

LAS MEDIDAS DE LA CASA DE GOYA Y SUS PINTURAS NEGRAS EN SU ENTORNO ORIGINAL

THE MEASUREMENT GOYA'S HOUSE AND HIS BLACK PAINTINGS IN THEIR ORIGINAL ENVIRONMENT

Carlos Foradada Baldellou¹

Universidad de Zaragoza

Carlos Narbaiza Dorado

Universidad de Zaragoza

José Javier Luis Tello

Universidad de Zaragoza

Alfonso Burgos Risco

Universidad de Zaragoza

.....

Recibido: (14 11 2021)

Aceptado: (30 11 2021)

Publicado (22 12 2021)

.....

Cómo citar este artículo

Foradada, Carlos, Narbaiza, Carlos, Luis, José J. y Burgos, Alfonso. 2021. "Las medidas de la casa de Goya y sus Pinturas negras en su entorno original" en: Zarza Núñez, Tomás y Sánchez-Moñita, Miguel.

ASRI. n° 20. Págs. 53-82.. Eumed.net-URJC.

Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/ays/>

Resumen

Esta investigación aborda las estancias originales de la casa de Goya donde realizó las Pinturas Negras,

a partir de las fuentes documentales disponibles, para esclarecer el entorno original donde fueron creadas.

¹ Los siguientes contenidos están inscritos en Registro de Propiedad Intelectual y de Explotación: 24/09/2020. (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril). Ministerio de Cultura y Deporte.

Palabras clave

La casa de las Pinturas negras

Paintings, based on the available documentary sources, to clarify the original environment where they were created.

Abstract

This research addresses the original rooms of Goya's house where he made the Black

Keywords

The Black paintings house

Introducción

Recordemos que Francisco de Goya elaboró las Pinturas negras sobre los muros de su propia casa, denominada la Quinta del Sordo, entre el mes de febrero de 1819, cuando adquiere la propiedad del inmueble, y junio de 1824, coincidiendo con un decreto de amnistía al que se acogió para abandonar España e instalarse definitivamente en Burdeos hasta su fallecimiento en 1828. En trabajos científicos publicados con anterioridad al actual se ha acreditado que cuando Goya se alojó en la Quinta del Sordo a principios de 1819 sus paredes ya albergaban una serie de pinturas murales que representaban espacios abiertos, muy habituales en las fincas de recreo y descanso de este periodo (Glendinning, 1975, 1992, 1986, 2004) (Foradada, 2010). El edificio de la Quinta lo había construido Anselmo Montañés tras la compra de las tierras el 8 de noviembre de 1795.² Cuando falleció Anselmo Montañés, en la primavera de 1803, su viuda vendió la Quinta a Pedro Marcelino Blanco, y éste a Francisco de Goya en 1819. En ese momento, el pintor decidió ampliar la casa añadiendo en la parte derecha del edificio un módulo para la escalera que comunicaba la planta baja y el primer piso (Foradada 2019a y 2019b), así como las caballerizas y los alojamientos para el personal del servicio y de los hortelanos que cuidaban las tierras, que se extendían algo más de cinco hectáreas alrededor de la casa.

Goya decidió intervenir sobre estos murales iniciales, elaborados con temple (Garrido 1984), para componer las Pinturas negras con una técnica mixta diferente, constituida fundamentalmente por óleo y aglutinante proteico: yema de huevo (Foradada 2010, 327). Posteriormente estas obras fueron sometidas a un largo proceso de restauraciones, una vez extraídas de los muros y reportadas en lienzo, por orden del propietario del inmueble en 1874, el barón Frédéric Émile d'Erlanger. El proceso, infructuoso, de su traslado y restauración posterior se ha analizado en las siguientes investigaciones de referencia (Glendinning 1975; Garrido 1984; Foradada 2010). Finalmente, el barón d'Erlanger donó las Pinturas negras al Estado español en 1881, y por real orden pasaron a formar parte de las colecciones del Museo Nacional del Prado, donde actualmente se conservan.

Con respecto a las medidas del edificio (demolido en 1909) y la ubicación precisa de las pinturas en los muros de la casa que aportamos en el actual estudio, es preciso tener en cuenta que no han llegado hasta nosotros planos o escrituras notariales que indiquen cómo se situaban las pinturas y su ambiente,

² La ubicación de la Quinta del Sordo en la orilla derecha del río Manzanares, a media hora de Madrid, pasado el puente de Segovia, fue aportada en las siguientes publicaciones: (Glendinning/Kentish 1986, 99-109; Glendinning 1992, 41). Este investigador estableció, por primera vez, su ubicación en la actual calle Caramuel, a la altura de la calle Doña Mencía y sobre el edificio que hace esquina con la calle Baena.

más allá de algunos testimonios que veremos a continuación y de las fotografías que tomó Jean Laurent, en la misma Quinta del Sordo, antes de su arranque en 1874. Pero dichas fotografías que tomamos como referencia para la reconstrucción de las pinturas y de las paredes de la casa, únicamente ofrecen primeros planos de las obras y de muy escasa definición, debido a las condiciones en las que fueron capturadas y al deterioro de estas placas fotográficas (figura 1).

En consecuencia, la re-presentación de las Pinturas negras en su entorno original nos proporcionará un conocimiento añadido considerable sobre estas pinturas. Pensemos que la creación de cualquier obra, o incluso de cualquier discurso, siempre viene condicionado por el contexto en el que se ejecuta o para el que se destina, y que este caso no es una excepción. Por este motivo, un objetivo fundamental que engloba el resto de los objetivos es recrear la experiencia que pudieron obtener los visitantes de la casa de Goya cuando las Pinturas negras poblaban sus paredes. Para facilitar este conocimiento debemos reproducir las medidas exactas de las salas y la ubicación de los murales, a las que se debe añadir la simulación de la luz natural que entraba por los vanos de las puertas y las ventanas de las habitaciones que alojaban las obras. Con todo ello, y teniendo en cuenta los anteriores estudios realizados sobre esta materia, aportamos una “aproximación”, en términos científicos, al espacio real que albergó las Pinturas negras, para la que hemos aplicado la siguiente metodología.



Figuras 1 y 2. Arriba: F. Goya, *El aquelarre*. 1819-1824. Fotografía de J. Laurent. 1874. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura y Deporte. Abajo: Carlos Foradada. Fotografía enlazada con niveles de luz ajustados y la reparación de las molduras y el papel originales según la fotografía de J. Laurent.

Metodología y proceso

Es importante destacar que tanto los planos y sus medidas, como todos los detalles de los interiores de la Quinta del Sordo que veremos en los siguientes contenidos, se han realizado en función de un escrupuloso estudio de las fuentes historiográficas a las que haremos referencia. La documentación visual que ofrecemos incluye tanto el aspecto original, como las medidas exactas de cada elemento y su ubicación precisa en el edificio de la Quinta de Goya. Veremos también algunos muebles que figuran en las escrituras notariales (no fotografiados por Laurent), que se publican por primera vez en este trabajo de investigación. En este sentido, la definición, en términos científicos, de cada uno de los elementos que constituyen las Pinturas negras y su entorno original ha requerido la aplicación de metodologías diferentes en función de su naturaleza concreta:

1. Recuperación de las pinturas originales en las fotografías de Laurent

Hay un requisito previo a los objetivos de este trabajo: recuperar el claroscuro y las cualidades originales de las pinturas, una vez normalizados o equilibrados los gradientes de sobreexposición y subexposición que resultan de las tomas fotográficas de Laurent llevadas a cabo con luz artificial aplicada de manera muy irregular. Hay que tener en cuenta que Laurent proyectó, por primera vez en España, la luz eléctrica en las tomas de interiores.³ Además, en anteriores trabajos (Glendinning 1975, 465-479), (Foradada 2010, 320-339) se pudieron comprobar variables, en ocasiones considerables, entre las pinturas originales, tal y como se encontraban en la Quinta del Sordo cuando Laurent tomó sus fotografías, y el estado actual de las pinturas, una vez transportadas al lienzo y retocadas ampliamente por su restaurador. Por esta razón, debemos recuperar sus cualidades originales, como requisito previo a la representación de las obras en su entorno. Por otro lado, estas fotografías, pese a que muestran las pinturas originales, no ofrecen, en modo alguno, la iluminación natural con la que fueron elaboradas y percibidas en su momento. La recuperación de su disposición original, así como las variables para su lectura y experiencia que resultan de la recreación del ambiente, que sin duda determinó su elaboración, son fundamentales para un conocimiento más avanzado de esta serie de murales.

Veamos, como ejemplo, el caso de *El aquelarre* (figura 1). Debido a su extraordinaria longitud: 625 cm con las molduras, Laurent realizó dos tomas, pero iluminadas con la misma irregularidad. En las fotografías se aprecian claramente los efectos de la sobreexposición de los focos de luz que aplicó, así como los gradientes de oscuridad, en las zonas no iluminadas, que empastan los tonos eliminando, en ambos casos, la definición de los contenidos. También hay que tener en cuenta que, en el procedimiento científico aplicado en la captura digital o escaneado de las placas, por parte del Ministerio de Cultura en 2009, se evitaron tanto las luces como las sombras extremas con el objeto de respetar el mayor rango de grises posible. En el ajuste posterior, en consecuencia, se deben recuperar dichas luces y sombras, pero sin alterar los citados gradientes de gris. Para lograr este objetivo previo en las catorce pinturas de la serie, que mostramos en este pequeño ejemplo, se han aplicado protocolos avanzados de ajustes, no retoques invasivos, es decir, respetando los contenidos originales, llevados a cabo sobre los archivos digitales. Una vez recuperado el aspecto original de las pinturas con una iluminación estándar, es decir, estable en toda la superficie de las obras, y conseguido un amplio rango de grises (de tonos medios) que se aproximan,

³ Véase: Magariños (2014); Esteban (2016 y 2019).

con la mayor riqueza posible, tanto a la luz como a la sombra extremas sin alcanzar por completo estos valores, estamos en condiciones de abordar los siguientes objetivos.⁴

2. Revisión y corrección de los parámetros aplicados en el cálculo de las medidas del edificio y las *Pinturas negras*.

Con respecto a los parámetros disponibles para la medición de la Quinta del Sordo y de las *Pinturas negras* en su emplazamiento original, es preciso considerar que tanto la escala aplicada en el Plano parcelario de Madrid de Carlos Ibáñez, editado por el Instituto Geográfico y Nacional entre 1872 y 1874 (escala 1: 2000) donde figura la Quinta del Sordo tras las reformas realizadas por el hijo del pintor,⁵ como la regla de un metro adosada por Laurent junto a las *Pinturas negras* en sus fotografías, fueron elaboradas “a mano alzada”. Este aspecto, entre otros no considerados anteriormente, conlleva horquillas de error que ahora, con los actuales programas informáticos, estamos en condiciones de identificar y corregir. Con respecto a la regla adosada por Laurent, hay que tener en cuenta, como vemos en el siguiente detalle (figura 4), no solo que las marcas de los centímetros fueron pintadas con algunas imprecisiones, sino especialmente la bisagra que articulaba la regla por su ecuador y las dimensiones de ambos tramos de la regla. Hemos comprobado en las fotografías de todas las pinturas que el ensanchamiento producido por dicha articulación (1,3 milímetros), sumado a la mayor dimensión del tramo derecho de la regla (2 milímetros) implican 3,3 milímetros de error en la medida que deben restarse cuando utilizamos este parámetro de referencia para medir las obras.



Figura 3. F. Goya, *El perro*.1819-1824. Fotografía de J. Laurent. 1874. IPCE. MCD.⁶

⁴ En las siguientes publicaciones se expone la metodología científica aplicada para la recuperación tanto del claroscuro como de los gradientes de luz equilibrados de las *Pinturas negras* en las fotografías de Laurent (Foradada 2019b, 317-332) (Foradada, 2019c, 95-105).

⁵ Recuperado de <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001494.html> (Fecha de consulta 10/06/2021). Véase (Foradada, 2019a). En esta publicación se aplicaron los parámetros de la escala de este plano al edificio de la Quinta del Sordo para esclarecer por primera vez sus medidas.

⁶ En el Anexo figuran los títulos dados por Jean Laurent a sus fotografías y los créditos correspondientes.



Figura 4. F. Goya, *El perro*. 1819-1824. Fotografía de J. Laurent. 1874. IPCE. MCD.

Detalle de la regla adosada al cuadro y reglas reproducidas con la corrección de 3,3 milímetros de la medida, añadidas en tono azul en la parte superior, con los segmentos verdes de ambas cotas. Detalle ampliado de la bisagra en la parte inferior de la imagen.

También es importante considerar que durante este periodo los parámetros de medida que figuran en todas las escrituras son los pies, en ocasiones complementados con pulgadas cuando se trata de pequeños formatos como los cuadros; no los centímetros utilizados en las investigaciones anteriores, tal y como revela por ejemplo el informe de los arquitectos sobre la longitud de la Quinta llevado a cabo en 1854 que citaremos más adelante⁷ o las escrituras notariales que describen las medidas de los cuadros de Goya durante este periodo.⁸ Este aspecto ha sido fundamental para definir las medidas del edificio, de las pinturas y finalmente del zócalo que separaba las pinturas y el papel pintado de las paredes del suelo.

3. La altura de las salas y la ubicación de las *Pinturas negras* en ellas

Con respecto a la altura exacta que tenían las dos salas donde se hallaban las *Pinturas negras*, ninguno de los testimonios recogidos en las fuentes historiográficas hace mención, en términos objetivos, a su altura. Sin embargo, en una de las fotografías tomadas por Laurent: *La romería de San Isidro*, hallamos el final del tramo del papel pintado que se disponía bajo las pinturas de la planta baja. Como se observa en la siguiente imagen (figura 5), en la parte inferior de la fotografía, las fluctuaciones responden a la definición de contenidos únicamente en aquellos lugares cubiertos por la emulsión fotográfica, que se aplicaba con brocha; de ahí los tramos negros no cubiertos, al igual que en las rayas (oscuras) aplicadas alrededor del cuadro para delimitar la zona revelable eliminando dicha emulsión. Con todo, vemos claramente, en esta

⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Pº. 26525, f. 279 v-389.

⁸ Véase el Inventario realizado por Vicente López en 1846. Archivo General del Palacio Real, Madrid, Inventarios, Leg. 722. (Foradada 2019b, 97)

excepción, el límite inferior del papel pintado, que queda enmarcado por una moldura similar, no exacta, a la que enmarca el cuadro y con la misma banda negra insertada, que divide en dos la misma moldura. El extremo inferior de la fotografía queda desdibujado por la misma emulsión. Este detalle es importante porque nos indica la distancia exacta que había entre los cuadros y la moldura inferior del zócalo que descansaba finalmente en el suelo, ya fuera del plano en las fotografías de Laurent.



Figura 5. F. Goya, *La romería de San Isidro*. Fotografía de J. Laurent. 1874. IPCE. MCD.

Con respecto a la distancia que separaba los murales de la planta baja del techo, hemos podido comprobar en la fotografía de *La Leocadia* tomada por Laurent en la Quinta del Sordo, cuya pintura comparte exactamente la misma disposición y altura que el resto de las obras del comedor, revela en el extremo superior de la fotografía la presencia de lo que, a nuestro juicio, es el papel pintado, en este caso blanco, con el que se cubrió el techo de esta sala (figura 6)

Este hallazgo, no considerado en anteriores estudios, confirma la presencia del techo de la sala en ese lugar, donde el papel revela incluso una rotura que fue nuevamente adherida, tal y como se aprecia en el detalle. Esta evidencia implica una nueva aproximación que nos permite ajustar con seguridad la altura exacta de estos murales en la casa de Goya con respecto a la mostrada en anteriores trabajos. En consecuencia, los murales con sus molduras se ubicaban muy próximos al techo, considerando el pequeño tramo de pared vertical que separa la moldura del techo que, por la irregularidad, oscila entre 5 y 10 cm, tal y como revela el tono más claro de la pared con respecto al techo debido a la luz frontal que aplicó Laurent en sus tomas. Todo ello nos permite interpretar que la moldura inferior que vemos en la fotografía de *La romería de San Isidro* no lindaba con el suelo, dado que en ese caso la altura de esta sala tendría aproximadamente 270 cm; algo inverosímil en los edificios y salones de estas dimensiones, con murales de estos formatos, en las fincas de recreo y descanso de este periodo.



Figura 6. F. Goya. *La Locadia*. Fotografía de J. Laurent. 1874. IPCE. MCD.

Carlos Foradada. Detalle del extremo superior de la fotografía con indicación del papel pintado del techo:

1: Cambio de tono debido a la disposición vertical de la pared y horizontal del techo con respecto a la fuente de luz frontal.
2 y 3: Detalles del papel pintado del techo, una vez reparado.

Por este motivo, es lógico pensar que esta moldura inferior era solo la parte superior de un zócalo, muy habitual en edificios y salones, ya fueran de madera o de mármol, que servían no solo para amortiguar los impactos de las sillas y los muebles, sino también para aislar las habitaciones de la humedad en la parte inferior de las paredes. También es importante considerar que las medidas de los ejemplos consultados indican que la altura estándar de los zócalos de este periodo es de 3 pies de altura, es decir, 91,44 cm, tal y como hemos aplicado en las paredes de esta sala.⁹

Para reportar estas medidas sobre la escala real que tenían los espacios de la Quinta fotografiados por Laurent (figura 7), hemos clonado la misma regla adosada en el cuadro para extenderla, partiendo del suelo bajo los 3 pies del zócalo, y de este modo colegir la altura que tenía la planta baja de la Quinta del Sordo. La altura resultante, una vez aplicada esta metodología, es de 11,5 pies (11 pies y 6 pulgadas): 350,5 cm, de los que 342 cm corresponden al límite del friso con moldura de dentículos superior y en torno a 8,5 cm al tramo de pared que separa dicho friso del techo, como se ha visto en la figura 6.

⁹ Pueden consultarse, entre otros ejemplos, las salas de la exposición celebrada en 1932: La situación y la estela del arte de Goya, cuyas fotografías se recogen en Lafuente Ferrari (1947, 379), donde figuran los zócalos de tarima de madera de 3 pies de altura, similares a los habituales en este periodo.

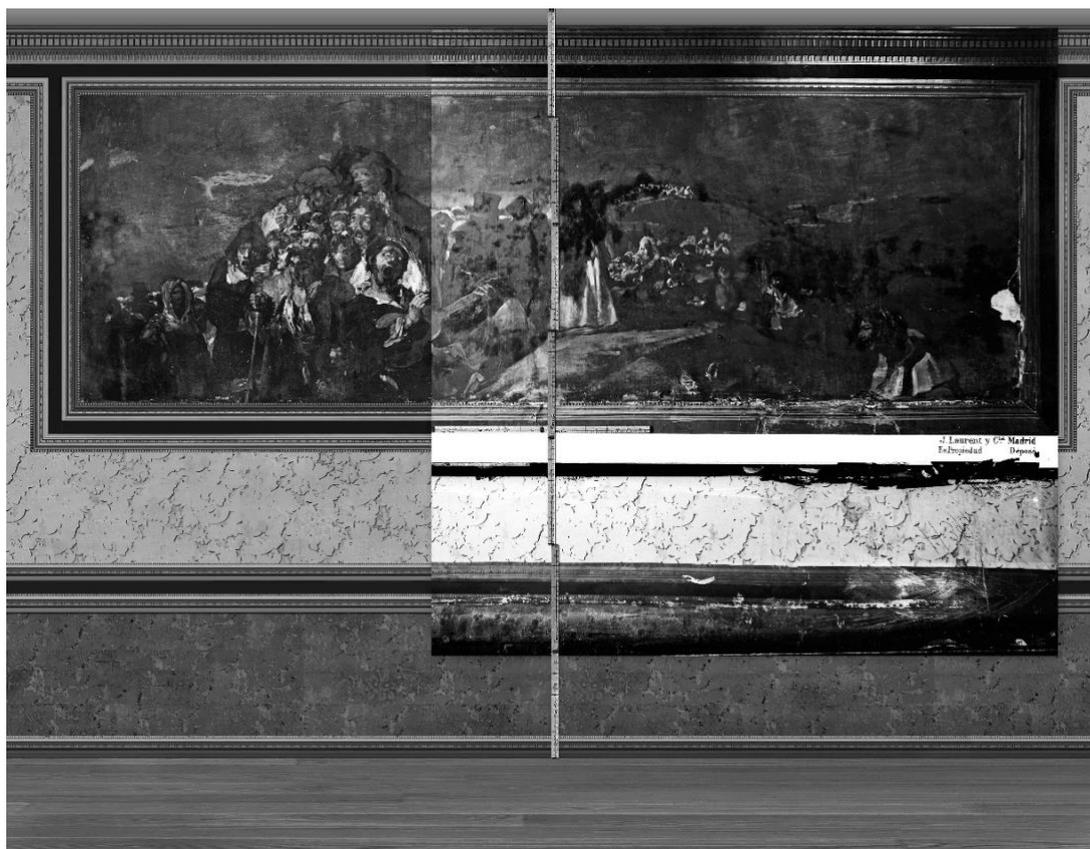


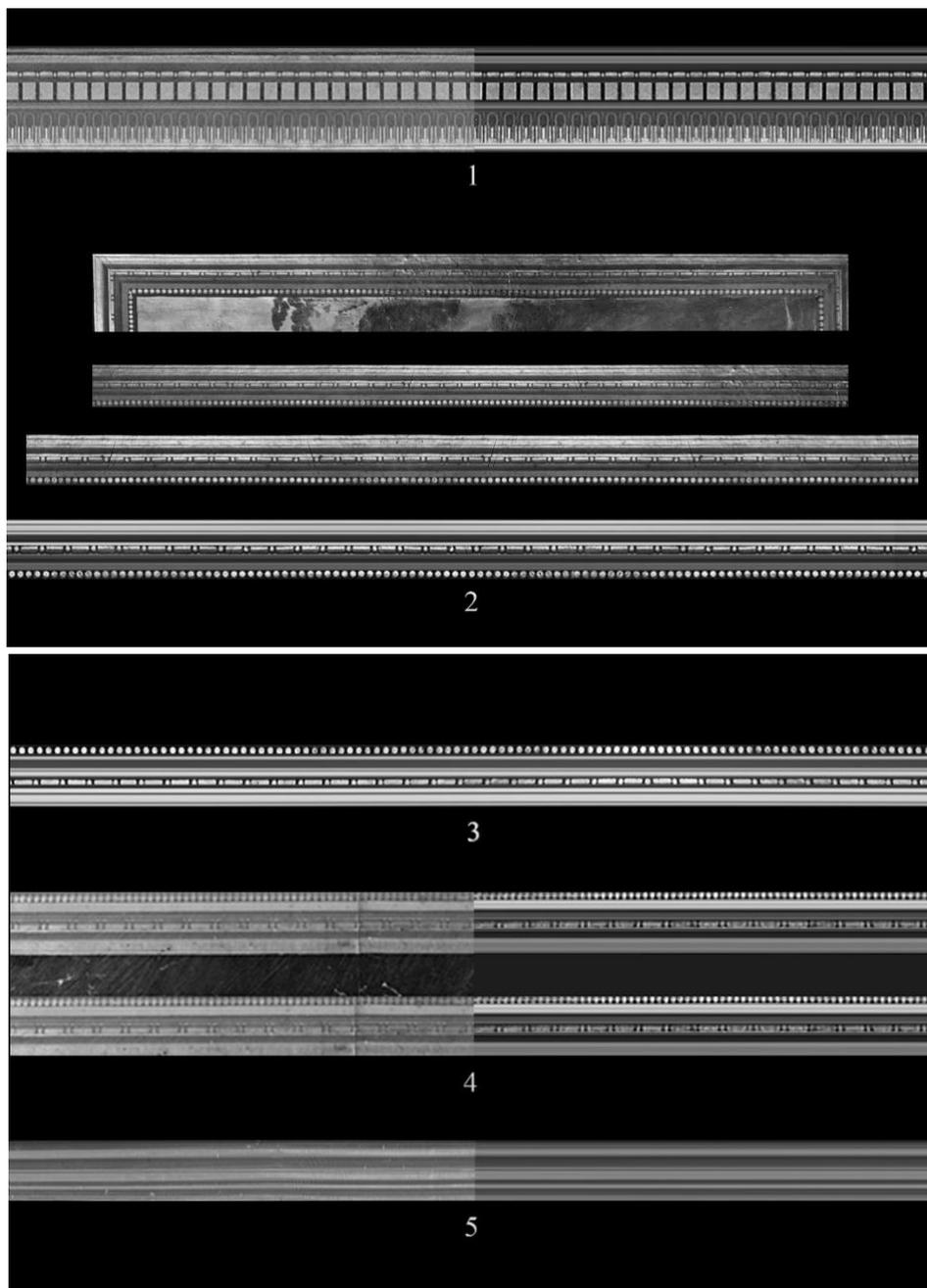
Figura 7. F. Goya. *La romería de San Isidro*. Fotografía de J. Laurent. 1874. IPCE. MCD.

Carlos Foradada. Fotografía de Laurent sobre el interior de la misma pared reconstruida, con la regla adosada al cuadro reproducida verticalmente para la deducción de la altura de la pared.

Para deducir la altura en la que estaban situadas las pinturas murales del primer piso, hemos aplicado la misma metodología, considerando igualmente un zócalo de 3 pies que descansaba en el suelo y la presencia de una moldura en la parte superior que linda con el techo del primer piso, tal y como figura en las fotografías tomadas por Laurent.

4. Las molduras de la Quinta del Sordo

En el procedimiento de reconstrucción de las molduras hemos tomado como referencia pequeños tramos en buen estado que figuran en las fotografías que tomó Laurent, clonando dichos motivos y aplicando filtros que limpian las texturas irregulares que resultan del deterioro de estas placas fotográficas, siempre conservando el detalle original. En las imágenes 8 y 9 se muestran los cinco tipos de molduras según su ubicación y función: el friso de la parte superior (nº 1); la nº 2 en contacto con los óleos, donde mostramos el procedimiento de alisado de las irregularidades llevado a cabo, en este caso, a partir de un fragmento del marco de *La Leocadia*. En la figura 9 inferior vemos la moldura que acota el papel pintado (nº 3), la moldura que corresponde a la parte superior del mismo zócalo que está en contacto con el suelo (nº 4) y la que enmarca los cuadros del primer piso (nº 5).



Figuras 8 y 9. Carlos Foradada, procesado de molduras de la Quinta del Sordo tal y como figuran en las fotografías de J. Laurent.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que las molduras que enmarcan los cuadros y zócalos de la Quinta del Sordo eran también de papel pintado, adosado al que cubría las paredes, e incorporaban en ocasiones ligeros relieves acordes con su decoración. Hemos detectado, más allá del mal estado de las placas fotografías, que algunos detalles de las fotografías muestran el deterioro de este papel, cuando Laurent realizó sus tomas aproximadamente 50 después de la elaboración de las *Pinturas negras* (figura 10).

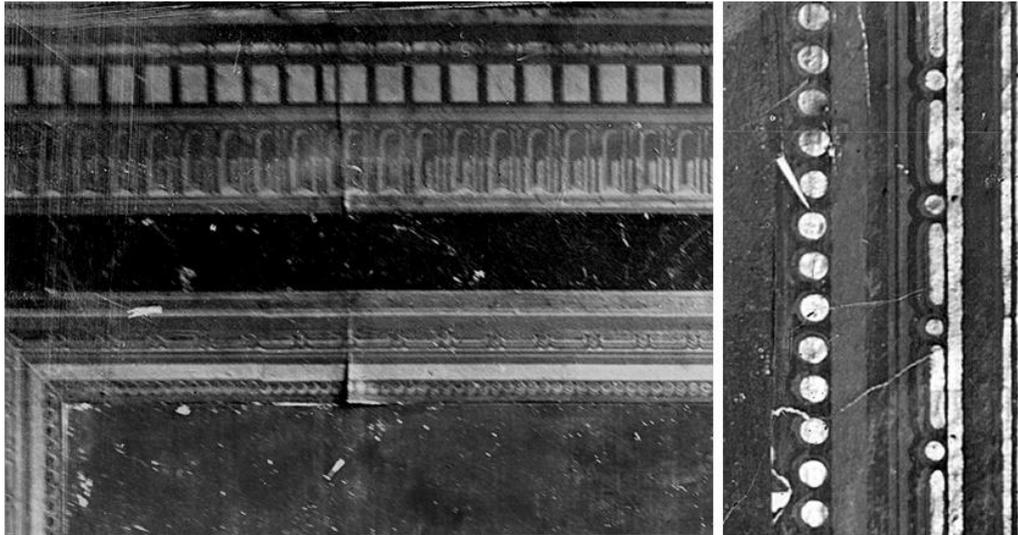


Figura 10. J. Laurent. Fotografías de la Quinta del Sordo. 1874. IPCE. MCD. Detalles donde se aprecia el deterioro del papel que simulaba las molduras. A la izquierda: *El aquelarre*. A la derecha: *Saturno*.

5. El papel pintado de las paredes

Un elemento muy importante para la reproducción del entorno original de las Pinturas negras es el papel pintado que cubría las paredes cuando fueron elaboradas. Pese a que puede resultar sorprendente, Goya pudo disponer de papel pintado para decorar las paredes de su casa, puesto que dicha decoración estaba de moda en los años veinte del siglo XIX. De hecho, tal y como documentó Nigel Glendinning, una de las fábricas de papel pintado instaladas en Madrid, La real fábrica de papel pintado, cuyo propietario era Pedro Guirod de Villette (quien importaba los modelos de Francia), contó con la protección real de Fernando VII en 1818, y acreditó igualmente que una de las primeras fábricas de papel pintado en España se estableció en Zaragoza en 1783 (Glendinning 1986,106; 1992, 44).

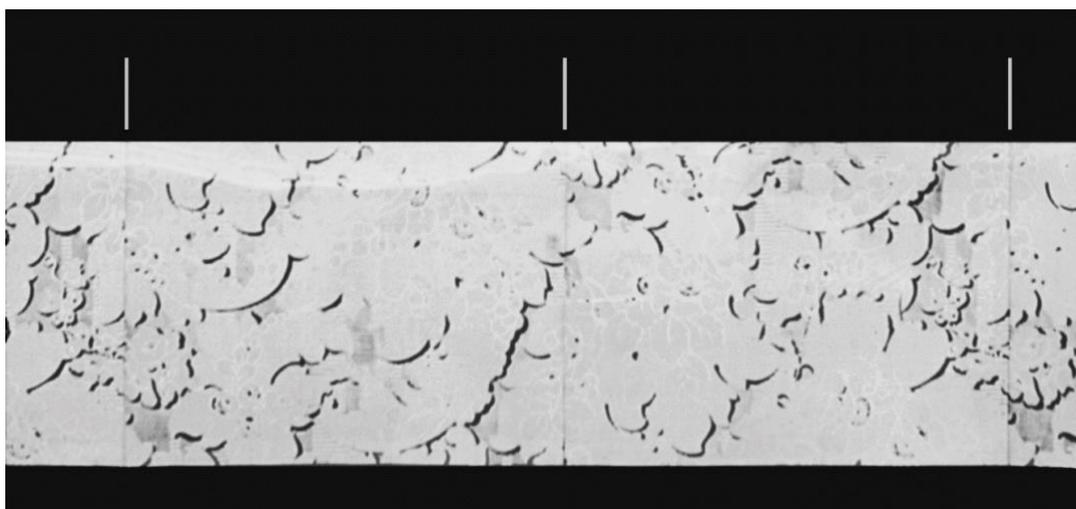


Figura 11. J. Laurent. Fotografía de *La romería de San Isidro* en la Quinta del Sordo. 1874. IPCE. MCD. Papel pintado de la pared. Indicación de la anchura del papel con segmentos blancos.

La reproducción de este papel conlleva especiales dificultades, dada su configuración, pero especialmente porque las fotografías de Laurent solo muestran pequeños fragmentos muy desdibujados y rotos, además, por el estado de estas placas fotográficas.

La metodología aplicada en la solución de este problema se ha basado en la identificación del módulo del diseño repetido en este papel y la relación (intersección de los motivos) de unas bandas con las otras. Sabemos, por las citadas investigaciones llevadas a cabo por Glendinning, que este papel tenía una anchura de 48,20 cm, estándar de aquel periodo. Esta información se observa en pequeños fragmentos de algunas de estas fotografías, que en la planta baja simulan ramas de vid y racimos de uvas, pámpanos y una trepadora con flores de campanilla realizados con dibujos de contorno con líneas claras sobre el fondo. En la siguiente imagen mostramos el módulo del diseño de este papel, una vez identificado, que se repite, de manera seriada, en la extensión del papel pintado. Hemos averiguado que el método utilizado en el proceso de su adhesión a las paredes alternó la altura de las bandas adyacentes en la mitad exacta de la longitud del motivo (48,2 cm), es decir, 24,1 cm de diferencia entre dichas bandas de papel contiguas, tal y como presentamos en esta simulación virtual (figura 12).

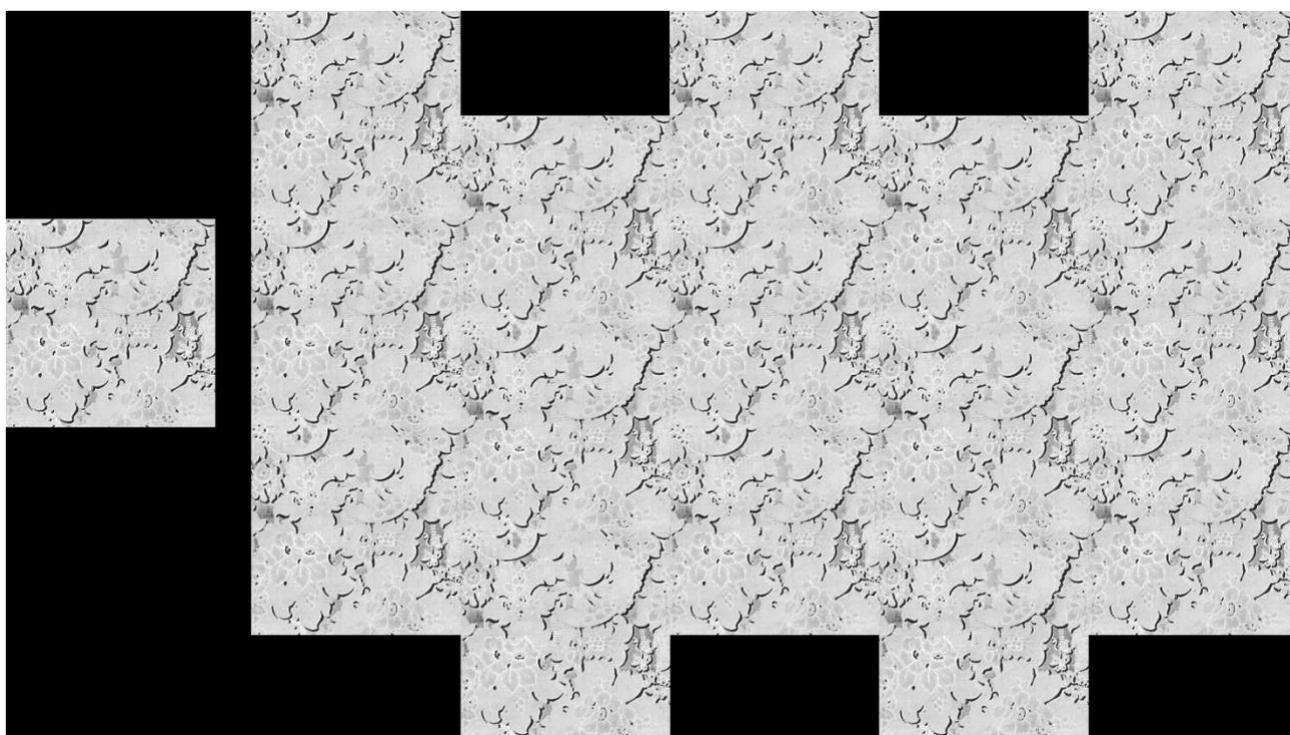


Figura 12. Carlos Foradada. Papel pintado de la planta baja de la Quinta del Sordo. Reconstrucción virtual, una vez averiguado el módulo del diseño que se repite y el diferencial en la altura de las bandas contiguas.

Por su parte, el papel del primer piso tenía motivos geométricos del estilo *diapré* donde se alternan flores abstractas y cruces. Su reproducción no ha ofrecido especiales dificultades, puesto que tanto el diseño como la disposición de las bandas del papel era simétrico. En el siguiente fragmento del papel (figura 13), situado en la fotografía bajo el óleo de *Duelo a garrotazos*, podemos ver su anchura exacta (48,20 cm), una vez reportada la regla adosada al cuadro, con la misma escala, sobre este fragmento. La anchura de ambos papeles, tanto en la planta baja como en el primer piso, era la misma.

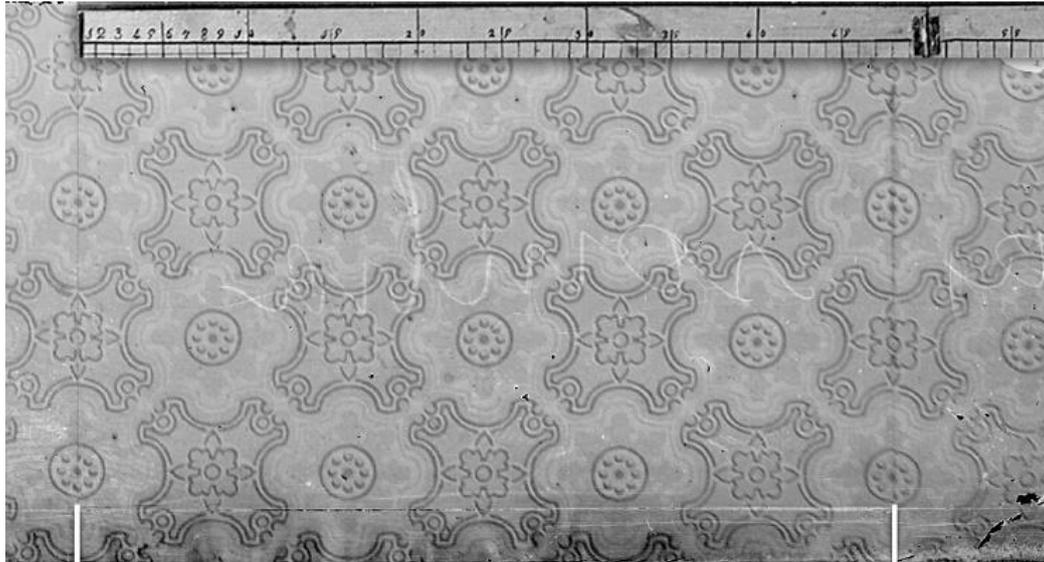


Figura 13. J. Laurent. Fotografía de *Duelo a garrotazos* en la Quinta del Sordo. 1874. IPCE. MCD. Detalle del papel pintado. Indicación de la anchura del papel con segmentos blancos.

Ahora bien, pese a las evidencias de las fuentes documentales que aportó por Glendinning, generalmente se da por hecho, sin explicar los motivos, que el papel pintado de las paredes y de las molduras que observamos en las fotografías tomadas por Laurent en la Quinta del Sordo, lo incorporaron posteriormente el hijo del pintor o su nieto; véase (Teixidor y Laguna 2019, 411).

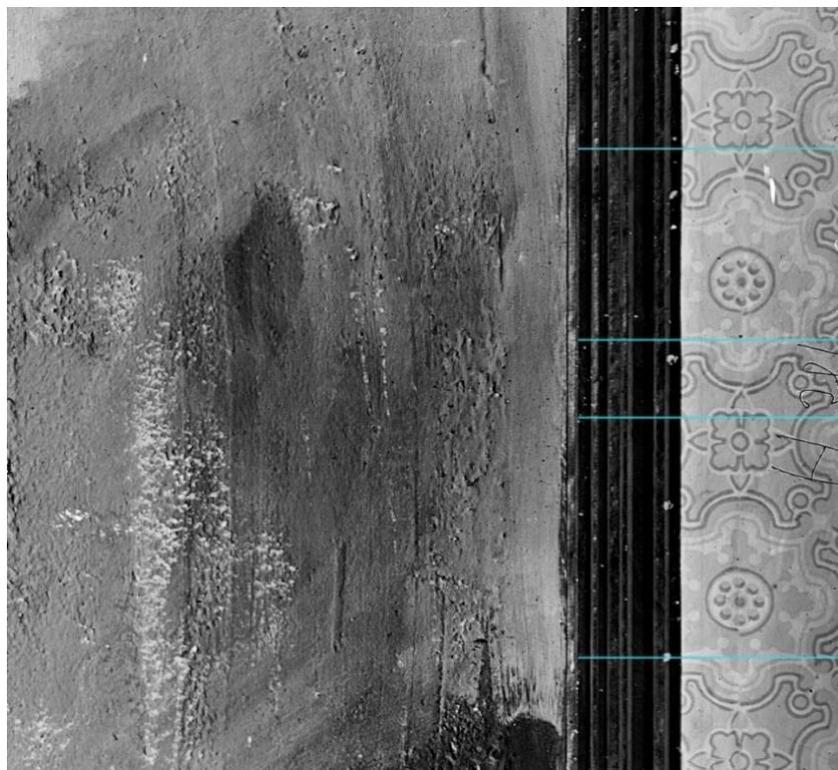


Figura 14. F. Goya, *El perro*. (1819-1824). Fotografía de J. Laurent. 1874. IPCE. MCD. Detalle de la pintura con pequeños segmentos verdes añadidos que señalan los lugares de la moldura invadidos por las pinceladas con las que se elaboraron las Pinturas negras.

Esta evidencia que aportamos (figura 14) nos lleva a considerar que cuando Goya elaboró las *Pinturas negras* al óleo, sobre los anteriores murales subyacentes elaborados al temple que se hallaban en la Quinta, dichos murales anteriores y, por extensión, el resto del papel pintado que cubría las paredes y las molduras señaladas, ya estaban enmarcando los murales de la casa cuando Goya realizó estas obras. El pintor aplicó un procedimiento de ejecución de gran destreza sobre una base con texturas que aprovechó de manera muy expresiva, y con brochas, en ocasiones de espacial anchura, tal y como podemos comprobar en la huella limpia dejada en la parte inferior derecha del cuadro en este detalle, que dieron lugar a la invasión de las molduras que ya enmarcaban los cuadros.

6. Los muebles

Sobre los muebles que pudieron acompañar a las pinturas, no tenemos ninguna constancia documental del periodo de su elaboración. Sin embargo, se nombran posteriormente en las escrituras de 1857 con motivo del alquiler de la Quinta llevado a cabo por Mariano Goya (nieto del pintor), una vez fallecido su padre en 1854. En este documento se describen los muebles de la Quinta del Sordo, tal y como se encontraba en 1857. En los correspondientes a la antigua vivienda, que todavía albergaba las *Pinturas negras*, se hace mención textualmente a “doce sillas de badana negra en buen uso” y “una mesa de comer para veinte cubiertos de caoba maciza, con tablas para añadir.”¹⁰ También sabemos que el hijo y el nieto del pintor conservaron con respeto la antigua casa tal y como la había dejado Goya (Glendinning 1986, 105). Por este motivo, la enorme mesa de caoba maciza, así como las sillas con piel negra, obedecen, con toda probabilidad, al mobiliario original del periodo del pintor.

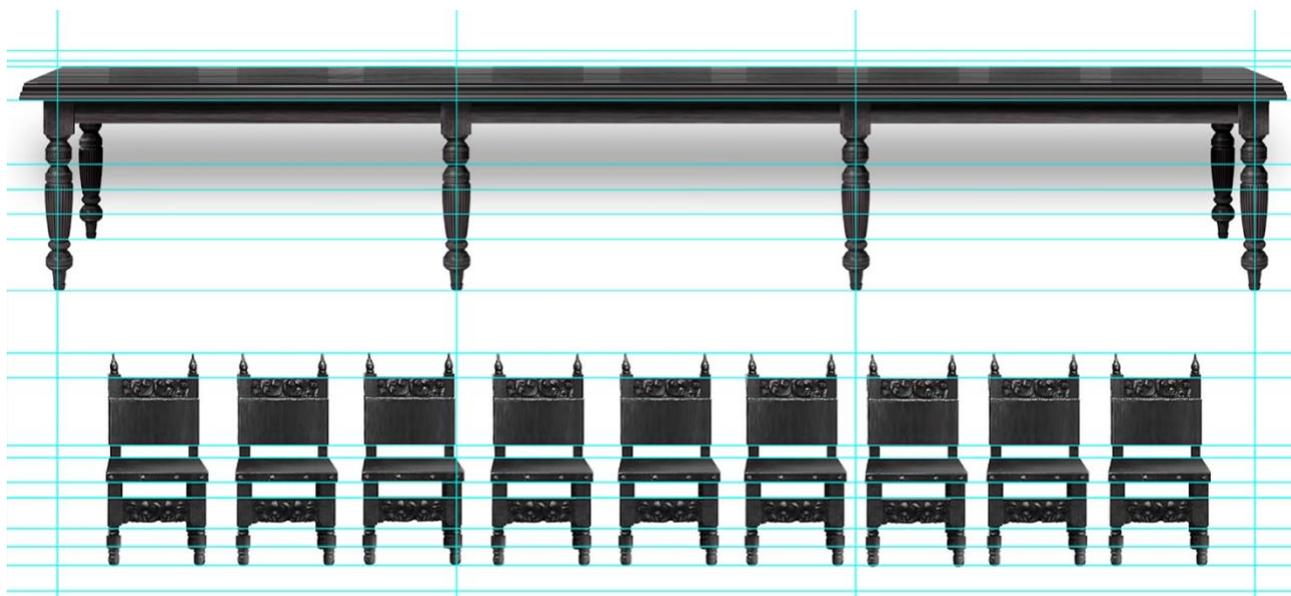


Figura 14. Carlos Foradada. En la imagen se muestran capturas de pantalla del proceso de elaboración de los citados muebles.

Para la configuración de esta mesa (figura 14), hemos considerado su longitud en función de las medidas habituales del espacio aproximado destinado cada comensal, es decir, 70 cm. Si tenemos en cuenta 20 comensales, y una silla para cada uno de los dos extremos de la mesa, resultan 9 sillas en cada lado de la

¹⁰ AHPM. P.º 26523, f. 290v. 15 de abril de 1857.

mesa, multiplicado por 70 cm = 630 cm de longitud. Este mueble se extendía, con seguridad, en su longitud con la anchura que resulta de los dos comensales de sus extremos, si consideramos la escasa anchura de esta sala, es decir, no más de 487 cm (16 pies). Por su parte, en las patas de la mesa, de la que no tenemos más descripciones que la ya citada, hemos tomado como referencia un modelo torneado del siglo XIX sin excesivos adornos. Sobre las sillas con piel negra, no disponemos de información alguna sobre su diseño. En todo caso, hay que considerar que las pinturas de esta sala revelan un claro gusto por la estética gótica, de moda en aquellos momentos.¹¹ Por esta razón, se ha elegido un formato de silla del siglo XIX acorde con su contexto.

Desarrollo y conclusiones

Sobre las medidas y disposición tanto de las *Pinturas negras* originales como del edificio de la Quinta del Sordo, hay que tener en cuenta los trabajos de referencia llevados a cabo por el hispanista y experto en esta materia Nigel Glendinning junto al arquitecto Rolfe Kentish (1986). Recordemos que, en función del metro adosado por J Laurent en sus fotografías, Glendinning ya precisó con detalle las medidas de las Pinturas negras cuando todavía se hallaban en las paredes de la Quinta del Sordo (Glendinning 1975, 465-479). Por este motivo, resulta sorprendente que algunos autores (Hervás 2019, 68), (Teixidor y Laguna 2019) hayan aplicado esta metodología para deducir las medidas de las Pinturas negras como si se tratara de una novedad, para llegar a las mismas conclusiones publicadas por Glendinning en la revista científica *The Burlington Magazine* en 1975. El hispanista inglés también calculó las medidas de las dos salas de las pinturas con extraordinaria precisión, si tenemos en cuenta que solo dispuso para ello del *Plano parcelario de Madrid* de Carlos Ibáñez, 1874, donde figura la Quinta del Sordo, pero muy transformada después de las reformas realizadas por el hijo del pintor, en 1850. Actualmente, contamos con la maqueta *Modelo de Madrid*, de León Gil de Palacio, 1828-1830 (Museo de Historia), contemporánea de las *Pinturas negras* que, a pesar de su acabado muy impreciso, evidencia claramente el lugar y la disposición que ocupaban la vivienda de Goya y las caballerizas y aposentos de los hortelanos (figuras 15 y 16).

Una vez digitalizado el *Plano parcelario de Madrid* (1874) en 2019 se aplicaron, por primera vez en una publicación de referencia, las medidas de la escala representada en el mismo plano sobre la Quinta del Sordo. De este modo, se dedujeron con un procedimiento científico las medidas aproximadas del edificio y de la parte de la vivienda donde se encontraban las *Pinturas negras*. Por esta razón, tomaremos las conclusiones de los citados estudios como base para las aportaciones sobre esta materia que realizamos en la actual publicación.¹² Si en aquella investigación de 2019 se calcularon las medidas de la casa y de las dos salas con las pinturas, hay que pensar que el *Plano parcelario de Madrid* de Carlos Ibáñez fue trazado y posteriormente grabado a mano alzada por J. Reinoso. En consecuencia, las medidas, en la misma representación de la escala en el plano, ofrecen ciertas imprecisiones que consideramos en el actual

¹¹ Recordemos que durante este periodo los asuntos diabólicos y de brujería estaban de moda en el teatro popular. De hecho, la duquesa de Osuna mostró su predilección por ellos cuando encargó a finales de la década de 1790 una serie de escenas de brujería a Francisco de Goya (Moreno 1988, 184-188). Nigel Glendinning ha llevado a cabo diversos estudios sobre el influjo de lo gótico en la cultura española y europea, consolidado a finales del siglo XVIII (Glendinning 1994, 101-115).

¹² Véase Foradada (2019a y 2019b, 72).

trabajo. La otra fuente documental se halla en la comentada miniatura de la Quinta del Sordo representada en maqueta de Madrid de León Gil de Palacio, considerada igualmente en los citados estudios.



Figuras 15 y 16. Arriba: León Gil de Palacio. Maqueta *Modelo de Madrid*, 1828-1830, detalle de la fachada Quinta del Sordo. Madrid, Museo de Historia. Abajo: Vista posterior de la Quinta en la misma maqueta. Imágenes cedidas por el Museo de Historia (Fotografías de Juan Carlos Moreno).

Pero debido a la evidente imprecisión con la que se elaboró esta miniatura con madera de chopo (figuras 15 y 16), probablemente por los ayudantes, solo nos permite extraer la ubicación aproximada de los módulos correspondientes de la casa, el número de ventanas y puertas que figuraban en el edificio en 1828, el módulo de la escalera adosada por Goya en la parte derecha de la casa, una vez comprado el inmueble en 1819, y la mitad derecha de la extensión del edificio que destinó a las caballerizas y aposentos del personal del servicio, en las reformas que se registraron posteriormente en las escrituras notariales que realizó en 1823 con motivo de la cesión de la propiedad a su nieto Mariano.¹³

Es lógico pensar que el autor de la maqueta realizó los dibujos y apuntes correspondientes para su elaboración. Por este motivo, es una fuente documental fiable para considerar que las ventanas y las puertas representadas son las que figuraban en el edificio en esa fecha. Sin embargo, para deducir la ubicación precisa de cada elemento del inmueble, debemos tener en cuenta, necesariamente, las medidas de los cuadros que, sabemos con seguridad, se hallaban en su interior.¹⁴ Veamos, como ejemplo, la

¹³ AHPM, Antonio López de Salazar, Pº. 22886, f. 93v. de 1823.

¹⁴ Hay un cierto consenso sobre la ordenación de las *Pinturas negras* en el interior de la casa, en función de los relatos de algunos autores que las visitaron, especialmente Charles Yriarte (1867). El relato textual completo de la publicación de Yriarte

ventana grande situada en el extremo izquierdo del primer piso, según miramos la fachada (figura 15). Su distancia con respecto al muro izquierdo de la casa debería ser exactamente la misma a la que vemos en la fachada posterior, en extremo derecho según la miramos (figura 16). Sabemos, por el relato de Yriarte, que en ambos lados de estas ventanas se encontraban los cuatro murales grandes del salón: en la parte de la fachada *Duelo a garrotazos* a la izquierda y *Las parcas* a la derecha. A ambos lados de la ventana posterior se hallaban el *Paseo del Santo Oficio* a la izquierda y *Asmodea* a la derecha, según miramos desde la parte frontal de la casa. Por consiguiente, si estos cuatro murales tenían medidas similares, la distancia entre las dos ventanas señaladas, delantera y trasera, y el muro que cerraba el edificio en este extremo era la misma (figuras 15 y 16), a diferencia de lo que sucede en la ventana representada en la fachada de la maqueta, escorada hacia la izquierda. Con respecto a las ventanas que nos han servido de ejemplo, una vez calculadas las alturas de ambas plantas, hemos concluido que representaban balcones, dado que su longitud se extiende exactamente hasta el suelo del primer piso.



Figura 17. Saint-Elme Gautier. Grabado de la Quinta del Sordo, publicado por Charles Yriarte, «Goya aquafortiste», en *L'Art*, IX 1877, tomo 2, p. 9. Universidad de Heidelberg. Recuperado de: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1877_2/0019/image (fecha de consulta 10-06-2021)

También ha llegado hasta nosotros un grabado que encargó Charles Yriarte, tras su visita a la Quinta del Sordo (figura 17). En la estampa solo aparece, a la izquierda, una pequeña parte del edificio que albergaba las *Pinturas negras*, después de las reformas que dieron lugar al palacete construido por Javier Goya en 1850 sobre los antiguos aposentos de los hortelanos. No sabemos en qué medida estas reformas pudieron alterar algunos elementos de la antigua casa, pero en todo caso consideramos que no afectó a su altura. Ello nos permite cotejar la altura del edificio obtenida en nuestros cálculos con este fragmento de la casa antigua que figura en el grabado. En él vemos que las ventanas aparecen protegidas por

sobre la ordenación de las obras, se recoge en Foradada (2019a y 2019b). Por esta razón, no abundaremos aquí sobre este detalle.

contraventanas con lamas. También se observa la misma contrapuerta correspondiente a la puerta acristalada que daba acceso al vestíbulo de la casa del pintor. Cabe suponer que estos elementos que figuran en el dibujo se hallaban instados en vida de Goya. Con todo, en la medida en que construyeron una nueva escalera en el extremo izquierdo del nuevo palacete que comunicaba con el antiguo edificio, según las descripciones realizadas en la citada tasación de los muebles llevada a cabo en 1857, es probable que reformaran la anterior escalera, cuyo módulo se distinguía claramente en la maqueta de León Gil de Palacio.

Una fuente documental que ha resultado esclarecedora para la definición de la longitud de la casa que albergaba las *Pinturas negras*, tal y como se ha investigado recientemente (Foradada 2019b, 80), es la tasación del edificio una vez reformado y ampliado por el hijo del pintor, llevada a cabo por dos arquitectos en 1854 por orden del nieto de Goya, Mariano, tras el fallecimiento de su padre. En dicha escritura notarial se indica que la antigua casa con las *Pinturas negras* que quedó adosada a la izquierda del palacete edificado por el hijo del pintor medía “55 pies”, es decir, 1676,4 cm. Este es el motivo por el que tomamos como referencia dicha medida para la longitud de la casa. Tal y como se indica textualmente en las citadas escrituras: “La casa principal consta de dos cuerpos o alturas, formada por cinco crujías paralelas, unas a otras, extendiéndose la primera por la izquierda, cincuenta y cinco pies mas que las sucesivas, constituyendo la parte mas esencial, las dos que miran a Oriente” (AHPM Pº 26525 ff. 385v-389).

Es decir, las crujías paralelas (espacio entre muros de carga) se disponían, y se describen, desde la formada por el mismo muro de la fachada hacia el interior. Si bien el nuevo palacete se prolongaba hacia el interior en base a cinco tramos sucesivos, la antigua casa, según la información que nos ofrece el Plano parcelario de Madrid de Carlos Ibáñez y la maqueta de León Gil de Palacio, constaba únicamente de una crujía o tramo entre muros, dado que el siguiente tramo correspondía al jardín vallado, al que se accedía por las dos puertas del comedor. En la maqueta (figuras 15 y 16) vemos el módulo cuadrado que envuelve por detrás la escalera. Este tramo de la cocina más los aposentos y caballerizas fueron ocupados por el nuevo palacete en 1850. La crujía de la antigua casa, cuya pared blanca vemos en la figura 16, es la que consta en la citada escritura con la medida de 55 pies. Constituían “la parte más esencial las dos que miran a oriente”, es decir, las que vemos en la fachada del grabado, según la orientación registrada en el Plano parcelario de Madrid.



Figura 18. Carlos Foradada. Reconstrucción virtual de la fachada de la Quinta del Sordo en el periodo de elaboración de las *Pinturas negras* (1819-1824), según las citadas fuentes.

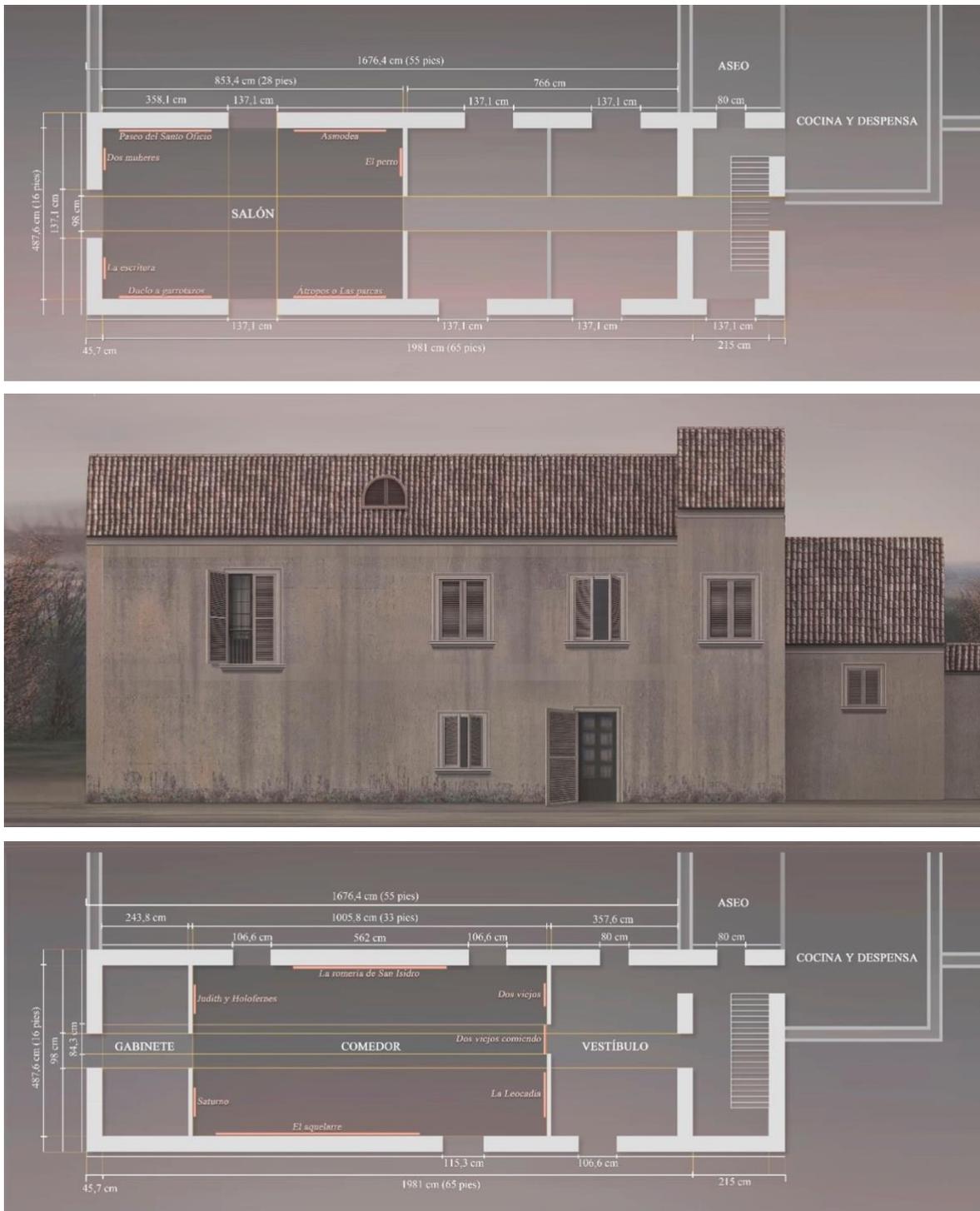
La longitud del edificio, tras las reformas realizadas por Goya en 1819, quedó dividida en dos partes iguales (figuras 15 y 18), La extensión respondía a los citados 55 pies (1676,4 cm) de la casa, más el módulo de la escalera añadido por Goya en su reforma que vemos con mayor altura a su derecha: 10 pies (304,8 cm) y que en 1850 quedó integrado por detrás en el nuevo edificio, es decir, 65 pies. A ellos que se suman los siguientes 65 pies de la edificación anexa constituida por el módulo destinado a la cocina, que comunicaba ambas partes del edificio, la vivienda de los hortelanos, tras la cocina, y las caballerizas en el extremo derecho del edificio. Para el cálculo de la altura de la casa, se han tenido en cuenta las alturas de la planta baja: 350,5 cm (11,5 pies) y del primer piso: 304,8 cm (10 pies). A ellos se añaden los tramos entre la planta baja y el suelo del primer piso, y entre este último y el desván, con una medida aproximada, cada uno de ellos, de 47,75 cm. El tejado se ubica, en nuestro estudio, 11 cm por encima del suelo del desván, lo que da lugar a 25 pies de fachada (762 cm) desde el suelo hasta el inicio del tejado. Finalmente, hemos cotejado estas medidas con la altura y proporción de la fachada, de la puerta y las ventanas del edificio en la estampa publicada por Yriarte (figura 19), pese a las imprecisiones que probablemente conlleva su representación.



Figura 19. Carlos Foradada. Superposición del fragmento de la estampa de la Quinta del Sordo sobre la reconstrucción de la fachada de la Quinta del Sordo en el método aplicado para conciliar sus proporciones.

Hay que recordar una escritura notarial que ha resultado fundamental para esclarecer las partes que constituían la planta baja, donde se encontraba el comedor que alojaba las Pinturas negras; es decir, las escrituras del arriendo de la casa con sus muebles llevada a cabo en 1857 entre la testamentaria de Francisco Javier Goya (Bernardo Rodríguez) y Santiago Ortiz, quien la subarrendó a doña Francisca Vildósola, futura esposa del nieto del pintor (AHPM. P.º 26523, f. 289-293v). En este documento se describe la misma planta baja de la vivienda antigua, a la izquierda según se entraba por el nuevo portal

que resultó de las ampliaciones llevadas a cabo por el hijo de Goya en la parte derecha del edificio. A la izquierda de la nueva entrada se encontraban la cocina, el dormitorio del criado y un cuarto que se describe como “de los azulejos”, donde se hallaba, en nuestra opinión, el aseo, dado que se relata textualmente en ese lugar: “Un orinadero de caoba”. En las figuras 20, 21 y 22 vemos el plano con las medidas detalladas de ambas plantas y de las Pinturas negras en su interior.



Figuras 20, 21 y 22. Carlos Foradada. Planos de la planta baja y del primer piso de la Quinta del Sordo con las medidas correspondientes. Arriba: primer piso. En el centro: alzado del edificio. Abajo: planta baja. Los segmentos encarnados indican la ubicación y extensión que ocupaban los óleos sin las molduras.

Cuando en las citadas escrituras se describe la prolongación izquierda del edificio, donde se hallaban las Pinturas negras, se comenta textualmente, con las siguientes abreviaturas: “Habⁿ baja a la Izq^{da} del P^l 1^a Pieza – Seg^{da} Id. – Pieza 3^a”, antes de volver a la escalera para subir al primer piso. Es decir, que el ala izquierda del P^l [Portal] donde se hallaba la casa antigua con las *Pinturas negras* estaba constituida por tres piezas: primera, segunda y tercera, según se lee. En la descripción los muebles que había en las tres habitaciones, se comenta que, en la primera pieza, antesala de la sala grande (vestíbulo representado en nuestro plano), había “una tarima de brasero de caoba”. En la segunda habitación se indica la presencia de “doce sillas de badana negra en buen uso” y “una mesa de comer para veinte cubiertos de caoba maciza, con tablas para añadir”, que nos confirma que esta sala era el comedor en vida de Goya (figura 23).



Figura 23. Carlos Foradada. Reconstrucción de las paredes donde se disponían los murales de F. Goya: *La Leocadia*, *El aquelarre* y *Saturno*, fotografías de Laurent, en el comedor de la Quinta del Sordo.

Recordemos que esta fuente documental la descubrió Glendinning. Tal y como señaló en sus publicaciones: “Si la sala baja contaba con una mesa de caoba para 20 personas, no sorprendería que tuviese 9 o 10 metros de largo la pieza” (Glendinning 1986, 104), tal y como ha resultado aproximadamente en nuestro cálculo: 33 pies (1005,8 cm). En la misma escritura se nombra en esta sala: “Un chinero de caoba con cristales”, que representamos en el comedor (figura 23). Estos armarios se denominaban chineros porque guardaban en su interior porcelanas, que provenían de China, de moda en este periodo. Representamos igualmente: “Una araña de cristal con metal dorado, con diez y ocho luces”, a la que se hace mención en dichas escrituras en esta sala, para la que hemos elegido un modelo de este periodo. En próximas publicaciones abordaremos más elementos del mobiliario de la casa de Goya, que en el actual trabajo desbordarían los límites razonables de su extensión, destinada únicamente a los aspectos estructurales de los espacios donde se encontraban las Pinturas negras, con independencia de los elementos coyunturales. Los arquitectos relatan la citada “Pieza 3^a” en el fondo de la sala, con alguna mesa, sillas y butacas, que representamos como un gabinete de 8 pies: 243,8 cm en el plano (figura 22).

La extensión de pintura de *El aquelarre*, una vez aplicada la medida de la regla adosada por Laurent con la corrección señalada anteriormente, era aproximadamente 579 cm, es decir, 19 pies. Si añadimos las

molduras resultan 625 cm. La conclusión es evidente: la longitud de la mesa, en torno a 630 cm, y del cuadro con las molduras eran, en todo caso, similares (figura 24). La mesa, por tanto, se encontraba necesariamente bajo *El Aquelarre*. Es más, si tenemos en cuenta la altura de los murales, cabe suponer que Goya la utilizó como andamio oportuno cuando los pintó¹⁵.



Figura 24. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponía el mural de F. Goya: *El aquelarre*, fotografías de Laurent, en el comedor de la Quinta del Sordo.

El muro de *El aquelarre* lindaba con las dos paredes más estrechas de la sala. Según las medidas extraídas del Plano parcelario de Madrid la achura interior de las dos plantas de la Quinta era aproximadamente de 16 pies: 487,6 cm, a los que se añaden los muros del edificio de 1,5 pies: 45,72 cm. Para la representación de ambas paredes, se han ubicado los cuadros, una vez calculadas sus medidas, de manera equidistante dentro del tramo de la pared interior y de las medidas de las puertas de ambas paredes (figuras 25 y 26). Sabemos, por las citadas aportaciones de Glendinning, que el óleo de *Dos viejos comiendo* de hallaba sobre la puerta de acceso al comedor. Sus medidas, una vez revisadas, son 48 x 82 cm. Este es el motivo de la anchura exacta de la puerta representada (figura 25). Por su parte, el ancho de la pintura de *La Leocadia* (141 x 129,5 cm) es prácticamente el doble que su compañera en la misma pared: *Dos viejos* (142,5 x 65,5). En el fondo podemos ver la escalera que daba acceso al primer piso y al desván (figuras 20-22). Tras la pared de las pinturas de *Saturno* y de *Judith y Holofernes* (figura 26) se encontraba el pequeño gabinete o “Tercera pieza” de las citadas escrituras, con una ventana de menor dimensión que el balcón del primer piso que figura en la maqueta de León Gil de Palacio. La anchura de

¹⁵ Si tenemos en cuenta estas evidencias, no es lógico pensar, como han propuesto algunos autores, que la longitud del comedor era aproximadamente la misma que tenía *El Aquelarre* con sus molduras: Teixidor y Laguna (2019, 411) proponen 700 cm y Hervás (2019, 68) propone 660 cm de longitud total. Tal vez por este motivo no hacen mención a la naturaleza de esta mesa, para 20 comensales con tablas para añadir, cuando realizan sus cálculos sobre la extensión del comedor en la Quinta de Goya.

la puerta responde a su dimensión equidistante con respecto a la anchura de ambos cuadros, y la altura es la misma que se colige en la puerta de la anterior pared. *Saturno*, en la fotografía de Laurent, mide 143 x 81 cm, y *Judith y Holofernes* 143 x 82 cm.



Figura 25. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponían los murales de F. Goya: *Dos viejos*, *Dos viejos comiendo* y *La Leocadia*, fotografías de Laurent, en el comedor de la Quinta del Sordo.



Figura 26. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponían los murales de F. Goya: *Saturno* y *Judith y Holofernes*, fotografías de Laurent, en el comedor de la Quinta del Sordo.



Figura 27. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponía el mural de F. Goya: *Romería de San Isidro*, fotografía de Laurent, en el comedor de la Quinta del Sordo. Se han omitido las puertas para facilitar la vista del jardín vallado al que accedía desde el comedor.

Frente a *El aquelarre*, y entre las puertas que daban acceso al jardín vallado, se ubicaba la *Romería de San Isidro*, según el relato de Yriarte (figura 27). Algunos autores la han ubicado en el extremo izquierdo de la planta baja, Hervás (2019, 70). Por su parte, Teixidor y Laguna (2019, 409) sitúan *El aquelarre* en el extremo izquierdo de esta misma pared de la planta baja. Pero resulta del todo improbable, dado que la longitud tanto de la *Romería de San Isidro*: 436 cm más las molduras 482 cm, como de *El aquelarre*, es considerablemente mayor que el tramo entre la puerta izquierda y el muro de la casa (figura 22). Por este motivo suponen que Goya tapió esta puerta, pese a que figura perfectamente representada en la maqueta de la Quinta realizada entre 1828 y 1830 (figura 16). Para la anchura de estas puertas y en la que daba acceso al vestíbulo en la fachada hemos considerado 3,5 pies (106,68 cm). Su altura: 7,5 pies (228,6 cm) en las del comedor y 8,5 pies (259 cm) en el caso de la puerta de la fachada.

En lo que respecta al primer piso, las paredes del salón se disponían de manera simétrica desde la puerta de entrada, y estaban divididas por un balcón en el centro (figura 20). Para dichos balcones, así como en el resto de las ventanas de esta planta, hemos deducido una anchura de 4,5 pies: 137,1 cm. Los balcones se alzaban 8,5 pies: 259 cm. En esta sala, de 28 por 16 pies (853,4 x 487,6 cm) Goya representó cuatro murales grandes en las paredes de mayor longitud (figuras 29 y 30), pero, al igual que las realizadas en los muros estrechos de la sala, de menor altura que las pinturas del comedor. Si la altura de las pinturas del comedor oscilaba entre 141 y 143 cm, las del salón tenían entre 121,5 cm, en el caso de *Dos mujeres y un hombre*, y 126 cm en el caso de *El perro*. En consecuencia, el primer piso tenía una altura menor, que se concreta en 10 pies: 304,8 cm.

Para la ubicación de los murales en las paredes se ha aplicado el mismo procedimiento, en función de las dimensiones de las obras dispuestas de manera equidistante. También es lógico pensar que el salón de la casa disponía de un zócalo, que hemos configurado con 3 pies de altura, al igual que en la planta baja, a pesar de que no disponemos de ninguna fuente documental que lo confirme. Pero sobre las dimensiones de las obras, hay que considerar que cuando se transportaron las pinturas al lienzo, por

parte del restaurador Salvador Martínez Cubells, se alteraron las medidas, especialmente en el *El aquelarre* (Glendinning 1975; Garrido 1984; Foradada 2010). Pero también se normalizaron los formatos de las obras en los lienzos que las recibieron, como aportamos en la actual publicación, con independencia de su medida original. Por ejemplo, como se aprecia en la imagen (figura 28), *Asmodea* tenía una altura algo menor, es decir, 122 cm, con respecto al resto de los murales, como sucede en el caso de su compañera: 125 cm. La longitud de tres de los cuatro murales oscila entre 262 y 263 cm. Sin embargo, el caso más significativo lo encontramos en el óleo de *Átropos o Las parcas* (figura 29), cuya longitud, en la pared de la Quinta, era exactamente de 243 cm, es decir, 20 cm menos que el resto, tal y como representamos con precisión en la imagen. Hemos comprobado que, cuando se reportó sobre el lienzo, de 123 x 266 cm (Museo Nacional del Prado), el restaurador cubrió el extremo izquierdo con pintura añadida integrada en el mismo paisaje, además de otras variables que ya se detectaron en las citadas publicaciones anteriores.



Figura 28. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponían los murales de F. Goya: *Paseo del Santo Oficio* y *Asmodea*, fotografías de Laurent, en el salón de la Quinta del Sordo.



Figura 29. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponían los murales de F. Goya: *Átropos o Las parcas* y *Duelo a garrotazos*, fotografías de Laurent, en el salón de la Quinta del Sordo.



Figura 30. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponían los murales de F. Goya: *La escritura y Dos mujeres y un hombre*, fotografías de Laurent, en el salón de la Quinta del Sordo.



Figura 31. Carlos Foradada. Reconstrucción de la pared donde se disponía el mural de F. Goya: *El perro*. Fotografía de Laurent, en el salón de la Quinta del Sordo.

Con respecto a la distancia que separaba los murales del techo de esta sala, en dos fotografías de Laurent: *Paseo del Santo Oficio* y *Asmodea*, figura la moldura que lindaba con el techo que hemos tomado como referencia. El salón se encontraba en el extremo de la casa, tras un largo pasillo donde se disponían las habitaciones (figura 20). En la figura 31 se representa el pasillo en perspectiva con la escalera al fondo, que daba acceso al primer piso y al desván. Cuando se entraba en el salón, los visitantes veían frente a ellos las pinturas de *La escritura* y *Dos mujeres y un hombre*, ambas de 123,5 x 62,5 cm (figuras 30 y 32). En la pared de la izquierda: *Átropos* o *Las parcas* y *Duelo a garrotazos* (figura 29). En la pared derecha: *Asmodea* y *Paseo del Santo Oficio* (figura 28). Sin embargo, en el muro interior de la misma puerta de acceso, a la derecha se encontraba *El perro*, pero en el tramo de la izquierda de la puerta según se entraba, ya no se encontraba el mural que había formado parte de esta serie (figura 31) cuando Charles Yriarte la visitó, tal y como comenta en su libro de 1857 (Yriarte 1997, 287). Hay diversas hipótesis sobre la pintura que pudo hallarse en ese lugar, documentadas en una reciente publicación (Foradada 2019b, 94-100).



Figura 32. Carlos Foradada. En la imagen se representa la ordenación de las obras en el extremo del salón, frente a la puerta de acceso.

Referencias bibliográficas

- Esteban, R., (2016) “Las Pinturas negras de Goya bajo la luz de Jean Laurent”, *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, nº 10, pp. 207-217.
- (2019) “Las fotografías de J. Laurent de las Pinturas negras de Goya”, en *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*. Actas del seminario internacional, Calvo, J. I., (coord.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico. 2019, pp. 401-412.
- Foradada, C., (2010) “Los contenidos originales de las Pinturas negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso”. *Goya. Revista de arte*, nº 333, pp. 320-339. Recuperado de:

<https://sites.google.com/site/franciscodegoyaelcoloso/034-carlos-foradada-baldellou-los-contenidos-originales-de-las-pinturas-negras-de-goya-en-las-fotografias-de-laurent-las-conclusiones-de-un-largo-proceso-diciembre-2010>

(Fecha de consulta 10/06/2021).

- (2019a) “El interior de la Quinta del Sordo. Las Pinturas negras de Goya y la maqueta de León Gil de Palacio”, *AACADigital*, nº 46, 2019. Recuperado de: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1508> (Fecha de consulta 10/06/2021).
- (2019b) *Goya recuperado en las Pinturas negras y El coloso*, Gijón, Trea.
- (2019c) “Las Pinturas negras de Goya recuperadas en la digitalización de las fotografías de Laurent”, en *Revisiones sobre Arte, Patrimonio y Tecnología en la Era Digital*. Actas del congreso internacional, Foradada, C., Ilara, P. (coords.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 95-105. Recuperado de: <https://oaaep.unizar.es/wp-content/uploads/2019/09/ArteTecnologiaDigital.pdf> (Fecha de consulta 10/06/2021).

Garrido, C., (1984) “Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas negras de Goya”, en *Boletín del Museo del Prado*, V, 13, Madrid, pp. 4-40.

Glendinning, N., (1975) “The Strange Translation of Goya's <Black Paintings>”, *The Burlington Magazine*, CXVII, 868, Londres, pp. 465-479.

- (1977) *The Interpretation of Goya's Black Paintings. The Inaugural Lecture*, Londres, Queen Mary College, University of London.
- (1992) “Las Pinturas Negras”, en AA.VV., *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 41-51.
- (1994): “Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”, *Anales de Literatura Española*, núm. 10, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, pp. 101-115.
- (1986) Glendinning, N., y Kentish, R., “Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo”, *Apollo* CXXIII, 188, pp. 102-109. Edición en español: “La Quinta del Sordo de Goya, La casa y las Pinturas Negras a la luz de nueva documentación y de las fotografías de Laurent”, Madrid, *Historia* 16, nº 120, pp. 99-109.
- (2004) “Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera”, *Archivo Español de Arte*, LXXVII, nº. 307, pp. 233-246.

Hervás, M., (2019) *La Quinta del Sordo y sus Pinturas Negras. Dos siglos de desventuras*. Madrid, Casimiro Libros.

Lafuente, E., (1947): “La situación y la estela del arte de Goya”, en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, cat. de la exp. celebrada en 1932. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.

Magariños, C., (2014) *Toledo en las fotografías de J. Laurent*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado de: <https://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/03/toledo-en-las-fotografias-de-juan-laurent.pdf> (Fecha de consulta 10/06/2021).

- Moreno, M., (1988): “La Verdad rescatada por el Tiempo ante la Historia como testigo” y “6 cuadros de brujas”, en Sayre, E., Alfonso E. Pérez, A. E. (coords.), *Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. de la exp., Madrid, Museo del Prado, pp. 184-188 y 322-324.
- Teixidor, C., Laguna, F. J., “Las Pinturas negras en la Quinta de Goya. Reconstrucción de la planta baja, con las fotografías de J. Laurent de 1874” en *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*, Actas del seminario internacional, Calvo, J. I., (coord.), Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2019, pp. 401-412.
- Yriarte, Ch., (1867) *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les esux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*, París, Henri Plon. Edición bilingüe: traducción de Enrique Canfranc y Lourdes Lachén (1997) Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura.
- (1877) “Goya aquafortiste”, *L'Art*, IX, Universidad de Heidelberg, pp. 3-10, 34-40, 56-60 y 78-83.

Anexo

Créditos de reproducción de las fotografías de Jean Laurent

- F. Goya, *La Leocadia*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Une maja, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23060832>
- F. Goya, *El aquelarre*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Sabbat ou réunion de sorciers, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22531645>
- F. Goya, *Dos viejos comiendo*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Sorciers préparant un breuvage, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22984751>
- F. Goya, *Dos viejos*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Un vieillard, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=63094086>
- F. Goya, *Saturno*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Saturne dévorant un de ses enfants, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20603529>
- F. Goya, *Judith y Holofernes*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Sorcier préparant un breuvage, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23247359>
- F. Goya, *La romería de San Isidro*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Réunion de sorciers, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20723906>
- F. Goya, *El perro*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Tête de chien, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23199565>
- F. Goya, *Asmodea*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Sorciers voguant en l'air et operante des maléfices, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20788158>
- F. Goya, *Átropos o Las parcas*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Sorciers préparant un breuvage, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23199565>
- F. Goya, *Duelo a garrotazos*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Deux pâtres se battant a coups de gourdin, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23249444>
- F. Goya, *Paseo del Santo Oficio*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Arrivée des sorciers au Sabbat, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23139795>
- F. Goya, *Dos mujeres y un hombre*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Sorcière jetant un sort, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2338560>
- F. Goya, *La escritura*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, Sorcier transformé en bouc, 1874 (Instituto del Patrimonio Cultural de España), mcd. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23168611>

BIO



Carlos Foradada Baldellou es doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (Premio extraordinario de doctorado). Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza en la titulación de Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Expositor en eventos de Europa y Estados Unidos, como *Stockholm Art Fair* o *Art Chicago* y en ocho ediciones de la Feria de ARCO. Ha realizado exposiciones monográficas en galerías de Valencia, Madrid y Barcelona. Es investigador del Instituto de Patrimonio y Humanidades (Universidad de Zaragoza). Forma parte de los proyectos I+D+i *Segeda* y *Celtiberia, investigación interdisciplinar de un territorio*, Ministerio de Economía y competitividad (DGICYT) y del Grupo de investigación de referencia “Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública” (Universidad de Zaragoza) donde es el IP del proyecto que ha dado lugar al *Congreso Internacional Arte, Patrimonio y Tecnología en la Era Digital*, Zaragoza, 2018. Patrocinado por el Vicerrectorado de Política Científica de la Universidad de Zaragoza.



Carlos M. Narbaiza Dorado, nacido en Zaragoza el 14 de mayo de 1982. Graduado en Bellas Artes con Premio Extraordinario por la Universidad de Zaragoza (2010-2014). Artista visual especializado en la elaboración creativa de propuestas de valor de arte y nuevas tecnologías para el ámbito publicitario, contando con 22 años de experiencia como ilustrador, diseñador gráfico, diseñador web y modelador 3D. Los años recientes han sido dedicados al diseño, coordinación y supervisión de la producción de experiencias de realidad extendida (XR) para marcas internacionales, formando parte de la plantilla de empresas como: *Secuoya Nexus*, director de arte y coordinador del área de realidad virtual (2017-2019); *La Frontera VR*, director de arte (2019-2020); y en *360 Grados Producciones* como director creativo (2020).



José Javier Luis Tello es Profesor de la Universidad de Zaragoza en el Grado en Bellas Artes y se encuentra cursando el Doctorado por la Universidad de Murcia. Es especialista en el desarrollo de entornos inmersivos interactivos, y en los gráficos y la animación generadas por ordenador en 2D y 3D. Premiado en múltiples ocasiones por sus desarrollos tanto en el ámbito de la cultura y el patrimonio como en el del ocio digital. Su investigación gira en torno al diseño y la (re)creación de espacios virtuales de alta interacción, especialmente en el aspecto gráfico, desde la iluminación a la generación de PBRs, los modelos 3D y su animación.



Alfonso Burgos Risco (Toledo, 1984) es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Murcia (Premio extraordinario de doctorado) director, guionista y profesor en la Universidad de Zaragoza (coordinador del Grado en Bellas Artes). Ha dirigido los documentales *Universidad de Murcia. Cien años de publicaciones (1915-2015)*; *La memoria de las manos. Ecos del legado pedagógico de C. Freinet en Murcia (2015)*; *Pedro Cano – Cuadernos de Viaje (2016)*; *La frontera que une. El origen de las tierras de Los Manuel” (2019)*, *Lección de Pepe Molina sobre transparencia y derecho a saber: para una juventud con un futuro en construcción” (2021)*; y *La soledad de los que no existen (2022)*.