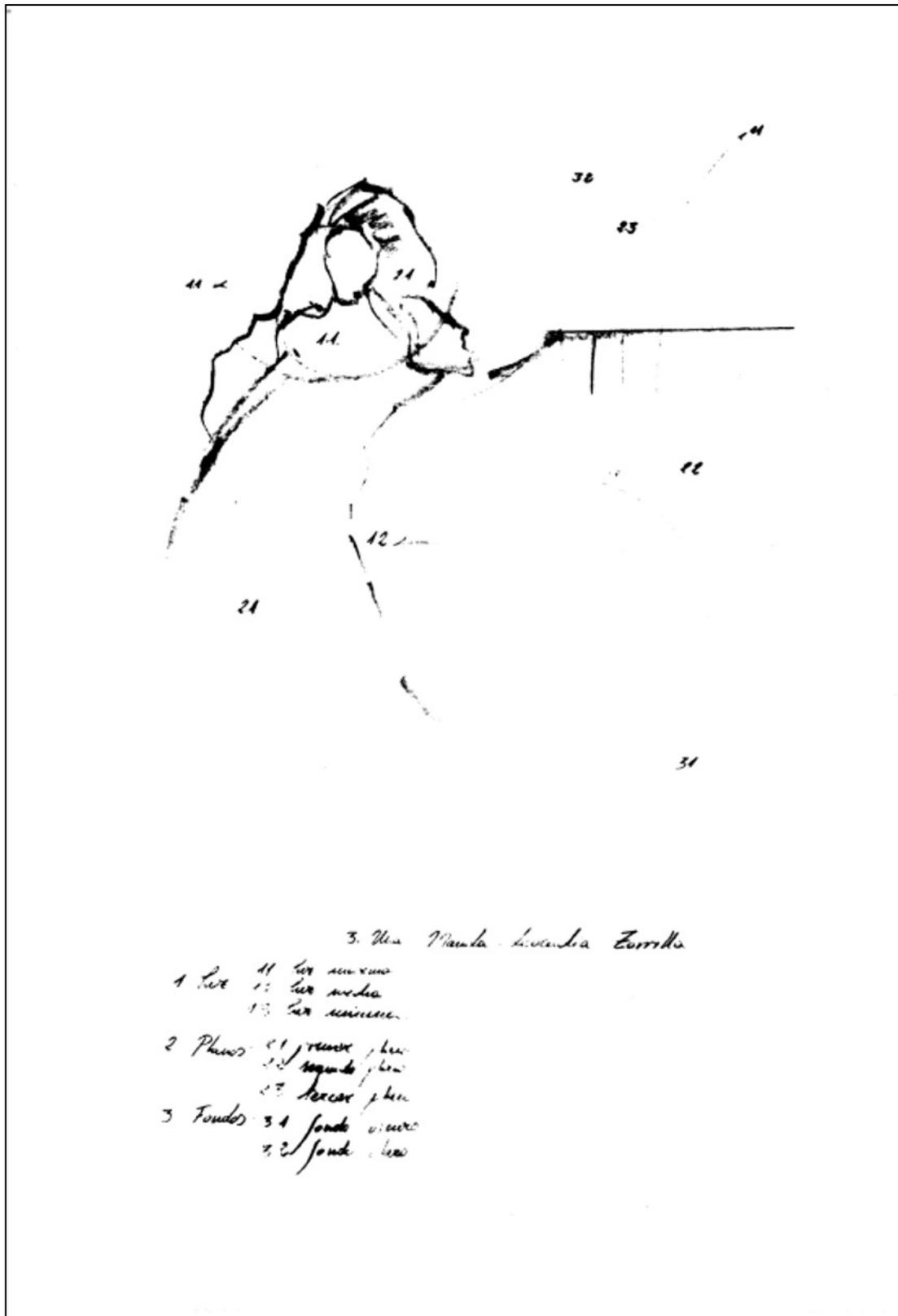
El segundo plano que representa el fondo a través del cielo, además de crear un ambiente de luz de medio día, está muy bien integrado por los azules que se centran entre ocreos pálidos y blancos. Se integra muy bien con la figura.

Aparece una marca que se lee T: 535.

² BOZAL, Valeriano. Guía de Sala, Goya: Pinturas Negras. Pág.: 19.



Ilustración 3. Una Manola: Leocadia Zorrilla



3. Una Manola - Lucinda Ferrillo

- 1. Cuello 11. Cuello superior
- 12. Cuello inferior
- 13. Cuello inferior
- 2. Pliegues 21. Pliegue superior
- 22. Pliegue inferior
- 23. Pliegue inferior
- 3. Faldas 34. Falda superior
- 35. Falda inferior

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

Es la única pintura de la serie que conserva el color original. No ha habido transformación en su fondo.

LUZ

El primer foco de luz se proyecta en la cara de Leocadia seguido de un foco de luz en dirección a la boca. Por último la luz se expande de una forma homogénea a través del fondo que representa el cielo.

La luz surge en esta pintura desde su parte izquierda y hace el movimiento de un semicírculo desde la cara de Leocadia hasta el ángulo derecho inferior del espacio del cuadro. También se proyecta a lo largo de la especie de roca dónde se apoya Leocadia.

El vestido de Leocadia tiene también un reflejo de luz que se proyecta desde el cuello de su cabeza hasta el final de la falda.

La luz en esta pintura es una luz natural que se expande por todo el espacio del cuadro trasladándonos a un día claro y soleado.

COMPOSICIÓN

Leocadia mira de reojo hacia su izquierda apoyada en una barandilla. Parece que mira al hombre que baila la jota que aparece a través del análisis de infrarrojos en el cuadro de Saturno. Qué como se supone estaba situado en la misma pared que Saturno y miraba de reojo al personaje que aparece bailando y podremos ver en la radiografía antes de ser pintado Saturno.

Vemos como se dibuja un semicírculo desde arriba hasta abajo y de izquierda a derecha a través de la figura de Leocadia que se apoya en el cuadrado que representa alguna forma abstracta.

COLOR

La cara de Leocadia compuesta por rojos, amarillos y ocres. El vestido pintado en una gama de grises. Un azul claro se extiende por el fondo y se mezcla a través de manchas ocres y grandes zonas de amarillo pálido, sobre éste cae el velo que reposa en la cabeza de Leocadia trabajado en grises dejando al trasluz el amarillo de fondo. La roca o forma abstracta está trabajada en tierras claros y oscuros.

3.2.4. LA LECTURA. LOS POLÍTICOS.

Formado por cinco figuras en corro, tres de ellas en primer plano y dos en un segundo plano que se agrupan en torno a un libro. Un haz de luz cae del cielo sobre el libro iluminándolo como a las caras de los tres personajes del primer plano. Resulta una composición reconfortante, el libro que sale de la oscuridad del fondo como las tres caras de los tres personajes del primer plano inmersos en la lectura. Da sensación de calma. Tiene un aire también de misticismo ilustrado sobre todo por el cuarto personaje justo detrás en el centro de los tres primeros con la mirada perdida en el cielo y sobre el que resplandece ese haz de luz. El quinto personaje, en el ángulo izquierdo de la composición no se distingue bien en su expresión, pues ojos y boca permanecen en penumbra destacando la luz de la nariz y la frente sin revelar cual es su estado a través del gesto.

Así pues, esta composición se compone de tres planos: Primero tres personajes en torno al libro. Segundo plano: Dos personajes detrás de los tres primeros. Tercer plano: Fondo.

La figura de izquierda del primer plano de nariz aguileña y larga barba está dotada en su rostro de una fuerte luz como las otras dos, presta atención a la lectura como las otras dos figuras con una expresión de concentración. Compuesta en el pelo por amarillos y verdes claros que se mezclan con mechones de tierra oscura. Su rostro está pintado de amarillo, más que amarillo, naranja claro con toques de naranja más oscuro en la punta de la nariz, mejilla y oreja como en la parte izquierda superior de la barba. En general, esta composición tiene un aire cómico. De las tres figuras del primer plano: La de la izquierda de expresión atenta a la lectura, la del centro de ojos achinados con la cabeza inclinada y la de la derecha de bigote y boca abierta esboza una expresión de sonrisa. Las dos figuras del segundo plano, una, la vemos muy en penumbra y la otra está mirando al cielo desentendido de la lectura. Es como que el nexo del cuadro, es el libro donde todos prestan su atención, menos el que mira al resplandor de luz, pero cada uno está a lo suyo. Al menos se intuyen expresiones diversas de lo que les sugiere la lectura. Los dos personajes del primer plano de la derecha esbozan ambos gestos risueños como si la distracción fuese impedimento en la lectura en contraste con la atención clara del personaje de barba.

En este cuadro se ve perfectamente el dominio del juego de luz que aparece entre la penumbra. Me llama mucho la atención porque está tan bien hecho que a primera vista lo que parece tan fácil de hacer es muy difícil de conseguir creando efectos tan naturales. La luz que viene del cielo se refleja de una forma determinante en las caras que entre el fondo oscuro le dan un aire de misterio al cuadro. El haz de luz que posa sobre sus cabezas refleja un detalle indiscutible del dominio de este genio en luces y sombras.

El fondo es un juego de contrastes entre negros, verdes y tierras oscuros, amarillos, ocre y naranjas muy bien trabajados, que mantiene una unidad perfecta, como en el resto de las pinturas integrándose perfectamente con los cuerpos de las figuras.

Destaca un detalle de la cabeza de la figura de la derecha del primer plano, compuesto a través de colores puros: Rojo, naranja, amarillo; con zonas pequeñas de violetas de fondo, contrastando con el negro de la sombra de la barbilla, pelo, ojos, boca y bigote.

Aparece una marca que se lee T: 540.

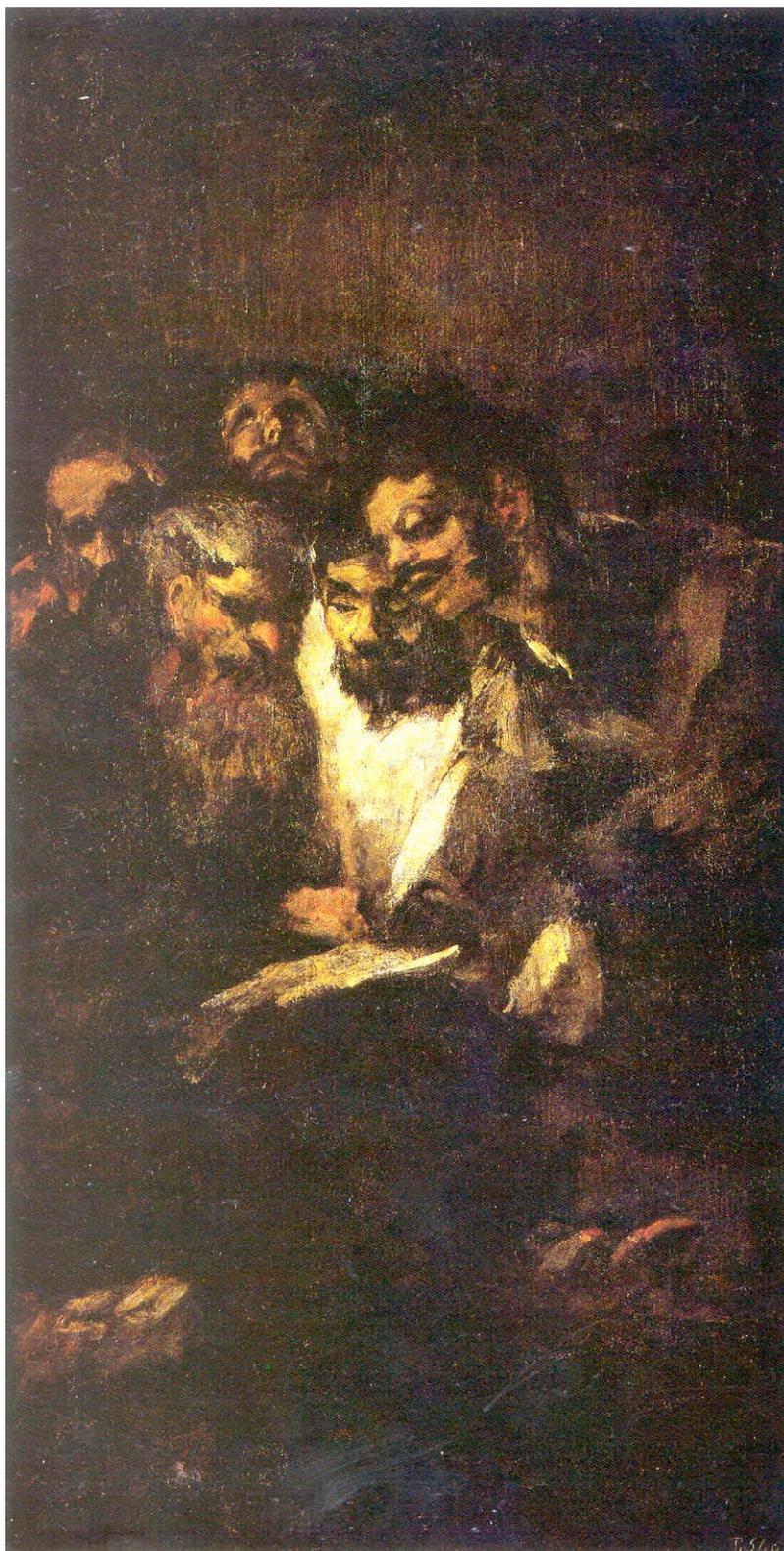
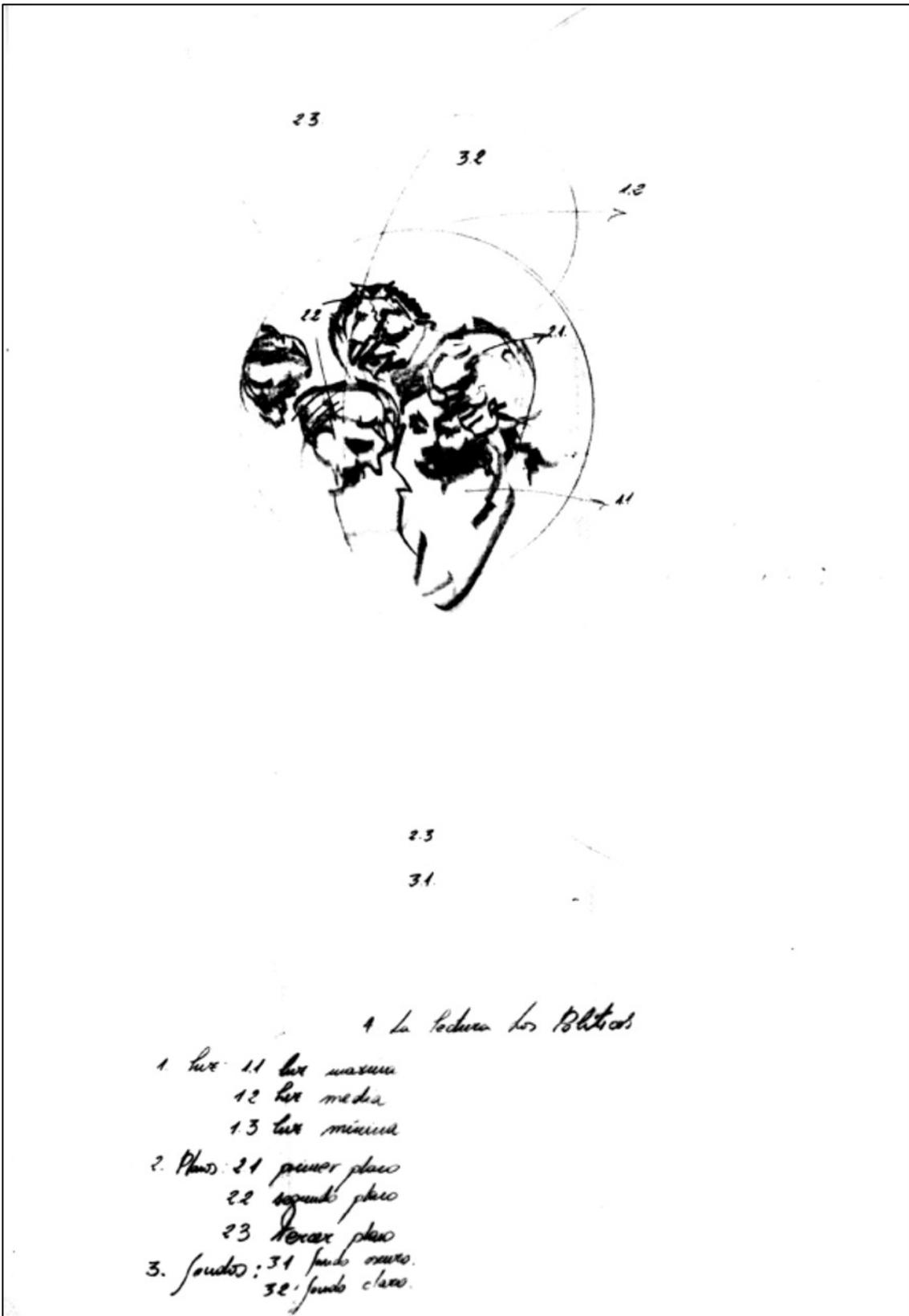


Ilustración 4. La lectura. Los políticos



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Se dibuja en esta pintura una elipse que rodea los rostros de las cinco figuras y el medio cuerpo de la figura situada en el centro. Sobre los rostros aparece un haz de luz que se integra y difumina con el fondo. Es como un reflejo que se proyecta en el espacio. La luz se concentra en torno a las cabezas de sus personajes distinguiéndose claramente una luz caliente. El pintor perfectamente pudo realizar esta obra cuando la luz natural del día se apaga y entra la noche y en la soledad de su trabajo ante la oscuridad de su estancia enciende para iluminarla unas cuantas velas.

Habría que destacar el detalle del medio cuerpo del personaje central en el que a través de un color frío como es el blanco, la luz que aporta es caliente.

COMPOSICIÓN

Se dibuja una elipse en torno a las cabezas de sus personajes. Además se dibuja una línea curva desde arriba hacia abajo y de izquierda a derecha indicando el movimiento de la composición.

Es una composición sencilla y muy bien expresada.

COLOR

Las cabezas de las figuras se definen en naranjas medios y claros destacando también manchas rojas. Los dos personajes de la derecha destacan por los amarillos pálidos en que están pintados.

Los cuerpos se funden con el fondo compuesto de verdes ennegrecidos. El fondo sobresale en una gama de negros entremezclados con verdes oscuros a excepción del haz de luz, naranja cálido que posa sobre las cabezas de los personajes.

3.2.5. DOS MUJERES Y UN HOMBRE.

Es una composición que nos habla a través de sus figuras, es un claro ejemplo del carácter cómico de estas pinturas. Ambas figuras del centro sonríen de una forma socarrona y la de la izquierda de perfil en gesto sonriente también no tan evidente pero iniciándolo. Más que caras que sonríen, son caras que vomitan risas. La figura del centro de nariz gruesa abre la boca que además de ancha y labios gruesos se alarga y extiende casi en todo el ancho de la cara. Es clara la importancia que le da a la boca que hace una "S" suave en su labio posterior enrojecido que aporta una clara expresión de dureza a esa sonrisa. Los ojos cerrados marcando las líneas de mejillas y ojeras le dan una expresión a la cara de cansancio y dureza. Es cómo una sonrisa de resaca. Son expresiones trágico-cómicas (dolor y risas).

La figura del centro izquierda está cargada de una amplia sonrisa pero no tan forzada y dura como su compañera. Para mí es una sonrisa más natural. Puede ser que contenga violencia o una intención agresiva (es como si se estuviese riendo a propósito de alguien). No es una sonrisa pura e inocente. La cabeza torcida hacia un lado y el medio cuerpo con una luz mediana entre el fondo y la potente luz del cuerpo de la primera figura le dan movimiento a la composición. Es curioso como muchas de estas figuras mientras ríen tienen los ojos cerrados, es la risa que tiene que salir por alguna parte, (es desternillarse de risa), la risa incontrolada. Todo obedece a un reflejo de emociones y sentimientos fuertes. Como si quisiera tocar el límite de sentimientos, emociones y sensaciones. La tercera figura de la izquierda aconsejaría a las otras dos en su papel de personaje secundario.

Los fondos crean una atmósfera que envuelve a las figuras creando una fuerte unidad compositiva.

Por otro lado cómo en pinturas anteriores el juego de amarillos pálidos y naranjas integrados en puntos básicos de la cara por verdes muy pálidos, casi no se distinguen y crean una atmósfera teatral cómo si estuviesen siendo iluminadas por focos en medio de un escenario oscuro.

Lo más sorprendente es que estas pinturas están hechas con luz natural, luz que entra por las ventanas y viendo esta pintura es lógico que nos preguntemos, por poner un ejemplo, cómo con la luz natural conseguía efectos tan cálidos de luz. Por lo tanto se me ocurren tres posibilidades que esquematizaría de tal forma:

¿Realizaba las pinturas con luz de primera hora de la mañana?. ¿Las hacía cuándo el sol se pone a última hora de la tarde? ¿O trabajaba con luz dentro de la casa, con velas?.

En los dibujos esquema de las pinturas hago referencia a estas posibilidades, y comento brevemente algunas conclusiones sobre lo que a mi parecer es la luz que Goya utilizó en cada una de las pinturas.

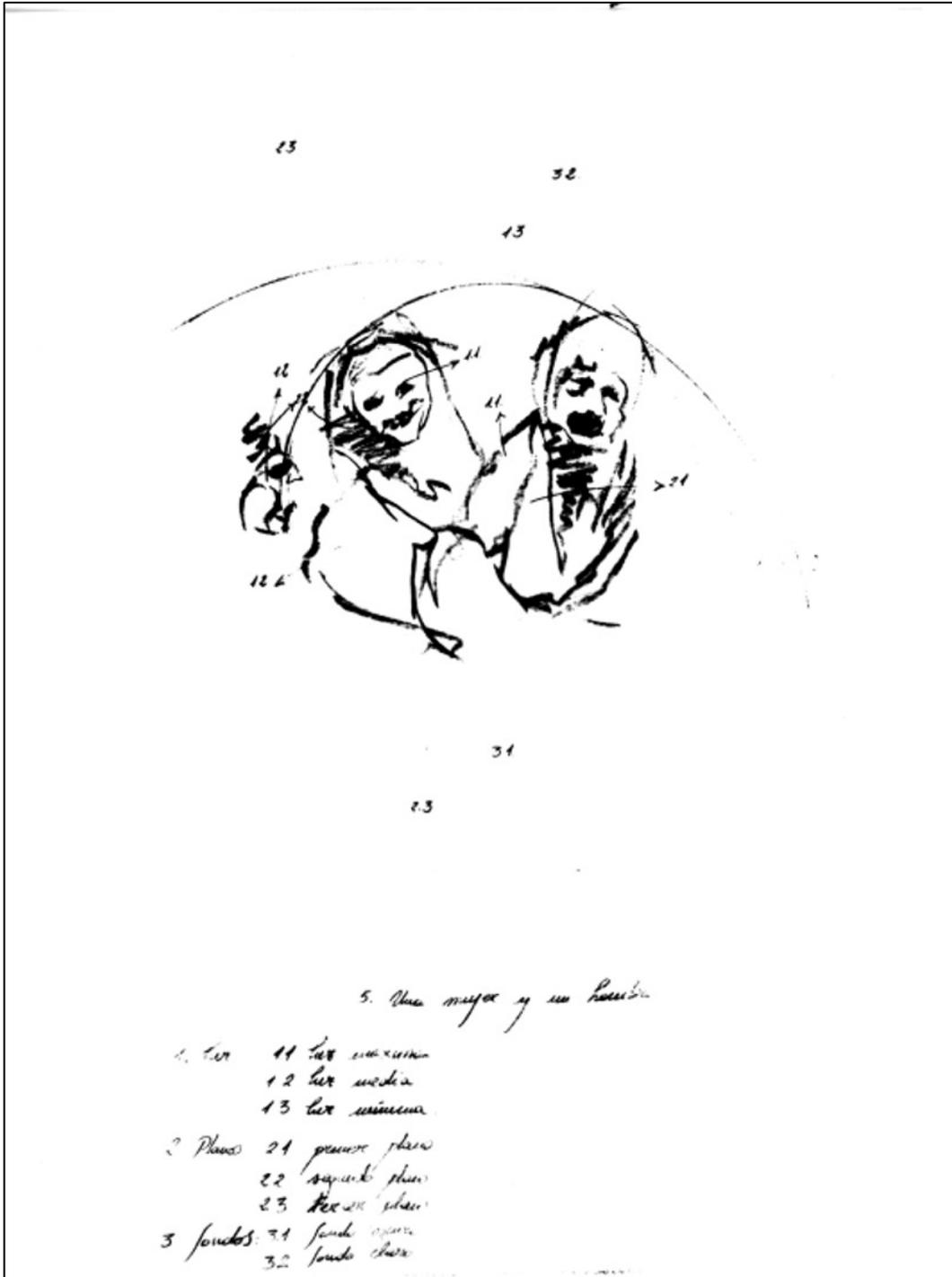
De algunos detalles, como la luz en el cuello de la primera figura de la derecha, se deduce que trabajaba a golpe de espátula empastando bastantes zonas de pintura cómo ocurre en este golpe de luz.

Esta pintura está tratada cómo en las anteriores en lo que se refiere al estudio de luces y sombras. La estructura de composición es la misma que *La Lectura*, *Los Políticos*. Un haz de luz en el centro sobresale de la oscuridad del fondo y las tres figuras están dotadas de una fuerte luz cálida.

Aparece una marca que se lee T: 541.



Ilustración 5. Dos mujeres y un hombre



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

La luz en esta pintura viene desde la derecha del cuadro y se proyecta en las caras de las tres figuras y en su máxima intensidad en la primera figura de la derecha como en el medio cuerpo y en la cara de la segunda figura que la acompaña.

Es una luz caliente que nos hace pensar como en los análisis anteriores, posiblemente el artista, utilizo velas. Así lo indican las tres figuras que componen el cuadro.

COMPOSICIÓN

Se dibuja un círculo a través de una línea en torno a sus personajes principales que se complementa por otra línea de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo por el espacio del cuadro.

COLOR

La paleta que usa en este caso el pintor es prácticamente la misma que en *La Lectura*, coincidiendo hasta concentrar la luz en el medio cuerpo del personaje de la derecha, que en *La Lectura* recae en el personaje central. Es un blanco de plomo el que usa para iluminar y resaltar los cuerpos de los dos personajes centrales.

3.2.6. JUDITH Y HOLOFERNES.

Lo primero que me sugiere este cuadro es elegancia por la sensibilidad con la que trata el juego de colores en su paleta. Amarillos, verdes, naranjas, negros y pequeños toques de rojos. Hablo de elegancia porque los verdes oscuros y claros que crean toques finos de luz entre los negros del fondo rodean a los amarillos del centro de la composición, para mí en juego de colores sereno y muy equilibrado.

A continuación de esta idea viene la parte cómica del tema por la expresión de lástima con la que Judith empuña el cuchillo con el que va a sacrificar a Holofernes. La cara mirando a la víctima, el pecho apretado en el vestido y atado por un lazo y el movimiento de un brazo que dobla la muñeca para empuñar la mano el cuchillo con destreza haciendo un giro perfecto acompañado de un impulso, como si en su intención estuviese escrito no fallar y rematarlo con placer causan una impresión cuanto menos cómica. Rilke dice a través de un proverbio optimista de su país: *“No hay puchero que no encuentre su tapadera, ¡Qué bien andaría todo en el mundo si el puchero y la tapadera, estuvieran siempre perfectamente ajustados!”*³.

En primer plano está el personaje con caperuza y manos en posición de rezar.

En segundo plano Judith que gira con un golpe de cintura.

Y en tercer plano el fondo.

La cara de Judith hace una elipse casi perfecta y a diferencia de pinturas anteriores el color parece casi tratado con más delicadeza y orden. También hay golpes de espátula pero como acariciando más la dirección de la pintura. En otras pinturas estos golpes eran más desordenados y agresivos. En la figura de Judith estos golpes juegan líneas curvas, semicurvas y alargadas en consonancia unas con otras. El gorro esta compuesto de un amarillo muy pálido, la cara más oscura y la parte derecha del pecho en naranja más oscuro forman una gama que junto con las líneas curvas y el perfil de la cara y el hombro y sombra del pecho llenan de ritmo y armonía a la figura. Luego hay pinceladas muy sutiles en el vestido que aprieta el pecho como los lazos donde podemos pensar que unas están hechas presionando más el pelo del pincel sobre el soporte con más fuerza y otras más ligeras rozándolo simplemente. Además las líneas del vestido y hombros realizan un movimiento muy equilibrado. La luz central ocre y naranja del fondo a la altura de la falda le da más movimiento al fondo y en su conjunto a la atmósfera del cuadro. Es curioso como caracteriza a Judith con vestimenta de tabernera. Por último es curioso el detalle del cuchillo como entra en el contexto cómico del cuadro de largo filo y anchura deforme.

En el tercer plano, apreciamos el fondo compuesto de verdes y negros jugando planos dentro del mismo fondo, que van degradándose de arriba a abajo en tonos más claros, llegando la franja ancha en una diagonal de luz naranja y volviendo a la oscuridad, integrándose con los oscuros verdes y negros del hombre con capucha y la falda de Judith. Recordando a Kandinsky: *“Cuando el verde absoluto pierde su equilibrio, asciende al amarillo, y cobra vida, juventud y alegría. A través de la mezcla de amarillo ha entrado en juego una fuerza activa. Al descender a la profundidad por predominio del azul, el verde adquiere otro matiz: se hace grave y pensativo. También aquí entra un elemento activo pero de carácter completamente diferente. En el paso de la claridad a la oscuridad, el verde conserva su carácter original de indiferencia y calma, resaltando en la claridad el primer rasgo y en la oscuridad el segundo, como es natural ya que la transformación se logra por el blanco y el negro”*⁴.

La expresión, como he dicho antes de Judith, es un poco guasona dejando caer con lástima los ojos sobre su víctima.

Aparece una marca que se lee T: 538.

³ BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. Pág.: 117.

⁴ KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Pág.: 85.

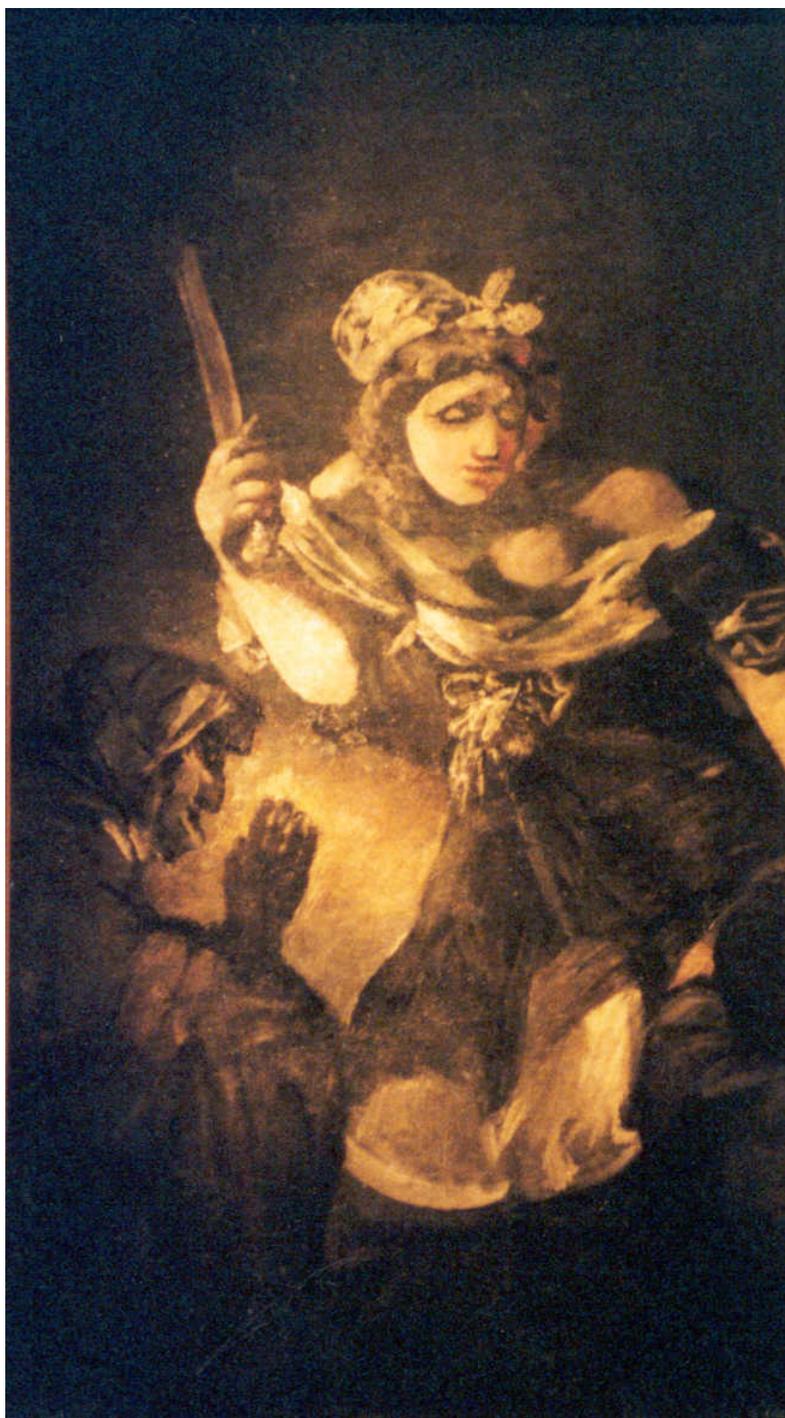
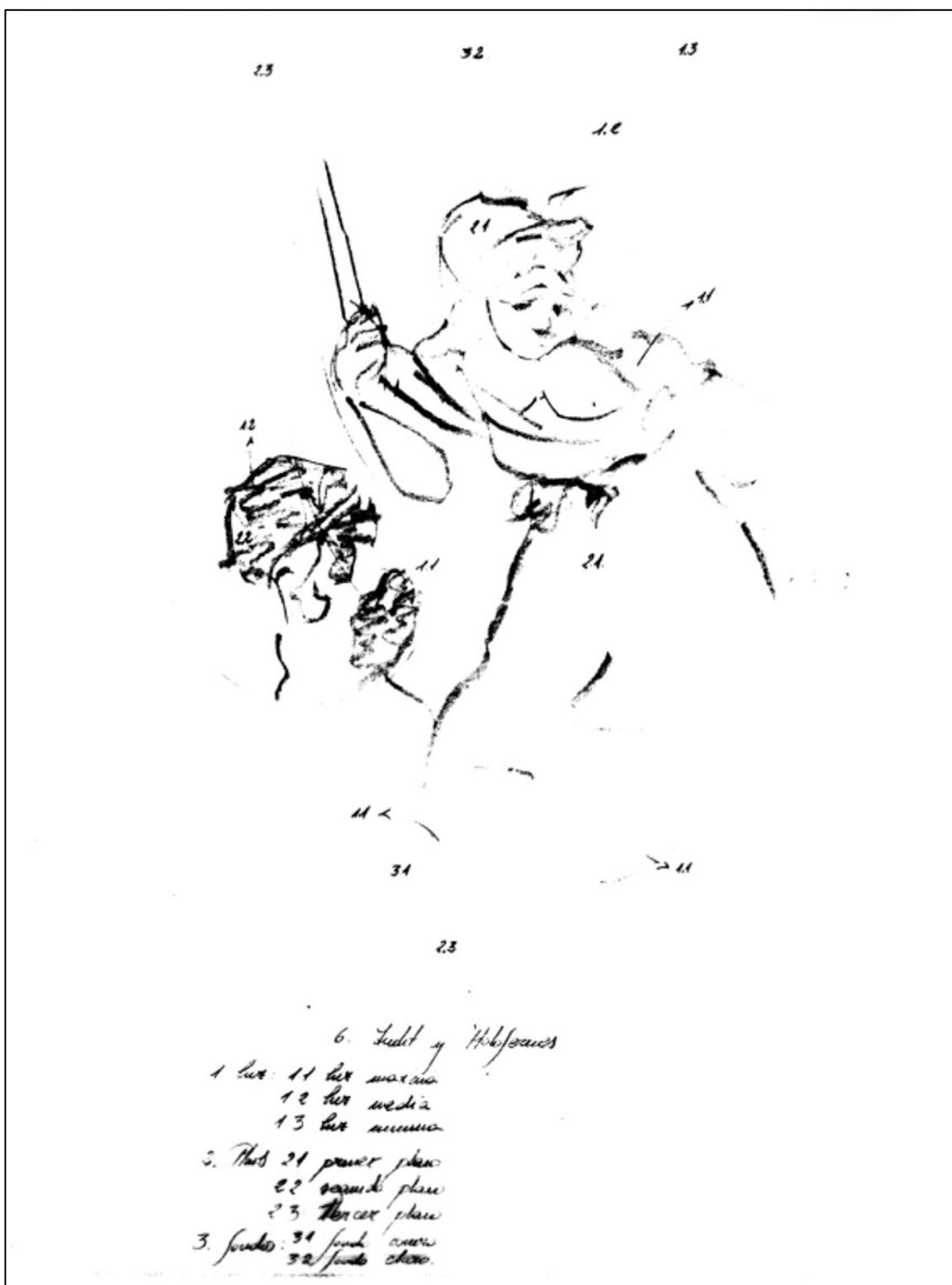


Ilustración 6. Judith y Holofernes



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

En este caso entra por su parte derecha y podemos estructurarla de tal forma: En primer lugar un foco que se proyecta en la cabeza de Judith, luego otro foco dirigido al brazo, continuando un tercer foco pegado a la cabeza de Holofernes y terminando proyectándose la luz en la parte baja del delantal de Judith.

Es una luz caliente que no corresponde a la luz natural. Posiblemente Goya realizó esta pintura ayudado por la luz que desprende un conjunto de velas. Así creo, lo verifican los destellos de luz que se mezclan y funden con el fondo. Quizá el brazo y la cofia de Judith son luces más frías.

COMPOSICIÓN

Se dibuja una línea en semicírculo de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo indicando el movimiento de la figura de Judith.

Destaca como Judith con los ojos cerrados gira su cabeza y empuña un cuchillo coincidiendo con el movimiento que marca la composición en esta pintura.

COLOR

La figura de Judith realizada a través de ocres claros entre mezclados con manchas blancas. Su falda, hecha a través de tonalidades más claras y oscuras, en una gama de grises.

La capucha de Holofernes se distingue por un conjunto de grises integrándose con ocres donde se proyecta la luz. Por último el fondo compuesto a través de un verde oscuro.

3.2.7. ROMERÍA DE SAN ISIDRO.

A primera vista esta pintura causa una impresión conmovedora por las expresiones del grupo de personas en primer plano y el juego de colores que forman el cielo en un tercer plano.

El juego de colores del cielo es genial: Violetas, verdes azulados, violetas anaranjados. Verdes más oscuros, violetas más claros, violetas más oscuros, toques de rosáceos anaranjados envueltos en violetas más claros y oscuros. Todo este juego de colores crea una atmósfera de atardecer misterioso. *“Si miramos una paleta repleta de colores, pueden producirse dos efectos: Un efecto físico exclusivamente: el embelesamiento producido por la belleza y los atributos del color, y, un segundo efecto, el psicológico, provocado por el color. La energía psicológica del color produce un movimiento en el ánimo. La energía física es el camino por el cual el color llega al espíritu”*⁵.

El cuadro se divide en tres planos: Primer plano, grupo de personas peregrinando presididas por un hombre con guitarra. Segundo plano: Montañas con casas detrás del grupo de personas. Tercer plano: Cielo.

La fila de personas que podemos delimitar desde el hombre con guitarra hasta el personaje de perfil de la derecha del cuadro con cabeza inclinada hacia delante y hombros caídos, dibujan una onda que recorre a lo largo casi la totalidad de la composición del cuadro. Este plano se divide en varios grupos de personajes: Primero una piña de personas agrupadas presididas por el hombre de la caperuza, hombre con cuchillo y hombre con guitarra. Segundo grupo formado por hombres con capa y chistera y mujeres con caperuza y vestido largo. Tercer grupo: Manchas que significan la definición de la fila de personajes peregrinando pero sin distinguirse formas. Cuarto grupo hombre con cabeza inclinada. Quinto grupo de personas situado a la izquierda del primer grupo.

De nuevo a través de este cuadro, encontramos el aire cómico como en otras de las catorce pinturas que componen todo el grupo que Goya pintó entre 1.820 y 1.823 en la casa, llamada La Quinta del Sordo.

¿Por qué expresiones cómicas del primer grupo del primer plano como el hombre con caperuza de ojos cansados y boca soltando un grito, mas que un grito un sonido largo, junto con la del hombre con cuchillo de ojos desorbitados y cara de malo?. La del hombre con guitarra que canta desaforado también con ojos perdidos en el espacio, las de los personajes justo detrás de estos dos, uno que observa con mirada fija atentamente la escena ensimismado, el otro que también chilla con enfado junto a éste a su izquierda de perfil y cara regordeta, observa con atención inmersa en estado de concentración al enfadado, y encima de estos dos hombres con sombreros anchos uno que ríe de cara flaca y el otro que vocifera apoyado en éste. Posiblemente todas estas expresiones son una liberación del pintor que expresa todo lo que lleva en su interior.

La escena está cargada de revuelo y anarquía. Expresiones que indican la necesidad de expulsar sentimientos y emociones. Necesidad que se materializa en algo real a través de sus expresiones. No sólo vemos imágenes, también escuchamos a sus personajes que nos hablan. Es una pintura que habla. ¿Qué más se puede pedir?.

El segundo y tercer grupo de personajes acompañan al tercero y le dan ambiente a la escena con vestidos de época. El cuarto grupo, personajes de cabeza inclinada, representa un poco el final de la fila, rezagado pero en actitud como los del primer grupo. El quinto grupo en un segundo plano más que ser participe de la fila los observa.

⁵ KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Pág.: 35 a 38.

El segundo plano de esta pintura está representado por las montañas del fondo con casas y son una continuación del cielo del fondo marcando la escena con estas dos líneas gruesas para distinguirlas. Los colores que las componen son los mismos que los del cielo. La oscuridad de los violetas llena de toques de luces, en esas montañas cercanas al segundo y tercer grupo de personajes desemboca en el potente foco de luz que ilumina el primer grupo, elemento con el que Goya juega en todas las pinturas. Es un fuerte haz de luz, por lo general cálido y en una zona del cuadro destaca del resto de la composición.

Fondo: Tercer plano: Esquematizo las sensaciones que me producen el color: Es como un sonido que arrastra y embruja a los personajes del cuadro.

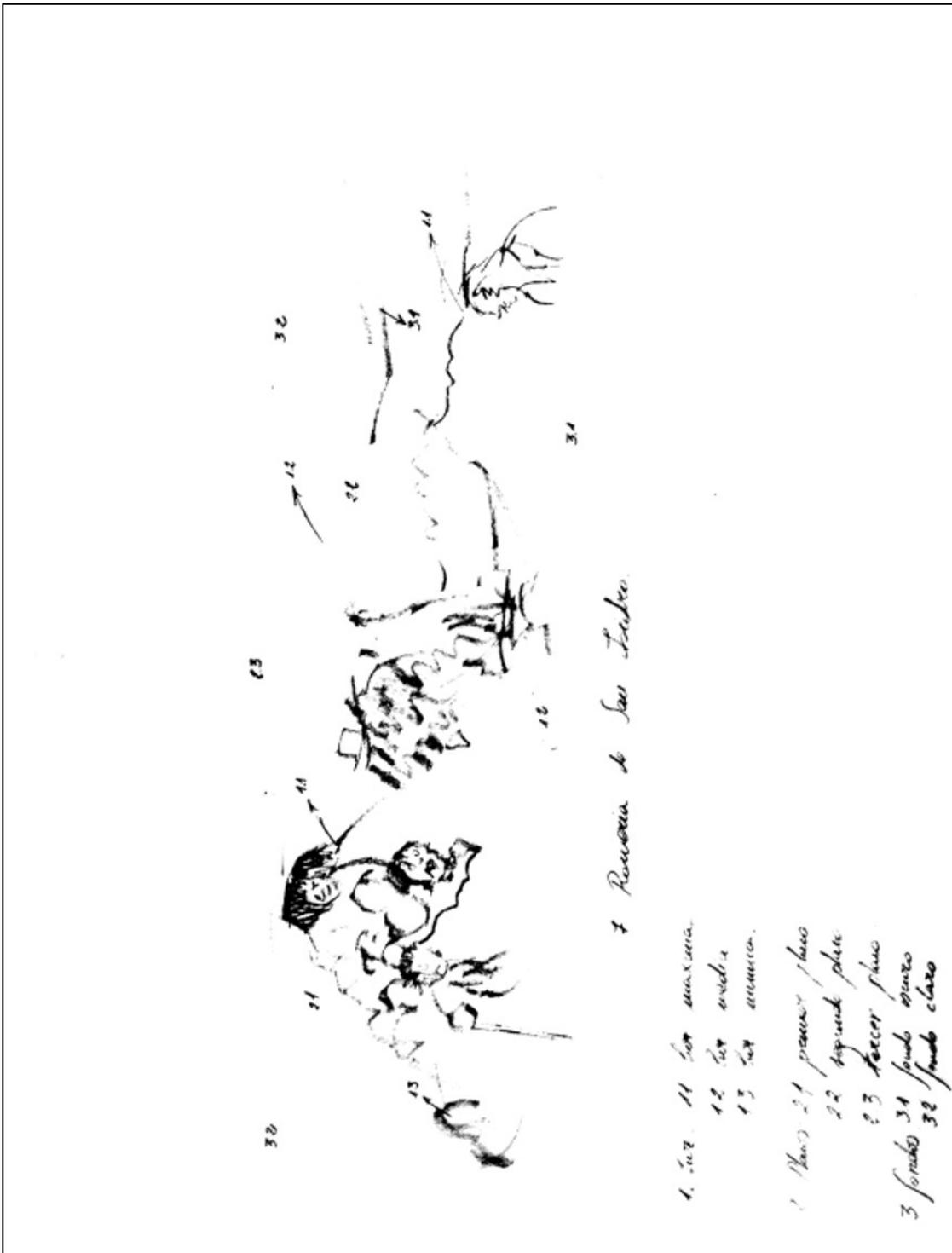
El color predominante es un violeta, que envuelve a verdes y naranjas. Además de pintura es una composición poética y musical.

Tiene un ritmo de colores violetas claros que se funden con verdes claros y oscuros. Aproximadamente aparece un naranja entre estos verdes y violetas que se unen con otro violeta más intenso y oscuro y va perdiéndose de nuevo entre verdes, hasta finalizar en una luz anaranjada de nuevo sobre el violeta. Es una composición llena de estética y belleza en sus colores.

Aparece una marca que se lee T: 532.



Ilustración 7. Romería o Paseo del Santo Oficio



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

En esta pintura la luz se proyecta en el grupo central de personajes encabezado por el hombre que suena la guitarra desde su parte izquierda del cuadro hacia su derecha. Se expande una luz tenue de forma homogénea por el resto del espacio del cuadro. Destaca la luz del fondo que representa el cielo trabajada a través de manchas grises y ocres que transmiten la sensación de un atardecer en un día de primavera, como corresponde al el del Santo que da título a esta pintura. Por lo tanto la luz con la que trabaja el pintor es la luz natural correspondiente al atardecer de un día de sol.

COMPOSICIÓN

Por su composición va emparejada con el Aquelarre o Gran Cabrón. Se dibuja a través de una línea, un círculo que rodea el conjunto de figuras en primer plano, a este círculo se une una línea marcando una onda a través de las figuras en actitud de peregrinación que están en segundo plano.

COLOR

La paleta que el pintor utiliza en esta obra es similar a la del Aquelarre o el Gran Cabrón.

3.2.8. PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.

Quizás es una de las pinturas de esta serie más colorista. Es un paisaje romántico típico de esta época.

La composición es un poco extraña. Hay un plano diagonal de izquierda a derecha finalizando a los pies del primer grupo de figuras.

Segundo plano: Grupo de figuras en peregrinación.

Tercer plano: Roca y árboles de fondo.

Cuarto plano: Cielo de fondo.

El primer plano está compuesto a través de tierras, negro y naranja, por una línea diagonal que marca la perspectiva de la línea de figuras en peregrinación.

El segundo plano son dos grupos de figuras: Primer grupo de personajes situado en la parte derecha de este plano y segundo grupo, formado por una fila compuesta a través de manchas. Las figuras de este primer grupo de diferentes expresiones conforman un grupo cómico inmejorable. El hombre de la derecha de este grupo sostiene un vaso con ojos caídos, adormecido saca una sonrisa placentera de sus mejillas, descontrolada posiblemente por los efluvios del vino. La mujer a su lado en posición de frotarse las manos, medio encorvada y enfadada, de boca torcida hacia abajo y ojos tensos y barbilla sacada hacia fuera, hace el papel de vieja alcahueta, que en conjunto con el personaje que sonríe a sus espaldas, estirando hacia un lado el triángulo nasal, en actitud de sonrisa socarrona y chulapa, cercana al último personaje con capucha y expresión de locura, hacen en sí un grupo comediante inmejorable de transmitir y provocar risas interminables, al espectador.

Las figuras que componen la fila de peregrinación compuesta a través de manchas tienen un carácter popular de época. Son manchas muy bien integradas con el fondo de los árboles y la roca. Por los paños en las cabezas y faldones se adivinan en esta fila de peregrinación más mujeres que hombres.

No se aprecian expresiones concretas pues son manchas. Figuras en movimiento que hablan entre sí dan una fuerte sensación de actividad en peregrinación.

En tercer plano destaca la roca de este plano como elemento inmediato donde la vista del espectador se dirige a él en primer término. Está hecha casi en su totalidad por manchas naranjas amplias, grandes y largas. En medio de esta mancha naranja destaca un amarillo y entremezcla manchas verdes y más amarillos entre los naranjas de fondo. Es una piedra puesta en medio del camino. Da ambiente a la escena. Rodea a la piedra una fila oscura de árboles verdes que destacan en un fondo verde amarillo. Desde su parte izquierda posterior, vemos el fondo plano y hacia la izquierda dibujándose cada vez más árboles, copas y troncos como los de la primera fila pero más claros. Se dibujan a través de pinceladas grupos de ramas en las capas.

Cuarto plano: Es un cielo caliente muy cálido compuesto a través de una gran mancha amarilla con puntos de amarillo intensos sobre la mancha general de amarillo claro. Toda la mancha envuelta por otra azul que se entremezcla con puntos amarillos representando el cielo del paisaje. Hay una franja de transparencia que limita entre el cielo y capas de árboles estrecha pero larga desde la parte posterior de la composición al centro del cuadro. Representa unas montañas en la lejanía. Son transparencias que llaman la atención y hacen pensar en la posibilidad sobre si estas pinturas se hicieron sobre otras.

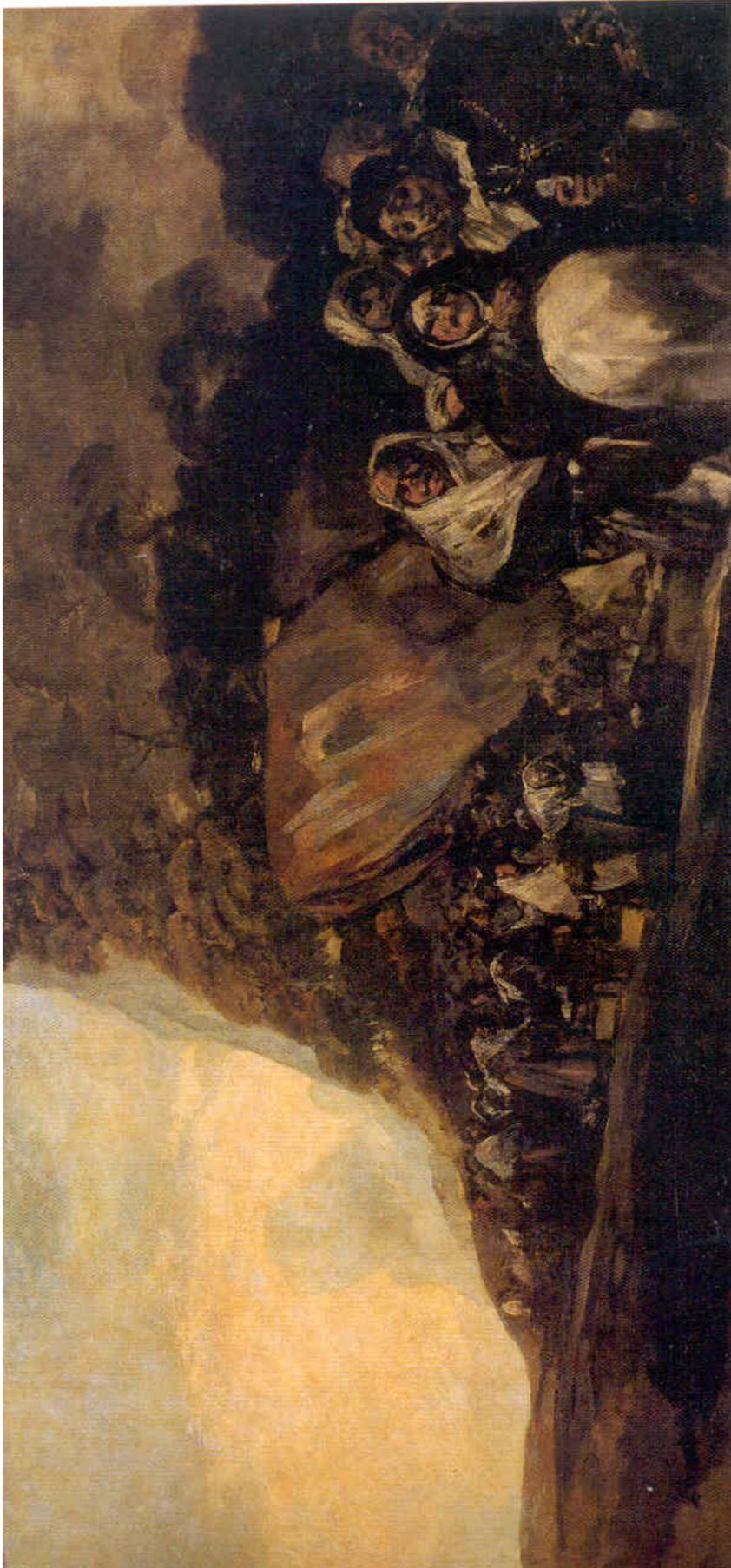
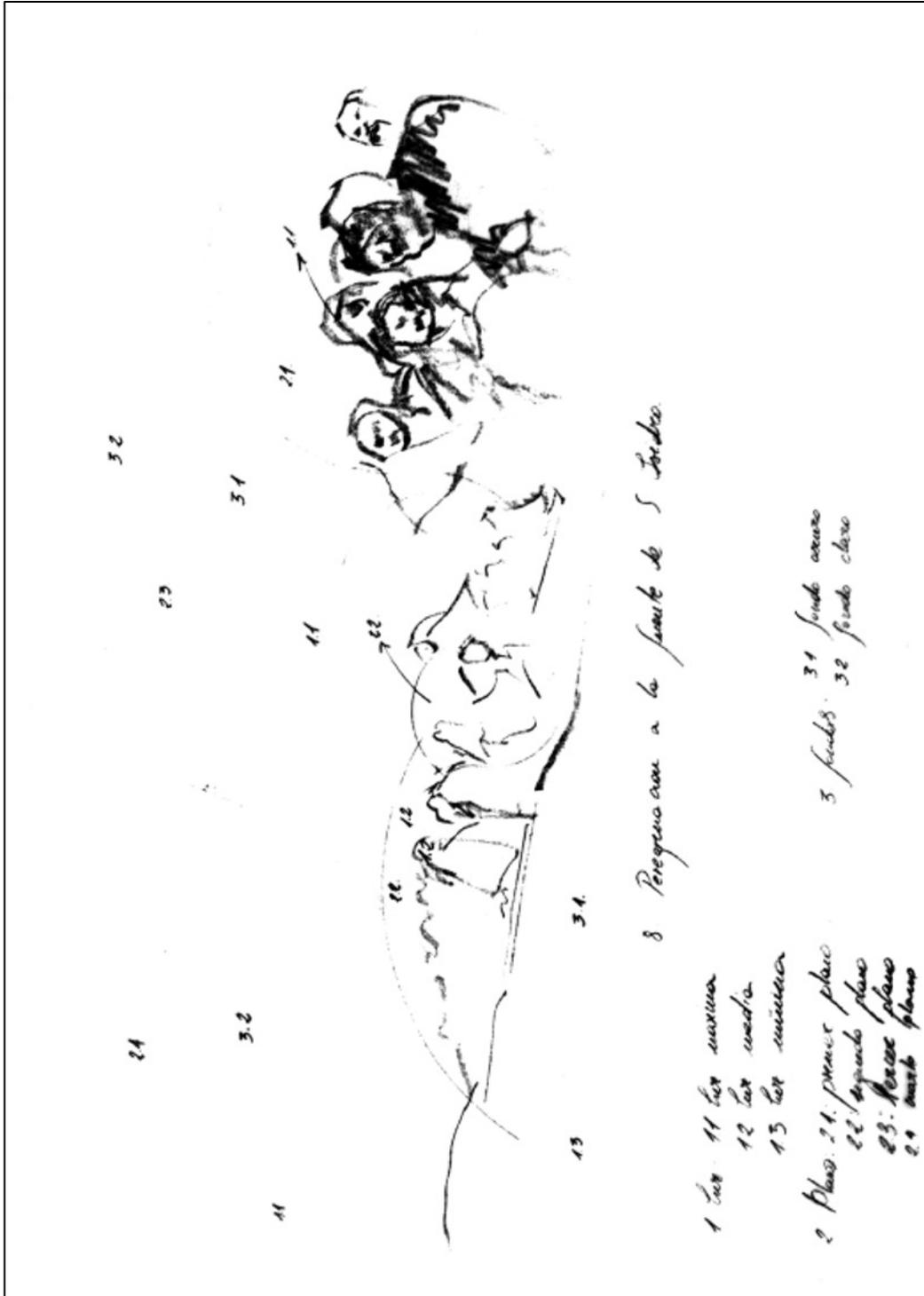


Ilustración 8. Peregrinación a la fuente de San Isidro.



8 Peregrinos a la fuente de S. Isidro.

- 1 Luz 11 luz superior
- 12 Luz media
- 13 Luz inferior
- 2 Plano 2.1 primer plano
- 2.2 segundo plano
- 2.3 tercer plano
- 2.4 cuarto plano

- 3 fondos 3.1 fondo oscuro
- 3.2 fondo claro

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA**LUZ**

La luz en esta ocasión entra por la parte izquierda en la composición y se va proyectando hasta el grupo de figuras del primer plano situado en el ángulo inferior de la derecha del cuadro. Sobre todo se proyecta a la altura de las caras y del cuerpo de la figura de la izquierda que nos encontramos en primer plano.

Tengo la impresión que la luz corresponde a una tarde de primavera de un día soleado.

Además la luz se proyecta por todo el espacio del cuadro de una forma homogénea y dibuja una onda desde el grupo de figuras en primer plano que se une con el resto de figuras que forman la peregrinación en segundo plano. Por último, destaca la gran piedra que aparece en el centro de la composición por el fuerte foco de luz que la rodea.

COMPOSICIÓN

Se dibuja un círculo a través de una línea en torno al grupo de personajes situados en el ángulo derecho del espacio del cuadro. A este círculo se une otra línea que se dibuja a través de las figuras que van en peregrinación.

Por último una línea diagonal desde la parte izquierda roza los pies del grupo de figuras del segundo plano y se une al círculo que rodea las figuras del primer plano.

COLOR

La paleta de colores utilizada en esta pintura a mi parecer es casi igual que la de *Duelo a Garrotazos*.

El grupo de figuras del primer plano está construido por grises y blancos muy bien integrados. El fondo se distingue por un azul celeste que se mezcla con manchas de amarillo muy claras y verdes. Las nubes destacan también por la sutileza con la que integra diversas tonalidades de grises y verdes. El blanco de plomo del fondo da una luminosidad en su conjunto a la atmósfera creada en esta pintura.

Por último destaca también casualmente el detalle de la piedra que vemos en el centro y compuesta de verdes que se mezclan con ocre y tierras rojizas.

3.2.9. PARCAS O ATROPOS.

“La pintura es un arte, y el arte en total no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana”⁶.
Wassily Kandinsky

Es una composición formada por cinco planos.

El primer plano formado por un grupo de cuatro figuras. La de la izquierda sostiene una estatuilla, junto a ella, detrás otra de perfil sostiene una lupa: Junto a ésta de frente una tercera en expresión de resignación y una cuarta con tijeras.

En el segundo plano aparece una fila de árboles en primer plano. Una franja oscura que se funde con otra franja del cuarto plano de montañas, compuesto por manchas que construyen árboles pequeños desproporcionados con figuras de montañas y otros árboles. En general existe desproporción en toda la composición.

Tercer plano franja clara: Dispuesta justo debajo del grupo de cuatro figuras entre el segundo plano y el cuarto. Es una franja ancha amarilla clara con zonas de ocre claro que crea un efecto de cielo.

En el cuarto plano se dibuja una mancha alargada que diseña cuatro montículos entre las cuatro figuras. Un árbol de tamaño grande del segundo plano, sobresale sobre estos montículos. Verdes claros, oscuros y amarillos.

El quinto plano está compuesto por un fondo a través de una mancha a lo largo de toda la composición amarilla pálida y ancha. Encima otra mancha más oscura dibuja nubes de verdes, ocre, amarillos y violetas.

Para mí lo más importante de esta composición son las figuras, es decir, las expresiones de las figuras de primer plano. Pinturas de tal carga emocional no pueden estar hechas más que por la mano de un pintor dotado de una fuerte sensibilidad.

La figura que nos mira de frente con resignación sonrío. Está cansado pero sonrío. Luego vemos en la disposición de su cuerpo trazos hacia atrás como si fuera a darse las manos. Las piernas en posición triangular con el pie enseñando la planta hacia delante hablan de una persona que se resigna con las cosas pero tiene una actitud positiva de avanzar. La figura de su lado de la derecha, de espaldas, da una sensación de locura con las tijeras en una mano y la otra perdida en el espacio. También hablan de locura las otras dos figuras, primero la que mira atenta y fijamente la lupa ensimismada. Mira algo atentamente y con genio como si la vida se estuviese dejando en ello. La cuarta figura que sostiene una estatuilla también de expresión atenta y ensimismada en la estatuilla de ojos, nariz, y boca grande es tosca y de aspecto desagradable.

La impresión que dan un poco todas estas figuras es la de vivir el momento del día con gran intensidad despreocupándose del resto de las cosas. De ahí que si observan lo hagan atentamente y esa forma de hacerlo trasmite una sensación de locura. Es un poco como que han aprendido a sufrir y juegan al esfuerzo de disfrutar con las cosas.

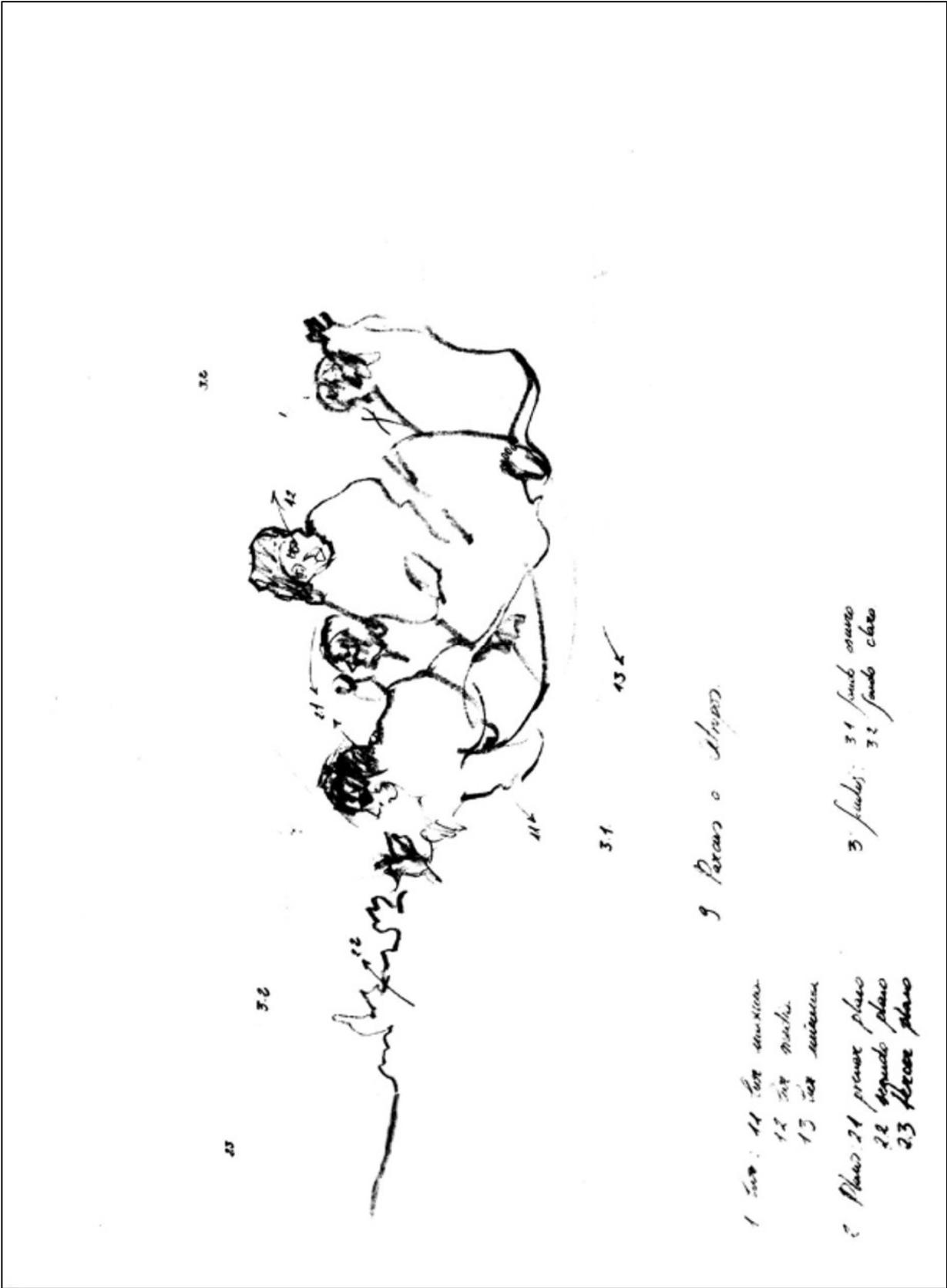
Además es una composición muy contrastada. Figuras oscuras juegan con el fondo del cielo claro y franjas oscuras y claras bajo ellas. Verdes claros y oscuros. Amarillos pálidos, ocre y algún blanco como los de las sábanas que cubren los cuerpos de las figuras, dan comicidad a la escena.

Aparece una marca que se lee T: 534.

⁶ KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Pág.: 114.



Ilustración 9. Parcas o atropos



23

30

30

31

32

9 Parcas o Alpacas

- 1 Sur: 14. Los amonios
- 2 Sur: 14. Los amonios
- 3 Sur: 14. Los amonios

- 4 Plano: 24. plano plano
- 2.2. plano plano
- 2.3. plano plano

3. Sur: 31. plano plano

3. Sur: 32. plano plano

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

En este caso la luz entra por la izquierda y se proyecta en su mayor parte en la primera figura del grupo que sostiene una figurita deslizándose por su cuerpo y alargándose atravesando por la parte de abajo el resto del grupo de la composición. La luz se proyecta y expresa con máxima intensidad justo en el fondo situado debajo del grupo de figuras.

La impresión que me da la luz en esta pintura es la de representar una tarde cálida proyectándose de forma homogénea por todo el espacio del cuadro.

COMPOSICIÓN

Se dibuja una elipse en torno al grupo de figuras que destacan en primer plano. El segundo plano se distingue a través de una línea horizontal que atraviesa este primer plano.

COLOR

Es una pintura que se distingue por estar realizada en una gama de grises que se mezclan entre grises verdosos, ocre y grises más oscuros.

3.2.10. AQUELARRE ASMODEA.

Composición formada en cuatro planos:

Primero las figuras en el cielo.

Segundo los soldados que apuntan a las figuras.

Tercer plano: Tierra que se funde con soldados a caballo.

Cuarto: Roca de fondo.

Primer plano: Dos figuras sobre el cielo. Son las dos figuras de aspecto fantasmagóricas las que forman este plano. La de la derecha con el dedo índice señalando el fondo, boca abierta y ojos clavados con las cejas inclinadas hablan de una expresión de pánico. Luego, desde el cuello hacia abajo está compuesta de un amarillo claro y verde. Un verde más oscuro y de nuevo un verde más claro que desemboca en ocres y amarillos claros que cubren las piernas en posición arrodillada y de trazo fuerte. Ambas figuras dan la sensación de estar levitando. La figura de su lado casi apoyada en esta primera cubre su boca con el manto rojo. *“Asmodeo, en masculino, es diablo que aparece en el libro de Tobías, responsable de la muerte de los maridos de Sara, ninguno de los cuales puede consumir el matrimonio”*⁷.

No sabría muy bien decir porque para mí es una mujer (la figura de manto rojo) y un hombre la otra. La figura de manto rojo que se dibuja en el aire, nos habla a través de sus cejas de una actitud como de querer esconderse.

Segundo plano de esta composición: Dos soldados a caballo en una línea de tierra. Dos soldados disparan en dirección a los personajes del primer plano. Son dos manchas que definen bien las líneas de cabezas, sombreros, cuerpo y escopetas. Una mancha roja en uno de los sombreros de uno de ellos destaca en la composición. Vestimenta compuesta en claro-oscuro. Ocres claros un poquito más oscuros y verdes oscuros.

Tercer plano: Soldados a caballo y roca.

Los soldados a caballo que se dibujan en una línea de tierra ascendente hacia la roca dan ambiente de batalla a la escena. La roca está compuesta de un conjunto de amarillos verdes y violetas muy elegantes que habla de la sensibilidad del pintor. Hay una transparencia que se dibuja en la roca en ocres y a través de una línea una especie de muralla con una torre. Junto a la ladera izquierda de esta muralla se extiende una ladera de árboles dispuestos sobre otra línea que limita con una explanada. En primer plano vemos los soldados a caballo. Termina el plano en un cortado con una franja oscura que da altura a toda la composición. Verdes, amarillos claros, oscuros, violetas ocres, azules, amarillos pálidos, blancos y marrones. Es una composición de colores en una gama de tonalidades muy parecida y difícil de hacer integrando muy bien el blanco de los caballos con el resto de los colores.

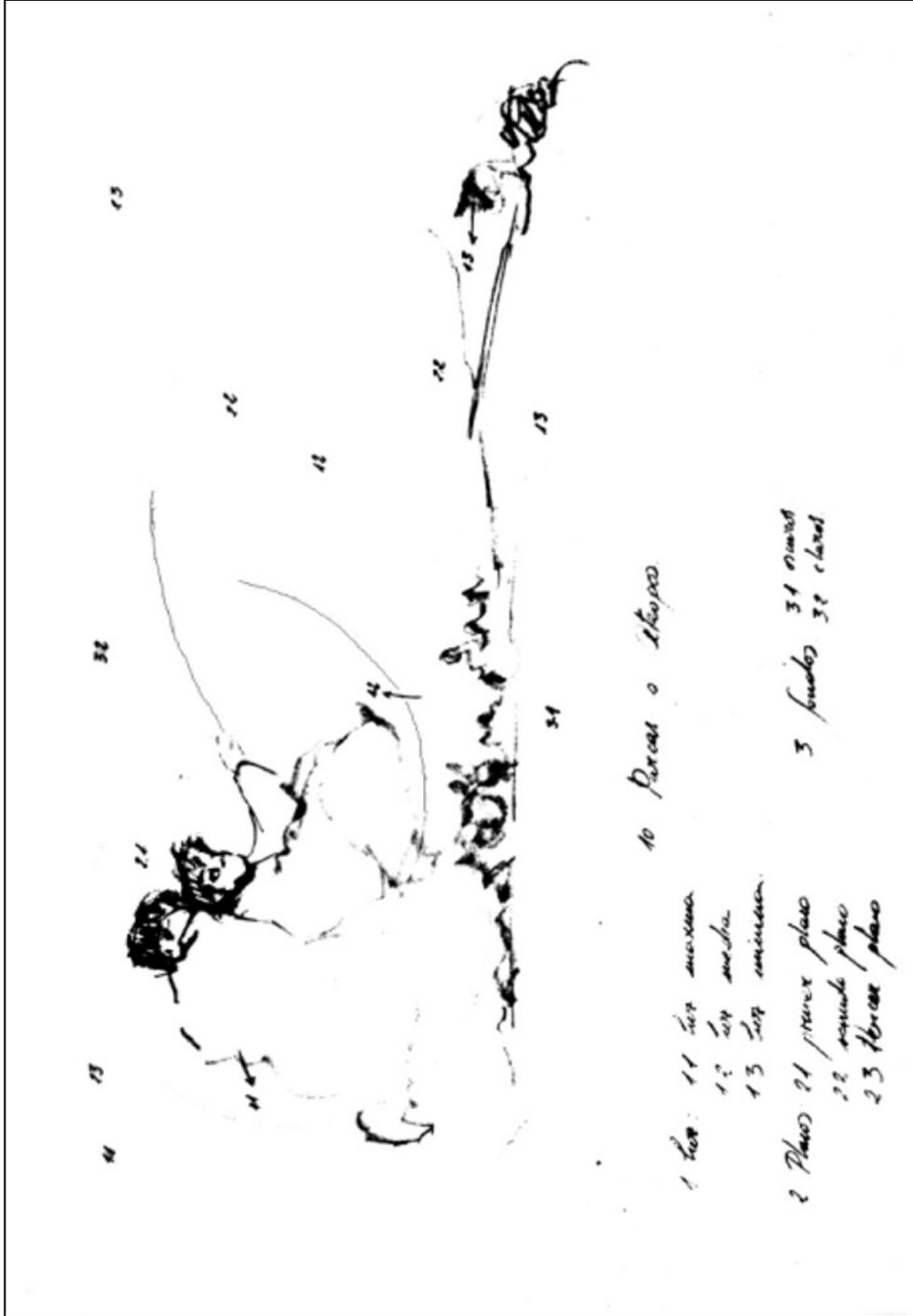
Cuarto plano: Cielo fondo. Es una mancha homogénea amarilla pálida. Sobre ésta se distinguen manchas finas ocres y azules muy pálidas y violetas. Contrasta muy bien con las dos figuras de manto rojo y la otra oscura. Una veladura debajo de la figura de manto rojo dibuja una cordillera sobre el fondo con una línea ocre muy marcada y fondo azulado muy pálido y amarillo muy pálido.

Aparece una marca que se lee T: 532.

⁷ BOZAL, Valeriano. Guía de Sala. Goya: Pinturas Negras. Pág.: 55.



Ilustración 10. Aquelarre o Asmodea



- 1. *Cap.* 11 *Cap. maxilla*
- 2. *Cap.* 12 *Cap. maxilla*
- 3. *Cap.* 13 *Cap. maxilla*
- 4. *Planus* 21 *Planus planus*
- 5. *Planus* 22 *Planus planus*
- 6. *Planus* 23 *Planus planus*

10 *Percutis o. Stapes*

3 *fundos* 34 *fundos*
34 *claud.*

COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

La luz en esta pintura se proyecta de frente en su máxima intensidad desde tres cuartas partes del cuadro, dejando en sombra la línea que representan el grupo de soldados situados sobre la línea de tierra, como a su vez la línea donde están situados los soldados en el ángulo inferior derecho del cuadro. Es una luz característica de una tarde con sol.

COMPOSICIÓN

Se dibuja un círculo en torno a las dos figuras que parecen estar levitando unidas a través de una línea curva, que a su vez se une a otra línea que dibuja otro círculo, en torno a la roca situada en el centro de la composición.

COLOR

Destaca el manto rojo de la figura de la izquierda que compone muy bien con el manto trabajado en tierras de la figura de la derecha.

A través de la roca, comprobamos el talento y la sensibilidad especial del pintor al integrar perfectamente manchas verdes, grises, azuladas y azules.

El fondo está compuesto utilizando como base en todo su espacio un ocre amarillo.

3.2.11. PERRO SEMIHUNDIDO.

Es el vacío, el paso de la vida que cae sin gravedad sobre el artista. El fondo pesa y es tranquilo e inquietante a la vez. Es un grito mudo. Muchos pintores a lo largo de la historia han expresado la acción de gritar de diferentes formas. Pero siempre esta acción obedece a un detalle del cuadro: Una cara, la boca de una cara... aquí el grito es el conjunto de toda la obra.

El fondo, la cabeza de perro y la diagonal de la sombra ascendente, gritan en armonía a través de un grito compacto. El perro no es más que un lagrimeo dentro de la emoción de ese grito.

Esta pintura se compone de tres partes:

Primero: Fondo ocre.

Segundo: Cabeza de perro.

Tercero: Franja ascendente de la sombra.

La primera parte es demoledora. El fondo ocre cae sobre la cabeza del perro y al mismo tiempo el peso del cuadro permanece flotando sobre el perro y mostrándonos un vacío conmovedor. Se sitúa en un tercer plano. Los puntos de luz se entremezclan entre sus puntos más contrastados de tonalidades verdes. Creando los ocres primeros planos sobre los verdes de segundos planos.

Es esta parte el todo del cuadro que al mismo tiempo es la nada. Es como un enigma, un signo de interrogación que hace que nos preguntemos y pensemos que es lo que hay detrás de todo ese plano, que es lo que contiene ese plano. La sensación que trasmite es de amplitud pero limitando las medidas de su espacio. Es un plano como si de un muro de piedra actual se tratase dispuesto a acoger grafitos modernos de nuestro tiempo.

Es un conjunto perfecto pues el muro es un todo: Un muro compuesto a través de contrastes y pinceladas y esos mismos contrastes y pinceladas son los grafitos que nacen mágicamente del muro. Es un muro de serenidad y desconcierto y de contrastes, luces y sombras, ocres y verdes. Curiosamente este muro ante la pequeñez y congoja del perro expresa amplitud y libertad. Esta modelado a través de pinceladas vivas y golpes de espátula nada cohibidos, valientes y de fuerza evidente y espectacular. Si nos paramos a contemplarlo con atención nos hace imaginar como podía trabajar el pintor de un lado a otro del espacio en el que pinta dejando en él toda su energía. Describe perfectamente como Goya estaba dentro de sí pintando, concentrado y sacando emociones libremente. La rotundidad con la que trabaja contrastes y pinceladas describen con claridad el peso que contiene su pintura. Sensaciones como un cosquilleo que aparece y se marcha rápido he sentido al contemplar ese fondo que no tiene nada. Y nada es todo lo que nos expresa. Por esta razón es más importante de lo que a primera vista parece. Pues nos lleva a pensar en la idea de lo que es el todo y el objetivo que este persigue que es la nada.

Es un esfuerzo de expresión del artista en una búsqueda de sí mismo (sentimiento de paz interior). Esta pintura es un claro ejemplo armónico entre hombre y espíritu.

En el segundo plano vemos la cabeza del perro. Expresa la tristeza a través de pinceladas frescas que gusta contemplar, es clara la actitud de Goya de pintar lo que quería y como le daba la gana. Su forma de trabajar empastando una oreja o la frente de la cabeza con el hocico apuntando hacia el espacio nos aproxima a sentimientos del artista que expresa mediante este animal que aúlla calor. El gesto de tristeza que desprende la cabeza del cachorro, solo ante la inmensidad y dureza del muro pesado es conmovedor. *“Las pinturas de Saura destacan rasgos de aquella mirada goyesca, haciéndolas si cabe más evidentes: la soledad del monstruo que es el perro, encerrado en sí mismo, aislado, de tal modo que la monstruosidad, esa cara de la verdad que*

*Baudelaire hizo suya, se configura en tales elementos, no es previa, tampoco consecuencia, sino componente pictórico y, a la vez real*⁸.

Es también una visión de la primera etapa que la vida presenta al hombre mostrando también su realidad con toda su dureza. El retrato del perro es la imagen del hombre resquebrajado por el paso de la vida, es un chorro de luz pura que se ensucia y ensombrece con el paso del tiempo y que busca a través de la nada (el vacío del muro) de nuevo la pureza de esa luz para volver a su estado natural.

En cuanto al color llama la atención de una forma característica la cantidad de zonas matéricas que se aprecian en el fondo. Son zonas con gran cantidad de pintura creando texturas diversas en el espacio del fondo.

Se distingue en el fondo una gama muy bonita de amarillos que se funden con naranjas oscuros y claros y vuelven a los amarillos también pálidos y oscuros. Además se aprecian zonas muy pálidas casi blancas entre los amarillos y naranjas envueltos también por diferentes tonalidades de tierras. Da la sensación como si el sol estuviese proyectándose en el cuadro con la luz natural diurna, y no con la luz artificial de la sala.

La franja ascendente de un extremo al otro de la composición que dibuja la línea de tierra donde aparece la cabeza del perro esta pintada con tierras más oscuras dejándose ver manchas más ocres y tierras claras entre estas zonas oscuras.

El efecto de la mancha que representa una especie de montículo en un tono más oscuro que el resto del fondo crea un efecto de color que le da una fuerza especial a la pintura. Es muy bonito el efecto que hace el fondo superponiéndose a esta mancha y creando una sensación de trasluz.

Por último la cabeza del perro diseñada en tierras oscuras destaca por las pinceladas rotundas y fuertes en amarillo pálido que componen la oreja y los ojos y dotan de una expresión de gran fuerza a la cabeza del perro.

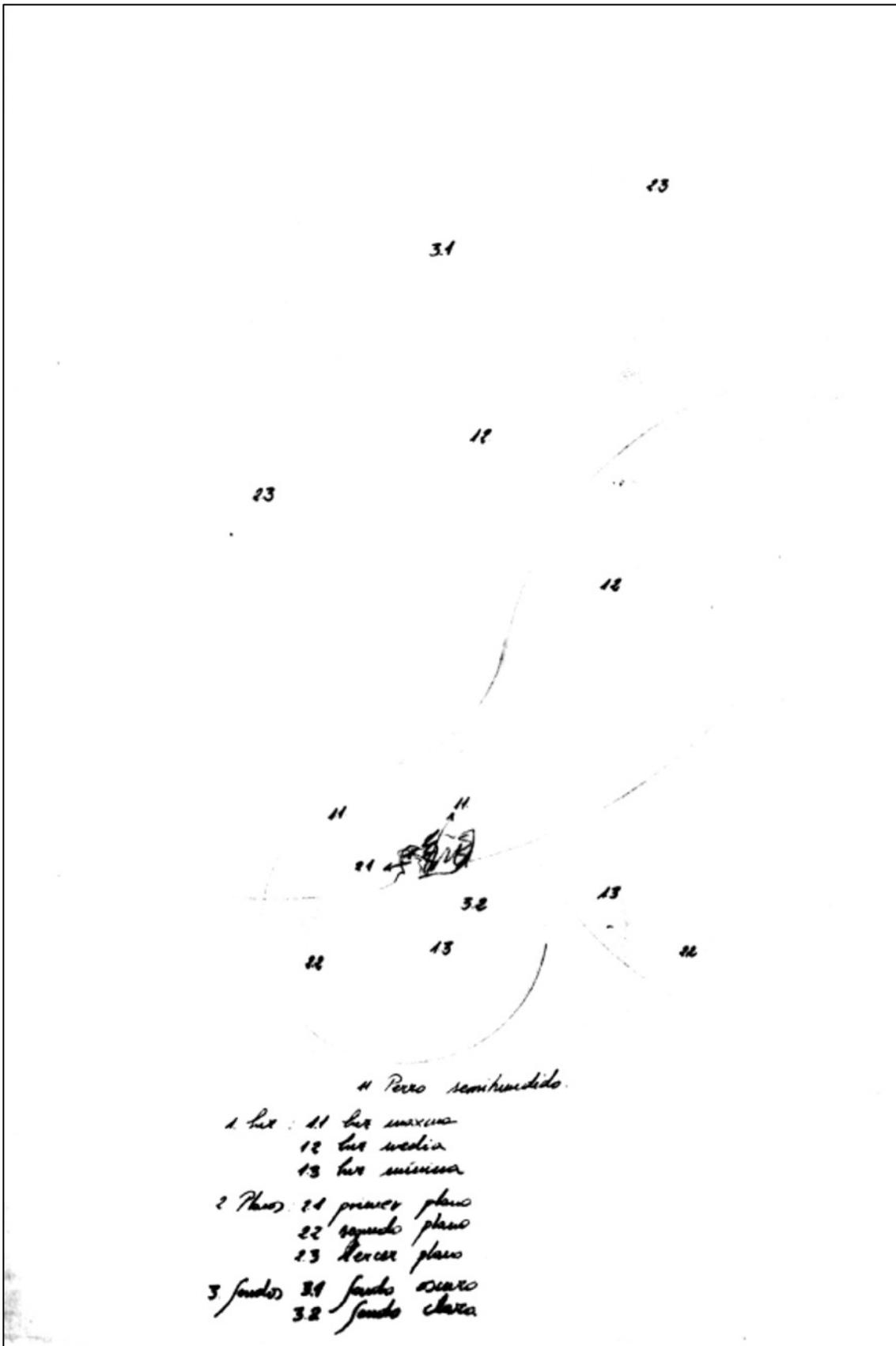
La forma de trabajar de Goya hace que las zonas más frías del muro se fundan en los puntos de luz. En el tercer plano aparece una sombra ascendente.

Aparece un número en la esquina lateral derecha que no se distingue bien.

⁸ BOZAL, Valeriano. Pinturas Negras de Goya. Pág.: 110.



Ilustración 11. Perro semihundido



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Debo empezar este comentario haciendo una valoración que me produjo una pequeña triste sensación. Como podemos comprobar está pintura es un derroche de intensidad de luz, pero la realidad es que corresponde muy poco con su estado original. Hablando con Carmen Garrido me comenta que por razones desconocidas su traslado del muro al lienzo hace que sea sometida a muchas restauraciones. De tal forma lo que vemos es una transformación de su estado real y original.

En cualquier caso como acabo de decir la luz en este cuadro se expande de forma directa y frontal por todo su espacio.

Es genial contemplar el efecto que crea el fondo con la sombra que dibuja la línea de tierra y cómo aparece la cabeza del perro entre fondo y tierra, luz y sombra.

Tengo la impresión que esta pintura corresponde a una luz intensa de mediodía.

COMPOSICIÓN

Se dibuja una línea ascendente desde la parte inferior izquierda que sube hacia una cuarta parte de su derecha.

Casi en el centro se dibuja un círculo en torno a la cabeza del perro rozando esta línea ascendente.

COLOR

Una nota importante que debemos tener en cuenta antes de analizar el color de esta pintura es que en general toda la composición guarda muy poca relación con la original. Por esta razón todo lo que digamos está determinado a su estado actual tal como se conserva en el Museo del Prado.

3.2.12. DUELO A GARROTAZOS.

Composición de tres planos.

Primer plano: Figuras pegándose garrotazos.

Segundo plano: Fondo tierra con dos colinas.

Tercer plano: Cielo fondo.

La idea de que muchas de estas pinturas están pintadas sobre paisajes en mi opinión no tiene mucho sentido. Qué sentido tendría esta composición sin las dos figuras de primer plano. ¿La de un paisaje?. Entonces sería un paisaje de espacios vacíos. Es más un fondo que un paisaje.

El primer plano está compuesto por las figuras pegándose garrotazos: Las dos figuras en este primer plano más que garrotazos, se están pegando cucharazos. Pues son dos grandes cucharones los que empuñan sus manos y soportan sus brazos. Están dibujadas sobre las líneas del segundo plano de trazo fuerte, (es una composición muy de escena popular y se ha convertido en una imagen escogida muy a menudo para ilustrar libros o presentaciones de series de televisión). Quizá compuesta en sus rostros de ocre claro, zonas oscuras en los cuerpos como la chaqueta del personaje de la izquierda y la camisa gris clara. Está en armonía con el perfil de la figura de la derecha compuesta por una mancha oscura que rodea otra más clara. Los pantalones de ocre claro a oscuro terminando el dibujo en las rodillas como si estuviesen enterrados. Los cucharones hechos de ocre claro se dibujan a través de una línea muy marcada.

Segundo plano: Fondo tierra con dos colinas.

En general la gama de colores que utiliza en este plano es genial. Los azules se funden con grises y negros como en el montículo de la parte izquierda. Desembocan en amarillos que se extienden en una franja donde se apoyan las rodillas de las figuras, franja compuesta de naranjas, verdes claros, ocre, amarillos, verdes oscuros, verdes más vivos y negros.

Debajo del segundo montículo de la derecha se adivinan dos manchas blancas con dos puntos negros en el centro. Entre los dos colores aparece un verde vivo y justo limitando con éste, un anaranjado con dos manchas negras, una puede hacer de nariz, y la otra de boca, las dos manchas blancas con puntos negros dibujan los ojos que forman una cara en su conjunto. Hasta en las manchas de los fondos de los paisajes aparecen expresiones. Su sentido de expresar lo que hay en su interior está en todas las partes de la composición.

Tercer plano: Fondos: Cielo.

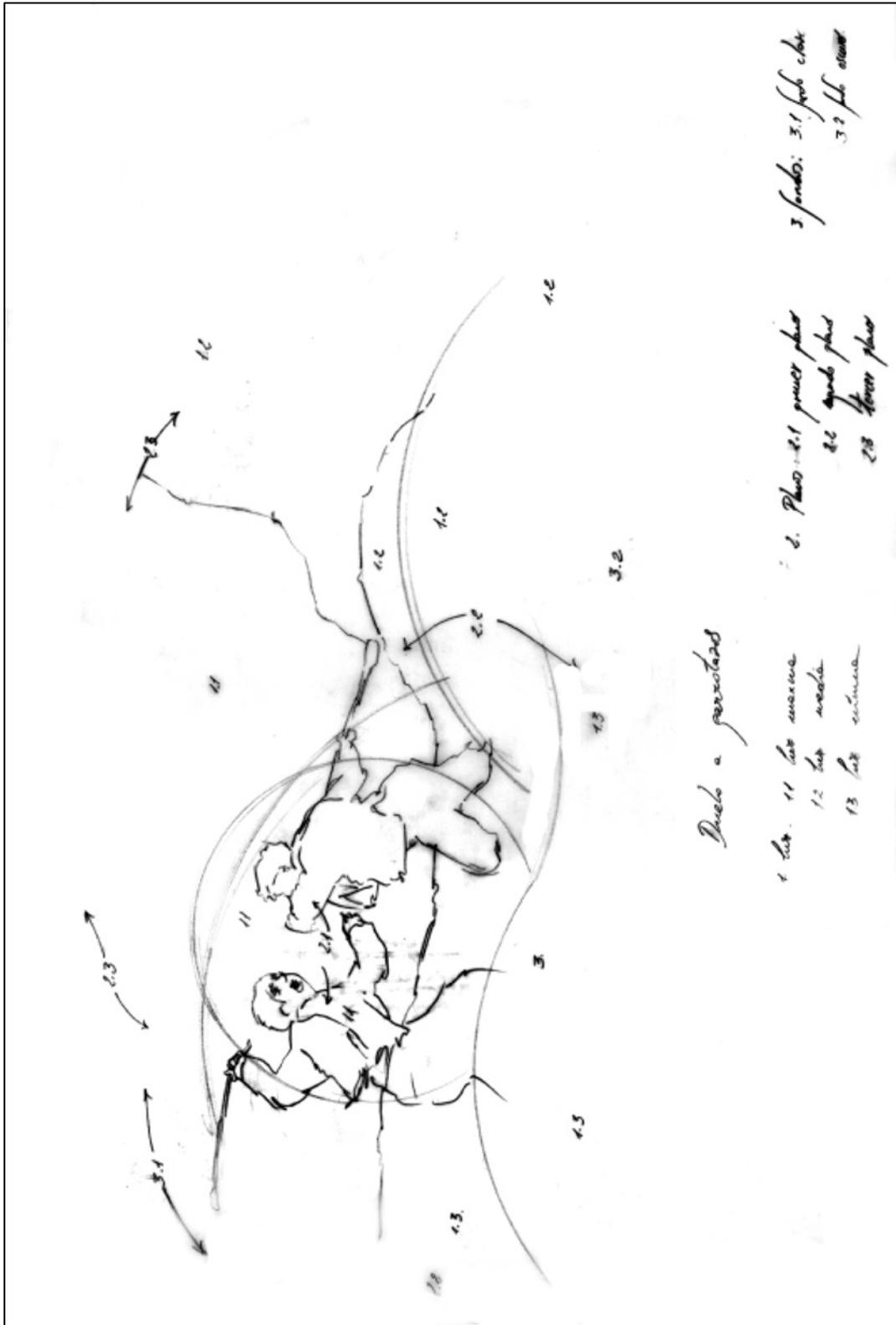
El fondo: Cielo que se compone de varias zonas. Primera y derecha, mancha gris azulada que en su parte inferior trasluce veladuras de un azul más vivo. Azul verdoso que degrada a su derecha en naranja. Una gran mancha clara interrumpida por una pequeña de azul vivo se posa encima de la cabeza del personaje de la derecha. De la mitad hacia abajo es más clara y hacia arriba más oscura. Aparecen manchas superpuestas de grises, naranjas y azules. Un azul claro limita con esta mancha en forma de nube y vuelve a una mancha gris oscura también de naranjas, azules claros y más oscuros y amarillos pálidos.

El juego de manchas dispuestas de tal forma crea un ambiente que podría corresponder a una tarde de verano de mucho calor que avicina tormenta. Tormenta que desemboca en garrotazos ó mejor cucharazos que se propinan los personajes protagonistas.

Aparece una marca que se lee: T: 531.



Ilustración 12. Duelo a garrotazos



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

En esta pintura la luz entra por su parte derecha y se proyecta en el centro de la composición en su máxima intensidad justo donde se sitúan los dos hombres que se atizan garrotazos. Se proyecta la luz en este caso de forma homogénea expandiéndose por todo el espacio del cuadro. Es muy bonito el efecto que causa la luz con los cuerpos de los hombres dejando traslucir el fondo. Posiblemente Goya se inspiró para realizar esta pintura en la luz natural entre el mediodía y el atardecer.

COMPOSICIÓN

Se dibuja un círculo en torno a los dos personajes que pelean a garrotazos atravesándoles una línea que en forma de onda desde la parte izquierda de la composición se une con la pequeña montaña que aparece en la parte derecha. Además es interesante como el dibujo de esta línea atraviesa por encima de los cuerpos la composición final de esta pintura.

COLOR

Los colores que utiliza Goya en Duelo a Garrotazos guardan estrecha relación con la Peregrinación a la Fuente de San Isidro.

Las dos figuras que pelean están trabajadas a través de una gama de grises y blancos dejando traslucir los colores que aplica en el fondo compuesto a través de azul celeste, blanco de plomo, azul grisáceos y verdes mezclados con ocres. Destaca el detalle de la pequeña montaña trabajada en ocres verdes y sobresaliendo una tierra rojiza. El efecto que crea es muy bonito.

3.2.13. AQUELARRE O GRAN CABRÓN.

Esta es una pintura dividida en los siguientes planos:

En el primer plano vemos al macho cabrío y una mujer de medio cuerpo que nos da la espalda con capa blanca.

El segundo plano compuesto por un grupo de figuras que forman una elipse en torno al macho cabrío.

El tercer plano se distingue por la mujer que van a iniciar en el rito de brujería situado de perfil sujetando una mandolina en el ángulo derecho del espacio del cuadro.

Por último el cuarto plano lo compone el fondo: Cielo.

Esta composición está marcada por un fuerte aire de misterio y expresiones de atención y temor a lo que el macho cabrío está contando al grupo de figuras que escucha con especial atención. La figura del macho cabrío está definida por un perfil extraño destacado por su silueta recortada sin localizarse detalles excepto a la altura de su cara en el ojo. Está tratado como si un manto negro hubiese caído sobre la figura.

El resto de las figuras que forman la elipse configuran un grupo de expresiones diversas. No hay, como en otras composiciones diversidad de situaciones en el bloque del grupo exceptuando la última figura situada detrás del macho cabrío en su parte izquierda que en posición sentada presta atención a sus manos olvidándose de lo que está contando el macho cabrío en una actitud huraña.

Este primer plano que está compuesto por el macho cabrío, figura de manto blanco y el fondo que representa el suelo, crea una sensación de escenario teatral desarrollando una actividad en su puesta en escena de absoluta entrega al público que les acompaña. Tanto el macho cabrío como la figura de manto blanco guardan una forma extraña de misterio en su composición como en lo que representan. El macho cabrío definido perfectamente sin expresión parece una sombra recortada. La mujer con manto blanco aparece de espaldas al espectador siendo visible de cintura para arriba y enterrada, cortada o mutilada en el espacio del cuadro de cintura para abajo. Ambas figuras por sí solas crean un aire de misterio, temor y miedo tanto al espectador que observa la obra como a las figuras que les atienden en actitud de escucha.

El segundo plano formado por el grupo de personas que dibujan una elipse en torno al macho cabrío y su acompañante destaca por una fuerte carga expresiva. A mí me parece la sala de estar que antecede al patio de un centro penitenciario. Figuras de ojos desorbitados que atienden al rito que se inicia, bocas abiertas y expresiones desencajadas como si la fuerza de sus pensamientos estuviese decapitada por el control de sus cerebros, provocan expresiones incontrolables. Expresiones que bien podrían corresponder a las que se dibujan en los rostros de un grupo de presos dentro del módulo de una cárcel, donde sus miradas vagan por el espacio como si estuvieran perdidas en el tiempo. *“¡Cuántas veces el poeta-pintor en su cárcel no ha atravesado los muros por un túnel!. ¡Cuántas veces pintando ensueños, se ha evadido por una grieta del muro!. Para salir de la cárcel todos los medios son buenos y en caso de necesidad lo absurdo nos libera”*⁹.

Parece como si la pintura murmurase y en medio de este rumor se fundiesen pensamientos de todo tipo.

⁹ BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. Pág.: 186.

Además la atención que prestan a los protagonistas de la escena bien podría corresponder más a lo que ésta supone por el entretenimiento de pasar un espacio en el tiempo de sus vidas que por lo que verdaderamente acontece en ese rito de brujería.

La mujer situada en el ángulo derecho del espacio del cuadro es el remate del ambiente un tanto de locura que plantea el pintor en esta obra. Su actitud de sonar la mandolina y cubierta a la altura de sus ojos con la capucha de su capa, mientras los protagonistas dirigen a ella el rito de brujería que han comenzado, confirma esta actitud de locura y descontrol de pensamientos en el ambiente que gobierna en la situación de la obra. *“El trazo de Saura rememora los trazos con que Goya construyó las caras monstruosas del Aquelarre de la planta baja, sus deformaciones, y el movimiento general parece inspirado en el dinámico giro al que están sometidos, en el éxtasis, el conjunto de personajes, brujas y brujos, que al Gran Cabrón atienden, del que sólo la muchacha joven escapa...”*¹⁰.

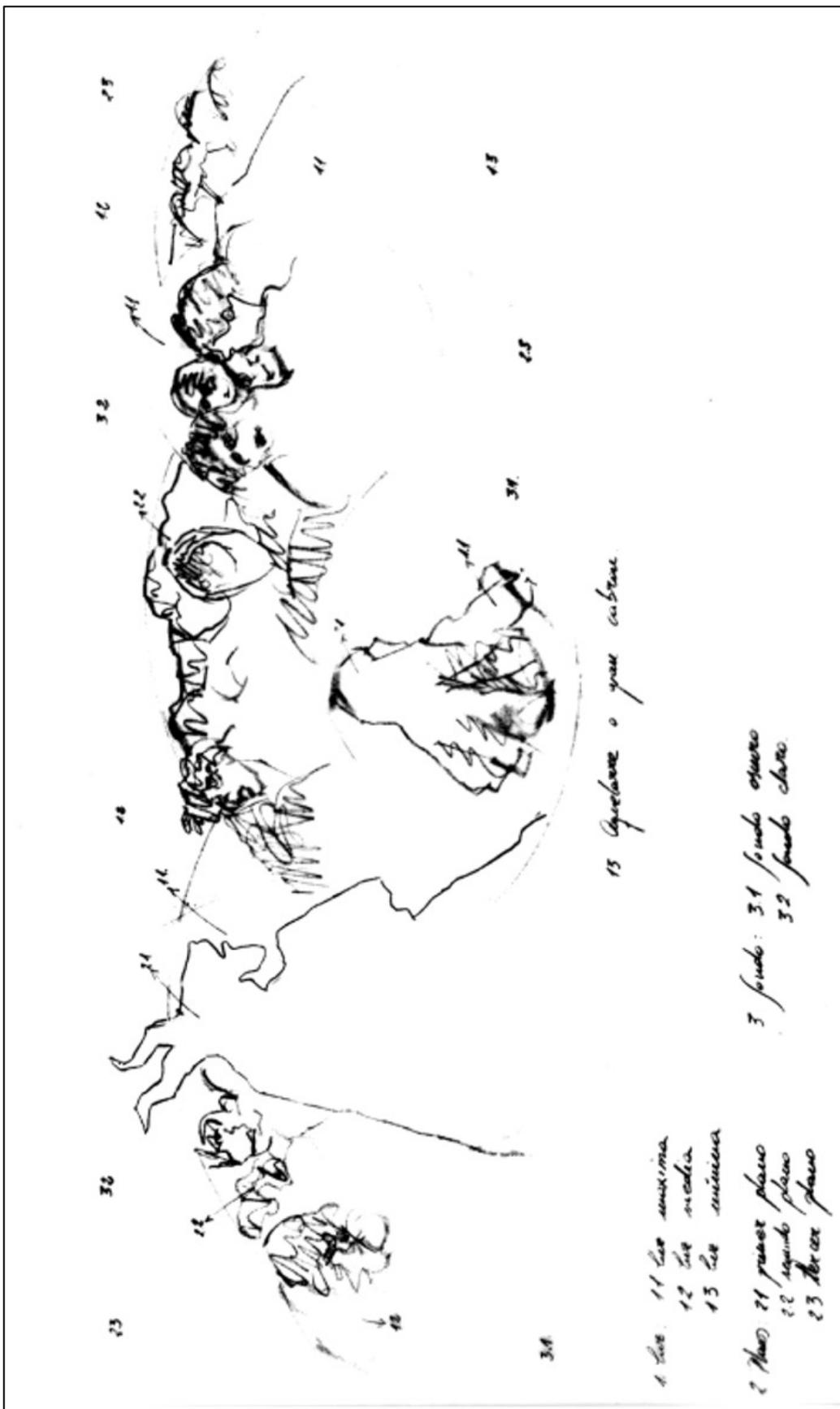
Por último el fondo destaca por la luminosidad que crea la mezcla de ocre y manchas grises a través de todo su espacio. Dando un aire cálido a una escena tan desgarradora.

Aparece una marca que se lee T: 532.

¹⁰ BOZAL, Valeriano. Las Pinturas Negras de Goya. Pág.: 110.



Ilustración 13. Aquelarre o gran cabrón



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Es muy interesante comprobar como la luz dibuja en esta pintura una elipse y rodea a sus figuras. Son luces calientes las que se proyectan en las caras del grupo de figuras que escucha atentamente al macho cabrío y a la mujer que le acompaña.

Además la luz proyectada en primer plano en el manto de la mujer que asiste al macho cabrío en el rito de brujería que están celebrando, marca la pauta del protagonismo que Goya le concede a la luz en toda esta serie de catorce pinturas.

Posiblemente Goya realizó esta pintura a la hora del atardecer cuando el sol se está poniendo y llega la noche. Como he comentado anteriormente guarda una estrecha relación con el Santo Oficio. También pudo ayudarse, para realizar esta pintura con la luz que desprenden las velas.

COMPOSICIÓN

Se dibuja una línea que marca una elipse en torno al grupo de figuras. Y a la altura de la parte baja de sus cuerpos atraviesa una línea recta.

Son muchas las ocasiones que he contemplado esta pintura y me he dejado llevar por la mezcla de los ocres y grises del fondo que me transmitían una sensación conmovedora mientras lo contemplaba.

COLOR

La característica general del color que predomina en esta pintura es el juego de ocres y tierras con el que Goya compone su paleta. Las zonas de ocres que se extienden por el fondo y aparecen entre otras zonas más oscuras, verdosas y tierras, crean un ambiente que otorga un protagonismo muy especial a la luz.

El resto de las figuras que componen la elipse del segundo plano están muy integradas unas con otras también a través de ocres, tierras y rojos más oscuros y claros, complementados por manchas blancas y verdosas y otras de un color más cercano casi próximo al negro. A través de esta pintura comprobamos la maestría del pintor al integrar de una forma perfecta zonas de manchas blancas con otras casi negras. Por último la figura del macho cabrío se expresa a través de una potente mancha negra que contrasta con la capa blanca de la mujer que nos da la espalda.

3.2.14. SATURNO DEVORANDO A SU HIJO.

Esta pintura se divide en dos planos. Primer plano: Saturno que devora a su hijo y segundo plano: Fondo.

En muchas ocasiones me he preguntado que es lo que podría pensar el espectador al contemplar esta obra y que es lo que pasaría por la cabeza del genial pintor en el momento de realizarla.

Saturno que aparece del fondo de la escena iluminado por un fuerte haz de luz está devorando a su hijo. Creo que representa la desunión de la persona, el desconcierto y la impotencia del no saber que hacer. *“Al alejarse las obras de arte del infantilismo del simple agrado, adquiere mucho más peso lo que son ellas en sí mismas, lo que muestran al que las contempla, aunque sea un sujeto ideal: Sus reflejos se han vuelto indiferentes”*¹¹.

Saturno devora a su hijo para que cuando este crezca no le devore a él. Es el ejemplo más claro a través de estas pinturas que Goya nos muestra para transmitirnos su idea acerca de cómo se comporta y piensa el ser humano. Es la contradicción del hombre, que mostrando temor a como sobrevivir, decide destruirse a sí mismo. *“El momento de la narración que más ha interesado a los artistas es aquel en el que Saturno devora a sus hijos, tal como puede apreciarse en el Saturno (1636) de Rubens, que se conserva en el Museo del Prado, posiblemente conocido por Goya. El visitante puede comparar, aunque sea brevemente, ambas obras y así apreciar el punto de vista diferente de los dos artistas”*¹².

Esta composición que aparece dibujada en una espiral, también a través del movimiento del cuerpo de Saturno nos define la angustia y el dolor que el pintor siente a través de esa espiral, como si fuese imposible salir de ella. Por lo tanto no solo la expresión de la figura de Saturno nos habla en esta pintura, también el esquema con el que la compone Goya nos acerca a la agonía que siente. Además la luz potencia el cuerpo de la figura de Saturno y de su hijo que esta tragando y contrasta con el fondo oscuro desde donde sale Saturno, haciendo que cobre más fuerza. Dibujo, expresión, esquema compositivo, luces y sombras están unidos de tal manera que la fuerza que revela la pintura en conjunto hace que el espectador que la contempla le lleve a cobrar vida y se integre en la atmósfera de la sala donde reposa la pintura.

Además, Saturno es un reflejo de la verdad. O puede ser que no. Pero hay algo que si puede ser certero en la vida de Saturno y es el dolor que siente por él y sus semejantes. Saturno está partido, y solo uniéndose podrá vivir plenamente. *“Cyrano celebra la unidad de todas las cosas inanimadas o animadas. Por esta vía llega a proclamar la fraternidad de los hombres con los repollos, y así imagina la protesta de un repollo que va a ser cortado. Hombre, mi querido hermano, ¿qué te he hecho que merezca la muerte?(...) ; Me alzo de la tierra, te tiendo mis brazos, te ofrezco a mis hijos en semilla y, por recompensa de mi cortesía, tú me haces cortar la cabeza!”*¹³.

La opción que toma para salir de su agonía y sus miedos es la equivocada, pero es comprensible. Antes de exponerse al riesgo de verse atacado y asesinado por su hijo decide terminar con él. Lo que de verdad está haciendo, es suicidarse, pues matando a su hijo está acabando también con una parte de él. En mi opinión esta pintura es un reflejo de la sociedad, que si la situamos en individuos concretos, nos acerca a sentimientos profundos de miedos y desesperación. Es precisamente en el centro de estos sentimientos, cuando posiblemente el individuo puede llegar a un estado de enajenación donde la razón ya no existe y el dolor y el

¹¹ ADORNO, Theodor W. Teoría Estética. Pág.: 127.

¹² BOZAL, Valeriano. Guía de Sala, Goya: Pinturas Negras. Pág.: 13.

¹³ CALVINO, Italo. Seis propuestas para el próximo milenio. Pág.: 33 a 34.

desconcierto invaden el ser, desencadenando actos de ésta índole. Actos que no responden a la esencia de la persona transformada y separada por el transcurso de lo acontecido en su vida. Es la dureza con que nos trata la vida." *El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena*".¹⁴

Paradójicamente, en medio de esa oscuridad, Goya sitúa a Saturno y el cuerpo de su hijo que devora, en el centro de la composición, arropado por un fuerte foco de luz. Luz que refleja los desorbitados ojos del personaje y de las manos que agarran el cuerpo que traga como si pretendiese llegar hasta lo más profundo de sus entrañas. Es una luz caliente que suaviza la dureza y frialdad de la escena. Es una proyección de un foco de luz que perfectamente se puede mezclar por el ambiente de la sala, dónde el espectador contempla la pintura entrando dentro de nosotros sin apenas darnos cuenta. Y podría ser que las sensaciones que nos producen esta pintura tengan algo que ver con algunas situaciones que bien hayan podido darse en nuestras vidas de una forma real.

Toda la composición en conjunto es un mensaje cargado de protesta. Un grito contra lo establecido y el desorden social de lo que parece correcto. Una imagen que es reflejo de las vidas de muchas personas que, precisamente, por el deterioro sufrido ya no pueden gritar. Algo que Goya, dentro de su compromiso social, expresa de una forma magistral a través de su talento y su generosidad y lo hace para todos aquellos que de manera impotente están sometidos hasta el límite del silencio.

¹⁴ WALTER, Benjamín. Discursos interrumpidos I Pág.: 161

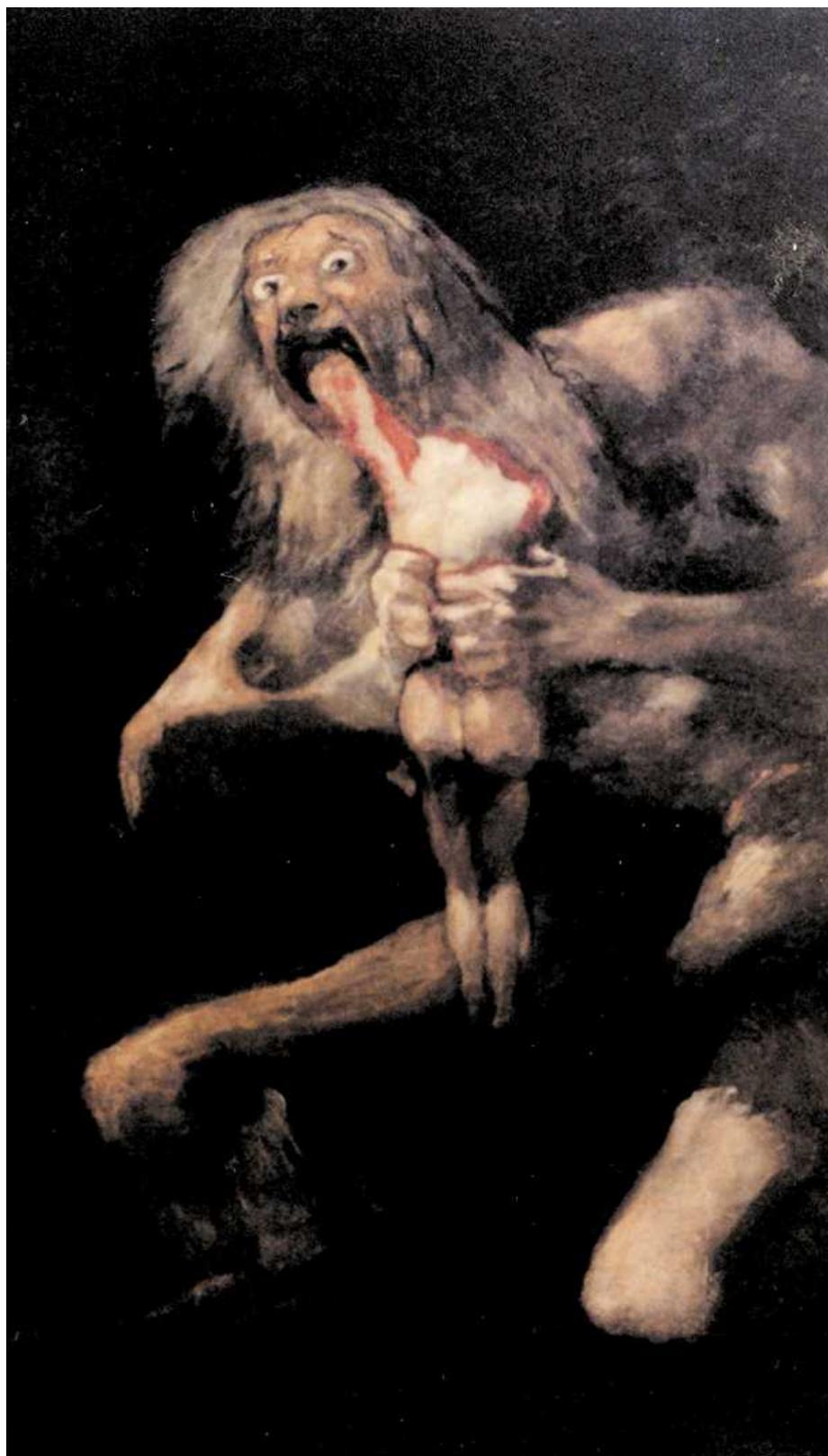
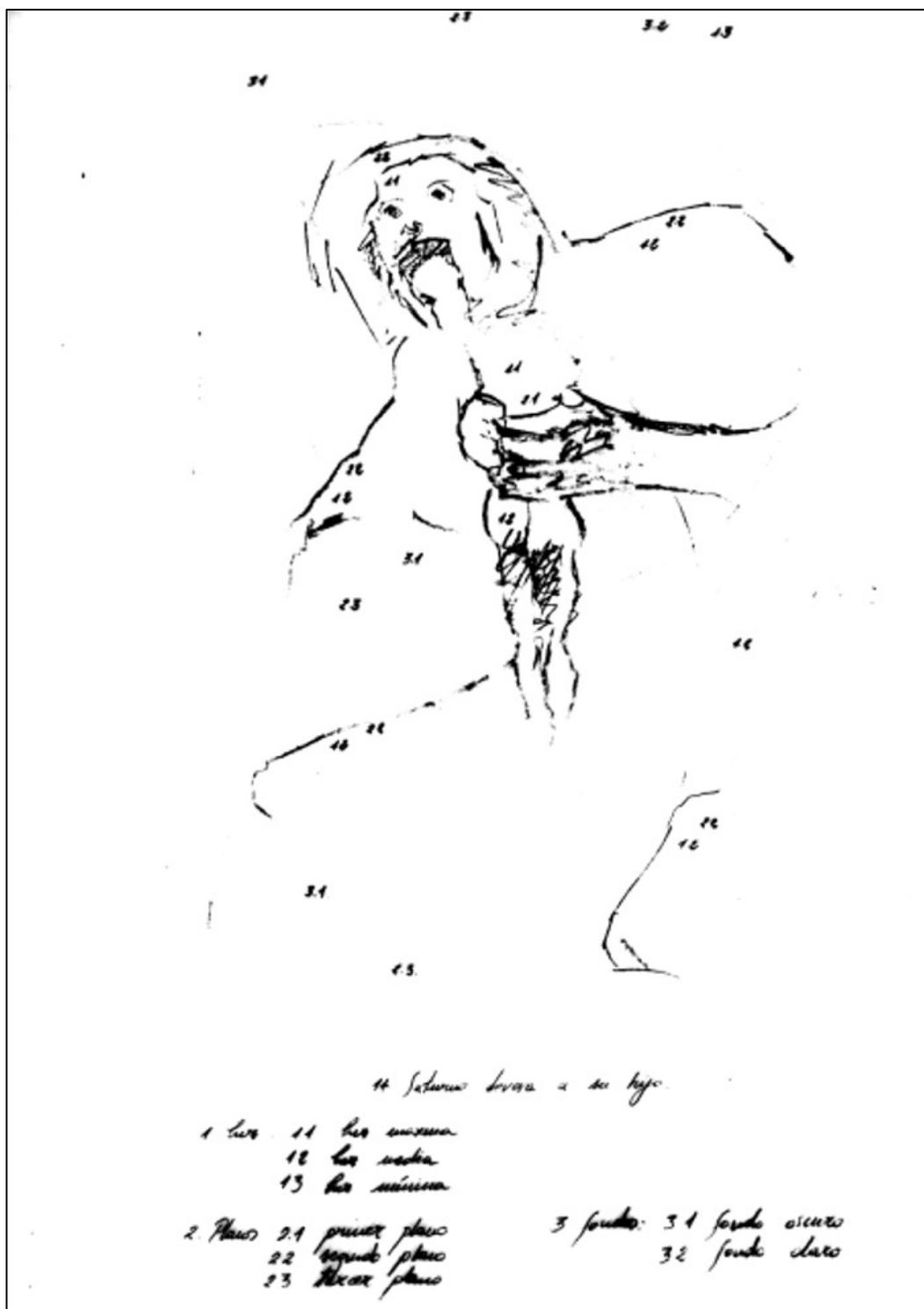


Ilustración 14. Saturno devorando a un hijo



COMENTARIO DEL DIBUJO ESQUEMA

LUZ

Se dibuja una circunferencia inclinada en torno a la figura de Saturno.

La máxima intensidad de luz se proyecta en la espalda de la figura que Saturno traga y empuña con sus manos. Se reparte una luz casi igual por el resto de la figura de Saturno destacando sus manos que nos indican una luz más caliente.

Tengo la impresión que este cuadro lo pudo realizar el pintor ayudado por el reflejo de las velas en la oscuridad.

COMPOSICIÓN

Se dibuja a través de una línea una circunferencia que rodea el cuerpo de Saturno. Y cruza otra línea curva de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo en el espacio del cuadro esta circunferencia.

COLOR

Es una pintura de fuerte contraste entre los oscuros del fondo y lo claros que componen la figura de Saturno y el cuerpo que esta tragando. Saturno esta compuesto de zonas ocre más oscuras y claras. Por lo general las más claras corresponden a las zonas de máxima luz en el cuadro. Son ocre que se mezclan con manchas oscuras de sombra y dibujan en conjunto la figura. El fondo oscuro resalta la figura de Saturno, cobrando fuerza y dándole un protagonismo especial a la pintura.

4. DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE LAS PINTURAS NEGRAS. EN SU ESTADO ORIGINAL Y SU ESTADO ACTUAL EN EL MUSEO DEL PRADO.

Como ya hemos visto, a través de las radiografías, cuál era el estado de estas pinturas en su origen y las diferencias más destacables apreciadas con relación a su estado actual, considerando sus aspectos más relevantes, entramos ahora a realizar, relacionando estos cuatro ejemplos, un estudio comparativo entre las fotos de J. Laurent y los cuadros tal como se conservan ahora en el Museo del Prado. Posiblemente este estudio nos aporte una mejor comprensión a muchas de las cuestiones que se nos plantean a medida que nos adentramos en el enigmático mundo del pintor y sus Pinturas Negras desde mi punto de vista. Elijo estos ejemplos por ser ilustrativos y muy claros en las similitudes y diferencias que se observan entre las pinturas según como se encontraban en la casa y como son actualmente en el Museo del Prado. Siguiendo un orden, explico los aspectos que a mí me parecen más sobresalientes a través del siguiente esquema de trabajo:

He realizado un estudio comparativo entre las actuales pinturas tal como se encuentran en el Museo del Prado y las fotografías en blanco y negro de J. Laurent. En este punto muestro en la carpeta de trabajo, los cuatro ejemplos escogidos, donde reposan las fotografías de las actuales pinturas en el Museo del Prado y las fotografías de J. Laurent para apreciar bien los detalles y comparaciones de las características ya explicadas. De tal forma entre unas y otras fotografías analizo:

DIFERENCIAS.

Qué pinturas se conservan actualmente reduciendo sus medidas en comparación con las fotografías de Cubells (pues hay trozos que se perdieron al ser arrancadas las pinturas de los muros).

Cómo eran antes las pinturas y como son ahora comparándolas unas con otras teniendo en cuenta: expresividad, materia y dibujo.

La razón de mostrar estos ejemplos en la carpeta tiene como objeto ver y distinguir con facilidad las diferencias entre unas pinturas y otras. Ya que al estar hecha la maqueta a una escala: 1:30 no se podrá distinguir fácilmente, por ser muy pequeño su tamaño para llegar a diversas conclusiones respecto a:

SIMILITUDES ENTRE UNAS Y OTRAS PINTURAS.

ASPECTOS QUE MEJORAN.

4.1. DOS MUJERES COMIENDO



Fotografía de la pintura en el Museo del Prado



Fotografía J. Laurent

DIFERENCIAS

Entre las diferencias más destacables en esta pintura, encontramos que en la fotografía de J. Laurent aparece una extensa mancha que rodea el contorno de la mujer con cuchara, situada a la izquierda como si fuese el trazo inicial que Goya ejecutó al comenzar esta pintura. Esta mancha se extiende desde la parte derecha de la capucha de la mujer hasta el final del brazo que sujeta la cuchara. Dibuja una curva al compás del movimiento de la figura y se aprecia muy bien delimitado el contorno con el fondo, integrándose con la figura actual de la fotografía de J. Laurent. En la fotografía del cuadro no se aprecia de ningún modo esta mancha por estar tapada con el fondo que se une delimitando el contorno muy claro de la figura.

Además se distingue otra mancha situada junto al ángulo inferior izquierdo de la figura entre el manto y el brazo. En la fotografía de J. Laurent, ésta se va perdiendo en el fondo mientras que en la pintura actual aparece muy bien definida.

Entre la cuchara de este figura y su mano derecha en la foto de J. Laurent se distinguen pinceladas de mayor densidad y nitidez que en la del Museo del Prado, donde se encuentran más integradas con el fondo.

La cabeza de la mujer cadavérica, situada a la derecha, parece tener un movimiento más inclinado hacia abajo en la fotografía de la pintura actual, mientras que en la fotografía de J. Laurent parece estar más erguida. Así nos lo muestran las pinceladas anchas y largas que a la altura del cuello, nuca y hombro de la figura se dibujan un poco más cortas y con mayor inclinación.

Las zonas raspadas del fondo y algunas manchas más claras que lo integran no se aprecian en el fondo de la pintura actual.

SIMILITUDES

El cuerpo de la figura de la izquierda con cuchara se asemeja casi en toda su generalidad en la fotografía de J. Laurent con la pintura actual, si partimos de esta semejanza desde el contorno de la parte izquierda de la figura que parece haber rectificado en la fotografía de J. Laurent.

El grupo de pinceladas largas y anchas de luz que encontramos entre la figura de la izquierda y se une con la de la derecha es prácticamente igual en ambas composiciones.

La mujer con aspecto cadavérico es también casi igual a excepción de la diferencia ya comentada en las dos composiciones.

ASPECTOS QUE MEJORAN

Por lo general creo que el fondo se conserva en mejor estado en la composición del Museo del Prado respecto a la fotografía de J. Laurent donde es posible que partes del muro estuviesen en peligro de resquebrajarse y caerse la pintura.

Además aunque están muy delimitadas las dos figuras en sus contornos con el fondo están muy bien integradas con éste en la pintura actual.

En general el aspecto de la pintura actual mejora en su conservación apreciándose en buen estado respecto a la fotografía de J. Laurent donde observamos puntos que podrían ser faltas de pintura, rallados y en general zonas menos densas de pintura posiblemente afectadas y deterioradas en el tiempo.

4.2. PEREGRINACIÓN A LA FUENTE DE SAN ISIDRO.



Fotografía de la pintura en el Museo del Prado



Fotografía J. Laurent

DIFERENCIAS

Entre las diferencias más claras que encontramos en esta pintura entre la fotografía de J. Laurent con la de la pintura actual distinguimos las siguientes:

En la fotografía de J. Laurent se aprecia una grieta larga y ancha que atraviesa todo el espacio del cuadro desde la parte posterior central hasta la parte baja terminando en una especie de "U" al revés. Grieta que no existe en la pintura actual. También podemos observar como el dibujo de la especie de roca, situado entre los dos grupos de figuras, está más acabado, definiéndose muy bien el contorno de ésta con el fondo en la pintura actual, mientras que en la fotografía de J. Laurent se pierde la línea del contorno en su parte superior que se funde con el fondo de los árboles. Además se aprecian rallados verticales en el fondo de la fotografía de J. Laurent que no se ven en la pintura del Museo del Prado. Por último como observación general, tanto la vegetación en la pintura actual, se aprecia más en el dibujo como en los dos grupos de figuras que a diferencia con la de J. Laurent, su aspecto esta menos definido, supongo por el deterioro de la pintura.

SIMILITUDES

Las expresiones de las caras del grupo de figuras del primer plano son idénticas en ambas pinturas. Me atrevería a decir que no han sido tocadas en la restauración hecha por Cubells. Es curioso el detalle de la franja que se dibuja en una línea curva en el cielo y se une con la montaña en la parte de la composición, pues aparece en ambas de aspecto similar. También la línea diagonal compuesta a través de pinceladas largas y anchas desde el ángulo inferior izquierdo de la pintura hasta el grupo de figuras en primer plano es muy similar en su aspecto. La luz de la última pincelada que se une al grupo de figuras es la misma.

ASPECTOS QUE MEJORAN

Por lo general, el fondo que representa el cielo y una parte de la vegetación, mejora en su conjunto como vemos en la pintura del Museo del Prado, donde las zonas que vemos a través de manchas blancas, que podrían ser faltas de pintura, rallados verticales y partes de la composición con falta de dibujo como la especie de roca o montículo, son recompuestas en la pintura actual. Al igual que la grieta que atraviesa toda la pintura es arreglada.

4.3. AQUELARRE O GRAN CABRÓN.



Fotografía de la pintura en el Museo del Prado



Fotografía J. Laurent

DIFERENCIAS

La primera diferencia que observamos a primera vista es que la fotografía de J. Laurent está dotada de dos márgenes anchos en los extremos del cuadro, sobre todo en el de la derecha. Mientras que en la fotografía de la pintura actual, estos márgenes están recortados dejando menos espacio entre las figuras de ambos lados y el final de la composición haciendo esta pintura de menor longitud.

Además, existe otro tipo de detalles muy curiosos a destacar. Por ejemplo, la figura que vemos de frente más o menos en la parte central del cuadro, entre el macho cabrío y la mujer de manto blanco, está unida con la composición de la pintura en el Museo del Prado, por un rostro de cabeza inclinada hacia la izquierda, figura que en la fotografía de J. Laurent apenas se ve.

También se aprecia con poca claridad en la fotografía de J. Laurent el pie derecho de la mujer situada justo encima de la mujer con manto blanco, mientras que en la pintura actual se distingue muy bien este pie.

Por lo general aunque en la fotografía de J. Laurent se distinguen muy bien los contornos de las figuras, tengo la sensación que en la pintura estos contornos están más terminados debido a la necesidad de repintes en muchas partes de la pintura que Cubells debió realizar. Por último, otro ejemplo destacable donde vemos con claridad como cambia la expresión, es uno de los personajes, situando su cara cortada por el lomo de la línea que dibuja la espalda de la mujer, de tamaño grande que aparece de perfil y en cuclillas situada en el extremo derecho de la composición. En esta cara vemos como además de estar recortada la parte superior del cabello es más larga a la altura de la frente y sus ojos cambian de expresión en la fotografía de J. Laurent.

Además el fondo de la fotografía de J. Laurent se distingue por múltiples rallados y faltas de pintura que en el fondo restaurado actualmente nada tiene que ver con éste. Como también grietas que aparecen en la fotografía de J. Laurent que la diferencian de la pintura del Museo del Prado, como la que se nos presenta en el centro de la composición, atravesando el pie derecho de la mujer que encontramos de frente a nosotros, situada justo por encima de la figura con manto blanco que nos da la espalda.

SIMILITUDES

Como aspecto más destacable se respeta muy bien el esquema de composición de la pintura actual con la original. El dibujo en ambas pinturas salvo los ejemplos ya expuestos es el mismo.

También apreciamos que las densidades de pintura en las pinceladas son prácticamente las mismas.

ASPECTOS QUE MEJORAN

Las faltas de pintura que se observan en casi todo el espacio del fondo de la fotografía de J. Laurent, son arreglos que se solucionan al restaurar la pintura y que lo convierten en un fondo homogéneo en la pintura en la restauración de Cubells. Detalles como el pie derecho de la mujer en el centro de la composición, sobre la mujer que nos da la espalda, son acabados en el dibujo realizado sobre la fotografía de J. Laurent.

4.4. SATURNO DEVORANDO A SU HIJO.



Fotografía de J. Laurent



Fotografía de la pintura en el Museo del Prado

DIFERENCIAS

Una de las diferencias más claras que se observa en esta pintura, es el cuerpo que Saturno esta tragando y que en la fotografía de J. Laurent parece más estrecho que en la pintura del Museo del Prado, al menos es la impresión que a mí me da. La línea que corresponde al hombro situada en el ángulo superior derecho de la composición, se funde con el fondo en la fotografía de J. Laurent mientras que en la pintura de Cubells aparece muy bien definida. Son también diferencias muy claras de apreciar, la longitud de las líneas que delimitan con el fondo y que representan las piernas de Saturno, siendo más alargadas en la pintura del Museo del Prado, que en la fotografía de J. Laurent. Lo mismo sucede con la línea del brazo izquierdo de Saturno que se funde con el fondo. Por último la cara de Saturno aparece en la fotografía de J. Laurent en un tono más oscuro que en la pintura actual. *“¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y redondear de todas las formas posibles”*¹.

SIMILITUDES

Como característica similar entre las dos composiciones distinguimos el movimiento. La luz que se proyecta en la espalda del cuerpo que Saturno esta tragando es también la misma. Así como los dos mechones de pelo de la parte superior derecha de su cabeza. También la melena de Saturno, conserva la luz en una intensidad parecida en las dos composiciones.

ASPECTOS QUE MEJORAN

Como en composiciones anteriores, el fondo mejora en su estado en la pintura del Museo del Prado con respecto a la de J. Laurent. Es posible que se aprecie mejor la luz en la figura de Saturno y destaque más en la actual pintura que en la fotografía de J. Laurent.

¹ CALVINO, Italo. Seis Propuestas para el próximo milenio. Pág. 137 a 138

5. UBICACIÓN DE LAS PINTURAS NEGRAS EN EL MUSEO DEL PRADO.

A través de este capítulo mostramos como están dispuestas las pinturas actualmente en el Museo del Prado. Donde los colores, la composición y la luz que vemos es tal y como son ahora las pinturas. Además de otros aspectos, que nos aportarán una visión de especial interés, siendo imprescindibles como objeto de este estudio para colocar las pinturas en el estado original en que fueron pintadas, y llegar de esta forma, a la realización de la maqueta, que represente las salas donde se encontraban estas pinturas en la Quinta del Sordo tal como eran en su estado original.

En conversación que tengo con Manuela Mena el 12 de Diciembre de 1.999 me comenta lo siguiente referente a este punto:

La disposición actual de las pinturas en el Museo del Prado no guarda una relación exacta con la disposición y ubicación original de las pinturas en la Quinta del Sordo. De esta manera, me da a entender que actualmente no existe ninguna sala en el museo que disponga las características necesarias para colocar y albergar las pinturas, en el orden establecido en cuanto a su estado original, tal como se pintaron.

Por lo tanto habría que construir dos salas que reprodujesen la planta baja y la planta alta, comedor, tal como eran en su estado original. Por estas razones me comenta también, que sería interesante situar las pinturas en el museo de una forma correcta, haciendo una reproducción de las salas que las albergaron en la casa. No obstante, la disposición y forma en que han sido situadas las pinturas en el museo actualmente, guarda relación, pero no es exactamente como se encontraban en su estado original en el que fueron pintadas.

El orden de las pinturas, según están dispuestas, actualmente en las salas del museo, es el siguiente:

Según entramos al Museo por la puerta de Murillo, subimos al primer piso y situándonos de frente en la entrada donde se exponen las pinturas encontramos la siguiente disposición:



SALA CENTRAL

A nuestra izquierda: *Dos Mujeres y un Hombre*.

A nuestra derecha: *La lectura. Los políticos*.

A la derecha de *Dos Mujeres y un Hombre*: *El Santo Oficio*.

De frente al *Santo Oficio*: *Asmodea*.

SALA DEL LADO IZQUIERDO

Al final de la sala central, según entramos a la sala situada a nuestra izquierda, encontramos a nuestra derecha:

Judith y Holofernes.

Siguiendo este recorrido, siempre en dirección de izquierda a derecha, encontramos en el centro de esta pared:

Dos viejos comiendo.

Al final de esta pared cercano a su esquina:

Dos Frailes.

En el muro central de esta sala:

Aquelarre o Gran Cabrón.

Y en el muro que sigue a este:

Saturno devorando a un hijo,



al que le sigue una ventana en la sala.

Siguiendo a esta ventana:

Leocadia Zorrilla.

Y en el muro contiguo a la *Leocadia* de frente al *Aquelarre*:

La Romería de San Isidro.

SALA DEL LADO DERECHO

Según entramos a la sala central, situada a nuestra derecha, está la sala pegada a ésta, encontramos a nuestra izquierda:

Parcas o Atropos.

En la pared central:

El perro.

En la pared contigua a El Perro, de frente a Parcas o Atropos:

Duelo a garrotazos.

A través de estas fotografías muestro un plano general de las tres salas que nos ayudan a entender mejor la disposición de las pinturas en el Museo del Prado.



6. UBICACIÓN DE LAS PINTURAS NEGRAS EN LA QUINTA DEL SORDO.

Antes de entrar a comentar las fuentes de documentación que he tenido en cuenta para resolver o que de alguna forma me han ayudado y llevado a la disposición definitiva sobre como están dispuestas las pinturas en la Quinta del Sordo, hago una introducción general sobre la casa y donde estaba situada, mostrando algunos datos que nos den una visión más amplia sobre como era.

Las habitaciones de la casa donde Goya hizo las pinturas, corresponden a la nave central que era la única construcción existente cuando el pintor compró el terreno. Las pinturas se encontraban en las dos habitaciones centrales dispuestas en dos plantas, según el plano de Rolfe Kentish. A la sala de abajo se accedía por la entrada de carruajes situada a su izquierda. La planta de arriba estaba comunicada por la escalera, como vemos en el plano con la planta baja.

Para realizar una disposición lo más fiel posible de las pinturas sobre como estaban situadas en su estado original, he tenido en cuenta como datos y documentación más objetiva:

Estudio de la ubicación de las pinturas en la Quinta del Sordo según las opiniones de Valeriano Bozal¹ y José Manuel Arnaiz. Hago una valoración de las opiniones diversas que existen en cuanto a la ubicación original de las pinturas en La Quinta del Sordo. Son estas personas, el primero Catedrático de historia de la U.C.M y el segundo académico de la Real Academia de San Fernando de Madrid, personas a través de las cuales he recogido datos e ideas de sus estudios para configurar la disposición que yo creo más certera. A medida que voy avanzando en este estudio, los pensamientos y opiniones que voy fraguando coinciden en mucha medida con las suyas, grandes conocedores y estudiosos de la obra de Goya.

Estudio de las radiografías del Gabinete Técnico del Museo del Prado y las consideraciones que me aporta Carmen Garrido sobre las pinturas. Como ya hemos visto en el apartado que hablo sobre la conservación de las pinturas en su estado antiguo en la Quinta del Sordo, he escogido cuatro ejemplos, que yo creo nos ofrecen datos suficientes, para sacar conclusiones que nos lleven a determinar la disposición original de las pinturas.

Entre los datos que extraigo del estudio de las radiografías y de las pinturas de los ya citados Valeriano Bozal y José Manuel Arnaiz, observo que se establecen ciertas relaciones entre unos cuadros y otros, que me han ayudado a configurar su ubicación en la casa. Al final saco mis conclusiones a partir de los datos que observo, por ejemplo sobre la luz, la composición y el color, que estaban directamente relacionados con la situación y el lugar que ocupaban las pinturas en las habitaciones.

Para esta valoración me servirán como ejemplo: Aquelarre o el Gran Cabrón y La Romería de San Isidro situadas en la planta baja.

¹ BOZAL, Valeriano. Pinturas Negras, 1.999. Pág.: 5 a 60.

AQUELARRE O EL GRAN CABRON EN FRENTE DE ROMERÍA DE SAN ISIDRO

LUZ

La conclusión que obtengo, es que ambas pinturas tienen zonas amplias de blanco de plomo como se ve en las radiografías por el espacio del cuadro en general, estando repartidas estas zonas de luz en los cuadros, coincidiendo muchas de estas zonas entre una y otra pintura.

El foco de luz de mayor intensidad, está situado en la parte izquierda del cuadro en la Romería de San Isidro, en el grupo de personas agrupadas y encabezadas por el personaje que toca la guitarra y que corresponde con el grupo de personas del aquelarre de máxima luz, donde vemos dos mujeres a los lados y dos en el centro que observan al macho cabrío y mujer de manto blanco.

Luego la luz se va extendiendo en la Romería de San Isidro, a lo largo de la derecha de todo el cuadro, como igualmente ocurre en Aquelarre o Gran Cabrón, si lo vemos de frente a La Romería, en su parte izquierda, hay una intensidad de luz regulada en toda la zona, que está absolutamente en armonía y corresponde a la luz de La Romería de San Isidro.

Esto me hace pensar que posiblemente estas dos pinturas estarían situadas una frente a la otra.

Además de coincidir zonas de máxima luz también lo hacen: Zonas de luz media. y zonas de luz mínima.

COMPOSICIÓN

Además, la composición del dibujo de las figuras guarda estrecha relación al estar situados grupos de figuras unos frente a otros, el grupo de figuras en el Aquelarre, está fijando sus miradas en la figura de medio cuerpo con manto, aproximadamente en la mitad del cuadro, que coincide con el grupo de personas de la Romería de San Isidro, encabezado por el hombre que toca la guitarra. De este grupo hasta el pequeño grupo de mujeres situadas en el ángulo derecho de la composición, se dibuja una hilera de figuras, como también ocurre en el Aquelarre, desde las dos siluetas de las mujeres que observan a la figura del manto, hasta la figura de la izquierda que sostiene una mandolina. Es curiosa la relación que existe entre estas dos pinturas y como ya hemos comentado la relación que guarda Aquelarre o el Gran Cabrón con Peregrinación a la Fuente de San Isidro, siendo las dos únicas, a mi parecer, pintadas con la misma forma de pincelada de toda la serie.

Ambas composiciones alargadas y dotadas de un centro de figuras protagonistas, parecen estar realizadas para estar una acompañando a la otra.

COLOR

Ambas Pinturas y Peregrinación a la Fuente de San Isidro, son las únicas de todo el conjunto que no han sido restauradas y por lo tanto el color y sus tonalidades están mas apagados que en el resto del conjunto de pinturas.

Romería de San Isidro: Cielo gris apagado. En general está toda la pintura en una gama de grises mezclados con un ocre pálido, lo que crea un área cálida al fondo. Destaca el grupo de figuras encabezadas por el personaje que toca la guitarra, distinguiéndose en la composición, colores como: Ocre más oscuros y claros y blancos y grises integrándose todos en conjunto.

Aquelarre o Gran Cabrón: Cielo ocre claro que proporciona a la pintura gran luminosidad. En general realizada toda la pintura en una gama de ocres, grises, blancos y negros integrados en perfecta armonía. Destaca el grupo de mujeres que miran al macho cabrío y la mujer sentada, pintadas con ocres claros entre blancos y ocres más oscuros. Y también el blanco de la mujer sentada y el negro del macho cabrío. *“El sueño de la razón produce monstruos, pues ante la desastrosa realidad que le toca vivir no queda más remedio que inventar fantasías como único medio que la explique, ya que... cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones”*².

Por lo tanto, tres datos que tengo en cuenta para aproximarme a la colocación original de las pinturas en la casa, serían:

La cantidad de blanco de plomo que se aprecia en las radiografías de estos cuadros.

La relación entre composiciones y temas que muestran afinidad entre ellas, de lo que se deduce la situación y colocación de los cuadros en su estado original.

La relación de color entre unas pinturas y otras, que hace suponer como podrían estar colocadas al usar una paleta de colores similar entre unas pinturas y otras.

² GONZÁLEZ ZARATE, Jesús María. Goya, De lo Bello a lo Sublime Pág.: 13.



Aquelarre o El gran cabrón (Museo del Prado)



Radiografía



Romería de San Isidro (Museo del Prado)



Radiografía

RECONSTRUCCIÓN DEL SALÓN EN LA PLANTA BAJA DE LA QUINTA CON SUS PINTURAS.



RECONSTRUCCIÓN DEL COMEDOR, EN EL PRIMER PISO DE LA QUINTA CON SUS PINTURAS.



Una vez estudiadas las consideraciones que acabo de exponer, me llevan a sacar conclusiones que desde una visión personal, tengo en cuenta para realizar la maqueta definitiva sobre como estaban situadas las pinturas cuando fueron pintadas.

Quedando así la ubicación definitiva de las Pinturas Negras en la Quinta del Sordo:

SALA PLANTA BAJA

1. Aquelarre o Gran Cabrón frente Romería de San Isidro.
3. Saturno devora a un hijo. Frente a Dos frailes.
5. La Leocadia frente a Judith y Holofernes.
6. Dos mujeres comiendo frente a Saturno y la Leocadia.

SALA PLANTA ALTA

1. Duelo a Garrotazos frente a Peregrinación a la Fuente de San Isidro.
2. Parcas o Atropos frente a Aquelarre Asmodea.
3. Dos Mujeres y un Hombre frente a El Perro.
4. La Lectura, Los Políticos, de frente vemos la pared de la habitación vacía, con el papel de pintar que Goya utilizó para decorar las habitaciones.

7. LA MAQUETA-PROCESO DE REALIZACIÓN. DESDE LO COTIDIANO A LO IMAGINADO.

Antes de entrar a explicar como y porque razones he construido una reproducción de las dos salas de la Quinta, dónde estaban las Pinturas Negras, según los criterios próximos a las ideas que sostienen Valeriano Bozal y J. Arnaiz, sobre como era la casa, explico a través de esta introducción otros datos de interés que nos pueden llevar a una mejor comprensión de todos los aspectos y el entorno que configuraba y constituía la llamada “Quinta del Sordo”. “Considerada como “La Capilla Sixtina de la pintura moderna”¹.

Había fallecido en 1.812 su mujer Josefa Bayeu. Años después Goya que tiene una excelente posición económica, buscando paz piensa en comprar una finca próxima a la ciudad, alejada del bullicio, para encontrarse tranquilo. Es muy posible que en esta decisión influyeran sus relaciones con Leocadia Zorrilla y Galarza que aunque era considerada como su ama de llaves, era su amante y mantenía con el pintor una



ya larga relación amorosa. Leocadia Zorrilla se había casado hacia 1.807 con Isidoro Weiss con quien había tenido un hijo llamado Guillermo. Hacia 1.811 se separaron y dos años más tarde el 2 de Octubre de 1.814, dio a luz Leocadia una niña, Rosarito. Dado el enorme cariño que Goya sentía por M^a del Rosario se ha supuesto que fuese fruto de sus relaciones con Leocadia. Con la madre y con la hija vivió Goya estos últimos años. Leocadia y sus hijos Guillermo y Mariquilla, como era llamada afectuosamente, le acompañaron al exilio en Burdeos en 1.824 donde cuatro años más tarde moriría el pintor en la madrugada del 16 de Abril de 1.828².

Esta finca que compró Goya en 1.819 es un terreno ascendente sobre el río Manzanares en el lado Oeste de Madrid. Si cruzamos el puente de Segovia y seguimos el camino o carretera principal en dirección al Paseo de Extremadura situado a las afueras de Madrid nos encontramos con la calle Caramuel, que siguiéndola en su dirección hacia abajo, vamos atravesando cinco calles que dejamos detrás, a su izquierda, llamadas Antonio de Zamora (originalmente D^a Elvira), D^a Urraca, D^a Berenguera, Cardenal Mendoza, que en su día se llamó General Mendoza y por último Juan Tornero. Siguiendo este recorrido; nos encontraremos dentro del terreno divisando la parte trasera de la casa, hacia su lado izquierdo. Justo enfrente se distinguen pequeñas construcciones hechas después de le época de Goya.

¹ ARNAIZ, José Manuel. Las Pinturas Negras de Goya. Pág.: 46.

² ARNAIZ, José Manuel. Las Pinturas Negras de Goya. Pág.: 9 a 11.

Por supuesto si hoy caminamos hacia abajo por la calle Caramuel no podemos ver la casa de Goya. Ya estaba en un estado decrepito a finales del siglo XIX y fue finalmente echada abajo entre los años 1.909 y 1.928.

Además, desde los años sesenta el lugar en el que estuvo ubicada en su día ha cambiado notablemente. La delegación Nacional del Comercio (agrupaciones y sindicatos de comercio) construyó allí 1.098 viviendas en 1.961 y una serie de bloques de pisos y apartamentos que cubren ahora toda el área. Cortando la vista del río Manzanares y del Palacio Real de la que Goya gozaba, aislado, desde el borde de la colina. Parece ser que los árboles que alineaban el jardín de la fachada y los caminos de carruajes no han sobrevivido. Los árboles que ahora crecen altos entre los actuales edificios son demasiado jóvenes para incluirlos entre los que se encontraban allí en los años 70 del siglo XIX, salvo cinco álamos plantados por Anselmo Montañés al final del siglo XVIII, cuando construyó la casa original de ladrillos de adobe que Goya compró por 60.000 reales en Febrero de 1.819. El jardín estaba dotado de moreras, peras, albaricoques, membrillos y doscientas sesenta parras que florecían en la finca. La casa se encontraba a 596 metros sobre el nivel del mar y a dieciocho metros sobre la orilla del Manzanares. La edificación cubría un área de 529 metros cuadrados.

En cuanto al jardín, el área cercana al edificio tenía la formalidad de un jardín Inglés. Había un pequeño bosque de forma semicircular con senderos o caminos y avenidas que lo atravesaban, también ha desaparecido todo. La Quinta del Sordo se convirtió en estudio y residencia del pintor. Pero no fue por mucho tiempo su domicilio pues el 17 de Septiembre de 1.823 la cede a su nieto.

Como ya hemos visto Goya decide comprar una casa de campo, adquirida el 17 de Febrero de 1.819 a D. Pedro Marcelino Blanco Anselmo Montañés quien había adquirido, a su vez, la finca el 8 de Noviembre de 1.795 y donde había construido una casa de campo. Es difícil saber con precisión en que fecha se hizo una ampliación de la casa y si fue llevada a cabo por Goya o por sus herederos. A través de una fotografía tomada hacia 1.873 el historiador Cruzada Villamil explicaba que aunque Goya deseaba ampliar la casa, estas obras las hizo su hijo Javier.

Un reciente trabajo de Glending basando en planos antiguos de Madrid y en la serie fotográfica de las pinturas cuando estaban en la casa ha permitido una reconstrucción tal y como fue hacia 1.857.

Al ocurrir el golpe de estado de Riego, Fernando VII se vio obligado a aceptar la Constitución Liberal, que Goya y otros académicos juraron. Fue breve el periodo liberal que a regañadientes aceptó Fernando VII y que terminó con la invasión del Duque de Angouleme al frente de los Cien Mil Hijos de San Luis. Goya asistía en estos momentos a los círculos ilustrados y empezó a temer por su vida. No es extraño pensar que en su mente se abriese paso la idea de exiliarse, como también les ocurrió a otros amigos suyos. El 1 de Mayo de 1.824 se publicó un decreto concediendo la amnistía a los liberales y también Goya quien solicitó un permiso real para marchar a Plombières a tomar unas aguas termales. El 24 de Junio llegó a Burdeos, iniciando de esta manera su exilio Francés del que ya no volvería a España. Así pues Goya no habita La Quinta más de cinco años. *"Goya entró en contacto con la Ilustración. Compartía con ellos la oposición al fanatismo religioso, a la superstición y a diferentes planteamientos sociales y políticos. Para nada extrañará que las formulaciones críticas que sus amigos hicieran bajo la pluma, él las plasmara en su pincel, pues todos ellos eran figuras muy comprometidas en la lucha abierta por la transformación del país. Por otra parte, es de suponer, en cierto grado de acierto, que un hombre relacionado con este ambiente esencialmente literario conociera suficientemente fuentes antiguas y contemporáneas en las que nutrirse para componer su obra pictórica"*³.

³ GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María. Goya. De lo bello a lo sublime. Pág.: 16.

¿Pero qué paso con la Quinta del Sordo tras la muerte de Goya?. El 3 de Mayo de 1.830 Mariano, su nieto, que ya la había heredado, la transfiere a su padre quien la habitó por temporadas y alquiló en 1.852. Era conocida entonces por "Huerta del baño de caballos", siendo llamada "Quinta del Sordo" mas recientemente debido a la sordera de Goya y según otras opiniones por que el propietario de la finca que lindaba con la suya, un tal Flores quien padecía también esta enfermedad.

Al morir Javier el 12 de Marzo de 1.854, el día siguiente se abrió la testamentaria que iniciaría los tramites judiciales para vender la finca. El 15 de Diciembre de este mismo año Miguel García, arquitecto de la Academia de Nobles Artes de San Fernando presentó su tasación de las tierras y de los edificios.

El 17 de Marzo de 1.855 Mariano recurrió al juzgado alegando que en la tasación se había omitido incluir las pinturas, solicitando que se realizara por el profesor de pinturas José Peláez, quien emitió el día 25 de este mes de este año un informe tasándolas en 226.000 reales. Por ultimo el 12 de Abril de 1.859 se acordó aceptar la proposición de compra hecha por Segundo Colmenares, adjudicándole la propiedad. Debió tratarse de una pura especulación urbanística ya que cuatro años después, el 27 de Noviembre de 1.863 vendió toda la propiedad por el precio 5.209.728 reales a Luis Rodolfo Coumont. Sería más tarde Coumont quien encargaría al fotógrafo francés Laurent realizar una serie de las fotografías de las Pinturas Negras y posiblemente la ya citada de la casa, fotos de gran valor documental. El 8 de Marzo de 1.873 el Barón Charles Saulnir adquirió la casa y sería el Barón Frederic Emile d'Erlanger quien en 1.874 ordenó el traspaso de las Pinturas Negras del muro a lienzo, salvándose de esta forma mientras la casa sufría múltiples y definitivos daños.

Hacia 1.913 fue demolida construyéndose en su terreno la estación de Goya de ferrocarriles de Madrid, que luego desaparecería en 1.961 cediendo su lugar a un grupo de viviendas modestas.

Pero volvamos al "lugar", podríamos situar la Quinta a 150 metros del puente de Segovia al sudoeste del camino de la ermita de San Isidro, donde se encontraba un sendero rodeado de árboles que conducía a la quinta situada sobre una colina desde la que se divisaba el Palacio Real, San Francisco y San Andrés y todo Madrid hasta la montaña del Príncipe Pío. En realidad la casa estuvo situada en los terrenos que delimitan la calle Caramuel y la de Juan Tornero.

Según la descripción de Miguel Ángel García, hecha en 1.854, la casa tenía dos alturas formada por cinco crujías paralelas, unas a otras, siendo de gran importancia las dos que miran a Oriente donde se encontraban las pinturas. Algo que es muy lógico teniendo en cuenta que el cerro donde estaba situada la edificación se encontraba a poniente del Madrid de entonces y que por lo tanto las estupendas vistas sobre el Manzanares, San Francisco el Grande y el recién terminado Palacio Real se veían desde la fachada de la casa que daba al este.

Por último cabe mencionar otras edificaciones que existían en los terrenos de la Quinta según la descripción de García como un pabellón para el capataz y una fundición de metales relacionadas con los negocios mineros de Mariano Goya.

Entre las fuentes de documentación que aportan datos reales sobre como era la casa, contamos con un grabado en madera realizado a mediados del S XIX como ilustración para el "Goya" en 1.867 de Carlos Yriarte. Y una fotografía de Asenjo, que se cree que fue tomada con el cambio del siglo que apareció en un periódico español llamado "La Ilustración Española y Americana de 1.909". Y podemos encontrar esta fotografía en el archivo Gráfico Espasa Calpe. Estas dos imágenes recogen el jardín frontal, en el lado derecho de la casa que da a la ciudad, que era la fachada principal a mitad del siglo XIX.

La fotografía es indudablemente un dato que nos permite identificar la estructura de la casa que Goya compró, antes de que el edificio fuera ampliado, primero por el propio artista y más tarde por sus herederos. La parte más joven y original de la casa se encuentra situada al

final sur de la fachada, a la izquierda de la entrada de carruajes. Según Iriarte, fue el hijo de Goya, Javier, quien había construido el bloque del lado derecho de la entrada principal.

La única contribución personal del artista fue la ampliación del ala sur, hacia la izquierda del jardín principal frontal, parte que se piensa debió ser añadida por Goya entre 1.819 y 1.823.

La casa original posiblemente fue un simple rectángulo de dos plantas y un terreno en los ángulos derechos que dan al río. La parte de la casa de Goya que inicialmente miraba en esa dirección se puede ver fácilmente en la fotografía, gracias al cambio de tonos de color que identifican tres secciones distintas en la fachada del jardín. El estilo diferente en el vaciado de las ventanas del piso superior añade fuerza a la versión, de que el lado extremo izquierdo es la parte más temprana y el hecho de que esta sección existió por sí sola, de modo aislado, se refuerza también por la puerta que lleva al jardín en la planta baja, que era redundante una vez que la entrada de carruajes había sido construida.

En el modelo de ciudad producido en los años 1.830 y conservado en el Museo Municipal de Madrid hay un rectángulo en la misma posición como la que hemos descrito de la "Quinta del Sordo" que se trata de una casa de ángulos rectos hacia el río con un patio a su izquierda y otro patio y cobertizos, aún todavía más, hacia su izquierda.

Pero son las placas negativas de las fotografías de J. Laurent sobre las Pinturas Negras, tal como se encontraban en la casa, las que nos permiten volver a calcular las dimensiones de las paredes con mayores posibilidades de rigor. La pintura de Leocadia es muy valiosa para nuestros propósitos, pues da una indicación precisa de la medida de los marcos alrededor de las pinturas y del ancho de los passe-par-tout decorativos entre ambos. La fotografía de la Leocadia de J. Laurent también indica la presencia de las puertas y nos hace suponer que las ventanas y esquinas tenían el mismo tratamiento.

A través de la regla métrica que J. Laurent incluye en sus fotografías podemos deducir las medidas exactas de las paredes. En la habitación de la planta baja los marcos son de nueve centímetros de anchura. El fileteado de ocho centímetros, y el espacio entre fileteados y marcos es algo más de ocho centímetros como en el caso de la Leocadia.

Otro modo de comprobar la medida de las habitaciones es trabajar a partir del inventario de los muebles dibujados cuando el inmueble estaba alquilado en Abril de 1.857. El inventario especifica una gran cantidad de muebles en la habitación principal, en la planta de entrada en la zona antigua de la casa. Esta fue utilizada como comedor en la mitad del siglo XIX, como probablemente lo fue en los tiempos de Goya.

A través de una lectura del documento (inventario de 1.857) es claro que el notario o sus secretarios entraron por la entrada principal en el jardín central y primero listaron las habitaciones en la extensión sur en el lado izquierdo. Luego examinaron los principales aposentos a los dos lados de la entrada de carruajes, arriba y abajo, y recopilaron el contenido. Aunque no está clara la relación de una habitación en la planta baja contigua a la cocina de la antecocina y del comedor en el lado sur de la casa, lo que es indiscutible es la existencia de una suite de tres habitaciones en la planta baja en la estructura original, una de las cuales debió contener inicialmente la escalinata que llevaba a los aposentos del primer piso.

Los negativos de J. Laurent son nuestra única guía sobre la apariencia general de las dos habitaciones principales en la casa de Goya en el siglo XIX. Las planchas fueron hechas probablemente entre 1.863 y 1.866 y revelan el aspecto de los aposentos unos cuarenta años después de que se finalizaran las Pinturas Negras. Pero, ¿cambió la decoración desde tiempo del artista, o de hecho las fotografías muestran las habitaciones tal como Goya quiso tenerlas?. Claramente la fecha de algunos elementos decorativos es una cuestión clave que nos documenta y por ello debemos confiar en cierto sentido en el estilo decorativo del momento y en la opinión de los expertos cualificados.

En cuanto a la actitud de los herederos de Goya hacia la casa y sus contenidos artísticos, algunos escritores y estudiosos del siglo XIX han recogido las visiones de Mariano y Javier Goya. La casa estaba en sus manos desde 1.823 cuando Goya se la dio a su nieto, hasta Junio de 1.859, cuando un promotor la compró.

Mariano entregó la casa a su padre en 1.832 y seguidamente perteneció a Javier hasta su muerte en 1.854. Mariano tenía poderes legales para gestionar los negocios de su padre desde 1.852 y como heredero principal, era el más interesado en gestionar la propiedad hasta que fue vendida finalmente siete años después. Unido a la venta, por supuesto las catorce Pinturas Negras eran de un valor obvio. Además eran un valor inmueble en el sentido de que la mayor parte de la gente pensaba que no se podían llevar a otro lugar. La venta de la propiedad, la liquidación de las deudas de Javier y el pago de su herencia en consecuencia, se retrasaron y Mariano tuvo graves problemas de liquidez.

La imposibilidad virtual de mover las pinturas y la dificultad de encontrar un comprador ayudó a preservar la colección más o menos intacta. El pintor Cruzada Villamil, escribiendo en 1.868, mantiene que los herederos de Goya dejaron la casa tal como era originalmente hasta la mitad de 1.850, periodo en el que la propiedad fue vendida.

Valeriano Bozal, llegó incluso a asegurar que Mariano Goya preservó cuidadosamente la Quinta de su abuelo en su estado original. Ya que no existen señales de redecoración reciente en las fotografías, es muy posible que las planchas nos muestren las habitaciones muy parecidas a como Goya las dejó.

Otros factores, como pueden ser estilísticos, nos aportan detalles acerca de los marcos, fileteados y cornisas en la habitación baja. Son neoclásicos y guardan plenamente el estilo de la época de Goya. El artista debió hacer la decoración él mismo de la habitación según esa moda.

El diseño de ese tipo de marcos se encuentra en varias pinturas de Goya de principios del siglo XIX, como por ejemplo "*La familia de Carlos IV*" (1.800). Los expertos opinan que el papel de las paredes de la planta baja data de los años 20 del siglo XIX y que pudo incluso ser anterior a esos años. Y aunque el diseño del papel de las paredes en la habitación superior debió ponerse bastante más tarde, también existían esos tipos de diseños en 1.820. Además el ancho del papel, 48 cm, al igual que el de la planta baja, refuerza el argumento de la fecha más temprana.

Si el trabajo de escayola y del papel de pared forma parte del diseño original de Goya, como pensamos que debió de ser, esto sugiere que el artista trataba de conseguir un efecto palaciego en su casa de campo. La riqueza y simetría de la decoración y la escala de las pinturas logran un gran efecto de conjunto. Pintores famosos anteriores a Goya diseñaron esquemas de pinturas para el exterior y el interior de sus residencias. Vasari habla de la distribución de sus frescos en su propia casa y Goya sabía que el sujeto de estos trabajos era el arte en sí mismo. En Holanda, los frisos en el exterior de la casa de Rubens celebraba las habilidades de los grandes artistas de la antigüedad de modo muy parecido a como lo hacían los frescos de Vasari. Sin embargo Goya no parece haber seguido el mismo camino, y más bien parece, que se guió por su experiencia en decoración de palacios en España para crear un ambiente rico, con la mezcla estándar de pinturas mitológicas, bíblicas, paisajísticas y de retrato que adornaban las galerías y cámaras de los coleccionistas aristocráticos de su tiempo.

Además Goya, fue más allá de la convención de que las escenas campestres eran las adecuadas para las casas de campo. Al igual que otros artistas en contextos similares Goya demuestra sus variadas habilidades en esos cuadros, pintando grandes y pequeños grupos de personas, revelando su ingenioso dominio de lo oscuro y la luz, el paisaje y el interior, los humanos y los animales, sujetos cotidianos y otros imaginarios (y ocasionalmente un extraña mezcla de los dos como *Asmodea*). Muestra su conocimiento del arte tradicional con sus símbolos y emblemas.

Tres de los cuadros en la habitación de la planta baja nos muestran este tipo de símbolos. *Saturno comiendo a su hijo* es el tiempo que destruye todo; *Judith matando a Holofernes* simboliza la resistencia a invasores extranjeros o la castidad conquistando la sensualidad, y la pose de la *Leocadia* es la representación convencional de la melancolía. Cuatro cuadros en la habitación de arriba también tienen connotaciones emblemáticas; *Parcas o Atropos* expresa la visión tradicional a la que el hombre está expuesto y manipulado por fuerzas externas a él a lo largo de su vida; *Duelo a Garrotazos* se ha relacionado con el emblema de Saavedra Fajardo mostrando la siembra de cizaña con las semillas de la guerra. Goya rompe las convenciones mostrando su forma de producir una paradoja o ironía.

Es paradójico lo que a Goya le tocó vivir; La melancolía no estaba probablemente en la mente del artista cuando compró la casa. El lugar ofrecía el ambiente idílico rural que él relacionaba con la paz y la plenitud. Disfrutaba de una bella vista de Madrid y el río. Los amigos del artista se reunían en su casa. Además Mariano era un buen músico que se caso más tarde con una conocida cantante amateur, Concepción Mariátegui. De esta forma se daba una situación en el que un buen conjunto de actividades artísticas conspiraban para agrandar el alma y los sentidos. "*La imaginación del propietario corría libremente en escenas de energía y originalidad asombrosas*"⁴.

No es difícil deducir la razón principal de esta situación, pues la del artista era irónica. Justo cuando el ambiente de la casa debía expresar una sensación de una gran obra o contar la historia exitosa del hombre nacido en los modestos alrededores rurales y provinciales, que se convirtió en pintor del rey y pudo costearse una residencia en los alrededores de la capital, mirando al Palacio Real desde su propia colina. Precisamente, cuando había logrado tantas cosas llegó la enfermedad y la vejez (aunque en el ámbito afectivo, estaba feliz con Leocadia y su hija Rosario) y la sociedad española se dividió contra sí misma.

En estas circunstancias los símbolos universales adquirieron un significado personal. La melancolía estaba en medio de la casa y era su verdadera guardiana. El monje con el bastón que parece inconsciente del mensaje a gritos de su compañero, está tan sordo como Goya. Con Saturno se puede resumir quizás todo esto, ya que puede verse no solo como una reflexión del tiempo que lo destruye todo, sino como la imagen de la desesperación presidiendo los últimos años de la vida de un hombre.

⁴ GLEENDINING, Nigel KENTISH, Rolfe, Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo. Pág.: 108.

MAQUETA - PROCESO DE REALIZACIÓN.-

Ahora que hemos entrado en la situación histórica y cotidiana y en el momento en el que Goya realizó esta serie de pinturas en su Quinta del Sordo, explicaré de una forma breve por que he realizado esta maqueta y cuáles son las razones que me han llevado, en el transcurso de este estudio, a la decisión de construir una reproducción de las salas que albergaron las pinturas en la casa en un orden concreto.

Esta maqueta tiene como finalidad mostrar la distribución de las pinturas de la casa y aproximarnos para entender mejor el estudio de la luz natural según cómo entraba por las ventanas y que Goya utilizaba como luz en general, para pintar cada una de las pinturas. Aunque como comenté en los análisis sobre la luz, creo que en algunas de las pinturas, se apoyó en la luz que desprenden las llamas de las velas.

En mi obsesión por estudiar la luz, recuerdo como al principio de este estudio y hablando con D. Manuel de la Colina, a quien desde estas líneas guardo un recuerdo muy especial, él me comentó que teníamos que estudiar cual era la disposición de las ventanas en las habitaciones, pues así sabríamos como entraba la luz y se proyectaba por todo el espacio de las salas.

En un principio mi interés por aproximarme con objetividad y certeza a todo lo que quería aportar y extraer como datos reales, a la incidencia que tiene la luz natural al proyectarse a través de las ventanas de las habitaciones donde Goya pintaba, me llevaron a lucubrar durante meses, sin conseguir sacar y obtener datos reales que me permitiesen deducir y afirmar a través de una explicación lógica que la luz que aparece en los cuadros corresponde a un determinado momento del día y a una estación concreta del año.

Pero a medida que fui avanzando en el estudio, colocando unas pinturas junto a otras y comparándolas para ver la relación que podrían tener entre ellas y su aproximación a las ventanas, me fui dando cuenta que sería imposible afirmar objetivamente cual es la luz real que corresponde a cada pintura, pues aunque la luz tiene unas características determinadas en cada estación del año, está siempre expuesta a cambiar por momentos durante el día. De esta manera llegué a la conclusión que podría centrar de una forma más certera mi atención al estudio de la luz en cada cuadro según como están pintados y esto me llevaría a una aproximación para entender mejor como los hizo el pintor, que luz utilizó y por consiguiente como estaban situados originalmente. Aunque los datos en los que me he documentado no podemos describirlos como completamente objetivos, creo que tienen un nivel muy elevado del conocimiento de las pinturas, de la casa y del pintor. Estudiosos del tema, como V. Bozal, J. Arnaz, N. Gleending, R. Kentish y Carmen Tordecillas son, entre otros, en los que me apoyo para documentarme y realizar la maqueta que como ya he comentado tiene más como finalidad dar una visión global que nos ayude a entender mejor el lugar de estas pinturas en cuanto a la luz en la casa. Además creo que estos estudios se aproximan en gran medida a la realidad y las conclusiones que saco de ellos cobran un fuerte sentido.

La función que tiene la maqueta básicamente es situar las pinturas según como pienso que Goya las pintó en la Quinta del Sordo a través de las conclusiones que he ido sacando en el transcurso de este estudio. Además tiene como objeto facilitar al lector a través de las ilustraciones que aporto y de las fotografías que he hecho a la maqueta, una visión más amplia y clara que en las explicaciones escritas sobre el orden en el que estaban dispuestas las pinturas en cada una de las salas situadas en las dos plantas de la casa.

El Procedimiento de trabajo para realizar las fotografías definitivas de las pinturas para reconstruir en la casa es el siguiente:

Escanear las fotos del archivo Ruiz Vernacci tal y cómo son.

Grabarlas en un CD.

Una vez grabadas en el CD, pasar las fotografías a papel a la misma escala, en nuestro caso: 1:30.

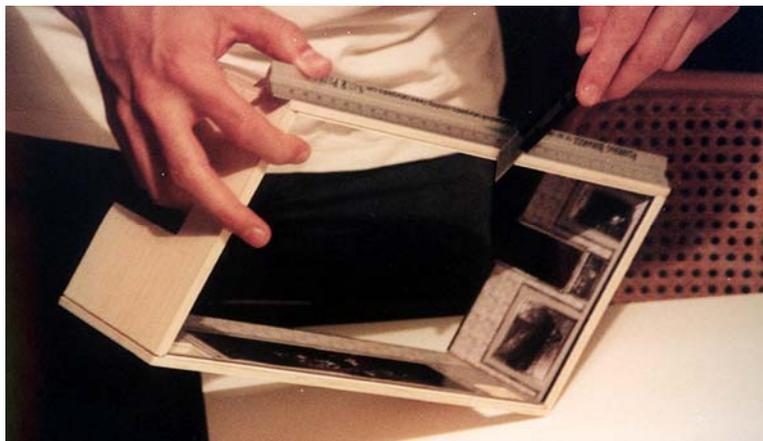
Tras reducir las fotografías a la misma escala:1:30 quedan preparadas para montar la maqueta.

Una vez explicada la forma de reproducir las fotografías que simularán las pinturas a escala tal y como eran originalmente y se conservaron en la casa después de que Goya las pintara, llegamos a una cuestión de interés en este proceso del trabajo.

¿Cómo he realizado la construcción de la maqueta?

He colocado las fotografías de J. Laurent en el soporte que he utilizado para construir la maqueta con las medidas exactas tal como eran en la Quinta del Sordo.

Esta maqueta que reproduce “La Quinta del Sordo” la he realizado a escala 1:30. Corresponde a la sala central en dos plantas de la nave central según el plano del arquitecto Rolfe Kentish. En el exterior corresponde a la ventana y puerta izquierda del extremo izquierdo de la fachada de la casa que vemos en la fotografía tomada hacia 1.873.



El material que he utilizado para reproducir las dos plantas (donde el pintor trabajó durante tres años en la realización de estas pinturas) para construir esta maqueta es el siguiente:

Madera de balsa, que utilizo como soporte para pegar el cartón blanco de 2 milímetros que a su vez sostiene las fotografías de las pinturas a la escala ya indicada. La madera de balsa, la he cortado en piezas que corresponden a las medidas reales de las paredes de las habitaciones de la casa y la he utilizado por ser muy manejable para trabajar. Permitiéndome hacer los huecos de ventanas y puertas con facilidad.

Cartón blanco, que sostiene las fotografías a escala de las pinturas tal como se hicieron en la casa y utilizo para construir el suelo y techo entre las dos plantas.

Fotografías que he sacado a escala de las originales de J. Laurent, utilizando como herramienta de trabajo el programa informático Corel Draw.

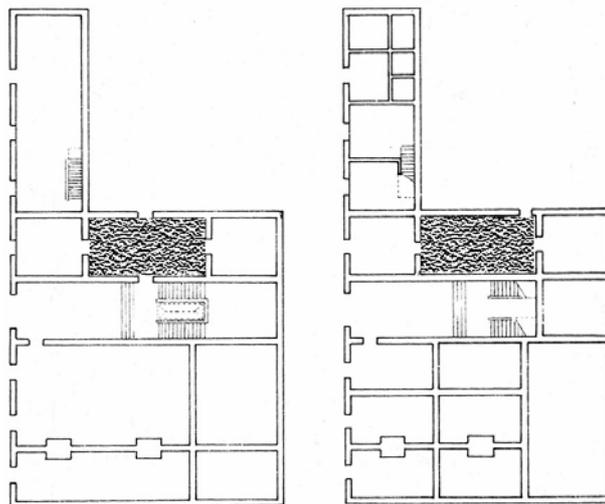
Cola blanca rápida, que he utilizado para pegar las piezas por los cantos de la madera de balsa y que representan los muros de la casa.

Metacrilato de 6 milímetros de grosor, que va pegado a los cantos de la madera de la primera planta y al espejo que nos sirve de base para poder ver las pinturas de la primera planta. Es un metacrilato de 10 cm de altura que nos permite ver con facilidad las pinturas de la primera planta reflejadas en el espejo.

Pegamento rápido, que he usado para pegar el metacrilato a la madera por un lado y al espejo por otro.

Girotondo que he pegado a la base del espejo y al girarlo nos permite ver con más comodidad las pinturas de ambas plantas.

Madera de contra chapado de color negro de 5mm. que sirve como base al girotondo, donde he colocado el plano de Kentish de las dos plantas y el plano de la situación de la casa entre 1.860 y 1.870 publicado por el Instituto Geográfico y Catastral. Una vez explicados los materiales que he usado para construir la maqueta doy otros datos de interés que nos aproximan a entender mejor, como era la estructura de la casa, y más en concreto de las habitaciones dónde Goya realizó las Pinturas Negras.



La nave situada a la izquierda junto a esta nave central fue construida posteriormente por Goya. Así como la nave de la derecha, que alberga el patio de carruajes y la escalera, que nos conduce a la planta de arriba y que se extiende a lo largo de su parte derecha en su planta baja en cuatro habitaciones más y en siete habitaciones en su planta alta.

Como documentación general y fuente de información he tomado como punto de partida el artículo titulado la "La casa y las Pinturas Negras a la luz de nueva documentación y de las fotografías de J. Laurent" de O. N. V. Glendinning⁵.

Según este artículo la medida del largo de las dos habitaciones es de 9'02 metros y el ancho de 4'51 metros.

Las medidas de los cuadros las he sacado a partir de la regla que aparece en las fotografías de J. Laurent. Estableciendo una regla de tres, con relación a la regla de J. Laurent que mide un metro, obtengo la medida exacta de los cuadros originalmente. He medido las fotografías desde la parte exterior que simulan los marcos de papel para mostrar este detalle curioso en la maqueta.

La ubicación, que me lleva a situar los cuadros de esta manera la obtengo también a través de este artículo. Cambiando el orden según lo que cuenta Iriarte que parece ser fue la única persona que visitó la casa y vio los cuadros antes de ser derribada. Según Glendinning *Saturno* se sitúa en el lado contrario a como piensa Iriarte, del otro lado *Judith*.



Los fondos de las paredes: El papel pintado, que reproduzco en las dos plantas de la maqueta, lo he obtenido también a partir de lo que nos explica Glendinning en su artículo y a través de las fotografías de J. Laurent. Además me he apoyado en el artículo: "Las Pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent" de Carmen Tordecillas⁶.

⁵ GLEENDINING, Nigel. Revista Historia 16. Pág.: 99 a 108.

⁶ TORDECILLAS, Carmen. Boletín Museo del Prado. Tomo XIII. N° 31. Pág.: 57 a 69.

La cornisa de papel que aparece en la parte superior de las paredes de las salas se aprecia en algunas fotografías de J. Laurent como por ejemplo *Aquelarre o Gran Cabrón* y también es comentada por Glendinning en su artículo: *"La casa y las Pinturas Negras a la luz de nueva documentación y de las fotografías de Laurent"*⁷.



Las medidas de las ventanas de tamaño pequeño situadas a ambos extremos de la pared larga de la planta baja, así como las puertas centrales de las paredes más cortas de ambas plantas, también las he obtenido de las explicaciones que Glendinning nos cuenta en su artículo. Las ventanas situadas en el centro de las paredes largas de la planta alta, a modo de balcones las he diseñado de tal forma según las conclusiones que he sacado con el arquitecto Daniel Arnauz considerando que sería muy lógico el uso de este tipo de balcones en casas de campo de ésta época. *"Yriarte señala que había ventanas en la mitad de las paredes más largas en la habitación de la segunda planta y que en la planta baja, con sus pinturas muy amplias en el centro de las largas paredes, se ha presumido siempre que tenía ventanas a cada lado."* *Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo*⁸.

El rodapié y marco de las puertas en la sala de arriba y el rodapié de la planta de abajo, también lo hemos diseñado nosotros.

Una vez explicado como he realizado la maqueta y comentadas las fuentes de documentación en las que me apoyo para construirla, doy paso a comentar como he colocado las fotografías en la maqueta que nos aproximan a reproducir la situación original de las pinturas en la casa y como eran éstas tal como Goya las terminó.

Las fotografías sacadas a papel al escanear las fotografías de J. Laurent las he pegado a un cartón blanco de 2 mm. de grosor que a su vez he pegado a la madera de balsa que simula las paredes de la casa.

En cuanto a la decoración del papel pintado, podemos comprobar en los negativos de las fotografías de J Laurent, como en la sala de abajo había papel en el zócalo con un dibujo de ramos de uvas, pámpanos y una trepadora con una flor que se llama campanilla. El empapelado de la sala de arriba cubre la superficie de las paredes alrededor de los cuadros con un diseño geométrico del estilo diapré, alternándose en él flores abstractas y nubes.

En cuanto a los colores de los papeles eran frecuentes los rojos y carmines en los comedores y el verde oscuro en las salas.

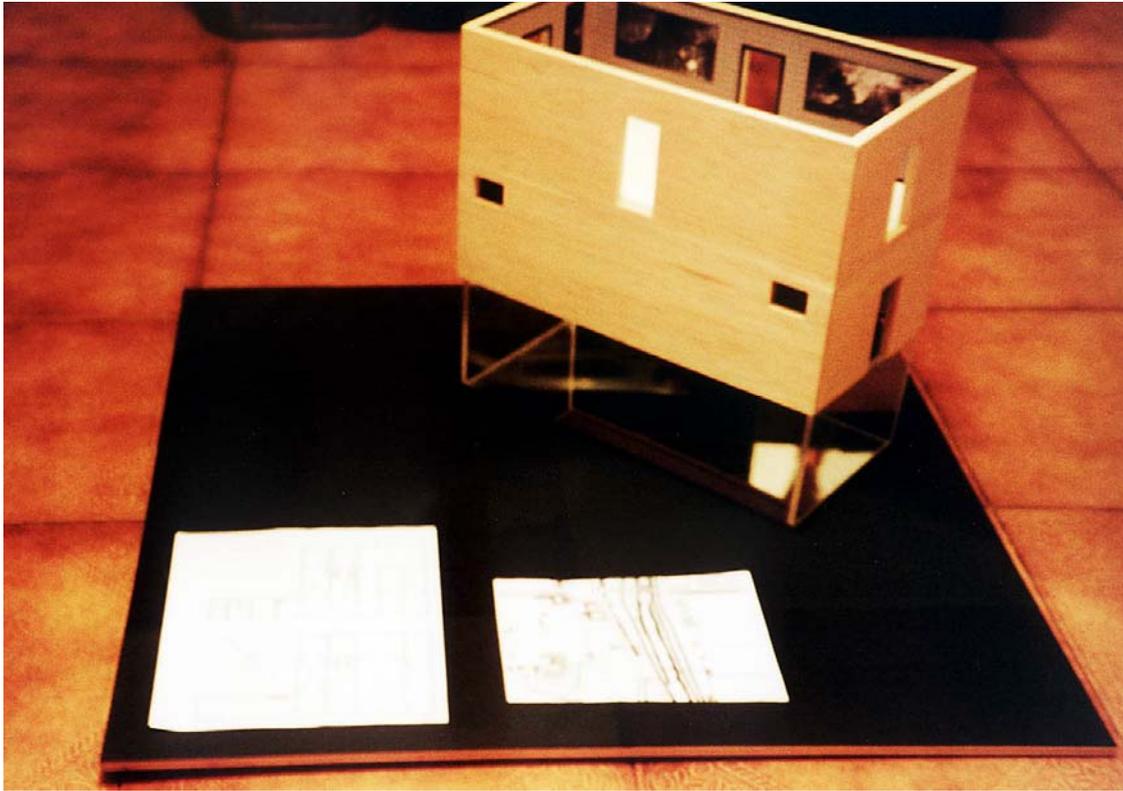
De igual manera he aplicado el papel pintado de las paredes que rodean a las pinturas a este cartón blanco como he hecho con las fotografías de las pinturas. He sacado por piezas en papel, a través del scanner, las fotografías a escala 1:30 que corresponden a cada una de las

⁷ GLEENDINNIG, Nigel. Historia 16. Pág.: 102 a 109.

⁸ GLEENDINNIG, Nigel. Revista Apollo. Febrero. 1986. Número 986. Pág.: 105 a 106.

pinturas en las paredes de las habitaciones. Por último he pegado los papeles de las fotografías con un spray adhesivo transparente reposicionable al cartón blanco que ha su vez he pegado con

este spray a la madera de balsa. Una vez hecho esto, he cortado con un cutter los huecos correspondientes a las puertas y ventanas, y de esta manera quedan preparadas las ocho piezas que simularán las paredes reales de la casa para montar lo que será la maqueta definitiva. Y que muestro a través de las fotografías de cada pieza en las dos paginas siguientes, según corresponden a la planta baja y a la planta alta. Que creo, es la disposición que Goya llevó a cabo para realizar estas pinturas en las habitaciones de la casa.



Plano general exterior de la maqueta de las dos habitaciones que albergan las Pinturas Negras

*“Una casa erigida en el corazón
Mi catedral de silencio
Reanudada cada mañana en sueños.
Y cada noche abandonada
Una casa cubierta de alba
Abierta al viento en mi juventud”⁹.*

⁹ BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. Pág.: 86.

RECREACIÓN DE LA PLANTA BAJA



Dos frailes - Dos mujeres - Leocadia



Romería a la Fuente de San Isidro

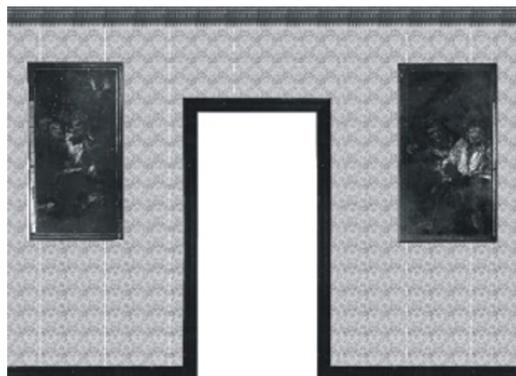


Judith y Holofernes- Saturno devora a un hijo



Aquelarre

RECREACIÓN DE LA PLANTA ALTA



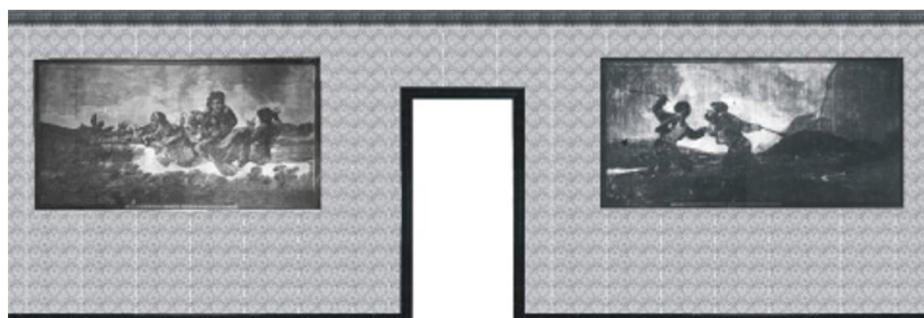
La Lectura, Los Políticos - Dos mujeres y Un Hombre



Peregrinación a la Fuente de San Isidro - Aquelarre Asmodea



Perro semihundido



Parcas o Atropos - Duelo a garrotazos

8. DOCUMENTACIÓN.

Por el tema y las características de este trabajo, además de la bibliografía he requerido otras fuentes.

En lo referente a la documentación que he utilizado para realizar esta investigación citaré a continuación instituciones, lugares y personas que he visitado y consultado.

Entre las opiniones consultadas a personas que tienen un gran conocimiento de la vida y la obra del pintor y que me han ayudado para sacar y extraer ideas, afianzar conclusiones y esclarecer datos que aporten un peso de objetividad a este estudio, citaré con todo mi agradecimiento a:

Doña Manuela Mena: Subdirectora del Museo del Prado.

Doña Elena de Santiago: Directora de la sala Goya de la Biblioteca Nacional.

Doñas Roció y Mayte Dávila y Herlinda Cabrero: Restauradoras del Departamento de Restauración del Museo del Prado.

Doña Carmen Garrido: Directora del Gabinete Técnico del Museo del Prado.

Doña Carmen Gutiérrez: Responsable del archivo Ruiz Vernacci del Instituto de Restauración y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional.

Instituciones y lugares que he visitado para extraer datos documentales como fotografías, artículos publicados, grabados y otras pruebas documentales:

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

Manuscrito de D. Francisco de Goya que trata sobre el espíritu de los que se inician en las bellas artes y las disciplinas académicas a seguir en la educación de tales instituciones. He escogido este manuscrito por que es revelador respecto a las opiniones que Goya mantiene sobre las enseñanzas en las Academias de Bellas Artes.

BIBLIOTECA NACIONAL.

Fotografías de la prueba de artista y primera y segunda edición de la serie de grabados: Los disparates o proverbios. He analizado esta serie de grabados por ser un precedente de lo que más adelante Goya realizaría pintando sobre las paredes de su casa en la Quinta del Sordo en cuanto a temática, composición y expresión.

MUSEO DEL PRADO.

Documentos:

Informes de Restauración del Taller de Restauración del Museo del Prado sobre las restauraciones realizadas a las pinturas por Doña Roció y Mayte Dávila y Herlinda Cabrero.

Informes del Gabinete Técnico del Museo del Prado de análisis de las radiografías de las pinturas dirigido y realizado en el equipo de dicho gabinete por Doña Carmen Garrido.

Fotografías de las radiografías de los informes del Gabinete Técnico.

INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL. ARCHIVO RUIZ VERNACCI.

Reproducciones de las fotografías de J. Laurent de los negativos de cristal.

INSTITUTO GEOGRÁFICO: CARTOGRAFÍA, CARTOTECA.

Pruebas Documentales: Planos de la zona donde estaba ubicada la casa.

Plano de Federico de With. 1.980.

Hojas Kilométricas de antes y después de 1.890.

Plano de J. López de 1.846.

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

Artículos de prensa referentes a la vida y obra del pintor.

CONCLUSIONES.

A lo largo de esta investigación son muchas las preguntas que me he planteado, al estudiar con detalle esta serie de pinturas y espero de estas conclusiones alguna respuesta. En primer lugar me gustaría hacer una observación que demuestra la genialidad de este pintor. Estas pinturas no cuentan con un estudio previo de bocetos y dibujos. Por lo tanto Goya las realizó de una manera espontánea sin necesidad de recurrir a un trabajo anterior. Creo que las catorce pinturas estaban muy estudiadas y pintadas en su cabeza y Goya fue expresando y transportando de su cabeza a los muros las imágenes que ya tenía grabadas con toda libertad. Pero como todo artista en su madurez, está lleno de todas las imágenes y temas, que realizó anteriormente, sobre todo las series “Los caprichos” y “Los Disparates”, que le sirvieron para retener imágenes, expresiones e ideas que luego recrearía al llevar a cabo estas pinturas. Si puedo decir que su genialidad se hace patente una vez más en la forma de trabajarlas ya que se desconocen, como acabo de decir, bocetos o cualquier tipo de estudio previo antes de ponerse a pintar sobre los muros de la casa.

Después de esta reflexión, a continuación enumero las conclusiones que yo considero más importantes a lo largo de esta investigación y que recogeré por temas.

TEMÁTICA

En cuanto a los temas de estas pinturas, son tres los que toca en la serie: Temas cercanos a su vida personal, temas referentes a la vida cotidiana y costumbres de la época y temas referidos a la mitología.

En ellos el pintor nos demuestra su conocimiento del arte tradicional, y del mundo de los símbolos y alegorías. Algunos de los temas pueden ser convencionales, pero su desarrollo no, Goya nos muestra que él tiene siempre su manera especial de ver y tratar los temas cargándolos de humanidad.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Las pinturas se trasladaron del muro a la tela; una acción que derivó en múltiples complicaciones, así como todas las relacionadas con el paso de un soporte rígido a uno elástico, y a partir de esa actuación los problemas de conservación han sido más agudos en cuanto al desprendimiento de pintura y aparición de craquelados. Posteriormente todas las pinturas fueron restauradas en el taller del Museo del Prado, todas menos: *Aquelarre o Gran Cabrón*, *La Romería de san Isidro* y *La Peregrinación a la Fuente de San Isidro*.

Otro aspecto importante en lo que se refiere a la conservación y restauración de estas pinturas es destacar que la actuación que sobre ellas lleva el Gabinete de Restauración del Museo del Prado sigue, por supuesto, el criterio actual de respeto que se adopta en las obras de arte. En lo que supone la limpieza de las pinturas, se utilizan materiales más nobles que al principio del siglo pasado, más puros con el fin de respetar, y hacer más reversibles las restauraciones efectuadas; se sustituye el empleo del óleo por acuarela al cubrir lagunas de pintura. También se lleva a cabo el asentamiento del color sin perjudicar a las zonas cercanas los craquelados que se trabajan. Y se trabaja al cubrir lagunas con mucho cuidado de no invadir zonas cercanas a éstas.

En las fotografías de J, Laurent, observamos una característica común entre todas las pinturas de la serie en lo que se refiere a su estado, pues en casi todas aparecen desconchados de pinturas, zonas de rallados y grietas de mayor y menor grosor.

Creo que un buen criterio de temporalidad para la buena conservación del estado de estas pinturas en el Museo, sería un seguimiento por periodos mensuales de tiempo, aplicándoles las restauraciones que demanden continuamente.

COMPOSICIÓN Y DESARROLLO POR PLANOS

En cuanto a los análisis plásticos, que he realizado en este estudio, existen casi siempre características comunes entre las pinturas de las fotografías de J. Laurent y las pinturas en su estado actual en las del Museo del Prado que fueron sacadas de los muros por Salvador Martínez Cubells, por ejemplo en las composiciones: Todas mantienen las composiciones que Goya ideó al pintarlas, exceptuando cambios como repintes que aparecen en algunas y claramente en *Dos Mujeres Comiendo* donde observamos el cuerpo de la mujer de la izquierda que en un principio abarcaba mas espacio en la composición y luego al trasladarse a la tela es tapado por el fondo. En el *Perro* también aparecen cambios como en *Saturno*, pero realizados por el propio Goya, en un principio vemos la figura de un hombre bailando que luego cambia por la figura de Saturno.

El *Aquelarre o el Gran Cabrón* y *La Peregrinación a la Fuente de San Isidro*, son otros dos ejemplos que ilustran muy bien como casi todas las pinturas de la serie en un principio eran fondos más amplios a los que luego Goya añade nuevos elementos, yo no sabría muy bien decir si corresponden a paisajes, aunque si parece ser estaban hechos en tonalidades azules.

En las composiciones de cada pintura antiguamente y actualmente el desarrollo por planos es el mismo, guardando una estrecha relación entre todas las pinturas de la serie. Generalmente destaca un primer plano para representar uno o varios grupos de figuras que protagonizan la escena, un segundo plano para representar el entorno que rodea a estos grupos de figuras como por ejemplo: Tierra, árboles y otros elementos y en tercer plano suele aparecer el fondo que en unas, por el tema que representan corresponde al cielo y en otras son fondos oscuros que potencian la luz y las figuras.

Una de las conclusiones que apporto a esta investigación a través de los dibujos-esquema que he realizado y es una característica común entre todas las pinturas de la serie es el movimiento que aparece en su estructura compositiva. Creo que las figuras están muy bien integradas con los fondos, por el predominio de líneas curvas que engloban y rodean grupos de figuras y que se unen con otras líneas, también curvas entrelazando figuras, fondo y otros elementos creando una unión perfecta y que yo interpreto a través de estos dibujos.

Pinceladas sutiles, líneas que se integran con los fondos pero que dibujan el contorno de las figuras al mismo tiempo, calidades plásticas de color, luz, fondos y estructuras circulares compositivas, hacen de estas pinturas que carezcan de rigidez y muestren un contenido plástico de armonía y perfección.

EXPRESIVIDAD

Goya nos transmite emociones fuertes, porque nunca se quedaba en las medias tintas, siempre fue, como todo gran artista testigo de su tiempo, pero no debemos caer solamente en el pensamiento global del drama y tragedia que muestran las expresiones de las pinturas, porque

muchas también están cargadas de un fuerte contenido cómico, en ocasiones son expresiones que rozan el esperpento.

LUZ - COLOR

El estudio del color nos aporta muchos datos reveladores, por un lado en las pinturas que Goya realizó en la planta baja, la atmósfera de los cuadros se refleja a través de colores más cálidos, concentrándose de manera espectacular en las figuras que contrastan con los fondos oscuros casi negros. Esto podría responder a la situación de los dos ventanucos situados a ambos extremos de las paredes alargadas donde reposaban: *Aquelarre o Gran Cabrón* y *Romería de San Isidro* y es en éstas, donde los fondos son más calientes que en el resto de las pinturas de esta planta. Hago incidencia en esta reflexión, pues pudo ser que al entrar poca luz por estas ventanas de tamaño pequeño el pintor aprovechara esta sala para pintar por las noches ayudándose por la luz de las velas y dejase las pinturas de la sala de arriba para trabajar aprovechando la luz natural del día, al estar iluminada esta habitación por dos balcones en el centro de las paredes alargadas, por los que podía entrar y proyectarse la luz expandiéndose por toda la habitación.

Es precisamente por esta razón por la que creo que las pinturas de la sala de arriba están trabajadas en colores más fríos que corresponden más a los exteriores de la casa como muestra *La Peregrinación a la fuente de san Isidro*, pradera que parece que Goya divisaba desde la perspectiva de esta ventana junto al Palacio Real. Al igual que esta pintura, el resto de esta sala están compuestas de cielos azules claros y los colores corresponden a los efectos que la luz natural tiene sobre figuras, objetos y otros elementos representados. Por lo general son colores vivos, y a diferencia de las de la primera planta que cambian hasta los fondos, que son más oscuros en las pinturas de la primera planta a diferencia de los fondos de la segunda planta que presentan tonalidades más suaves tirando a verdosas.

Por lo tanto, creo que como característica común en las pinturas de la primera planta las pinturas estaban realizadas por luces más calientes y concentradas. Posiblemente por la poca luz que entraba por los cuatro ventanucos de la habitación. Y las pinturas de la sala de arriba estaban dotadas de luz natural que corresponde más a la luz del día y que entraba por los dos balcones situados en el centro de las paredes alargadas.

Las radiografías que hemos visto en los ejemplos de las pinturas expuestas y también las del resto de la serie, nos muestran como característica común, el empleo de blanco de plomo que el pintor utilizaba como color base para dar más luminosidad a determinadas zonas de las pinturas.

También quiero hacer referencia a que la luz no varía entre la serie de pinturas reflejadas en las fotografías de J. Laurent con las del Museo del Prado.

COLOCACIÓN ACTUAL DE LAS PINTURAS EN EL MUSEO DEL PRADO

Las pinturas en el Museo del Prado, en mi opinión, están dispuestas correctamente en la sala de la planta baja concentradas las siete en una sala y de una forma anárquica las de la planta alta de la casa dividida en dos salas.

MAQUETA - LUGAR

El orden que finalmente he establecido de las pinturas en las salas y que muestro a través de la maqueta creo que es posiblemente el que más se aproxima a la ubicación de las pinturas en la casa, tomando como datos definitivos estas cuestiones. Primero, el tamaño de las ventanas de las habitaciones, segundo, la longitud de las paredes donde solo por su tamaño pueden reposar determinadas pinturas; en el caso de las pinturas de la sala de arriba, parece lógico que *Peregrinación a la Fuente de San Isidro* y *Asmodea* estén en la misma pared, no sólo por las medidas y el tamaño de las pinturas que están separadas por un balcón, sino por la relación de color y luz. En tercer lugar la relación que existe entre unas pinturas y otras en cuanto al color y la composición.

Por último es interesante comprobar como los focos de luz que se proyectan en las pinturas y entran por las ventanas corresponden exactamente a la situación de los cuadros en esas paredes, como sucede por ejemplo en *Saturno* y la *Leocadia*. Algo que podemos ver a través de la maqueta.

Como final de estas conclusiones hago destacar la idea en la que coinciden todas las personas consultadas y citadas a lo largo de este estudio: Las Pinturas Negras realizadas por Francisco de Goya nunca debieron sacarse de los muros de la casa. Su deterioro, como sabemos, es consecuencia principalmente, de que el soporte donde Goya realizó estas pinturas, la pared, era rígido y se trasladó a otro soporte, elástico. Problema que afecta actualmente a las pinturas. Considero que es un error histórico como trasladaron las pinturas de los muros a tela y no existe ninguna razón que lo justifique. Aunque, se puede considerar como un mal menor.

Ahora no se hubiera hecho así, sería un avance considerable, comprobar como nuestra sociedad, adquiere una nueva mentalidad y respeto hacia las obras de arte. Quiero pensar que actualmente se hubieran conservado las pinturas en su entorno natural, en el lugar de la Quinta del Sordo donde Goya las pintó. El conservarlas en los muros y dentro de la magia de la casa, hubiera sido un goce para todos nosotros y una riqueza incalculable para nuestro patrimonio cultural.

Como propuesta personal planteo a través de estas líneas la idea de reproducir dentro del Museo o en algún espacio exterior, la reconstrucción de estas habitaciones de la casa para albergar las pinturas que actualmente podemos visitar en el Museo del Prado.

Es mi intención que éstas conclusiones queden abiertas al contraste, a la profundización y el enriquecimiento.

BIBLIOGRAFÍA.

- ADORNO, Theodor W. **Teoría Estética**. Edit. Taurus. Madrid, 1.986.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. **Las Pinturas Negras** (artículo). Madrid Ilustre Colegio Oficial de Doctores. Icoldlflc, 1.996.
- ARIES. Philippe y DUBY. George (directores) **Historia de la vida privada**. Edit. Taurus. Madrid 1.989 (cinco tomos).
- ARNAIZ, José Manuel. **Las Pinturas Negras de Goya**. Ediciones Antiquaria, Madrid, 1.996.
- BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. Edit. Fondo de Cultura económica. México, 1.992.
- BENJAMÍN, Walter. **Discursos Interrumpidos I**. Edit. Altea, Taurus, Alfaguara. Madrid, 1.987 (Traducción y notas de Jesús Aguirre).
- BOZAL, Valeriano. **Pinturas Negras de Goya**. Tf. Editores, Madrid, 1.997.
- BOZAL, Valeriano. **Goya: Pinturas Negras: Guía de Sala**. Alianza. Fundación Amigos del Museo. Madrid, 1.999.
- BREA, J. L. CASTRO, y JARAUTA, F. MOREY, M. PARDO, L. TRIAS, E. **Otro marco para la creación**. Edit. Complutense. Madrid 1.995. (ciclo de conferencias Facultad de Bellas Artes).
- CALVINO, Italo. **Seis propuestas para el próximo milenio**. Edit. Siruela. Madrid, 1.994.
- CAMPBELL, Joseph, (en dialogo con Bill Moyers). **El poder del mito**. Editores Emecé. Barcelona, 1.991.
- COLORADO, Arturo. C.D: Sobre el Museo del Prado. **Los Inmortales de la Pintura** Edit. del Prado.
- CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de los símbolos**. Edit. Labor. Barcelona, 1.985.
- CORRALES, Capi. **Contando el espacio**. Ediciones despacio. Mob Coop Ediciones. Madrid, 2.000.
- El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras**. Catálogo exposición Edit. Ministerio de Cultura. Madrid 1.990. Sala Julio González. Edificio antiguo M.E.A.C. Comisario Luis Fernández Galindo.
- FOCILLON, Henri. **La vida de las formas y el elogio de la mano**. Edit. Xarait. Madrid, 1.983.

- GARRIDO, M^a C. **Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya.** Boletín del Museo del Prado T.V, N^o 13 (Enero-Abril 1.984).
- GASSIER, P. **Dibujos de Goya.** Barcelona, 1.973 y II, 1.975.
- GASSIER, P. y WILSON, J. **Goya.** Friburgo, 1.970.
- GLENDINNING, N. **Goya's Country house in Madrid: The Quinta del Sordo.** Colaborador: Rolfe Kentish. Apolo 288, (1.986).
- GLENDINNING, Nigel. **La casa y las pinturas negras a la luz de nueva documentación y de fotografías de Laurent.** Revista Historia 16.
- GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusión.** Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 1.979.
- GONZALEZ DE ZARATE, Jesús María. **Goya de lo bello a lo sublime.** Instituto de estudios iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1.990.
- GOMEZ DE LA SERNA, G. **Goya y su España** Madrid, 1.969.
- GUDIOL, J **Goya.** Barcelona, 1.970.
- HAUSER, Arnold. **Historia Social de la literatura y el arte.** Edit. Guadarrama. Madrid, 1.968.
- HERRAN DE LAS POZAS, Agustín de la. **Las Pinturas Negras de Goya.** La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1.948.
- JUNG, Carl G. **Arquetipos e inconsciente colectivo.** Edit. Paidós. Barcelona/ Buenos Aires ,1.981.
- KANDINSKY, Wassily. **De lo espiritual en el arte.** Edit. Barral-Labor. Barcelona, 1.986.
- KUBLER, George. **La configuración del tiempo.** Edit. Alberto Corazón. Madrid, 1.975.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. **Breve historia de la pintura Española.** Edit Akal. Madrid, 1.987 (dos tomos) (1^a ed. 1.934). Ampliación bibliográfica Agustín del Valle.
- LEYRA, Ana María. **La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía.** Edit. Península. Barcelona, 1.993.
- MACARRÓN MIGUEL, Ana **Historia de la Conservación y la Restauración.** Edit. Tecnos, Madrid, 1.995 (desde la antigüedad a finales del s XIX).
- MACARRON MIGUEL, Ana y GONZALEZ MOZO, Ana **La Conservación y la restauración en el s. XIX.** Edit. Tecnos, Madrid, 1.988.
- MARCHAN FIZ, Simon. **Del arte objetual al arte del concepto.** Ediciones Akal. Madrid, 1.986

- MULLER, Priscilla E. **Goya's black Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty.** The Hispanic Society, Nueva York, 1.984.
- ORTEGA Y GASSET, J. **Goya.** Madrid, 1.958.
- PRADO, Museo del. **Catálogo,** Madrid, 1.985.
- PRAZ, Mario. **La casa de la vida.** Ediciones Alfons el Magnanim. Generalitat Valenciana, 1.995.
- RILKE, Rainier María. **Cartas a un joven poeta.** Edit. Siglo XXI. Buenos Aires, 1.980.
- RYBEZYNSKY, Witold. **La casa, historia de una idea.** Edit. Nerea. Madrid, 1.992.
- SALAS, Xavier. **Minucias sobre Goya.** Universidad de Granada, Granada, 1.979.
- SALAS, Xavier. **De Goya** Milán, 1.978.
- SANCHEZ CANTON, F. J. SALAS, X. **De Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta del Sordo.** Grandes Monografías de Arte. Milán- Barcelona: Rizzoli-Vergara, 1.963.
- SÁNCHEZ CANTON, F. J. **Francisco de Goya: La Quinta del Sordo.** Forma e Colore 30, Sadea-Sansoni, Florencia, 1.965.
- SÁNCHEZ CANTON, F. J. **Goya: La Quinta del Sordo.** Forma e Colore 12, Granada: Albaicin-Sadea, 1.966.
- STOICHITA, Víctor. I. **Breve historia de la sombra.** Edit. Siruela. Madrid, 1.997.
- TANIZAKI, Junichiro. **El elogio de la sombra.** Edit. Siruela. Madrid, 1.994.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. **Historia de seis ideas, (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética).** Edit. Tecnos. Madrid, 1.987.
- TORDECILLAS FERNÁNDEZ, M^a del Carmen. **Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J.Laurent.** Boletín Museo del Prado tomo XIII N^o 31, 1.992.
- URBIETO, A. REGLA, J. JOVER, J.M. SECO, C. **Introducción a la Historia de España.** Barcelona. Edit. Teide, 1.991. (1^a ed. 1.963)
- VALDEAVELLANO, L. G. de. **Ante las Pinturas de la Quinta del Sordo.** Arte Español, T. IX, 1.928.
- VALVERDE, José María. **Breve historia y antología de la estética.** Edit. Ariel Filosofía. Barcelona, 1.990.
- VAN GOGH, Vincent, **Cartas a Theo.** Edit. Barral. Barcelona, 1.971.

