

IIII

DISCURSO DE INGRESO DE  
ACADÉMICO NUMERARIO

---

Boletín  
Real  
Academia  
de  
Córdoba



# PARA UNA NUEVA INTERPRETACIÓN DE LAS PINTURAS NEGRAS DE GOYA

José María Palencia Cerezo

Académico Numerario

---

Discurso de ingreso como Académico Numerario pronunciado el día 28 de octubre de 2021

---

## RESUMEN

---

### PALABRAS CLAVE

Goya.  
Quinta del sordo.  
Pinturas negras.  
Cabezas de un paisaje.  
Mendigo ciego.

Las llamadas «pinturas negras», plasmadas por Francisco de Goya sobre las paredes de la «Quinta del sordo», no solo han constituido unas de las aportaciones más interesantes a la historia del arte de su tiempo, sino que han sido motivo de estudio para los investigadores, debido a sus avatares históricos, dificultad de interpretación y polivalencia de su mensaje. En este trabajo se propone una nueva interpretación de las mismas en base a la lectura de dos obras existentes en colecciones particulares: *Cabezas en un paisaje* y *Mendigo ciego*.

---

## ABSTRACT

---

### KEYWORDS

Goya.  
Quinta del sordo.  
Black paintings.  
Heads in a landscape.  
Blind beggar.

The so-called «black paintings», embodied by Francisco de Goya on the walls of the «Quinta del sordo», have not only constituted some of the most interesting contributions to the history of the art of time, but have been a reason for studying for researchers, due to his historical avatars, difficulty of interpretation and versatility of his message. In this work a new interpretation of them is proposed based on the reading of two existing works in particular collections: *Heads in a landscape* and *Blind beggar*.

«Se ve que en la España de este tiempo, sobre todo,  
se forma una mezcolanza brillante y oscura,  
en que se amasa toda la vida española  
en un contraste que Goya pinta,  
haciendo resaltar la pincelada amarilla  
sobre los fondos más oscuros». (O viceversa)  
Gómez de la Serna, *Goya*, 1950, p. 151.

## EL PROBLEMA DE LA EXPLICACIÓN DE LAS PINTURAS NEGRAS: NUEVAS OBRAS Y NUEVAS HIPÓTESIS

Como es conocido, a pesar de la considerable literatura artística surgida en torno a la Quinta del Sordo durante los últimos ciento cincuenta años, varios son todavía los enigmas que se ciernen sobre las llamadas Pinturas Negras. Entre ellos están no solo los relativos a su explicación coherente, sino también y como más determinante, el del número de pinturas que conformaban la serie. Incógnitas que aún persisten, enredadas entre juicios interpretativos varios, y documentos olvidados o todavía no verificados, que posibilitan la difusión de considerables malentendidos y errores de significativo alcance<sup>1</sup>.

No vamos a entrar aquí en la polémica surgida en torno a la cuestión de la autoría de las pinturas que hoy guarda el Museo Nacional del Prado. Ni tomaremos partido por ninguna de las dos posturas que se defienden con variados argumentos; entre, por un lado, los que piensan que el conjunto mural fue debido a Francisco de Goya —postura tradicional y más universalmente asumida—; y, por otro, los que lo reivindicán en favor de su hijo Javier, posición ésta más novedosa, últimamente mantenida por algunos estudiosos a raíz de unas posibles iniciales de su firma y otros indicios<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Un resumido, pero completo, acercamiento a la problemática existente en la actualidad respecto a la autoría y número de obras originarias de la Quinta del Sordo, puede verse en la Wikipedia de Internet, siguiendo el siguiente enlace: [http://es.wikipedia.org/wiki/Pinturas\\_negras](http://es.wikipedia.org/wiki/Pinturas_negras) (acceso 2020).

<sup>2</sup> La polémica relativa a la autoría de las pinturas de la Quinta sigue teniendo hoy a sus más destacados partidarios y detractores en las personas de Nigel Glendinning y Juan José Junquera Mato. Por nuestra parte, estamos de manera tácita con el primero, ya que los argumentos esgrimidos por el segundo no nos parecen, al menos de momento, suficientemente convincentes, por más que se diga que la firma encontrada por Manuela Mena en *El coloso* del Museo del Prado sea, en este caso, no de Asensio Juliá, sino de Francisco Javier Goya; y que, por derivación técnica, las Pinturas Negras también serían suyas. Véase: Glendinnings, Nigels: «Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera», *Archivo Español de Arte*, 77, 307, pp. 232-245. Y Junquera Mato, Juan José: «Las Pinturas Negras bajo sospecha», *Descubrir el Arte*, 51, 2003, pp. 23-32; *Goya. The Black Paintings*, Londres, 2003; «Los Goya: de la Quinta a Burdeos y vuelta», *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 2003, 304, pp. 353 a 370; y «La Quinta del Sordo en 1830. Respuesta a Nigels Glendinning», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 309, 2005, pp. 83-88. De especial interés es su último libro de edición personal, aparecido en Madrid, en 2013, con el título *Goya frente a la Guerra de la Independencia: un dudoso patriotismo, unos cuadros sospechosos y un pintor nuevo*; donde se empeña en traer a colación algo que ya se sospechaba desde antiguo: que Javier Goya también fue pintor. Otra cosa es que sean suyas —al menos en este momento— la lista de obras que le atribuye.

Bien es verdad que los últimos trabajos provenientes fundamentalmente del campo de la restauración, han venido a probar muchas cosas, demostrando hipótesis antes impensables. Pero lo cierto es que, en igual o incluso mayor grado que sobre otras creaciones relacionadas con la paleta del genial maestro aragonés, las incógnitas siguen todavía planeando sobre las pinturas que en 1881 arribaron al Prado (Fig. 1).

Una de estas nuevas aportaciones sería la más que probable existencia de unas pinturas murales, anteriores al trabajo que realizara sobre sus paramentos, bastante tiempo después, el último actuante, que lo hizo al óleo mezclado con «aglutinante proteico». O lo que es lo mismo, antes de que el Barón Emile D'Erlanger las arrancara de su sitio para llevar a cabo una supuesta operación de salvamento, cuya vertiente crematística hasta descansar entre los fondos de nuestra primera pinacoteca, todavía no ha sido suficientemente explicada. Por más que, a muchos, la versión oficial tradicional, basada en la generosa dádiva, les siga pareciendo convincente. Lo que sí parece estar claro es que el último interviniente en sus paramentos no realizó las pinturas con la técnica del fresco, sino aplicando directamente óleo puro sobre la superficie mural; técnica ésta que Francisco de Goya conocía perfectamente, porque la había aprendido durante su estancia en Italia de los pintores romanos del siglo XVIII<sup>3</sup>.



Fig. 1. Vista exterior de la Quinta del Sordo. Única foto conservada

<sup>3</sup> Véase el interesante desarrollo de estas cuestiones y su incidencia en la imagen de las actuales Pinturas Negras, en el trabajo del restaurador Carlos Foradada Baldellou sobre «Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso», *Goya*, 333, 2010, p. 321.

Dejando de lado el problema de que si la Quinta tuvo uno o dos pisos en los tres años en que el maestro la habitó —cuestión trascendental ésta no solo de cara a dar una correcta explicación del significado del conjunto, sino también a la hora de admitir la autenticidad del mismo—; otra de las incógnitas que se vienen manteniendo hasta el presente es la relativa al número de pinturas que existieron en la casa. A este respecto y simplificando, podemos decir que las posturas han oscilado entre catorce o quince, según un determinado autor haya tirado de una fuente u otra. Dicha confusión se viene arrastrando desde que se tuvo conocimiento de la existencia del llamado Inventario Brugada —hoy ecuanímente considerado como de autor anónimo—, donde se expresaba que habrían sido quince: siete en la planta de abajo y ocho en la de arriba. A pesar de ello, en la lista que se atribuye a Antonio Brugada —supuesto acompañante de Goya en sus últimos momentos bordeleses— aparecía repetido dos veces el título *Dos mujeres*; cuando no se cometía el fallo de traducir *Asmodée* por *Asmodea*, ignorándose que en francés existen nombres masculinos que tienen enunciado ortográfico femenino, como es este caso. Por tanto, el Inventario Brugada ha venido siendo para los estudios documento apócrifo, y por ello, no del todo fiable<sup>4</sup>.

Por su parte, el crítico Desparmet rectificó a Brugada, sustituyendo las segundas *Dos mujeres* por *Dos brujas*<sup>5</sup>; mientras que Bernardo de Iriarte —principal amigo y valedor del artista incluso en el exilio francés, al igual que Moratín<sup>6</sup>—, en su trabajo de 1867, obviaba el problema del título de

<sup>4</sup> Según indica Jacques Fauquet, el pintor Antonio Brugada, de vuelta a Madrid después de la muerte de Goya, fue solicitado por Javier Goya para establecer un recuento de las «pinturas negras». Se acostumbra a fechar este documento en 1828; sin embargo, al caer de seguridad y por no aparecer en él datos concretos, ha suscitado entre los historiadores una continua polémica por el hecho de que «el pintor de marinas», a pesar de sus continuos viajes de Madrid a Burdeos a partir de 1830, acompañado de su joven esposa Fany Bossé, no parece haber dejado ningún testimonio claro de su presencia en la Quinta. Pues, en efecto, no pudo haber visitado la finca el año de la muerte de Goya, porque le estaba prohibido volver del exilio, y solo pudo hacerlo una vez cambiado el panorama político a partir de 1830. Tampoco parece clara la intención de Jeaninne Baticle de adelantar el viaje antes de la muerte del maestro, ya que su inventario presenta un contenido doblemente sospechoso, tanto por la ambigua y dudosa titulación de las escenas, como porque contiene el recuento de los muebles y objetos que se encontraban en la casa, presentando también otros aspectos negativos a la hora de intentar adjudicarle una posible fecha temprana.

<sup>5</sup> Desmarmet Fitzgerald, Xavière: *L'ouvre peinte de Goya... II vols.*, 1928-1950.

<sup>6</sup> Hijo de Nicolás Fernández (1737-1780), Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760-1828) fue estricto contemporáneo y amigo personal de Goya, acompañándole incluso al exilio, siendo autor de un folleto irónico sobre el Auto de Fe celebrado en Novara (Zugarramurdi) que sirvió de inspiración a Goya para sus telas de brujería. Goya debió retratarlo al poco de su asentamiento en Burdeos, según la obra considerada de 1824

la última pintura, poniendo unos puntos suspensivos junto a la octava, y afirmando que ésta había sido trasportada por el Marqués de Salamanca a su finca Vista Alegre, y que, según la correspondencia existente del Marqués del Espinar, esa obra no era de Goya, sino más bien de este último, es decir, de su hijo Javier. Esta sería una cuestión clave, pues será de la que partan los actuales defensores de la autoría de la serie por parte de este último. Por más que ese «no ser de Goya», predicado por algunos, no se sepa con suficiente claridad si aparece referido a autoría o factura, incluso si a posesión o pertenencia.

Más recientemente, el problema del número se ha considerado resuelto tras admitir, en razón de la similitud estilística de la misma con el conjunto mural, que la octava pintura —*Dos mujeres*— sería la conocida como *Dos ancianas comiendo la sopa*; aunque sobre ella se supiera que se trata de una pintura al óleo sobre lienzo que fue colocada por los descendientes de Goya encima de la puerta de la sala baja o comedor.

En todo caso, los mayores intentos de los estudiosos en nuestro tiempo han ido encaminados a identificar y recuperar ese cuadro que el potentado banquero José de Salamanca y Mayol (1811-1883)<sup>7</sup>, según la biografía de Iriarte, se habría llevado a su finca de Vista Alegre antes de 1867; obra que, tras diversos devaneos historiográficos que no vienen al caso, fue identificada por José Manuel Arnaiz en la que hoy se conoce como *Cabezas en un paisaje*, perteneciente a la Colección Stanley Moss de Nueva York<sup>8</sup> (Fig. 2).

---

que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el que labios, nariz y cejas recuerdan un poco también a las que presenta el inédito mendigo ciego que presentamos. La relación histórico-literaria existente entre ambos fue estudiada hace ya años por Edith Helman en su conocido libro *Jovellanos y Goya*, publicado en Madrid por Taurus en 1970, pp. 157-183.

<sup>7</sup> Para el conocimiento de la vida del Marqués de Salamanca véase: Martínez Olmedilla, Angustias: *Don José de Salamanca*, Madrid, 1929; Romanones, Conde de: *Salamanca. Conquistador de riqueza. Gran señor*, Madrid, 1931 y Hernández Girbal, F.: *José de Salamanca, marqués de Salamanca (el Montecristo español)*, Madrid, 1992. En ninguna de ellas se hacen precisiones sobre el pormenor que tratamos.

<sup>8</sup> Según la versión oficial, esta pintura fue recogida por Vicente López en el inventario que realizó en 1846 de las obras existentes en la finca de Vista Alegre (Carabanchel de Abajo, Madrid) cuando era propiedad de Doña María Cristina de Borbón y en 1859 fue vendida a José de Salamanca como parte de la colección Montpensier. En 1892 fue recuperada por el Duque de Galliera, que la trasladó a su casa de París, siendo vendida por la condesa al coleccionista italiano Contini Bonacossi, de quien lo adquirió su actual propietario. Arnaiz, José Manuel: *Las pinturas negras de Goya*, Antiquaria, Madrid, 1996.

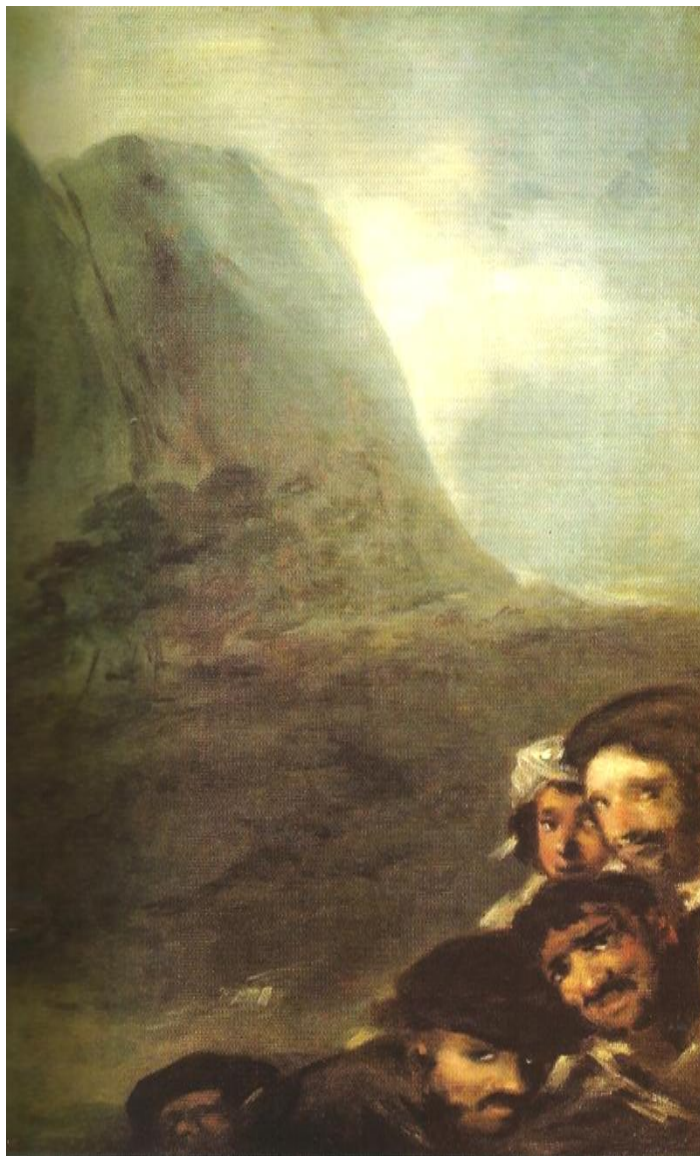


Fig. 2. Goya. *Cabezas en un paisaje*. Nueva York. Colección Stanley Moss

Como demostró Sánchez Cantón en 1945, esta obra habría formado parte del lote de ocho pinturas de Goya que su hijo Francisco Javier Pedro —y no su hijo Mariano como dueño de la finca, a quien curiosamente el artista no traspasó la casa como legítima antes de su voluntario exilio, haciéndolo en su defecto a su nieto—, vendió al Marqués «por los años en que Don Sebastián de Borbón formaba su galería de cuadros». Dicha afir-



mación, que parece cargada de toda lógica, adelanta incluso el momento de la dispersión del conjunto a 1835, año que se ha venido señalando desde entonces como el momento en que se habría encontrado ya incompleto<sup>9</sup>.

Sin embargo, ni Arnaiz, ni ninguno de los que posteriormente han deparado en la obra de Nueva York aceptando su primitiva pertenencia a la desaparecida Quinta, han llegado a ver quiénes eran exactamente los personajes que se muestran en dicha pintura; que a nuestro entender completa, pero no agota, el sentido del singular conjunto parietal.

Nosotros pensamos que, al menos cuatro de las cinco personas presentes en la escena son claramente identificables como el propio Goya, su hijo Javier, su nuera Gumersinda Goicoechea Galarza, y Martín de Goicoechea, padre de ésta. Es decir, el núcleo de personas de la familia que se vieron decisivamente implicadas en el problema del exilio —y, por tanto, también en el de la conservación de la finca y sus pertenencias—, y en la necesidad de su salvaguarda física ante lo que podría venirles por parte de la Inquisición como consecuencia de la triunfante reacción absolutista. La importancia de esta afirmación y el secreto encerrado en esta obra, no es ni mucho menos baladí; y por ello vamos a tratar de explicarla, ya que en ella se dan cita los que fueron indiscutibles protagonistas de un entorno común, viéndose inmersos en una problemática vital de hondo calado, en el tiempo y lugar en el que se realizaba la fantasmagórica decoración de la casa, que un Goya ya anciano, sordo y bastante enfermo, se habría proporcionado para «retiro» a manera de «capricho».

El hecho de que sea el propio Javier Pedro el más claramente identificable, con tan solo compararlo con el retrato a lápiz que su padre le realizó en 1824 —hoy en una colección privada, justifica la circunstancia de que esta obra—, que parece fue pintada sobre lienzo y no en pared, y por tanto no presentaba ninguna complicación, fuese también prontamente retirada de la Quinta. En este caso, es fácil suponer que por el propio Javier Goya, que entonces tenía toda la autoridad sobre su hijo Pío Marianito, el verdadero dueño de la finca. Y ello por su pretensión clara, y suficientemente conocida, de obtener el título de Marqués del Espinar, que finalmente le otorgaría Fernando VII, el nuevo monarca absolutista reinante.

Para ello no debía de existir ninguna posibilidad de sospecha de liberalismo, debiendo, por tanto, de quedar oculta toda relación —o al menos

<sup>9</sup> Sánchez Cantón, Francisco Javier: «Cómo vivía Goya. Leyenda e historia de la Quinta del Sordo», *Archivo Español de Arte*, 1946, p. 89. Y también, Sánchez Cantón y Xavier de Salas: *Goya*, 1979.

implicación directa clara—, con cualquier cosa que oliese a liberal. Y no solo respecto a sí mismo, sino también a su propio padre, su principal antepasado. De esta suerte, para poder borrar del mundo esa «parte maldita» relacionada con la visión liberal de la existencia, que Goya había puesto de manifiesto en bastantes ocasiones, y quedado patente de manera tácita en las paredes de su casa —aunque se presuponían realizadas para su «gozo en la intimidad»—, los Goya debieron de llevar a cabo una precisa y rápida operación de arranque que pudiera garantizar su presunta «pureza ideológica». Para ello, qué duda cabe que la estrategia habría pasado por hacer desaparecer de la vista pública las dos obras que mantenían una evidente relación directa con sus protagonistas vivos. Esfumando a los personajes del escenario, éste no solo quedaba deshumanizado, sino también, difícil de entender y de explicar.

Para José Manuel Arnaiz, con estas *Cabezas en un paisaje* la distribución de obras en la Quinta habría sido de seis en el piso bajo y nueve en el alto, siendo ésta la que habría hecho *pendant* con *El perro*. Por su parte, el otro lienzo, que él titula *Dos viejos comiendo*, habrían estado en la sobrepuerta alta, no dando credibilidad al testimonio de Yriarte, quien había afirmado que había sido precisamente la que estaba en ese lado, la que fue vendida al Marqués de Salamanca.

En todo caso, la ubicación propuesta por Arnaiz resultaba forzada, y por supuesto nada justificada<sup>10</sup>, pues como demostraremos a continuación, dado que estas *Cabezas en un paisaje* miden 1,05 por 0,70 centímetros, es decir son bastante más pequeñas que *El perro*, lo más probable es que estuvieran sobre la sobrepuerta alta, con lo que el enigma de la pintura faltante quedaría todavía por resolver<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> En el momento de publicar su libro, las *Cabezas en un paisaje* existían en una colección particular que Arnaiz no cita. Hoy se sabe que son propiedad de Stanley Moss y que se encuentra en Nueva York. Su argumento de que dicha afirmación habría sido una «presunción de Yriarte originada por ser, cuando él escribe hacia 1866, el propietario de Vista Alegre», resulta indefendible, tratándose de un posicionamiento forzado a conveniencia, pues el propio inventario de Vicente López —igualmente manejado por él—, la señala como existente «en el Salón Grande» de la Quinta, es decir en la planta baja. Véase Arnaiz, obra citada, 1996.

<sup>11</sup> Parece que a Goya le gustaban bastante los perros, al menos en la segunda parte de su existencia; según se deduce de una carta a su amigo Zapater de 1785 en que acusa recibo de uno que éste le había enviado desde Zaragoza, escribiendo aquello de «trataré al perro como si se tratara de la persona que lo envía». Es de suponer que la necesidad de tener alguno se incrementase con el tiempo, en función de cómo su sordera avanzaba a la par de sus achaques físicos; más allá de su temporal cojera de 1786 producida por un accidente ocurrido por fuerte caída con su birlocho. No es de extrañar de que en la Quinta también tuviera alguno, máxime cuando ya había aumentado bastante su

La respuesta a esta cuestión tal vez la tenga *El Mendigo ciego* que vamos a dar a conocer. Para comenzar diremos que fue adquirido por sus actuales propietarios en la subasta del legado Neger, llevada a cabo en el Hôtel Drouot de París por Bailly-Pommery & Asociados, en 18 diciembre 2003, figurando en su catálogo como de Escuela Española siglo XVIII<sup>12</sup>. Tras su adquisición, fue estudiado por Antonia Luna Pérez del Villar, profesora de literatura española en la Universidad de París, buena conocedora de nuestra pintura, que desde un primer momento intuyó la relación de la obra con la actuación de Goya en la finca de Carabanchel, aunque no llegó a publicar nada al respecto, por lo que puede decirse que el cuadro ha permanecido hasta ahora inédito<sup>13</sup>.

Mide 125 x 82,05 centímetros, es decir, algo menos que el *Perro semi-hundido*, aunque estas variaciones, tratándose de pinturas que han sido retiradas de la pared, no son definitivas y, por tanto, tampoco significativas.

---

sordera. Véase comentario a la carta de Zapater en Canellas López, Ángel: *Diplomatura de Francisco de Goya*, Institución Fernando el católico, Zaragoza, 1981, p. 263.

<sup>12</sup> Véase el catálogo de *Bailly-Pommery & Associés*: 15&18 Décembre 2003, p. 79, lote 84, con un precio de salida de entre 1.200 a 1.500 euros. En el momento de su adquisición la obra no presentaba marco alguno y no fue vendido el día de la subasta, sino con posterioridad, y por debajo del precio reflejado. En la misma salieron también tres obras catalogadas como de «Escuela española de comienzos del siglo XIX, entorno de Francisco de Goya y Lucientes»: un *Retrato de un soberano*, *Vuelo de brujas sobre sus escobas* y *Escenas de brujería*. No aparecen reproducidas en catálogo, citándose como aquí, en función de su tamaño –de mayor a menor– y de su precio de salida. Por el momento no he conseguido reunir información del matrimonio Neger, de los que en esos días se subastaron en París un total de ciento sesenta y dos lienzos. Veintitrés el primer día, al parecer los mejores –o a los que se les dio mayor consideración–; y ciento sesenta y dos al siguiente. La colección no estaba especializada en nada y la mayoría de las obras eran de autores italianos, flamencos, españoles, suizos o alemanes, sin que hubiese nada especialmente destacable. No obstante, guardaba un indudable interés como conjunto, con unas piezas muy nobles y bien adquiridas por el señor Neger, del que solo sabemos que fue coleccionista y marchand, habiendo fallecido en 1970. La venta debió de haberse producido, o bien tras el óbito de su esposa, por parte de sus herederos, o bien por ella misma tras el de su marido.

<sup>13</sup> Aunque profesora de lingüística española en la Universidad de Beçanson primero y Paris-5 después, Antonia Luna Pérez del Villar, o Antonia Morel D'Arleux, como fue mayoritariamente conocida tras su matrimonio con un caballero parisino de este apellido, mantuvo un permanente interés por la historia del arte español, que continuó hasta su fallecimiento en marzo de 2013. Este interés se tradujo también en el coleccionismo de estampas, la mayoría de las cuales donó al Museo del Prado en 2006 y 2008. Al margen de varios artículos aparecidos en la revista *Goya*, su publicación más destacada podría ser la titulada *Francisco José Gasso. Primer nieto de Zurbarán. Aportes documentales a su biografía e imagen*, aparecido en Badajoz –su tierra natal–, en 2003. Agradezco desde aquí a su familia el haberme dejado consultar la copiosa documentación utilizada por ella en sus investigaciones sobre la obra, que me han resultado de gran utilidad.

Representa a un hombre de cierta edad, vestido como un andrajoso que, con la mirada perdida y con una leve sonrisa en su rostro, camina hacia la derecha (en la dirección Este del espectador) ayudándose con un bastón, el cual maneja con su mano izquierda<sup>14</sup>. Por el contrario, la mano derecha la presenta vendada y sujeta en cabestrillo. Nada más hay de significativo en la escena, salvo la presencia por la parte inferior derecha de un conjunto de tres o cuatro objetos que parecen piedras y que, si valoramos en relación a la figura del can, podrían entenderse, dado lo difícil que resulta reconocerlas, como posibles deyecciones del animal (Fig. 3).



Fig. 3. *Mendigo ciego*. París. Colección privada

---

<sup>14</sup> Esta mano recuerda a cómo realizó Goya la de otros personajes que debieron haber posado para él en ese momento. Por ejemplo Francisco del Mazo, cuyo retrato, considerado de hacia 1815-20, conserva el Museo Goya de Castres.

De su hombro derecho cuelga un gran bolso del que sobresale la parte superior de una marmita redondeada o plato sopero para comer, que parece querer sujetar por la correa, apretando la misma con su encabestrado miembro, cuyo vendado extremo pone de manifiesto la posesión de alguna enfermedad que afectaría al menos a la mano, más allá de cualquier afección en el brazo que hubiese justificado la necesidad de inmovilizarlo. Por lo demás, protege su cabeza con un andrajoso sombrero con apariencia de murciélago, con las alas desplegadas, aunque agachadas, con el cual parece querer preservar su dificultoso y jorobado caminar de un sol abrasante, que vendría denotado por la amarillenta atmósfera que lo envuelve<sup>15</sup>.



Fig. 4. *Mendigo ciego*. Dorso actual de la obra

El análisis de las muestras que se le han tomado y sus radiografías han puesto de manifiesto que se trata de una pintura mural arrancada, aunque la textura original se haya perdido con el traslado a lienzo y por las numerosas capas de barniz que presenta. Su capa preparatoria fue realizada a base de sulfato de calcio (yeso) aglutinado a la cola animal, apreciándose también algunas muestras trazas de ocre naranja y de negro de carbón, de manera idéntica a las detectada por Carmen Garrido en las «pinturas negras» del Prado<sup>16</sup> (Fig. 4).

<sup>15</sup> Interesante comparar la cabeza del mendigo con el *Autorretrato con tricornio* de la colección Lehman, que Goya dibujara hacia 1790-95, por similitud iconográfica de ademanes y gesto.

<sup>16</sup> Sobre los aspectos técnicos de las Pinturas Negras, véase Garrido, María del Carmen: «Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, V,13,1984, pp. 4-39.

Los pigmentos con los que fue realizado son los habituales para la época y se encuentran también en las obras del Prado: blanco de plomo mayoritario para el cielo, con trazas de azul de Prusia, tierra roja, bermellón, amarillo de Nápoles, negro de carbón, etcétera. Por lo demás, es muy interesante la detección de trazas de oropimento en el plato que transporta en el zurrón, ya que se trata de un pigmento muy inusual en esta época, y que también fue detectado en el fondo del *Perro semihundido* del Prado.

A diferencia de las obras expuestas en la galería alta del museo, que todas presentan bastidores españoles, ésta lleva un bastidor de «tipo belga», con dobles cuñas en las esquinas, que le debió ser colocado en Francia cuando fue montada sobre tela de lino. Y como parte del proceso de dicho traspaso sobre el mencionado lienzo, por el reverso de la obra original se aplicó un relleno nivelador de color ocre tostado, compuesto principalmente de yeso, tierra roja, tierra ocre y trazas de negro de carbón. Sin embargo, esta capa no se ha detectado en las muestras de las obras del Prado y puede indicar que el traspaso a lienzo se realizó en Francia (Fig. 5).



Fig. 5. *Mendigo ciego*. Vista del soporte con rayos ultravioleta

Por el anverso, las capas de pintura son tan finas —como ocurre en las obras del Prado—, que la textura de la obra se corresponde perfectamente con la trama del lienzo sobre el que se han montado las capas originales. Su radiografía muestra también daños muy similares a los que presentan las otras obras originarias de la Quinta, y que debieron de realizarse durante el proceso de arranque. El más significativo de todos lo muestra en su parte inferior, donde discurre una línea horizontal de corte que solo puede explicarse como una línea inicial de despique de la pintura mural, la cual no fue finalmente utilizada. Por lo demás, su contraste radiográfico es muy leve, como también menciona Garrido sobre algunas de las radiografías de

las obras del Prado, especialmente en la parte correspondiente a la figura del mendigo, bajo la cual se observa una imagen muy similar a la que se aprecia en el *Saturno devorando a su hijo*, en la que aparece una especie de figura bailando muy parecida. Por último, señalar que el cielo contornea la figura, por lo que debió pensarse y realizarse en la fase inicial de la ejecución del ciclo<sup>17</sup>.

Además, al igual que el resto de pinturas que estuvieron en la Quinta, presenta una gran diferencia de escala entre la figura humana y las piedras que existen a su lado<sup>18</sup>. Y como el perro y las parcas, son las únicas tres pinturas que fueron creadas con una intensa atmósfera amarilla, quedando justificada así también su presencia una tras de la otra en el conjunto. E igualmente, y hasta cierto punto, su posible lectura como secuencia, en la que se establece una alegoría de ese camino de ida final que acabaría con la muerte, cuyo hilo de vida habría cortado la última parca que aparece de espaldas cerrando el paso.

La circunstancia de presentar una importante ceguera justificaría la existencia de *El perro semihundido*, mientras que éste, a su vez, no se explicaría sin un amo. Necesario para que no se pierda en el mundo, un pequeño can que no es ni un corpulento lazareto propio de un ciego, ni un lanudo perrillo de compañía, noble y juguetón, como el que aparece a los pies del *Retrato de la Duquesa de Alba*, o como el que figura en el *Retrato de Javier* de hacia 1805, sino un inteligente y menudo sabueso rastreador y defensor, apto como el mejor compañero para un pobre hombre con las facultades de la visión notablemente disminuidas<sup>19</sup>.

Si al mendigo y al perro se les contempla unidos, se puede comprobar cómo la línea de tierra existente en ambos se continúa y compagina, formando una gran uve que tiene su punto máximo de inflexión en la concavidad donde termina la del uno y arranca la del otro, mostrando una sola escena cargada de completa coherencia.

<sup>17</sup> Su radiografiado y análisis de pigmentos han sido llevados a cabo en Madrid, en el taller Icono I&R de Rafael Romero Asenjo y Adelina Illanes, en diciembre de 2013. Los datos que apuntamos están entresacados del informe inicial elaborado por ellos al respecto. Con mi agradecimiento a ambos por las facilidades dadas y la constante comunicación mantenida en todo momento.

<sup>18</sup> Esa tendencia hacia la monumentalidad y las formas grandiosas fue anotada por Augusto L. Mayer en su obra sobre Goya de 1923, p. 89.

<sup>19</sup> Nos referimos al Retrato de Francisco Javier Pedro de Goya que fue de la Colección Conde de Nouailles en París, compañero de otro de su esposa Gurmiersinda Goicoechea, éste también con lanudo perrito a los pies, aunque en postura rampante en vez de plácidamente recostado sobre el suelo.

Así las cosas, todas las circunstancias que rodean al andrajoso nos hablan del propio Goya, del que sabemos que, además de una profunda sordera, hacia 1821 sufría una enfermedad en los dedos de su mano derecha, debido a que los utilizaba para aplanar y sacar motivos sobre las capas gruesas del óleo. Amén de que padeciera también su «tercera intoxicación» producida por el blanco de plomo, que utilizaba como pigmento. Como ha evidenciado algún que otro autor, esto le llegaba a otorgar de manera muy especial la «condición saturniana», que, junto a otras repeticiones de este mismo elemento, ponen de manifiesto a un artista sumido en la meditación sobre la situación política, religiosa y social que le rodea<sup>20</sup>. Otra cosa es que fuese ayudado por Francisco Javier Pedro.

El cuadro tampoco debió formar parte del lote vendido al banquero Salamanca. En principio porque antes de 1833, en que debió consumarse su arranque de la planta alta de la Quinta, el Marqués no debía haber tenido fondos suficientes para hacerse con ella, pues no había alcanzado todavía la preponderancia económica que solo tendría a partir de 1837, es decir, cuando se estableció en la capital de España en su calidad de diputado a cortes. Por entonces se encontraba destinado en Monóvar (Alicante) primero, y a partir de 1835 en Vera (Almería), y no pasaba de ser un ciudadano medio al uso<sup>21</sup>. Por tanto, es lógico pensar que debió de ser retirado de la pared con bastante anterioridad, y tal vez llevado inmediatamente a Francia. Quizá probablemente por el propio Goya, o por su hijo Javier. Hipótesis que puede resultar verosímil si tenemos en cuenta que, en 1828, tampoco parece figurar entre los lotes de pinturas de Goya que, según

<sup>20</sup> Las circunstancias físicas de Goya a finales de 1819, año en que, por febrero, había comprado la finca, son las siguientes: total sordera, impedimento para andar y agarrotamiento de la mano derecha. Se curaba limpiándose el hígado con diversas infusiones, valeriana entre otras. Finalmente fue curado por el médico Eugenio García Arrieta, momento que inmortalizaría en una de sus pinturas. Véase el trabajo de Rodríguez Torres, María Teresa: *Goya, Saturno y el saturnismo*, Madrid, 1993.

<sup>21</sup> Entre las pinturas de Goya vendidas a Salamanca se encontraba el propio *Retrato de Javier* de cuerpo entero y el de su esposa *Gumersinda Goicoechea*, actualmente en una colección particular de París, tras haber pasado por diversas manos, que fueron realizados con motivo del enlace de ambos jóvenes. También las *Majas en el balcón*, de la que existen otras dos copias conocidas. De similar temática también poseyó el Marqués un cuadro de Leonardo Alenza, que adquirió a don Serafín García de la Huerta. La pintura atribuida a Goya es considerada fuente de inspiración para la posterior obra *El balcón* de Manet, ya que posiblemente el artista francés debió apreciar la obra del genio aragonés en la visita que en 1865 realizará a nuestro país. Para completar las obras goyescas del Marqués citaremos la titulada *Corrida de toros*, que presenta una escena llena de agitación, desarrollada con una técnica muy abocetada y con un primer plano a base de figuras de espaldas, que introducen a los espectadores en la misma. La mayoría de ellas se vendieron en la segunda subasta parisina de su colección, en 1868.



Desparmet y como ya quedó dicho, se inventarían en la Quinta tras su muerte<sup>22</sup>.

A partir de 2016 la obra fue sometida también a un estudio de espertizaje en el Centro de Arte de Época Moderna (CAEM) de la Universidad de Lleida, que concluyó con el siguiente veredicto:

En base a lo expuesto en el presente informe, desde el Equipo de Investigadores del CAEM se plantean distintas posibilidades entorno al origen y autoría de la obra de estudio. La primera hipótesis planteada descarta que la obra fuera ejecutada por el propio Goya y que pueda relacionarse con las Pinturas Negras. Esta suposición resulta, sobre todo, del análisis formal y estilístico de la pintura, concluyendo que ésta no se corresponde con los estilemas específicos de Goya, menos aún con la serie de las Pinturas Negras. Basta con prestar atención, entre otros pormenores, a su refinada textura, delgadísima y sin apenas materia pictórica, juntamente con una linealidad y contención que difieren de la atrevida factura característica de las Pinturas Negras.

Así mismo, si fijamos la atención en la tipología de mendigo representado, se corrobora que se trata de un arquetipo de mendigo con rasgos característicos del tipo iconográfico habitual en las figuras de indigentes del siglo XVII, mucho más afines a ellas que a los mendigos y desdichas figuras goyescas. Tampoco la información obtenida de las pruebas técnicas realizadas parece conciliar, indiscutiblemente, con la documentación técnica aportada por Carmen Garrido, tanto en lo que confiere a las radiografías como en la composición y estructura de los estratos pictóricos.

Sin embargo, ninguno de los resultados obtenidos en las pruebas realizadas permite descartar con total garantía la posibilidad de que la obra hubiera sido realizada y emplazada originalmente en la Quinta del Sordo; por lo que no impide una segunda lectura más amplia y de mayor ambición atributiva. Pues, admitiendo que existe una coloración y abstracción similar en el fondo y en la línea del suelo respecto a la polémica obra del Perro Hundido, se empara la teoría de que el Mendigo hubiera hecho pareja con la mencionada obra de Goya, complementando su lectura iconográfica e interpretativa. Supuesta hipótesis sólo puede explicarse poniendo el punto de mira en la alteración que la obra hubiera podido sufrir en su strappo, el cual habría sido efectuado

<sup>22</sup> Bien es verdad que la identificación de estas pinturas resulta harto difícil en función de la somera descripción que en el trabajo de Desparmet se hace de ellas, solo apareciendo como muy claros los retratos familiares de 1805, el de «Catalina Viola con un abanico», o «dos corridas de toros». Véase Desparmet Fitzgerald, Xavier: *L'ouvre peinte de Goya*, París, 1928-50, tomo I, p. 53.

de modo exageradamente deficiente. Esto explicaría los numerosos repintes documentados no sólo en la figura sino también en ciertas áreas localizadas del fondo pictórico, los cuales se habrían realizado para cubrir las lagunas cromáticas ocasionadas en el traslado a lienzo. Sólo considerando que el 80% de la obra ha sido repintada, juntamente con la distorsión que obstruye la gruesa capa de barniz, puede argumentarse por qué el Mendigo presenta una estética tan alejada de la perfectamente reconocible en Francisco de Goya<sup>23</sup>.

No vamos a insistir ya más, aquí, sobre lo propenso que fue Goya a dibujar mendigos, especialmente entre 1820 y el final de su vida, ocho años después. Alguno incluso muy cercano al que el cuadro muestra, como por ejemplo uno que se le atribuye en una colección privada española (Fig. 6).



Fig. 6. Atribuido a Goya. *Mendigo*. Madrid. Colección privada

<sup>23</sup> Ximo Company y Laia Arbolí: Informe de la obra *Escuela española. El Mendigo*, CAEM, Lleida, 2018, p. 38.

Recordemos también que fue entonces cuando realizó el retrato del llamado *Tío Paquete* del Museo Thyssen, famoso mendigo ciego que se sentaba en las gradas de la Iglesia de San Felipe, y que, como señaló Enriqueta Harris, trató a la manera del famoso Lezcano, niño bufón del Madrid de Felipe IV que retratará Velázquez. Indudables ecos del mismo llegarán hasta los que, incluso mutilados y sobre curioso carritos mecánicos, Goya dibujaría en sus últimos momentos de existencia en Burdeos<sup>24</sup>.

Pero flaco favor en pro de la defensa de su autoría le habría hecho el *Mendigo que mira a través del sombrero* atribuido Jacques Bellange (1575 – Nancy, 1616) que guarda el Walters Art Museum de Baltimore, una de las pocas pinturas de este extraordinario grabador lorenés de biografía poco conocida que se consideran autógrafas (Fig. 7). Lo que ha hecho caer sobre él la gran losa de poder ser también considerada obra de algún desconocido pintor francés. Con lo que la crítica española se ha salvado de volver a remover la siempre polémica cuestión «Goya y sus Pinturas Negras».

Pero si así fuere, los personajes representados en las *Cabezas* de Nueva York estarían observando cómo camina el mendigo con su perro. O lo que sería lo mismo, cómo Goya se va de España en 1823 obligado por la nueva situación política de signo absolutista, tras haber dejado en la Quinta del Sordo —patentizando su presente y preconizando su futuro— el testimonio de su visión liberal de la existencia, enraizada en la situación de su momento en España. Y ello a través de una iconografía que en su época había sido puesta de moda, entre las capas altas de la sociedad y por contraste, por el pintor genovés Francesco Sasso<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Esta obra ha sido también atribuida a Francisco Javier Pedro por Junquera Mato. Véase Junquera, obra citada, p. 26, obra n.º 36. Recordemos que, en aquella época, la figura del ciego mendigo era asimilable, o se identificaba bastante, con la del ciego cantor; como evidenció, poniendo de moda, la obra de Luigi R. Boccherini (1743-1805), músico natural de Luca que se instaló en Madrid procedente de París en 1769 con objeto de trabajar en la Corte de Carlos III a las órdenes del infante Luis de Borbón y Farnesio, hermano del monarca. Como es conocido, cuando el Infante cae en desgracia por haber contraído matrimonio con María Teresa de Vallabriga, mujer que no pertenecía a la nobleza, y su hermano lo exilia en el Palacio Viejo de Arenas de San Pedro —propiedad de la familia Frías—, Boccherini lo acompañaría, dando vida allí a una de sus obras más afortunadas, que gozó de gran popularidad en la época. Me refiero a la llamada *Musica Notturna delle Strade di Madrid*, op. 30 n.º 6, que se sabe inspirada en el bullicio nocturno de la capital del reino, la cual incorpora el llamado *Minuetto dei Ciechi* (*Minuetto de los mendigos ciegos*) como noveno de sus quintetos; hermoso cuadro musical del que se sabe que el compositor había dejado indicado a los violonchelistas que pusieran los instrumentos sobre sus rodillas y rasgaran las cuerdas como si de guitarras que se tocaban en las calles se tratara.

<sup>25</sup> No puede considerarse a Goya el inventor de esta temática, que ya había tratado con profusión entre nosotros el poco conocido pintor genovés Francesco Sasso (Hc. 1729-



Fig. 7. Jacques Bellange. *Mendigo mirando a través del sombrero*. Baltimore. Walters Art Museum

Con todo lo expuesto no resulta difícil suponer que la obra habría sido retirada de la Quinta al poco de haberla cedido Goya a su nieto Marinito; y es muy probable que hubiese sido el mismo Goya —por lógico interés propio— el que la pudo haber conducido a Francia, donde debió haber sido pasada a lienzo para facilitar su traslado y mantenimiento. Eso explicaría su actual estado de conservación y características técnicas. Lo que debió de haber sucedido en un tiempo en el que, el propio Javier, parece que se avergonzaba de la existencia de la decoración de la Quinta, habiéndolo tapado las pinturas con cortinajes mediante «colgaduras de percal». Así

---

Hc. 1776), que llegó a España en 1753 para entrar al servicio de Isabel de Farnesio, la Reina Madre, a quien acompañó durante mucho tiempo en el palacio de la Granja. Sus obras, aunque no muy difundidas, debieron haber resultado familiares al propio Goya, que las debió conocer en sus frecuentes contactos con la nobleza.

parece que se encontraban hacia 1830, momento en que el Mendigo ya no formaría parte de la serie, en medio de una situación oscurantista, en que poco se sabía de las pinturas, que como ya dijimos, solo saldrían a relucir —literariamente hablando— a partir de 1859<sup>26</sup>.

Por tanto, Goya, que cuando pintaba para la corte o hacía pintura oficial procedía con una paleta de talante neoclásico, pero cuando plasmaba asuntos de su imaginación o de la vida cotidiana, lo hacía como un expressionista romántico, debió haber permanecido medio refugiado en la Quinta, con los fantasmas de sus diferentes enfermedades y haciendo volar su imaginación para que ésta no se mortificara en demasía, tanto en la consideración de sus males interiores como de los exteriores. Desde allí, parafraseando a Ramón

[...] constantemente se encuentran sus ojos con Palacio, donde un rey, lo más parecido a un camarero, recibe en audiencia. A su lado vive doña Leocadia Weiss que quizá representó al eterno femenino en el fondo del caserón solitario, como última encarnación del otro sexo, ya cuando el hombre une la mujer a la bruja y la bruja se venga del desleal y del insultador<sup>27</sup>.

Qué duda cabe que el autor de las —tal vez mal llamadas— Pinturas Negras, plasmó a través de ellas su propia *weltanschauung*. Así nos lo hizo ver recientemente Jeannine Baticle trayendo a colación en su biografía del artista el primer comentario conocido en que se alude a las mismas, que apareciera cinco años después de la muerte de Goya, concretamente por autor anónimo en el *Magasin pittoresque* de 1834. En él se dice que el artista había pintado allí unas escenas de historia contemporánea<sup>28</sup>.

Y ello porque el llamado Trienio Liberal debió ser como un vaso de agua fresca para el inquieto Goya, contra el que la Inquisición había actuado en marzo de 1815 en relación a las majas desnuda y vestida que poseyó Godoy. Y no menos debió serlo también para sus principales amigos. Recordemos que en 1820 se había suprimido otra vez el Santo Oficio y sus cárceles, el Archivo de la Inquisición fue destrozado, mientras los llamados bienes vinculados a los Mayorazgos eran desamortizados, prohibiéndose el que pudieran venderse.

Pero frente a la tranquilidad que pudiera esperarse, en Cataluña las algaradas eran constantes. Se asesinaba a los sacerdotes, y si en un momento

<sup>26</sup> Esteban Lorente, Juan Francisco: «Goya. De la alegoría tradicional a la personal», *Artigrama*, 2010, 25, pp. 103-121.

<sup>27</sup> Gómez de la Serna, Ramón: *Goya*, 1950, p. 158.

<sup>28</sup> Anónimo: «Peintres spagnols. Francisco de Goya», *Magasin pittoresque*, 1834, p. 323. Véase también Baticle, Jeannine: *Goya*. Grijalbo, Barcelona, 1995, p. 308.

de 1822 el fraile trapense fray Antonio Marañón se apoderaba con sus partidas de La Seo d'Urgell haciendo guerra de guerrillas, al año siguiente eran arbitrariamente fusilados en Manresa veinticuatro presos que iban a pasar a Barcelona. O incluso asesinado el obispo de Vich, lo que llevó a la ruptura definitiva del gobierno con la Santa Sede. En Madrid fue entonces también muy sonada la muerte de Matías Vinuesa, capellán de honor de S.M., por suponersele autor de una proclama contra el gobierno, cuyo molde había sido encontrado en una imprenta<sup>29</sup>. Para colmo, la fiebre amarilla se desataba con crueldad en varias ciudades desde que apareciera en Cádiz en 1819, produciendo más de 4.500 muertos. En Mallorca fue muy virulenta al año siguiente, habiendo sido especialmente grave en Barcelona, donde entró en la primavera de 1821 a través de un barco, llegando a causar más de doscientos muertos diarios<sup>30</sup>.

De hecho, no sabemos hasta qué punto, la circunstancia de haberse utilizado el color amarillo de manera elocuente en todas las pinturas de la Quinta, pero de manera particularmente excesiva en el caso del mendigo y el perro, no pudiera ser debido a una alusión velada y simbólica a este tipo de mortífera «fiebre». De esta manera, un Goya debilitado por la enfermedad —sordera, mal del plomo, pérdida de la vista, problemas en la micción, etcétera— habría expresado su temor a la misma, en un momento de evidente y tensa inestabilidad socio-política, que le hubo de llevar, como a otros muchos, a la necesidad de tomar partido.

Pero finalmente —y ¡oh, paradoja!— con ayuda de los franceses, la reacción monárquico-absolutista volvía a imponerse de nuevo. El 7 de abril de 1823 cien mil soldados cruzaban el Bidasoa para plantarse en Madrid, estableciendo una Regencia encabezada por el obispo de Osma. A partir de entonces y hasta 1831, la persecución contra los liberales fue absoluta. Recordemos que ese es el año en que cae Torrijos en Málaga y Mariana Pineda en Granada. Lo que justifica el que, solo a partir de ese momento, Javier Goya se decidiese a vender las pinturas que había heredado de su padre, como dejara claro en su carta a José Palafox<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Pueden seguirse estas circunstancias históricas según el punto de vista de la Iglesia en el libro de Vicente de la Fuente: *Historia eclesiástica de España o Adiciones a la Historia General de la Iglesia, escrita por Alzog y publicada por la Librería Religiosa*, Barcelona, 1855, T. III, p. 477.

<sup>30</sup> Véase, Gaspar García, María Dolores: «La epidemia de la fiebre amarilla que asoló Barcelona en 1821, a través del contenido del Manuscrito 156 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», en *Gimbernat*, XVIII, 1992, pp. 65-72.

<sup>31</sup> Según carta de Javier Goya al general Palafox, Vicente López, en su condición de Pintor de Cámara de su Majestad, habría tasado, en noviembre de 1831, aquellos cuadros que, por fallecimiento de su padre, habían recaído en su poder, entre los que debían

Resulta también significativo hacer la división entre los que, tras la muerte del maestro, debieron ver las pinturas al completo e *in situ* y no dejaron nada escrito sobre ellas, y aquellos que sí lo hicieron. Entre los primeros estarían sus más inmediatos en el entorno familiar. Javier Goya y esposa, su hijo Pío Mariano Goya; y Martín Goicoechea, protagonistas de las *Figuras en un paisaje*, cuyo título podría quedar mejor como *La familia Goya-Goicoechea ante su encrucijada*. Estos sí debieron de haber conocido el *Mendigo ciego*, aunque no parece que hubieran querido revelar su existencia. Como tampoco dejar constancia de ellas en la documentación notarial de traspaso de la finca entre ellos: primero de donación de Goya a su nieto, después de cesión de éste a su padre; y finalmente y a partir de 1857, de alquiler por parte de Pío Mariano a Ortiz y a Francisca Vildósola, que sería su segunda esposa<sup>32</sup>.

Posteriormente, los Madrazo, Antonio Brugada, Valentín Carderera, Vicente López, el Barón Taylor, Mathéron —y alguno más que quizá se me quede en el tintero— ya sí se habrían atrevido a hablar de ellas. Pero ya no pudieron haber visto el *Mendigo*, pues no es citado en ningún texto. Alguno de estos segundos tampoco alcanzó a ver las *Figuras en un paisaje*, lo que explica —caso del supuesto Brugada o del barón Taylor— el que tampoco hicieran ninguna alusión a la misma<sup>33</sup>.

Sin duda, la necesidad de mantener un cierto secretismo y censura en torno al significado de las pinturas en función de los personajes reales en ella representados, fue lo que propició la situación de confusión que ha perdurado hasta nuestros días, acarreando las posteriores divergencias entre sus mentores y favoreciendo así el desconcierto. No solo en lo relativo a los títulos de las obras —que podrían entenderse lógicos—, sino especialmente en relación a la diferente disposición en las dos plantas que habría tenido la casa.

---

de haberse encontrado también las existentes en las paredes de la Quinta, aunque tal circunstancia no se produjo, ya que no existe constancia documental explícita.

<sup>32</sup> Este aspecto ha sido estudiado y remarcado por Juan José Junquera, que llegó a demostrar cómo solo se aludirá a ellas tras la muerte de Javier, en los intentos de venta de Pío Mariano que culminarán con su adquisición por parte de Segundo de Colmenares, promotor inmobiliario poseedor de la finca colindante. Junquera Mato, obra citada, 2003, p. 354.

<sup>33</sup> Véase sobre el particular al extremo, el apartado dedicado por Junquera a estudiar las Pinturas Negras en la literatura artística del siglo XIX. Junquera Mato, obra citada, pp. 359-362.

## HACIA OTRA INTERPRETACIÓN DEL CONJUNTO MURAL DE LA QUINTA DEL SORDO

Partiendo de lo dicho y sin entrar en una explicación exhaustiva de lo que cada pintura individualmente significa —para lo que haría falta un mayor espacio—, vamos a intentar responder a la pregunta sobre el significado de la decoración de la Quinta de manera globalizada, no sin renunciar por ello a una breve explicación de lo que cada una de las obras representa de forma hasta cierto punto aislada y en función, tanto de su topografía como de los personajes reales que creemos, en ellas pueden reconocerse. A la par, daremos títulos nuevos a las obras que creemos tienen un significado algo diferente al que tradicionalmente se le ha venido dando, fundamentalmente porque su escena haya sido interpretada de forma miope o parcializada, bien antes, o incluso más modernamente.

Ello supone situarse en una posición metodológica que se opone frontalmente a aquellos que han venido manteniendo que cada cuadro se debía a la peculiar fantasía o especial «capricho» de Goya, ya que nuestro análisis se enraíza en la demostración de que sí hubo un programa predeterminado para enfrentarlas, como han opinado también bastantes autores<sup>34</sup>.

Para nosotros las pinturas tienen una clara lectura consecutiva, comenzando desde el lateral izquierdo de la puerta de la planta baja, hasta finalizar en el lateral derecho de la alta. Además, complementan su significado siendo tomadas de dos en dos, teniendo también, en el orden simbólico, una doble lectura masculino-femenino.

En función de todo ello, creemos que la distribución, orden y significado primario de las pinturas, que en número de dieciséis —siete abajo y nueve arriba—, habrían existido en la Quinta y muy probablemente pintadas según este mismo orden, serían, de manera abreviada, los siguientes:

<sup>34</sup> Véanse a este respecto: Nordtröm, Folke: *Goya, Saturno y melancolía; Consideraciones sobre el arte de Goya*, trad. Carmen Santos, Madrid, 1989; Angulo Iníguez, Diego: «El Saturno y las Pinturas Negras de Goya», *Archivo Español de Arte*, XXXV, 138, 1962, pp. 173-177; Gassier, Pierre y Wilson, Juliette: *Vida y obras de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974, pp. 313-318; Moffitt, J.F.: «Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya», *Goya*, 215, 1990., pp. 289-293; Müller, Priscila: *Goya's Black Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*, Hispanic Society, Nueva York, 1984; López Vázquez, J.M.: *El programa neoplatónico de las Pinturas Negras*, Santiago de Compostela, 1981; y Esteban Lorente, obra citada, 2010.



## PLANTA BAJA:

## 1. DOÑA LEOCADIA ZORRILLA

Con esta obra se introduce el retrato de tipo individual en el conjunto, con lo que el mismo va a quedar protagonizado por personas reales – reconocibles, en mayor o menor grado, según los casos–, que quedarán insertadas en escenas reales o no, pero que, en última instancia, remitirán a contenidos de carácter simbólico y crítico. Respecto a Leocadia, parece que habría que desechar las posturas de los que han defendido su relación alegórica con la figura de la Melancolía por la posición de su brazo. Más bien parece que se estaría tocando una oreja, por lo que, como ha apuntado Esteban Lorente siguiendo a Doni, vendría a representar la ociosidad<sup>35</sup>. Con ello adquiriría también mayor fuerza la hipótesis de que fue siempre exclusivamente una criada, y no la amante del artista<sup>36</sup>, con lo que su representación podría ser interpretada también, en buena parte, como una crítica a una cierta pasividad en los cuidados para con él. A pesar de que le acompañó hasta al exilio, el estudio de las voluntades testamentarias del artista no aconseja pensar en ella como amancebada.

No obstante, su autor la representó como a una señora, no como a una sirvienta, y mucho menos como a una manola, si entendemos por ello a una persona de las clases populares de Madrid que, como dice el Diccionario de la Real Academia Española, se distinguía por su traje y desenfado. Por el contrario, vestida con larga falda negra y camisola engasada, así como rostro tapado con velo transparente a juego, parece haber querido ser representada con cierta condición como viuda enfatizada. Su cuerpo descansa sobre una roca en meseta, símbolo de la ciudad ideal, del *locus amoenus*, del *hortus conclusus*, del idílico jardín aterrazado y protegido por balaustrada metálica, desde el que el hombre puede asomarse para contemplar a la mujer. Y admirarla a distancia, al no existir la posibilidad de fundirse con ella.

## 2. EL AQUELARRE

Es el lugar —o mejor el espectáculo— donde se consuma la tragedia del sexo —que es la tragedia de lo humano—, donde se rompe la frontera siempre imprecisa entre los dioses y los hombres, entre el pecado y el goce santificado. Es una sagrada cena a la que asisten once o doce personajes

<sup>35</sup> Esteban Lorente, obra citada, 2010, p. 121.

<sup>36</sup> Valverde Madrid, José: «Leocadia Zorrilla, la amante de Goya», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, Madrid, FUE, 1989, pp. 435-440, que contribuirá decisivamente a enfatizar esta creencia.

según pueden contarse en primer plano, más una muchedumbre detrás que, en lontananza, cierra el círculo de la ceremonia convocada por el Gran Cabrón. Es la representación de la tragedia y el espectáculo universal, y a él asiste también Leocadia como principal protagonista entre los protagonistas, aunque en este caso como espectadora que lo contempla desde fuera, mirando la escena sin querer mezclarse en ella, guardando sus manos en una pieza de lana para no manchárselas. O quizá mejor, tocando un instrumento de fuelle en su condición de representante del género femenino, orquestador de la escena.

### 3. SATURNO DEVORANDO A SU HIJO

Por comparación con las demás pinturas de la serie en que la figura de Goya hace de protagonista, y aunque en este caso la radiografía habla sobre el particular mejor de la repintada figura que nos legaron los pinceles salvadores de Martínez-Cubells, además de al protagonista del indudable relato mitológico de fagia parentofilial, habría que entender la escena como al propio Goya devorando a su hijo, por más que algunos hayan querido ver en él exclusivamente a una figura femenina.

### 4. JUDITH CORTANDO LA CABEZA A HOLOFERNES

En este caso, la mujer bíblica también guarda una notable relación de semejanza con el rostro de Josefa Bayeu, con la que el artista había contraído matrimonio en 1773 y con la que había convivido hasta 1812, en que ésta fallece. Resulta lógico pensar que Goya no se quisiese olvidar de una persona que había sido tan importante para su existencia, la cual ya no podía acompañarle al exilio, dejando entonces patentizada en esta escena, un trasunto fiel del poder de las mujeres sobre los hombres, que a veces puede resultar mortífero, sobre todo cuando los convierten en peleles.

### 5. LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO

Es la única escena de la Quinta a la que se le ha dado, o se le ha querido imaginar, existencia verosímil. Lo interesante de la misma, a mi juicio, es que, en ella, la interminable fila de procesionantes está capitaneada por un mendigo y por un cantor a la guitarra. Tal vez ambos sean ciegos, y tal vez solo faltaría ponerles el *Minueto de los mendigos ciegos* de Boccherini, para que empezaran a tener vida. Aquí la imagen del propio Goya sería más fácilmente identificable con la del cantor tocador de guitarra. A no ser que queramos que el propio Goya sea el personaje que, por la parte derecha de la escena y sin integrarse con él, cierra los ojos, a la vez que vocife-

ra al cortejo populachero que delante de él se desarrolla, que en cualquier caso estaría volviendo, y no llegando. Es decir, haciendo el camino de vuelta de una Ermita de San Isidro cuya arquitectura aparecería al fondo.

## 6. EL VIEJO SABIO CAMINANTE

Tradicionalmente se ha llamado a esta representación *Dos viejos* o *Dos frailes*. En mi modesta opinión, ni lo uno ni lo otro. Es decir, se trata de una sola figura. La de un anciano barbado con el pelo blanco y vestimenta de caminante, al que un grotesco personaje que representaría el demonio o el mal, se le acerca al oído para susurrarle sus maléficos consejos, aunque su sabiduría de anciano le llevaría a no hacerle ni caso. Es sin duda la imagen del sabio anciano, del *ancora imparo* —aún aprendo—, a pesar de mi edad y mis canas, manteniéndome erguido al apoyar con fuerza mi cuerpo mediante las dos manos contra la callada, y mirando así a la humanidad con sonrisa, a la vez sabia e irónica. Es, por más, una alegoría del propio Goya; ese viejo sordo que se pierde en su soledad interior, aislándose del mundo y de todo lo malo que de él llega a través del sentido albergado en los oídos, pero que no para de trabajar y trabajar, modelando cada día formas nuevas.

## 7. TOMANDO LA POCIÓN VIVIFICADORA (DOS VIEJAS COMIENDO SOPA)

Tampoco en esta escena aparecen dos personajes, como la mayoría de los autores han referido, sino solamente una figura grotesca vestida con ciertos hábitos que se lleva la cuchara a la boca. A su izquierda —derecha del espectador— queda una especie de bodegón coronado por un libro abierto y una calavera. Es la figura grotesca que, a la manera de «disparate», lo mismo serviría para criticar la gula y la avaricia, que para denostar a los religiosos que las practican, faltando a alguno de sus votos. Es la pequeña pintura que, por sus dimensiones, según algunos habría estado sobre el dintel de la puerta, para conducir, con cierto suspense crítico, hacia la segunda planta.

### PLANTA ALTA:

#### 1. PERRO SEMIHUNDIDO

Como han demostrado las radiografías, fue concebido así por su autor como para querer indicar que el camino que iba a emprender era como andar por una ciénaga de arenas movedizas, en la que el cuerpo siempre debe permanecer oculto, pues solo salva la inteligencia alojada en la cabeza.

O por un tórrido desierto donde la luz refleja con toda intensidad su condición gualda. En una clara cuesta arriba que, como posible pendiente de una duna, llevaría hacia la tierra prometida; esa nueva meseta ideal sobre la que, en otro tiempo, habrían revoloteado en libertad unos pájaros, como se ve en la foto de Laurent luego borrados, a los que, en su animalidad, el can —al igual que su dueño— aspirarían<sup>37</sup>.

## 2. LAS PARCAS

Ese tórrido y lóbrego camino emprendido por el perro es la vida misma, que es como el río de Heráclito, donde nadie puede bañarse dos veces, corriente por la que transitan diversas aguas. Y la vida tiene su fin en el destino, y éste —como en la Antigüedad— solo lo deciden las Parcas. Pero estas no son tres parcas cualesquiera. Es más, son tres que le están cortando la vida a un personaje situado el centro del triángulo, y que gravita en la levedad del tiempo, igual que ella. Pero, además, parece portar gorro de cantaor o torero, dedicaciones estas muy proclives, como es sabido, al propio Goya.

La última de ellas, vuelta de espaldas, es la que, con sus tijeras, cortará definitivamente el hilo. Pero las otras dos portan atributos que sin duda han de quedar referidos a cualidades que se poseen, y que, con anterioridad ya han sido un tanto mermadas. La primera por la derecha parece portar una figura mostrando una esculturilla, lo que, más allá de querer simbolizar a la Escultura, daría a entender que Goya habría perdido las dotes de trabajar con las manos. La segunda, por el fondo, parece mirar a través de una lupa, lo cual, más allá de aludir a la Literatura, lo haría a la pérdida de las facultades de la visión, que es lo que tenía el propio Goya a causa del mal del plomo, debiendo utilizar la lupa para reconocer determinadas formas. Estas tres parcas no parecen personajes femeninos sino masculinos, y a mi juicio aluden también a los poderes fácticos, que eran los que, en ese momento, iban cortar a Goya el hilo de la vida, teniendo que salir de su hogar en incierta aventura.

<sup>37</sup> Sobre los resultados que han arrojado las radiografías realizadas en la actualidad a las pinturas Negras, que han permitido superar el conocimiento que hasta entonces se tenía y que partía de las fotografías realizadas por Laurent, véanse los distintos trabajos de Carmen Torrecillas. Torrecillas Fernández, María del Carmen: «Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del sordo de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, VI, 17, mayo-agosto de 1985, pp. 87-96; y también «Las pinturas de la Quinta del sordo fotografiadas por Laurent», *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 31, 1992, pp. 57-69. De sus trabajos se desprende que las pinturas de la planta baja estaban enmarcadas con unas molduras, por lo que tendrían más nobleza que las de arriba.

### 3. DUELO A GARROTAZOS

La escena es una clara alusión a las disputas fraticidas entre conservadores y liberales. Creo que se puede reconocer a un joven Francisco de Goya en el personaje que pelea por la izquierda. Lo hace con la chaquetilla entreabierta, es decir, a pecho descubierto, y con un humilde palo. El derecho lo hace con una voluminosa maza que, a pesar de todo, se mantiene más baja, pareciendo ser dominado. Como ha demostrado la ciencia radiográfica, ambos personajes no están flotando, sino hundiendo sus piernas entre verdes sembrados, o hierbas hoy desaparecidas por las torpezas restauradoras en su arranque del muro. Goya es el liberal, y es también la razón ilustrada, que quiere vencer a la reacción<sup>38</sup>.

### 4. LA LECTURA O LOS POLÍTICOS

Tres personajes masculinos se arrojan para leer una publicación como en una situación de clandestinidad u ocultamiento. El gran barbado de la izquierda que señala con un dedo sobre el impreso, viste habito clerical, mientras el central de camisa blanca, tiene detrás a un cuarto personaje que eleva la cabeza hacia el cielo, como queriendo encomendarse al destino, a la vez que mostrar una cierta situación de desesperación y extrañeza. En este caso resulta más fácil reconocer a Goya en la figura el patillado masculino de la derecha, que, con la boca entreabierta bajo su gran bigote, parece estar comentando o leyendo a los demás el libelo. Si se tratase de conspiradores, Goya sin duda estaría entre ellos<sup>39</sup>.

### 5. MUJERES MOFÁNDOSE DE UN HOMBRE O ESCENA DE MASTURBACIÓN

Y así la vida se desarrollará entre el dolor y el placer a lo largo de toda ella. Y a un viejo viudo y septuagenario quien habría de procurarle el placer, que no ya uno mismo, o alegres y ocasionales mujeres de baja cama, que a la vez que trabajan se ríen de aquello que practican sin vivirlo profundamente, sin sentirlo verdaderamente. En todo caso, no merecería ya el hombre viejo otro comportamiento de las mujeres de buena edad, que la

<sup>38</sup> En realidad, todo el programa iconográfico de la Quinta supone la patentización de la lucha entre la luz y la oscuridad, entendiendo el término Luz en el sentido ilustrado, como culmen de la Verdad, a través de la Razón, sobre la necesidad, la ignorancia, y la opresión que conduciría a los hombres a hundirse en el abismo.

<sup>39</sup> Resultaría interesante un estudio comparativo de este personaje con el que aparece en el dibujo que representa a un hombre de pie con capa y sombrero leyendo, al que Goya rotuló con el título *Mas probecho saco de estar solo*, el cual guarda el Museo del Prado.

mofa o la burla. O cuando menos el distanciamiento real en las situaciones de intimidad.

## 6. PROCESIÓN DE LA INQUISICIÓN

Esta no es ya claramente la vuelta de la santera romería del Santo Patrón de Madrid, sino la dolorosa romería del exilio que transita por el tortuoso paso fronterizo. Para el consagrado artista representa la salida inminente de España, en la que debió de ir acompañado por sus íntimos allegados familiares y por un pelotón de desconocidos, en viaje preparado por algún grupo especial, secta o facción de confraternizados. Del grupo de hombres medio reconocibles a su frente, los dos primeros, mejor identificables, tal vez pudieran ser el propio Goya y su yerno Martín de Goicoechea. El de la derecha parece portar un violín en su mano, por lo que la relación con la escena goyesca de *La romería de San Isidro* parece clara.

## 7. LA AÑORANZA DE LA TIERRA DE PROMISIÓN (ASMODEO)

Tras la salida del hogar con los soldados merodeando por los alrededores de Madrid, se desata la ofensiva de las tropas, que lo aniquilan todo en sus persecuciones acompañadas de fusilamientos. Al fondo, la ciudad prometida se yergue sobre la rocosa meseta del tiempo y la historia. Pero Javier y Gumersinda no han querido acompañar a sus padres. Se han quedado en Madrid a pesar de los consejos y requerimientos, y han de enfrentarse incluso a los fusiles de las escasas tropas españolas que, en medio del caos reinante, ofrecen poca resistencia a las del Duque de Angulema. Flotan, pues, ahora en el aire —o en la irrealidad—, señalando con el dedo a la tierra de promisión, a la que tal vez debían de haber aspirado. Esperando a que un día puedan o consigan reunirse con la viuda y solitaria parentela.

## 8. EL MENDIGO CIEGO

No vamos a detenernos más en la pintura dada a conocer en este trabajo, salvo para enfatizar su significación como una representación del propio Goya, que conducido por su sabueso, se marcha por la puerta del salón alto de la Quinta como invitando al espectador a que le acompañe. Es la primera pintura que desaparece, porque, ocultándose, también en buena parte se esfumaba la identificación del autor con el programa icográfico ideado para su casa.

## 9. LA FAMILIA GOYA-GOICOECHEA SE DESPIDE DE ESPAÑA (CABEZAS EN UN PAISAJE)

Como antes dijimos, es la última representación de la serie. Con ella el programa de la Quinta se despedía del espectador, y la familia Goya-Goicoechea, Francisco y Javier, Martín y Gumersinda, más algún otro no identificado, se quedaba mirando al visitante, que es como mirar el solar patrio y contemplar toda la escena. Como antes Leocadia, se habría quedado observando aquel fastuoso aquelarre.

Con todo ello, parafraseando al profesor Lorente, la Quinta del Sordo habría supuesto la culminación de los fantasmas personales, ideales y creencias, de Goya; que se habían generalizado de manera decisiva a partir de 1815, plasmándose en numerosas pinturas y especialmente en su serie grabada conocida como los *Caprichos*. En ellas la figura de Goya estaría implicada de principio a fin, es decir, en las pinturas de las dos plantas; aunque de manera más decisiva en la segunda, donde se producirá una especie de movimiento de ascensión de la tierra o lo profano hacia lo divino o el cielo. Y también de lo general y mundano a lo particular o íntimo. Es más, como ha indicado Foradada, las Pinturas Negras representan las razones por las que Goya —y también, por qué no, su familia más directa—, tomará la decisión de abandonar su país inmediatamente después de su elaboración<sup>40</sup>.

La incorporación del *Mendigo ciego* como obra goyesca al repertorio mural de la Quinta da valor a la conocida teoría de Gassier y Wilson según la cual las Pinturas Negras eran el testamento político de Goya, tras la grave enfermedad de 1819 que pudo haber acabado con su vida. Por tanto, serían el lugar donde se habría plasmado, mejor tal vez que en ningún otro sitio, la *veritas* de un Goya liberal, que la habría concebido como triunfo de la razón ilustrada, que ya había dejado plasmada como lección y magistral testamento para la humanidad en los grabados sobre *Los desastres de la guerra*<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Según Foradada, las tropas del Duque de Angulema abandonaron Madrid para dirigirse al sur en el mes de mayo de 1823, y tuvieron que pasar muy cerca de la casa de Goya. Los dos soldados con distintivo español que aparecen en la parte derecha parecen fusilar incluso a los que se van de España. Foradada Baldelou, obra citada, 2010, p. 137.

<sup>41</sup> Gassier, Pierre y Wilson, Juliette: *Vida y obras de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974, pp. 313-318. En esta línea se inserta también el estudio de las pinturas desarrollado en su día por el profesor González de Zarate, que complementa, con un análisis de tipo positivista, otras visiones, como la de signo iconológico de Santiago Sebastián. Véanse, Sebastián López, Santiago: «Interpretación iconológica de las pinturas negras

Una vez plasmado, a 24 de junio de 1823, Goya llegaba a Burdeos iniciando su exilio francés, confiado por el rey so pretexto de tomar baños medicinales en Plombières. Y a pesar de que ganas no le faltarían, ya no regresaría más, salvo para resolver problemas puntuales, como ocurrió en 1826 a Madrid y en el verano del año siguiente, cuando contaba ochenta años. De esta manera, nuestro genio aragonés se habría asemejado un tanto al propio Abdula, ese ciego mendigo de *Las mil y una noches* que había jurado no recibir limosna alguna que no viniese acompañada de una bofetada. Pues así fue un poco también la vida de Goya, dentro de su propia vivencia de España. Una España de entonces en la que, como también escribió Gómez de la Serna con el desparpajo que le caracterizaba:

El susurrujo que había en el fondo de los gabinetes, la gana de sacar lo original que había en todos los ojos, el chiste esterilizador de todos los labios, eran un acre aliento para el máquinas de Goya, que hizo el borrador de la tragedia española<sup>42</sup>.

★ ★ ★

---

de Goya», *Goya*, 1979, 148-150, pp. 268-277; y González de Zárate, Jesús María: *Goya. De lo Bello a lo Sublime*, Ephialte, Vitoria, 1990.

<sup>42</sup> Gómez de la Serna, obra citada, 1950, p. 142.