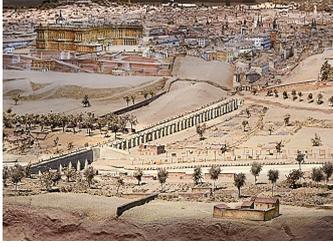


[Revista Número 46](#) | Estudios de Arte | [Ensayo](#) | El interior de la Quinta del Sordo.



El interior de la Quinta del Sordo.

Las Pinturas negras de Goya y la maqueta de León Gil de Palacio.



The interior of the Quinta del Sordo.

Goya's Black Paintings and the scale model by Leon Gil de Palacio.

Resumen:

Este artículo versa sobre la Quinta del Sordo, donde el Goya elaboró las Pinturas negras, entre 1819 y 1924. Se pintaron al óleo sobre las paredes de las dos salas principales, en la planta baja y en el primer piso de la casa de Goya, situada al oeste de Madrid. La Quinta del Sordo aparece en algunos de los mapas urbanísticos de Madrid de ese período. También fue representada en la maqueta del edificio creada en 1830 por León Gil de Palacio. A partir de estas fuentes documentales, esta investigación ha estudiado las medidas de la casa de Goya y las habitaciones que albergaban las Pinturas negras.

Abstract:

This paper is about the so-called Quinta del Sordo, where Goya made the Black Paintings, between 1819 and 1924. They were painted with oils on the walls of the two main rooms, on the ground and first floors of Goya's house, on the western side of Madrid. The Quinta del Sordo appears in some Madrid maps of that period. Also it was represented in a model of the building created in 1830 by León Gil de Palacio. From these documentary sources, this research has studied the measurements of Goya's house and the rooms with the Black Paintings.

Palabras clave castellano: Goya, pinturas negras, Quinta del Sordo

Palabras clave inglés: Goya, black paintings, Quinta del Sordo

1. Introducción

Hubo un tiempo en el que las *Pinturas negras* lucieron con todo su esplendor sobre las paredes de la estancia de Goya –denominada la Quinta del Sordo– cuando fueron elaboradas, entre los años 1819 y 1824, antes de que el pintor decidiera abandonar España para instalarse en Burdeos, donde permaneció durante los últimos cuatro años de su vida. Cuando compró la Quinta a principios de 1819 sus paredes ya albergaban probablemente una serie de pinturas murales que representaban espacios abiertos, muy habituales en las fincas de recreo y descanso de este periodo. Pero Goya decidió cubrir estos paisajes con las "pinturas negras" en las que utilizó una técnica mixta que las distingue claramente de los murales anteriores. Posteriormente, por orden del propietario del inmueble en 1874, el barón Frédéric Émile d'Erlanger, estas obras fueron extraídas de los muros que las albergaban con motivo de la Exposición Universal de París, donde se exhibieron la mayor parte de ellas en 1878, siendo sometidas a un largo proceso de restauraciones, analizadas en algunas investigaciones (Glendinning, 1975; Garrido, 1984; Foradada, 2010).

En los siguientes apartados veremos el lugar que ocupaba cada uno de estos óleos en su emplazamiento original. No hemos de olvidar que la secuencia de contenidos que se desprende de la ordenación de las obras es un aspecto fundamental para la adecuada interpretación de las *Pinturas negras*. Sin embargo, los testimonios publicados por los autores que visitaron las pinturas antes de su traslado, son en ocasiones ambiguos cuando describen la distribución de las obras en la casa de Goya. Entre ellos, destacan el inventario de Antonio Brugada, redactado probablemente en vida del pintor (Brugada, 1950), y los testimonios de Charles Yriarte, cuando visitó las obras en la década de 1860 (Yriarte, 1867 y 1997), a los que se añade la publicación de Pierre Léonce Imbert, tras su visita a la Quinta de Goya en 1873 (Imbert, 1875). Por otro lado, la exhibición en el Museo de Historia de Madrid de la maqueta *Modelo de Madrid*,

elaborada por León Gil de Palacio entre los años 1828 y 1830, donde figura la Quinta del Sordo, ofrece información muy valiosa para la definición de las salas donde se alojaban las pinturas, sobre las que aportamos, en esta publicación, los planos de la casa con las medidas correspondientes que hemos deducido en función de los planos de Madrid de dicho periodo.

2. La historia de la Quinta del Sordo

Recordemos que Francisco de Goya se había alojado en una calle céntrica de Madrid, Valverde nº 15, desde 1800 hasta 1819, cuando decidió comprar esta finca alejada de la ciudad para vivir con Leocadia Zorrilla y los dos últimos hijos de ésta, Guillermo y Rosario Weiss^[1]. La residencia familiar de la calle Valverde fue transferida a Francisco Javier Goya –único hijo del pintor– en la partición de bienes realizada en octubre de 1812 tras la muerte de la esposa del artista, Josefa Bayeu, el 20 de junio de 1812. Goya compartía un parentesco político con su acompañante en estas fechas: Leocadia Zorrilla y Galarza (1788-1856), pues Leocadia era hermanastra política de Juana Galarza, suegra del hijo de Goya (Cruz Valdovinos, 1987). No sabemos cuáles fueron los motivos que llevaron al pintor a cambiar de residencia, pero hay muchos factores que pudieron contribuir, como la inestabilidad política y los numerosos disturbios que se agudizaron progresivamente tras la Guerra de la Independencia (1808-1814). Además, desde el regreso de Fernando VII en 1814 se sucedieron las brutales represalias contra los liberales, y a pesar de que Goya resultó ileso en el proceso de purificación impuesto por el monarca en 1815, su alejamiento de la Corte será ya irreversible. De hecho, Fernando VII solicitará en este periodo los servicios de Vicente López, un pintor más afín al decoro que impone el nuevo régimen absolutista. En estas circunstancias, y considerando igualmente la edad del pintor en 1819: setenta y tres años, resulta razonable su decisión. La nueva finca le permitía recibir a sus amigos reformistas con mayor libertad, así como el disfrute de otra de sus aficiones, la caza, sobre la que realizó una serie de dibujos durante este periodo reunidos en el *Álbum F* (1812-1823).



LA QUINTA DE GOYA. — Maison de campagne de Goya au bord du Mançanarès.
Fac-simile d'un dessin à la plume de Saint-Elme Gautier.



Fig. 1. Imagen superior: Grabado de la Quinta del Sordo de Saint-Elme Gautier, publicado por Charles Yriarte, "Goya aquafortiste", en *L'Art*, IX 1877, tomo 2, p. 9. Universidad de Heidelberg. [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1877_2/0019/image]. El grabado no responde la casa original habitada por Goya, de la que solo vemos parte del edificio en el extremo izquierdo, sino a las ampliaciones posteriores llevadas a cabo por el hijo y el nieto del pintor en el edificio de la derecha, a partir del módulo de la escalera añadida por Goya. En la fachada de dicha escalera abrieron posteriormente una puerta en la planta baja y un balcón en la primera planta. Imagen inferior: Vista actual de Madrid con la indicación del lugar donde se hallaba la Quinta del Sordo.

Podemos imaginar las sensaciones que envolvieron a Goya una vez alojado en su nueva estancia, a media hora de Madrid –pasado el puente de Segovia–, en la orilla derecha del río Manzanares y cerca de la ermita de San Isidro. Desde su Quinta se distinguen algunos edificios de la ciudad que sobresalen del conjunto, como la iglesia de San Francisco el Grande o el Palacio Real, que alberga algunas de las obras de su dilatada trayectoria. También puede ver desde sus tierras la pradera de San Isidro, retratada como escenario festivo en un célebre óleo suyo en 1788. La Quinta del Sordo, en consecuencia, representa el final de un largo recorrido, de manera que Goya es consciente de que se encuentra en el último tramo de su trayectoria profesional. Así lo consideró en la carta dirigida al rector del Colegio de San Antón, en el mes de agosto de 1819, con motivo de la entrega del óleo *La última comunión de San José de Calasanz* (Canellas, 1981: 379). Este cuadro, así como la tabla de pequeño formato que lo acompañaba como obsequio: *La oración del huerto*, fueron elaborados a lo largo de ese verano, de manera que pudo realizarlos en su nueva casa.

El edificio de la Quinta lo había construido Anselmo Montañés, ayudante militar de las Reales Fabricas y Casco de Palacio, cuando adquirió la propiedad de las tierras el 8 de noviembre de 1795. Según los estudios llevados a cabo por Nigel Glendinning el solar del inmueble consta en el Plano Parcelario de Madrid, de Carlos Ibáñez, grabado por J. Reinoso, que publicó el Instituto Geográfico entre 1872 y 1874 (Glendinning/Kentish, 1986: 99-109; Glendinning, 1992:41). A partir de ellos, este investigador esclareció, 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 calle Baena (fig. 1).

Cuando falleció A. Montañés en la primavera de 1803, su viuda vendió la Quinta a Pedro Marcelino Blasco, y éste a Francisco de Goya en 1819. Recordemos que F. J. Sánchez Cantón descubrió la escritura de dicha adquisición. En realidad, tal y como señaló Cruz Valdovinos, Sánchez Cantón estaba consultando la donación de la Quinta del Sordo efectuada por Goya a su nieto Mariano en 1823, y entre dicha documentación figuraba la referencia a la escritura de su compra (Cruz Valdovinos, 1987). Su datación, hasta ese momento desconocida, permitió dar fecha al periodo en el que fueron realizadas las *Pinturas negras*, tal y como se indica textualmente en dicho documento: “El día 27 de febrero de 1819 [...] compra Goya a D. Pedro Marcelino Blanco catorce fanegas y diez celemines de tierra de sembradura y en ellas su casa”[2] (Sánchez Cantón, 1946: 93). Una vez adquirida la propiedad el pintor realizó diversas reformas en la casa, que en la escritura de donación de la Quinta a su nieto Mariano Goya se mencionan como «mejoras de aumento de la casa, otra para los hortelanos»[3], tal y como veremos con detalle a continuación, entre las que se incluyen las caballerizas y los aposentos para el personal asignado al cuidado de las tierras, que en conjunto ocupaban en torno a cinco hectáreas. En efecto, a pesar de que Francisco Javier era su heredero natural, en el mes de septiembre de 1823 Goya decidió legar la Quinta a su nieto Mariano. Sin duda se trata de una medida de precaución ante la posible expropiación de bienes, puesto que las tropas francesas de los Cien mil hijos de San Luis, que darán fin al denominado Trienio liberal, estaban culminando su contienda en esas mismas fechas.

Tras la muerte de Goya en 1828 la Quinta del Sordo y sus *Pinturas negras* pasarán a manos de diversos inquilinos. El nieto del pintor, Mariano, traspasó la propiedad a su padre Francisco Javier Goya en 1830, y en septiembre de 1832 se hipoteca a favor de Joaquín Azpiazu. Curiosamente, en la descripción de esta última escritura de la Quinta se indica, tal y como publicó Saltillo, que la finca linda al mediodía con la tierra de Flórez o del Sordo (Saltillo, 1952: 20), de manera que dicha relación bien podría estar en el origen del sobrenombre de la Quinta, con independencia de la condición compartida por Francisco de Goya desde 1793. Finalmente, el 24 de septiembre de 1852, Francisco Javier Goya otorga poder a su hijo Mariano para alquilarla. A raíz de la muerte del hijo del pintor en 1854, Mariano Goya decide venderla a Segundo Colmenares, quien la compró en la subasta realizada el 12 de abril de 1858. Recordemos que Colmenares inició un ambicioso proyecto de urbanización adquiriendo las tierras de esa zona, en el actual barrio de Carabanchel[4]. Pero debido al embargo de bienes sufrido por este último propietario, la Quinta pasará a manos de Luis Rodolphe Coumont en 1863, un financiero belga de Bruselas que compró las tierras de Colmenares en la zona, incluida la Quinta del Sordo[5].

A la hospitalidad de este último propietario responde la visita de Charles Yriarte, quien llevará a cabo una detallada relación de las *Pinturas negras* y de su ubicación en la casa, debido a que en este periodo sus paredes se encuentran ya en mal estado y por este motivo se considera la posibilidad de que las

pinturas se pierdan. Sobre este aspecto, Yriarte comentó en su publicación de 1867 que Goya «ha pintado en los mismos muros, al óleo y no al fresco, y esas paredes están construidas en ladrillo crudo secado al sol; se agrietan a pesar de los puntales». El escritor y crítico de arte francés indica igualmente que R. Coumont ha encargado fotografiar las obras: «Hoy esta propiedad pertenece a Rodolphe Coumont, quien aprecia el tesoro que posee y conserva los frescos de Goya con el esmero de un aficionado [...] Coumont incluso ha hecho fotografiar esta obra totalmente desconocida y nos la ha comunicado» (Yriarte, 1997: 245), de modo que es probable, tal y como señaló Glendinning, que se trate de fotografías realizadas en esas fechas por Jean Laurent (1816-1886), un fotógrafo francés que ya se había instalado en Madrid, a pesar de que diversos autores han considerado su presencia en la capital española sólo a partir de la posterior sociedad establecida como «J. Laurent y Cía» en 1870 (Glendinning, 1983: 317).

En 1866 comprará dichas tierras el barón francés Charles Saulnier, quien recibe en la Quinta al autor de la misma nacionalidad P. L. Imbert en 1873. Imbert realizará una publicación con sus impresiones sobre las *Pinturas negras* que citaremos más adelante. Pero este mismo año Saulnier venderá la casa al barón Frédéric Émile d'Erlanger, quien ordenó la extracción de las pinturas de los muros de la Quinta del Sordo con el objeto de salvarlas del incipiente deterioro, pero también con la intención de exhibirlas en París. Tal y como señaló Glendinning en su Discurso inaugural en el Queen Mary College de la Universidad de Londres, Frédéric Émile d'Erlanger, gerente único del Banco Émile Erlanger de París, adquirió toda la zona oeste de Madrid en manos del anterior propietario, de manera que quizás pudo especular con la atracción que la zona oeste había generado en el desarrollo de algunas ciudades, tal y como de hecho realizó con éxito en otros lugares[6].

Tras el arranque y la posterior restauración de las obras, el barón D'Erlanger trasladó la mayor parte de las *Pinturas negras* a París. En 1878 se exhibieron en el Palacio del Trocadero durante la Exposición Universal de la capital francesa y su impacto, del todo incierto, fue recogido en diversas críticas, todas ellas negativas. Philip Gilbert Hamerton era un crítico inglés, de gusto clásico y refinado, que resultó contrariado y escandalizado con estas composiciones[7]. Tampoco fueron del agrado de P. L. Imbert, quien las había visitado antes en la misma Quinta del Sordo, ni de A. Escobar, el crítico de la revista *La Ilustración Española y Americana* (Escobar, 1878: 43-44). El barón D'Erlanger, decepcionado, donó las *Pinturas negras* al Estado español en 1881, por las que inopinadamente no pidió dinero a cambio, y por Real Orden pasaron a formar parte de las colecciones del Museo del Prado donde actualmente se conservan. Tras la muerte del barón en 1911, los hijos y nietos de éste comenzaron a vender dicho terreno en lotes entre 1911 y 1912. La Quinta del Sordo fue demolida a partir del verano de 1909.

No obstante, para la adecuada observación de las pinturas es preciso considerar que estas obras fueron realizadas en función del espacio expositivo que las albergó en su origen. Pese a ello, la instalación de las pinturas en el Museo Nacional del Prado ha sufrido diversos cambios, pero en ninguno de ellos se ha tenido en cuenta la distribución de las pinturas tal y como fueron elaboradas en la Quinta del Sordo. Por otro lado, la exposición en el Museo de Historia de Madrid de la maqueta *Modelo de Madrid*, realizada por León Gil de Palacio entre 1828 y 1830, ha confirmado la ubicación de la Quinta de Goya, tal y como fue descrita por Glendinning.



Fig. 2. *Modelo de Madrid*, maqueta de León Gil de Palacio, 1828-1830, Museo de Historia, Ayuntamiento de Madrid. Detalle de la maqueta con la representación de la Quinta del Sordo en el extremo inferior izquierdo de la fotografía. Imagen cedida por el Museo de historia de Madrid. Fotografía de Juan C. Moreno Ruiz.

3. La maqueta *Modelo de Madrid* de León Gil de Palacio y las *Pinturas negras*

La maqueta *Modelo de Madrid* elaborada por León Gil de Palacio (1778-1849) entre los años 1828 y 1830, que se exhibe –tras su restauración– en el Museo de Historia de Madrid, ha permitido confirmar la ubicación exacta de la Quinta del Sordo en el plano de Madrid, tal y como había adelantado Glendinning en sus publicaciones, que hemos traído a colación en el anterior apartado. Recordemos que en el Museo de Historia se tenía perfecta constancia del pequeño edificio, en el extremo de la maqueta, que representa la Quinta de Goya (fig. 2). Sin embargo, dicho edificio no ofrece ninguna información directa sobre la ordenación de las *Pinturas negras* dentro de la casa, más allá de la que obtenemos de los relatos de algunos autores que visitaron las pinturas antes de su extracción y de las fotografías de los murales realizadas por Jean Laurent, dado que en dichas fotografías figura un metro adosado en cada una de las pinturas. Recordemos que, en función de dicho metro adosado en las fotografías, Glendinning precisó con detalle las medidas de las *Pinturas negras* cuando todavía se hallaban en las paredes de la Quinta del Sordo (Glendinning, 1975).

En la maqueta de León Gil de Palacio vemos la representación del edificio de la Quinta del Sordo tal y como se encontraba en 1828, de manera que se distingue claramente la casa de los aposentos y caballerizas situados en la parte derecha del edificio (fig. 6), tal y como se relatan en las escrituras de su compra citadas anteriormente[8]. Hay que recordar que Glendinning ya definió claramente en los estudios publicados en 1986 el «escueto rectángulo de dos plantas con algunas dependencias», que en una de ellas había «una escalera para subir a los altos de la casa», tal y como veremos con detalle en la maqueta, y que las «dos habitaciones centrales eran relativamente grandes» (Glendinning, 1986: 102).

A propósito de la escalera que comunicaba ambas plantas y el desván, ninguno de los estudios recientes llevados a cabo en función de la maqueta de León Gil de Palacio ha ubicado dicha escalera en el edificio, tal y como fue construida por Goya cuando amplió la Quinta en 1819. Pero tampoco se han repercutido sobre el edificio de la Quinta, que aparece en maqueta, las escalas de los planos del siglo XIX donde figura la Quinta del Sordo con el ala izquierda que albergaba las *Pinturas negras* todavía intacto[9].

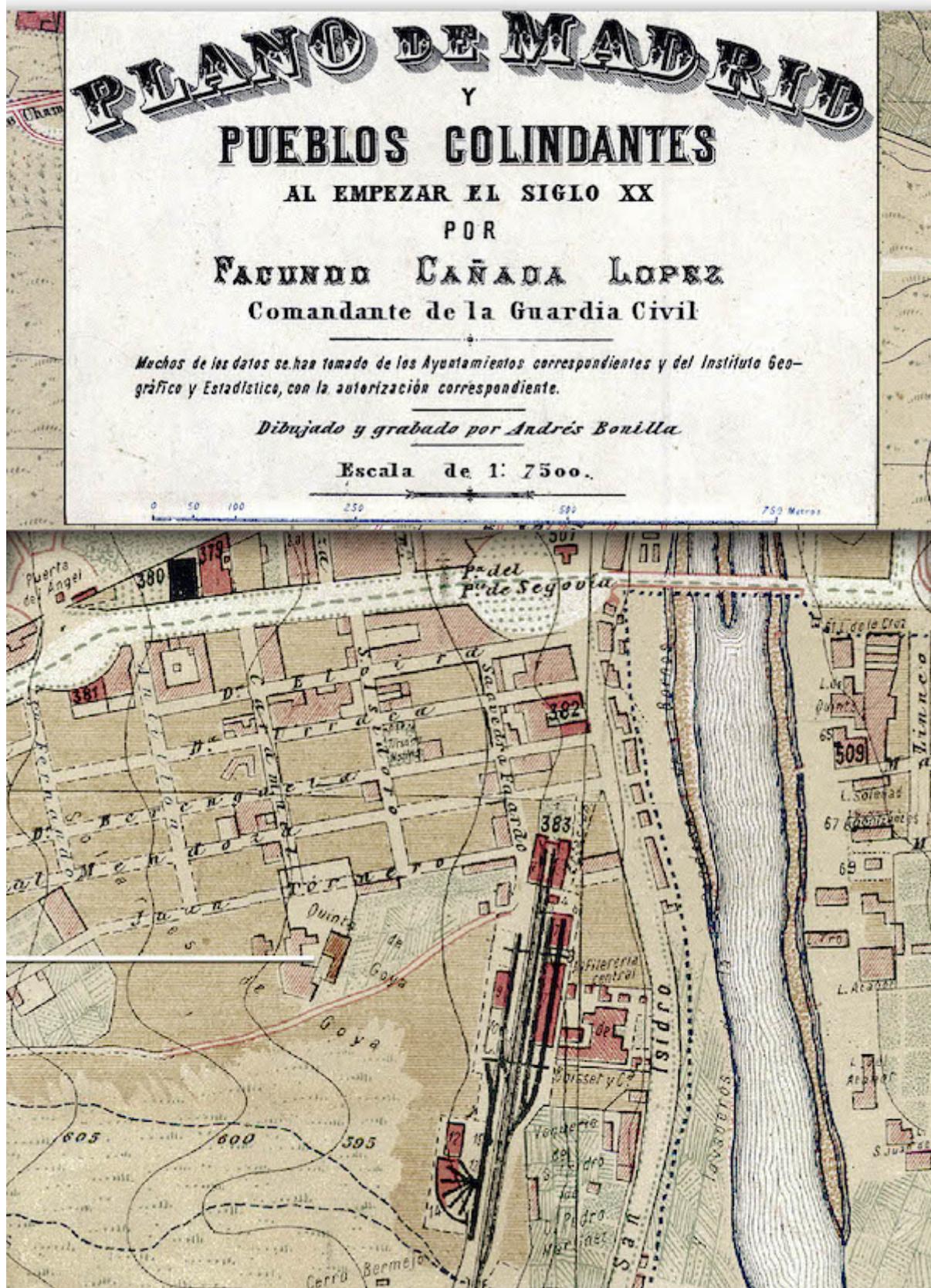


Fig. 3. Plano de Madrid de Facundo Cañada [obra derivada: fragmentos], Madrid, Museo de Historia, dibujado por A. Bonilla, 1900, escala 1: 7500, CSIC. Fragmento del plano con segmento blanco superpuesto para la indicación de la Quinta de Goya. En la parte superior de

la imagen: detalle ampliado de la escala del plano. Puede consultarse en: <http://digital.csic.es/handle/10261/28971> [fecha de consulta: 06/02/2019].

Es preciso tener en cuenta que no tenemos documentos del propio León Gil de Palacio que indiquen la escala utilizada para la elaboración de su maqueta, y que los estudios realizados sobre dicha maqueta proponen unas escalas que oscilan entre 1:432 y 1:864 (Ortega Vidal y Marín Perellón, 2006: 12-25). Sin embargo, la parcela de la Quinta del Sordo figura en diversos planos Madrid, y dos de ellos son de referencia, debido a que el edificio aparece delineado con mayor claridad. Tanto el plano de F. Cañada (fig. 3), con escala 1: 7500, como el publicado por el Instituto Geográfico entre 1872 y 1874 de Carlos Ibáñez, con escala 1: 2000, que tomó como referencia Glendinning (fig. 4 y 5) dibujan el edificio de la Quinta de Goya con las ampliaciones posteriores realizadas por el hijo de Goya en la zona nordeste de la casa, donde anteriormente se encontraba la antigua casa de labor construida por el pintor en 1819 [10]. A partir de dichos planos, he aplicado las escalas que figuran en ambos al edificio que representa la Quinta del Sordo en la maqueta de León Gil. Es importante destacar que el extremo del edificio situado en el sudoeste, es decir, el ala que se observa claramente en ambos planos (fig. 3-5), responde al edificio original que albergó las *Pinturas negras*. Si bien cuando J. Reinoso dibujó el plano de Carlos Ibáñez entre los años 1872 y 1874 la parte del edificio ocupado por las pinturas todavía no se había derribado, hay que tener en cuenta que en el año 1900, correspondiente al plano de F. Cañada, dicho extremo sudoeste de la casa ya no existía. Por este motivo, Cañada tomó necesariamente como referencia los planos anteriores del edificio (Hervás, 2015: 221). Con todo, el dibujo del plano de Cañada, con grosores irregulares en su trazado, es una referencia poco fiable para deducir las medidas de la Quinta.

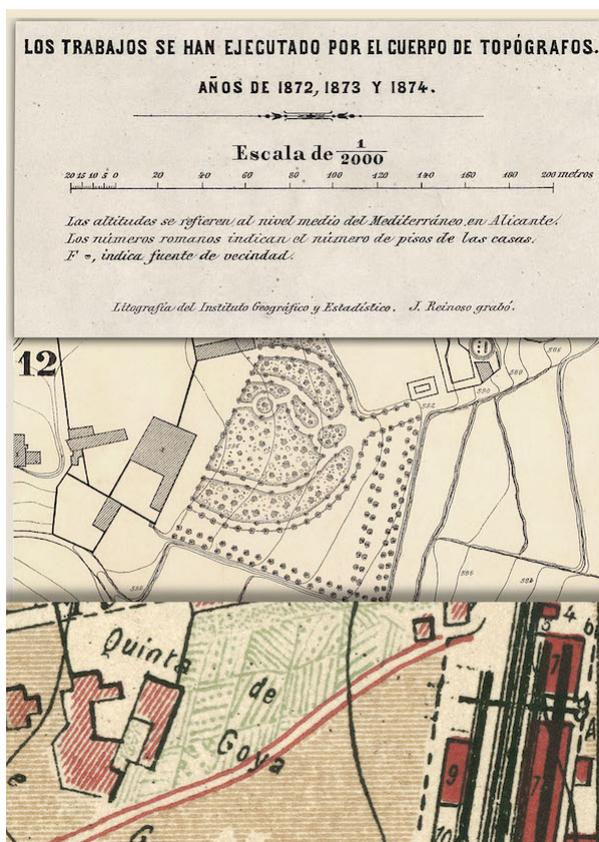


Fig. 4. Plano Parcelario de Madrid [obra derivada: fragmentos], en: <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001494.html> [fecha de consulta: 06/02/2019]. Instituto Geográfico y Nacional, de Carlos Ibáñez, grabado por J. Reinoso entre 1872 y 1874, escala 1: 2000. Detalle superior: Escala del plano superpuesta.

Fig. 5. Plano Parcelario de Madrid [obra derivada: fragmentos], en: <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001494.html> [fecha de consulta: 06/02/2019]. Instituto Geográfico y Nacional, de Carlos Ibáñez, grabado por J. Reinoso entre 1872 y 1874, escala 1: 2000, con superposición proporcionada de las

Detalle inferior: Quinta del Sordo en el plano de F. Cañada. medidas de la escala sobre la Quinta del Sordo.

En el edificio de la casa de Goya, tal y como se muestra en la maqueta de León Gil, se observan las proporciones de los diferentes módulos que la configuran. El inmueble se dividía en dos partes: la casa habitada por Goya y los aposentos o casa de labor situada a la derecha, con una longitud similar. El edificio, por tanto, estaba dividido en dos partes iguales, con una intersección tras el módulo central, que a mi juicio albergaba la escalera, tal y como vemos en la planta de la Quinta que hemos reconstruido (fig. 6). No obstante, la maqueta del edificio se elaboró con madera de chopo y probablemente por los ayudantes de León Gil, dado que se trataba de un edificio marginal y poco relevante, si lo comparamos con la diferente factura que observamos en los edificios institucionales de Madrid en la misma maqueta. Por este motivo, si bien dicha representación de la Quinta nos sirve como referencia para la distribución de los espacios del inmueble, debemos tomar con mucha prudencia las medidas exactas en la ubicación de las ventanas y las puertas del edificio, dada la parquedad que revela su acabado. Recordemos que no han llegado hasta nosotros documentos que indiquen las medidas que tenía el edificio en vida de Goya. Por esta razón, a través de los programas informáticos correspondientes aplicados sobre las escalas de los planos de Ibáñez y Cañada, tomando como referencia dicho tramo del edificio que albergó las *Pinturas negras*, he obtenido –en ambos– aproximadamente las mismas medidas para la longitud de todo el edificio, es decir, 38 metros, de los que 19 metros corresponden a la longitud casa habitada por Goya, donde he incluido el módulo de la escalera. La anchura de este tramo del edificio correspondiente a la vivienda es de 6 metros aproximadamente (fig. 5 y 6)

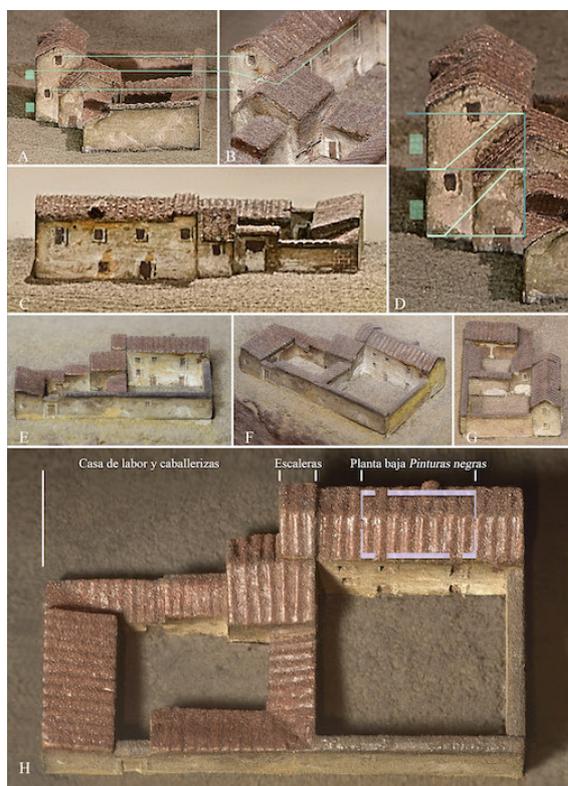


Fig. 6. *Modelo de Madrid*, maqueta de León Gil de Palacio, 1828-1830, Museo de Historia, Madrid. Vistas de la Quinta del Sordo. A: Perfil derecho de la casa con indicación de la altura de las ventanas, planta baja y primer piso, con cuadrados

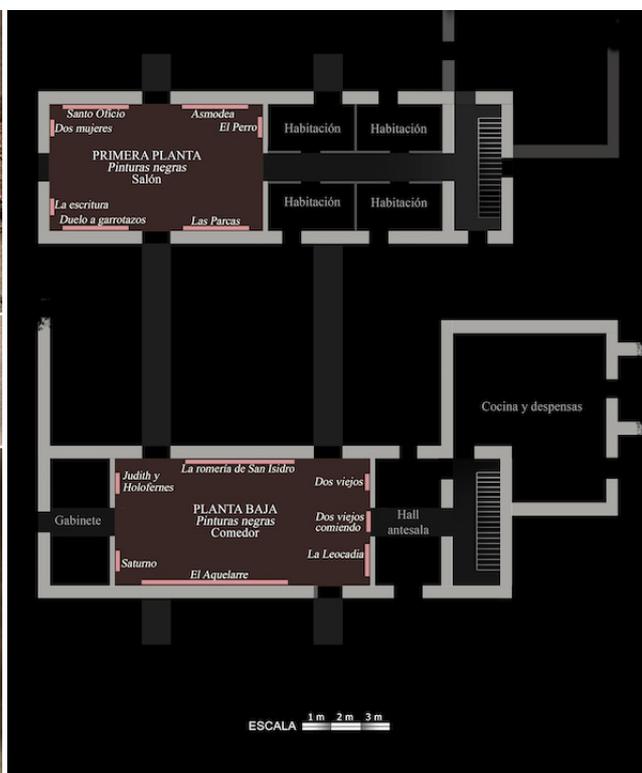


Fig. 7. Plano de la Quinta del Sordo, de Carlos Foradada, con las medidas del edificio obtenidas a partir de las proporciones de la maqueta de León Gil de Palacio y de la aplicación de las escalas que aportan los citados planos de Madrid.

verdes anexos. B: Detalle del ángulo derecho posterior. C: Vista frontal de la fachada de la Quinta en la maqueta. D: Trazado de la disposición probable de la escalera en el interior del módulo añadido por Goya en la reforma de la casa. E: Vista posterior de la maqueta. F: Ángulo izquierdo posterior de la maqueta. G: Vista del perfil izquierdo. H: Vista cenital de la casa desde la parte posterior, con indicación del lugar ocupado por las *Pinturas negras* en la planta baja. Imagen cedida por el Museo de historia de Madrid. Fotografía de Juan C. Moreno Ruiz.

A mi modo de ver, la escalera se encontraba en el estrecho bloque que separa la casa de los aposentos y corrales situados a la derecha (fig. 6). Este módulo fue añadido probablemente cuando el pintor realizó las reformas, una vez adquirida la Quinta en 1819. De hecho, en la maqueta se observa con claridad que la altura de dicho bloque tiene una altura ligeramente superior al resto del edificio, dado que el último tramo daba acceso al desván situado bajo el tejado. Asimismo, este sector de la casa quedaba iluminado por varias ventanas: una situada en la fachada del edificio a la altura del primer piso y dos en el perfil derecho, con una ventana superior y otra inferior, pero esta última a una altura intermedia entre ambas plantas, que corrobora la diagonal de la escalera en su interior (Fig. 6, D). Más adelante ofrecemos una recreación virtual de dicha escalera vista desde el interior de la planta baja (fig. 11 y 12). Hay que tener en cuenta, sobre este detalle, que en las escrituras de la donación de la Quinta del Sordo efectuada por Goya a su nieto Mariano en 1823, citadas anteriormente, se mencionan textualmente las «mejoras de aumento de la casa» realizadas por el pintor tras la compra del inmueble en 1819. Goya, en mi opinión, añadió dicho módulo de la escalera adosado al edificio para ganar espacio habitable, es decir, el mismo que ocupaba la antigua escalera, que pudo destinar a un hall más amplio en la planta baja y a las habitaciones que hemos representado en la primera planta (fig. 7). La ubicación de la antigua escalera en dicho lugar, en el fondo del hall, la sugiere una pequeña ventana que se observa en la fachada posterior de la maqueta, a una altura intermedia entre la planta baja y el primer piso, que responde a la diagonal trazada en el interior por dicha escalera (fig. 6, E), al igual que sucede en la fachada sudeste del módulo de la nueva escalera.

Otro detalle importante para ubicar con precisión la sala de la planta baja donde Goya elaboró las *Pinturas negras* en el edificio es la longitud considerable que tenían las dos pinturas grandes de esta sala: aproximadamente 585 cm. *El Aquelarre* y 436 cm. *La romería de San Isidro*, situada en la pared diametralmente opuesta. Charles Yriarte, en su publicación de 1867 tras su visita a la Quinta señaló que ambas composiciones «ocupan todo el ancho de los lados más amplios, los que se encuentran a la derecha y a la izquierda según se entra», y a continuación comentó: «La de la izquierda puede llamarse *Aquelarre* [...] El mural de la derecha, de idénticas dimensiones, representa la *Romería de San Isidro*» (Yriarte, 1997: 246). Cuando observamos el plano del interior de la planta baja (fig. 7) vemos que *El Aquelarre*, situado por Yriarte en la pared izquierda según se entraba en la sala, podría ubicarse en cualquier lugar entre la ventana de la izquierda y el extremo del salón, pues la ventana que originalmente hacía juego con la anterior, frente a las puertas que daban acceso al jardín posterior, fue cubierta cuando Goya reformó la casa, como corrobora la fachada del edificio en la maqueta. Ahora bien, *La romería de San Isidro*, situada frente al *Aquelarre*, sólo pudo elaborarse entre dichas puertas de la sala que daban acceso al exterior vallado, donde se ubicaba un jardín, según se desprende de las escrituras del inmueble^[11]. En la maqueta de la Quinta se aprecian con claridad las dos puertas que unían la sala del comedor con dicho jardín en la parte posterior del edificio, tal y como hemos representado en el plano del interior (fig. 6 y 7). Si pensamos que *La romería de San Isidro* medía 436 cm. de longitud, al que añadían las amplias molduras que figuran en las fotografías de Laurent, la composición necesariamente fue elaborada entre dichas puertas de acceso al jardín, tal y como indicamos en el plano de la casa, dado que la pared situada entre la puerta y el extremo izquierdo de la planta baja, según miramos el plano, que han

propuesto algunos autores para este cuadro, tenía una longitud menor: 360 cm., que resultaba inviable para alojar esta composición [12] (fig. 7). Sin embargo, este tramo de pared, entre la puerta y el extremo izquierdo de la sala, que es aproximadamente el mismo que tenía el primer piso entre la ventana y el mismo extremo de la casa, era suficiente y apropiado para alojar las composiciones que Goya elaboró en este lugar del primer piso: *Paseo del Santo Oficio* y *Duelo a garrotazos*, de 266 y 261 cm. de longitud respectivamente (fig. 7).

Desconocemos los motivos por los que Goya, cuando llevó a cabo las reformas una vez instalado en la Quinta, decidió tapiar en la fachada de la planta baja una de las dos ventanas que se disponían frente a las puertas del jardín. Sobre esta ventana pintó, después, *El Aquelarre*. Sin embargo, este detalle da lugar a conclusiones sobre la autoría de los primeros murales de la Quinta, que Goya cubrió posteriormente con las *Pinturas negras*, si tenemos en cuenta que las radiografías y micromuestras de las pinturas han revelado que *El Aquelarre* es la única obra que no fue realizada sobre una pintura anterior subyacente, es decir, se trata del único mural que fue elaborado directamente sobre el enlucido de la pared (Garrido, 1984: 21). Por esta razón, podemos considerar que dicha ventana la cubrió el propio Goya, probablemente, antes de elaborar las *Pinturas negras*, y que el resto de los murales subyacentes tal vez ya cubrían las paredes cuando el pintor compró la casa en 1819. En consecuencia, no es verosímil que el pintor eliminara con un muro la puerta izquierda de acceso al jardín para elaborar *La romería de San Isidro*, dado que –a diferencia de lo que sucede en *El Aquelarre*– bajo la escena de los romeros se encuentra un mural subyacente, pintado al temple, al igual que en el resto de las *Pinturas negras* [13].

Para deducir las medidas de las salas del interior del edificio, hemos estimado un grosor para los muros exteriores de 50 centímetros aproximadamente, teniendo en cuenta que estaban contruidos con adobes. Una vez restado el grosor de dichos muros, las medidas resultantes para la sala de la planta baja que albergaba las *Pinturas negras* son: 10,23 x 5,14 metros. De manera que podemos concluir que esta sala medía aproximadamente 10 x 5 metros [14]. En el plano del interior de la Quinta incorporamos la extensión exacta que ocupaban cada una de las pinturas en función de las medidas del edificio, que hemos recogido en las escalas de los citados planos de Ibáñez y Cañada (fig. 7). Esta planta, a su vez, estaba dividida en tres partes, tal y como adelantó Glendinning en su publicación de 1986. Hay que recordar que en la escritura del arriendo de la casa con sus muebles llevada a cabo diez años antes de la visita de Yriarte, 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), 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 y el dormitorio del criado, y un cuarto correspondiente a los azulejos. Pero cuando describe las salas de la prolongación izquierda del edificio, donde se encontraban las *Pinturas negras*, se comenta textualmente: «Habⁿ baja a la Izq^{da} del P^L 1^a Pieza – Seg^{da} Id. – Pieza 3^a», es decir, que el ala izquierda (del Portal) de la casa antigua que alojaba las *Pinturas negras* estaba constituida por tres piezas. Cuando se describen los muebles que había en cada una de estas tres habitaciones, se comenta que en la primera pieza, antesala de la sala grande (hall 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, probablemente ya en vida de Goya, como señaló Glendinning 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 finalmente en nuestro cálculo. Esta información nos permite suponer que en esta sala se encontraban las *Pinturas negras* de la planta baja, dada la extensión considerable que se deduce de la mesa descrita. Pero también se define, en esta parte antigua de la casa que el hijo y el nieto del pintor no alteraron, la presencia comentada de una «Pieza 3^a» el fondo de la sala, con alguna mesa, sillas y butacas, cuyo espacio representamos como una pequeña habitación o gabinete en el plano que aportamos (fig.7).

Las paredes más estrechas que alojaban las composiciones de *La Leocadia* y *Dos viejos*, en la entrada de la sala, o *Saturno* y *Judith*, en la pared del fondo, tenían en torno a 5 metros, de los que un metro aproximadamente corresponde a la puerta de entrada en la sala, sobre la que se disponía el pequeño cuadro *Dos viejos comiendo*, y a la ventana situada en el centro de la pared del fondo (visible en la maqueta), que representamos en el mismo plano de la casa. El espacio que esta sala dejaba para el gabinete del fondo y para el hall de la entrada puede oscilar, pero lo importante es la ubicación de dichos

lugares y las medidas de la sala que albergaba las *Pinturas negras*. Por otro lado, en las medidas del módulo de la escalera edificada por Goya en la reforma de la casa, según las proporciones en la maqueta, hemos obtenido 5 metros de fondo y 190 centímetros de anchura interior, de los que 95 centímetros corresponderían a la anchura de ambos sentidos de la escalera, si restamos 5 centímetros para un pasamanos central (fig. 7).

Ahora bien, si consideramos los 190 cm. de anchura interior de la escalera y le sumamos el muro exterior añadido en el extremo derecho: + 50 cm., resultan 240 cm. aproximadamente los añadidos por Goya sobre la antigua fachada. Finalmente, si el tramo completo de la casa habitada por el pintor, restando los aposentos o casa de labor de la derecha, medía aproximadamente 19 metros (1900 cm.), como hemos deducido de los citados planos, cuando le restamos dicho módulo de la escalera añadido, resultan: $1900 - 240 = 1660$ cm. de fachada.

Recordemos que en la tasación, comentada anteriormente, de la casa para su venta realizada en 1854 por el nieto del pintor, Mariano, cuando falleció su padre, Javier Goya (AHPM, Pº. 26525, f. 279 v-389), se describe textualmente esta parte izquierda del inmueble, correspondiente a la antigua vivienda que todavía mantiene las *Pinturas negras*, en los siguientes términos: «La casa principal consta de dos cuerpos o alturas [...], estendiéndose la primera por la izquierda, cincuenta y cinco pies mas que las subcesivas, constituyendo la parte mas esencial las dos que miran a Oriente». Es decir, los arquitectos que tasan el inmueble nos comentan que el ala izquierda de la casa se extiende «cincuenta y cinco pies». En consecuencia, si la ampliación de la casa llevada a cabo por el hijo del pintor, tal y como se observa en el grabado de la primera imagen (fig. 1) prolongó, a mi juicio, el citado módulo de la escalera añadido por Goya con la nueva edificación que ocupó, exactamente, toda la antigua casa de labor, el ala izquierda de la Quinta del Sordo con sus *Pinturas negras* medía aproximadamente 55 pies, es decir, 1.676 cm., que corroboran los 1.660 cm. de fachada obtenidos en nuestro cálculo, con un margen de apenas 16 cm.

Finalmente, la maqueta de León Gil revela un amplio módulo entre la casa y los aposentos de los hortelanos, que sin duda comunicaba estos dominios. Es más, en dicha maqueta se observa que este bloque envuelve por detrás la escalera de la casa (fig. 6 y 7). Por este motivo, podemos deducir que dichos recintos se comunicaban a través de la parte posterior de la escalera. Si observamos el plano de estos espacios (fig. 7), la escalera tenía necesariamente un tramo de ascenso hacia la izquierda hasta el primer piso, que dejaba suficiente espacio bajo ella para una puerta. Por este lugar se comunicaban las dos estancias, de manera que en este módulo (de intersección) bien podrían situarse la cocina y la despensa, dado que los proveedores de ambas se encontraban en la casa de labor anexa.

Con respecto al primer piso de la Quinta, planteo una disposición simétrica para la sala que albergaba las *Pinturas negras*, en función de lo observado tanto en los vanos de la primera planta en la maqueta, como en los testimonios de Charles Yriarte. Recordemos que el autor francés cuando describe la sala del primer piso, señaló textualmente que accede a ella «por la puerta del centro», y a continuación relata que: «La disposición de la sala del primer piso es la misma que en la planta baja, excepto los dos lados laterales en vez de representar un solo mural están divididos en dos partes separados por una ventana» (Yriarte, 1997: 247). Dicha simetría, por tanto, viene determinada por la ventana que dividía en dos partes iguales la sala, si tenemos en cuenta que las cuatro composiciones grandes del primer piso: *Paseo del Santo Oficio*, *Duelo a garrotazos*, *Asmodea* y *Las Parcas* tenían longitudes muy similares, que oscilaban entre 266, 261, 263 y 266 cm. respectivamente (fig. 6 y 7). Además, esta disposición deja un espacio razonable para las habitaciones que, a mi juicio, se encontraban en esta planta □. Si dichas ventanas, que dividían en dos partes iguales la sala, medían aproximadamente 1 m, según se deduce de la maqueta, las medidas del salón serían: 5 metros de anchura, con una puerta de 80 a 100 cm. de anchura en el centro, y 8,5 metros de longitud, con la citada ventana igualmente de un metro en el centro. Desde el salón hasta la escalera se extendía un espacio de 7 metros, según la escala aplicada, donde se disponían las habitaciones. (fig. 7). Pero veamos, a continuación, cómo estaban distribuidas las *Pinturas negras* en las dos salas descritas, en función de lo relatado por los autores que visitaron la Quinta del Sordo antes de la extracción de las obras de sus paredes, pues dicha ordenación de las obras resulta fundamental para su adecuada interpretación.

4. La ordenación de las obras en el soporte original

La Quinta del Sordo albergaba dos amplios salones, uno en la planta baja y otro en el primer piso, decorados en un principio con pinturas parietales elaboradas con la técnica del temple, que Goya decidió cubrir con las *Pinturas negras*, elaboradas al óleo (Garrido, 1984). Recordemos que la planta baja disponía de una ventana en la pared izquierda, según se entraba, y dos puertas en ambos extremos de la pared derecha del comedor. Sin embargo, en la sala del primer piso los muros laterales estaban divididos por una ventana en el centro de ambos.

Por su parte, las paredes de menor anchura, en el extremo de ambas salas, presentaban un solo vano en el centro, de modo que dejaban dos espacios libres a ambos lados que fueron cubiertos igualmente con pinturas de menor anchura. Por este motivo, la planta baja contenía seis paredes útiles para elaborar pinturas parietales, y la pared que se disponía sobre el dintel de la puerta de entrada. A ellas se añadían las ocho paredes de la planta superior, dado que en este piso las ventanas en el centro de las paredes laterales dejaban dos amplios huecos, uno a cada lado de ellas.

La distribución de las pinturas en la Quinta de Goya fue redactada en el inventario de Antonio Brugada[16]; un pintor liberal que compartió una estrecha amistad con Goya durante su estancia en Burdeos (Brugada, 1950). Posteriormente el autor francés Charles Yriarte realizó una publicación en 1867 tras su visita a la Quinta del Sordo, y en ella ofreció una detallada relación tanto de las obras como de su ubicación original (Yriarte, 1997: 245-248). Pero encontramos una variable en el relato de Yriarte con respecto al anterior inventario, debido fundamentalmente a la ambigüedad de los términos utilizados por Brugada en su descripción. En general, ambas fuentes coinciden en la ubicación de las obras salvo en una de ellas: Brugada indica la existencia de una séptima obra en la planta baja, que denomina *Dos mujeres*. En las *Pinturas negras* sólo hay una pieza que podría representar únicamente a dos mujeres, la denominada actualmente *Dos viejos comiendo*, adquirida por el Museo del Prado en 1881 junto al resto de las pinturas bajo el título: *Una vieja con una cuchara en la mano derecha y otra contemplándola*, que probablemente se hallaba, como veremos a continuación, sobre el dintel de la puerta de acceso a esta sala. De hecho, Yriarte añade esta séptima obra, después del relato de su itinerario por la casa, en el recuento final de la planta baja.

No obstante, Brugada –una vez redactadas todas las obras– señala en la planta superior otra pintura con el número 7 a, denominada *Dos brujas*, que bien podría tratarse de *Dos mujeres burlándose de un hombre*, situada igualmente por Yriarte en la planta superior. Sin embargo, Brugada añade en esta misma planta una obra con el nombre de *Dos mujeres*, a pesar de que repite exactamente el mismo título que ya ha formulado en la planta baja. En el primer piso no hallamos otra pintura que represente a dos mujeres, puesto que Brugada ya ha redactado en esta planta la única obra que representa a dos personajes, bajo el título de *Asmodea*.

Con el objeto de esclarecer, en la medida de lo posible, los motivos de esta divergencia entre ambas fuentes, prestaremos atención a los detalles de la publicación de Yriarte. El autor francés describe los contenidos de seis composiciones en la planta baja, tal y como nos comenta textualmente: «La sala de la planta baja comprende seis composiciones, de las cuales dos ocupan todo el ancho de los lados más amplios, los que se encuentran a la derecha y a la izquierda según se entra».



Fig. 8. Ordenación *Pinturas negras*, sala planta baja de la Quinta del Sordo, con las fotografías de Laurent superpuestas a escala. Jean Laurent: *Une maja*, *Sorciers préparant un breuvage*, *Un vieillard*, *Sabbat ou réunion de sorciers*, *Réunion de sorciers*, *Saturne dévorant un de ses enfants*, *Sorciere préparant un philtre*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte. Los segmentos en el plano responden a la extensión exacta ocupada por las pinturas, según la escala aplicada.

Yriarte continúa la descripción pormenorizada de las obras de esta sala, de manera que en su relato no incluye, en principio, *Dos viejos comiendo*, pero sí la nombra en el recuento final de las *Pinturas negras*, como se ha dicho, en la planta baja, sumando un total de siete obras. Tomando como referencia las palabras de este autor, podemos señalar la distribución de las pinturas en la planta baja de la Quinta del Sordo desde su puerta de estrada (fig. 8), tal y como indicó en su libro de 1867:

A cada lado de la puerta y en frente de ésta se encuentran dos murales, es decir, cuatro en los dos lados más pequeños. El primero, el de la izquierda, representa el retrato de una mujer cuya mantilla le cae sobre el rostro [...] Informaciones seguras nos hacen designar el retrato de la Quinta como el de doña Leocadia [...] La pareja de este cuadro es un personaje de larga barba blanca, vestido de manera extraña, que escucha con terror dominado las sugerencias que un ser horrible le murmura al oído (Yriarte, 1997: 246).

La descripción de Yriarte continúa haciendo referencia a los cuadros situados frente a *La Leocadia* y *Dos viejos (Dos frailes)*, de modo que considera los personajes de ambos extremos como dos parejas: «Los dos murales de enfrente, en el otro extremo de la sala, representan a Saturno devorando a sus hijos y Judit degollando a Holoferno». Sin embargo, no detalla el extremo de la pared que ocupaban ambas pinturas, de manera que algunos expertos han interpretado que *Saturno* se encontraba en la derecha y *Judith* en la parte izquierda de la misma pared, según se entraba en la sala, pero otros autores invierten dicha orientación. Sobre este aspecto, el pintor e historiador Lawrence Gowing consideró que *Saturno* de hallaba en el extremo derecho, porque a su juicio Goya ordenó las obras en función de un lado femenino y de otro masculino en toda la planta baja de la Quinta del Sordo (Gowing, 1966: 487-488). Glendinning corroboró posteriormente esta teoría y añadió el análisis de un detalle en las fotografías de Laurent: la luz recibida por la moldura que enmarca la pintura de *Saturno* proviene de la derecha, según nuestra posición ante la fotografía (fig. 8), y ello indica que el cuadro se hallaba próximo a la puerta de ese lado de la sala (Glendinning, 1986: 104). Con respecto a las fluctuaciones de luz que revelan estas fotografías, en ocasiones producidas por el mismo deterioro de las placas fotográficas, hay que considerar igualmente que Jean Laurent comenzó a utilizar durante este periodo luz artificial para iluminar los interiores de sus fotografías, tal y como se ha puesto de relieve en estudios recientes^[17]. Debido a ello, es preciso tener en cuenta que la luz eléctrica podría estar en el origen de las fluctuaciones de luz en las molduras de los cuadros que observamos en las fotografías de Laurent. Por este motivo, la probabilidad de que Laurent aplicara luz eléctrica en sus tomas, me inclina a pensar finalmente que Saturno se encontraba en la parte izquierda y Judith en la parte derecha de la misma pared según se entraba en la sala. Pensemos que Yriarte generalmente relata la ordenación de las obras de izquierda a derecha, tal y como señala textualmente cuando se refiere a estas composiciones: «Saturno devorando a sus hijos y Judit degollando a Holoferno».

Finalmente, los dos grandes murales que se extendían a lo largo de las paredes laterales de la sala respondían a las composiciones de *El Aquelarre* y *La romería de San Isidro*, tal y como señala Yriarte en su publicación:

Los dos grandes murales laterales están reservados a las grandes composiciones. La de la izquierda puede llamarse Aquelarre [...] El mural de la derecha, de idénticas dimensiones, representa la Romería de San Isidro. Es la fiesta popular de la que ya hemos hablado, escena que se encontraba ante los ojos del pintor puesto que cuando abría las ventanas Goya podía asistir a la Verbena y estudiar a sus modelos (Yriarte, 1997: 247).

En relación a la citada séptima obra de la planta baja, diversos autores han añadido en esta sala una obra que Brugada nombra en su inventario como *Dos mujeres*, que dotaría a esta planta de siete pinturas. Sobre esta posibilidad, es importante destacar el testimonio del autor francés Pierre Léonce Imbert – cuando fue recibido en la Quinta del Sordo por su propietario el barón Saulnier en 1873–, quien describió el cuadro «*La Mort dinant avec une sorcière*» (La muerte cenando con una bruja) como parte de las obras de la planta baja, inmediatamente después de *Saturno*, y antes de relatar las obras del primer piso (Imbert, 1876: 329). Debido a ello, esta obra que actualmente llamamos *Dos viejos comiendo* estaría ubicada sobre la puerta de entrada en la planta baja, especialmente por sus dimensiones: 49,3 x 83,4 cm., que se adaptan con precisión a ese lugar, tal y como veremos a continuación (fig. 10). Hay que tener

en cuenta, además, que el papel observado en la parte inferior de esta última pintura en la fotografía de Laurent es el mismo que acompaña al resto de las pinturas en la planta baja, a diferencia de lo que sucede en la planta superior (Glendinning y Kentish, 1986: 105).

Sin embargo, Xavier de Salas y F. J. Sánchez Cantón sugieren, en la publicación de 1963, que la obra *Dos viejos comiendo* se encontraba en el piso superior, y que podría responder a la pintura señalada por Yriarte como ausente, tal y como veremos más adelante. Así lo cree igualmente Priscilla E. Muller, para quien esta pintura es la mencionada por Brugada con el nombre de *Dos brujas* en el primer piso (Muller, 1984: 80-88) aunque considera que pudo trasladarse posteriormente a la planta baja.

Recordemos, sobre este aspecto, que Yriarte relata las seis obras mencionadas en la planta baja con un resumen de la descripción de todas ellas, pero añade, al final de la lista, *Deux vieilles femmes mangeant à la gemelle* (Dos viejas comiendo rancho), de modo que tuvo constancia de su existencia. Sin embargo, no señala el lugar –en la planta baja– que ocupaba esta pintura, como lo hace con la obra ausente del primer piso (fig. 13), tal y como nos comenta textualmente a continuación:

La disposición de la sala del primer piso es la misma que en la planta baja, excepto los dos lados laterales en vez de representar un solo mural están divididos en dos partes separados por una ventana. Entramos por la puerta del centro. A la derecha de dicha puerta hay dos composiciones; la de la izquierda ya no existe. Ha sido vendida al marqués de Salamanca, quien la ha hecho transportar a Vista Alegre (Yriarte, 1997: 247).

Pero Yriarte no indica, en ningún lugar de su libro, las características de esta última pintura; se limita a comentar que ha sido arrancada y considera, como veremos en el siguiente apartado, que esta obra fue pintada por el hijo de Goya. Además, el relato de Yriarte, de nuevo, se presta a diferentes interpretaciones en la ordenación de las obras situadas a ambos lados de la puerta de acceso a la primera planta.

Cuando el autor francés señala textualmente, como hemos visto: «Entramos por la puerta del centro», cabe suponer que a continuación describe las obras situadas a ambos lados de dicha puerta central, como sucede en la planta baja. Pero comenta: «A la derecha de dicha puerta hay dos composiciones; la de la izquierda ya no existe», de manera que podemos pensar que se refiere a las dos composiciones que se hallaban a la derecha, según se entraba por la puerta del centro, es decir, *El perro* y la que se encontraba a su lado, haciendo ángulo: *Asmodea*, dado que a continuación se encuentra la ventana que divide el muro derecho en dos partes (fig. 9). Con todo, Yriarte ha señalado que la distribución de las obras del primer piso es la misma que en la planta baja, salvo las ventanas, que en este último piso dividen en dos partes las paredes grandes. De manera que, si la puerta de acceso estaba situada en el «centro» de la pared, necesariamente ambos cuadros estarían ubicados a la derecha y a la izquierda de esta puerta, debido a la anchura realmente limitada de la sala.

Para este autor la pintura de *El perro* es un boceto inacabado, tal vez debido a que su criterio neoclásico no estaba a la altura de la modernidad de estas obras: «La de la derecha no está terminada. La superficie es gris; se ve una cabeza de perro que parece luchar contra la corriente; pero no hay ninguna explicación y el esbozo está apenas preparado» (Yriarte, 1997: 247). Tradicionalmente se ha considerado que *El perro* fue la última pintura de la serie realizada por Goya, debido a su ubicación al final del recorrido circular –de izquierda a derecha–, que concluye en esta obra.



Fig. 9. Ordenación *Pinturas negras*, sala del primer piso de la Quinta del Sordo, con las fotografías de Laurent superpuestas a escala. Jean Laurent: *Tête de chien*, *Sorciers voguant en l'air et operante des maléfices*, *Sorciers en route pour le Sabbat*, *Deux pâtres se battant a coups de gourdin*, *Arrivée des sorciers au Sabbat*, *Sorcier transformé en bouc*, *Sorcière jetant un sort*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte. Los segmentos en el plano responden a la extensión exacta ocupada por las pinturas, según la escala aplicada.

A continuación, Yriarte dejó constancia de los dos amplios murales pintados sobre la pared situada a la izquierda de la entrada en sala, donde se encuentran *Átropos o Las Parcas* y *Duelo a garrotazos*:

El primer mural de la izquierda podría llamarse En las nubes. [...] La tierra parece escapar y una nube opaca la domina, nube compacta y en primer plano en la cual cuatro brujas están en cuclillas. La composición que hace juego con la precedente representa a dos hombres mal vestidos, dos boyeros que se golpean con furor, armados con terribles garrotos (Yriarte, 1997: 247).

Con respecto a los dos cuadros ubicados en el extremo opuesto a la entrada en la sala, *La lectura (La escritura)* y *Dos mujeres y un hombre*, el citado autor comenta lo siguiente: «Los dos murales del fondo son figuras sin acción determinada. El grupo de hombres que está leyendo un fragmento de periódico es la parte más acabada [...] A esa reunión de rostros diabólicos se la llama los políticos. Un grupo de mujeres que se echan a reír hace juego con esos lectores». De todos modos, como se ha esclarecido en anteriores publicaciones, *La lectura*, el grupo de hombres que en opinión de Yriarte están leyendo un periódico, en realidad están escribiendo sobre un papel (Foradada, 2013).

El escritor francés concluye su relato señalando las dos pinturas que se extienden a lo largo del muro situado a la derecha de la entrada en la primera planta, el *Paseo del Santo Oficio* y *Asmodea*: «El lado derecho está dividido como el que se encuentra enfrente, en dos partes. Una es un bello paisaje con un camino que bordea un peñasco [...]. Totalmente en la esquina del cuadro, un monje encapuchado habla con uno de los grandes inquisidores que lleva un jubón negro y una cadena de oro». En el último párrafo Yriarte describe *Asmodea* como la «última composición» de cuantas se hallaban en el primer piso:

Evidentemente, la última composición es una ilusión. En el infinito espacio se encuentran dos figuras: una cubierta hasta la frente, la otra con los ojos extraviados, el aspecto lívido, se aprieta con terror a la primera, quien señala con el dedo una ciudad fortificada construida sobre un peñasco de forma extraordinaria. En la llanura, al pie del peñasco, unos jinetes van a entrechocarse. Completamente en el primer plano, unas figuras de medio cuerpo, apenas indicadas, parecen apuntar sus fusiles contra los jinetes (Yriarte, 1997: 248).

Sobre la ubicación de las obras en la Quinta del Sordo son importantes los análisis efectuados por Carmen Garrido, concretamente de los materiales hallados en las estratigrafías de *Dos viejos comiendo* y *El perro* (Garrido, 1984: 31-32). Si bien todas las pinturas murales de la casa fueron elaboradas sobre una preparación blanca de sulfato cálcico que cubrió la pared, en las micromuestras de *Dos viejos* y *El perro* se aprecia con claridad una capa de color gris violáceo bajo dicha preparación blanca. Esta capa subyacente de color gris está compuesta fundamentalmente por sulfato cálcico mezclado con negro de carbón, óxido de hierro y cola como aglutinante. El hecho de que esta capa estratigráfica haya aparecido bajo las dos pinturas podría inclinarnos a creer que ambas se hallaban en la misma pared, tal y como consideró Priscilla E. Muller en la citada publicación. Pero es preciso tener en cuenta que se trata de las dos únicas obras que conservan dicha capa subyacente, desaparecida del resto de las pinturas en el proceso de arranque. De hecho, Carmen Garrido considera «muy probable» que la técnica empleada para la extracción de estas dos obras fuera distinta, y que por este motivo conservaron una mayor cantidad del muro bajo ellas. Por este motivo, desconocemos si esta capa oscura de la preparación mural era, en realidad, una base común para todas las pinturas de la serie, tal y como es lógico pensar.



Fig. 10. F. Goya. *Dos viejos comiendo* (1819-24). Jean Laurent: *Sorciers préparant un breuvage*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte.

Por otro lado, un aspecto que distingue los cuadros de ambas plantas son las molduras, más amplias en la planta baja, y de menor anchura y oscuras en el primer piso [18]. También podemos constatar que el papel que figura en torno al cuadro de *Dos viejos comiendo* en la fotografía de Laurent revela motivos lineales de ramas de vid, similares a los que acompañan al resto de los cuadros de la planta baja. Pese a que puede resultar sorprendente la presencia del papel pintado sobre las paredes de la Quinta del Sordo en las fotografías realizadas entre 1866 y 1874, 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, una de las fábricas de papel pintado instaladas en Madrid contó con la protección real a partir de 1818 (Glendinning, 1986: 106; 1992: 44). Sin embargo, hay otro aspecto en mi opinión revelador que determina la posición de *Dos viejos comiendo* en función de la iluminación reflejada por Laurent en la toma fotográfica, pues en ella observamos un gradiente de luz más intenso en la parte inferior derecha de la imagen, que se oscurece progresivamente hacia el extremo superior diagonalmente opuesto (fig. 10).

Si bien el fotógrafo pudo proyectar luz artificial sobre este cuadro, el gradiente observado en la iluminación responde a una fuente de luz que proviene de su parte «inferior» derecha, ya fuera de la ventana situada en dicho lugar o del foco de luz eléctrica aplicado por Laurent en su toma, de manera que el fotógrafo pudo combinar ambas fuentes. En todo caso, dicha fuente de luz nos indica que el cuadro se encontraba a cierta altura, de manera que cobra sentido la reflexión llevada a cabo por Glendinning con respecto a la ubicación original de la pintura sobre el dintel de la puerta de acceso.

Es evidente que este cuadro formaba parte de los óleos de la planta baja, pero también hay que tener en cuenta el testimonio del pintor V. Carderera, quien conocía a Goya personalmente, después de que ambos fueran presentados por el general Palafox. En su publicación de 1838 comenta que en la Quinta del pintor «que poseía á orillas del Manzanares, apenas hay pared, sin exceptuar las de la escalera, que no estén llenas de sus caprichos y caricaturas» (Carderera, 1838: 631-633), de modo que también es posible que *Dos viejos comiendo* se realizara en el dintel de la puerta o embocadura que daba acceso a la escalera, en

la planta baja, e incluso sobre la misma puerta del comedor, pero en su lado correspondiente al hall de entrada en la casa. Este aspecto explicaría la ambigüedad en la ubicación de esta obra que hemos observado en los relatos de Brugada y de Yriarte citados anteriormente.

En las siguientes imágenes aportamos una simulación virtual del posible ambiente que envolvía estos lugares de la Quinta de Goya (fig. 11 y 12). Para su elaboración se han tomado como referencia las molduras y el papel que cubría las paredes, tal y como figuran en las fotografías tomadas por Laurent, pese a que dichos detalles aparecen muy fragmentados. Por este motivo, se han utilizado dichos elementos originales para completar la imagen que pudo ofrecer la pared que alojaba las pinturas de *Saturno* y *Judith*, y la correspondiente a las pinturas de *La Leocadia*, *Dos viejos comiendo* y *Dos viejos*. Se han tenido en cuenta igualmente las medidas de la anchura interior de la pared, 5 metros, así como el espacio que proporcionalmente ocupaban las obras. Dichas medidas del salón comedor de la planta baja de la Quinta del Sordo, así como la ordenación de los espacios que resultaron de las reformas llevadas a cabo por Goya, una vez adquirida la casa en 1819, se han deducido a partir de la distribución que se observa en la maqueta *Modelo de Madrid*, realizada por León Gil de Palacio entre 1828 y 1830 (fig. 6), y de las escalas que figuran en los planos de Madrid del mismo periodo, tal y como se hemos visto con detalle en el apartado anterior.

El salón comedor de la casa probablemente albergaba un pequeño gabinete, situado detrás de la pared donde se encontraban *Judith* y *Holofernes* y *Saturno*, con una ventana que es visible en la cara exterior de la maqueta de la Quinta. Tras la pared de *La Leocadia* (fig. 12) podemos ver el tramo de la casa correspondiente al hall, con un pequeño resplandor de luz que deja entrar la puerta de la casa entreabierta. Junto al hall de la casa se encontraba, en mi opinión, el bloque de la escalera que Goya edificó en las citadas reformas. Dicha escalera, comenzaba su ascenso hacia la derecha, según nuestra posición, y continuaba con la diagonal hacia la izquierda, que aparece tras la puerta en la simulación, para acceder al primer piso, según se desprende de los vanos observados en la cara exterior de dicho módulo en la maqueta de la Quinta. Finalmente, en la recreación se han evitado los dibujos de las puertas para ofrecer una mayor claridad en la definición de los espacios. Para el suelo, que probablemente era de madera, se ha propuesto la madrera de roble en la recreación virtual.



Fig. 11. F. Goya, *Saturno* y *Judith* y *Holofernes* en la Quinta del Sordo. Simulación virtual en función de las fotografías de J. Laurent, de los estudios de N. Glendinning y de la maqueta de León Gil de Palacio. Jean Laurent : *Saturne dévorant un de ses enfants*, *Sorciere préparant un philtre*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte.

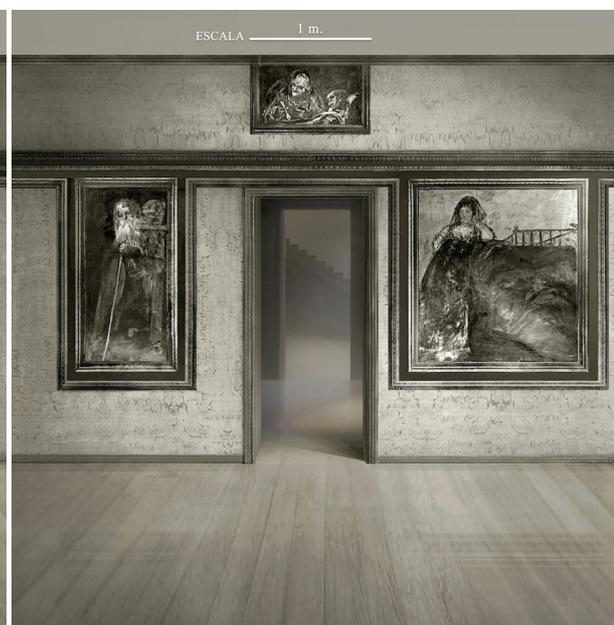


Fig. 12. F. Goya, *Dos viejos*, *Dos viejos comiendo* y *La Leocadia* en la Quinta del Sordo. Simulación virtual en función de las fotografías de J. Laurent, de los estudios de N. Glendinning y de la maqueta de León Gil de Palacio. Jean Laurent: *Un vieillard*, *Une maja*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte.

5. La pintura ausente de la Quinta de Goya.

Pese a la falta de refrendo documental sobre la naturaleza de la obra extraída de la pared de la Quinta del Sordo –la octava pintura del primer piso– antes de la visita de Charles Yriarte a mediados de la década de 1860, hay dos obras que consideran candidatas para ocupar ese lugar. La primera de ellas es *Dos viejos comiendo*, conservada actualmente en el Museo Nacional del Prado, y la segunda titulada *Capricho con cinco cabezas*, la fotografió J. Laurent en el palacio de San Telmo de Sevilla en 1866 (fig. 13). Por su parte, el autor francés en su publicación de 1867 comenta que la obra ausente de la primera planta era parietal, y que el marqués de Salamanca cubrió los costes de su extracción y del cambio de soporte de la pintura: «Don José de Salamanca ha logrado, a costa de dinero, sacar una de las pinturas, que no sería de Goya sino de su hijo. Ha elegido la mejor conservada y no la más importante» (Yriarte 1997, 245-246).

Ch. Yriarte hace alusión tanto a la circunstancia de la mencionada venta al marqués de Salamanca, pese a que no indica la fecha, como a la fuente documental por la que considera que el autor de esta pintura es el hijo de Francisco de Goya. Según indica textualmente, el origen de esa información se encuentra en la correspondencia escrita por el nieto del pintor: «Esta pintura fue transportada a Vista Alegre, propiedad del marqués de Salamanca. Parece ser que no es de Goya, sino de su hijo, como testifica la correspondencia del marqués del Espinar» (Yriarte 1997, 287). Sin embargo, Yriarte no cuenta con el testimonio del propio marqués de Salamanca, y tampoco ofrece ningún detalle que describa los contenidos de esta obra, como sí lo hace con el resto de las pinturas murales de la Quinta. Resulta evidente que Yriarte no ha visto la pintura y que tampoco se ha entrevistado con el marqués de Salamanca (promotor del barrio de Madrid que lleva su nombre). A juicio de Priscilla Muller, la pintura *Dos viejos comiendo* pudo ser la obra arrancada de las paredes de la Quinta que comenta Cruzada Villamil en su publicación. Recordemos que Cruzada señala que ya se ha intentado la transferencia de las pinturas al lienzo, aunque se desestima el arranque de toda la serie por las dificultades técnicas y su alto coste (Cruzada 1868, 265-267). Para Muller dicha venta fue llevada a cabo por el hijo del pintor, Javier Goya, entre 1830 y 1832 (Muller, 1984: 70). No obstante, en el caso de que la obra señalada por Yriarte fuera *Dos viejos comiendo*, las palabras escritas en la correspondencia del marqués del Espinar, de las que se hace eco, acreditarían únicamente la «formulación» de esa autoría, pero en modo alguno la autoría en sí, puesto que la mencionada pintura forma una unidad incontestable con el resto de las *Pinturas negras*. También hay que tener en cuenta que Yriarte no duda, en ningún momento, de la autoría de Francisco de Goya sobre las *Pinturas negras*, de modo que la pintura ausente es, en todo caso, una excepción que no acredita suficientemente.

Además, el escritor francés da muestras de una cierta confusión, dado que atribuye el título de Marqués del Espinar al hijo de Goya, cuando en realidad lo ostentaba el nieto del pintor, Mariano Goya. Tal y como relata textualmente Yriarte en su comentario sobre dicho título, cuyas iniciales figuraban en la entrada a la Quinta del Sordo: «Todavía hoy lleva escrita encima de la verja de la entrada la cifra ME con la corona de marqués, porque el título de marqués del espinar le fue concedido al hijo de Goya» (Yriarte, 1997: 245). Sobre este aspecto, hay que considerar que Javier Goya, hijo del pintor, no firmó ningún cuadro, a pesar de que en la partida de su matrimonio en 1805 figura como pintor (Canellas, 1981: 477). Tal vez por esa razón, como indicó el marqués de Saltillo en 1852 con motivo de la formulación de la escritura para hipotecar una de sus casas, a Javier se le nombra realmente como «hacendado y labrador». Otra fuente documental que acredita que esta obra formaba parte del conjunto de las *Pinturas negras* es la donación de la pintura llevada a efecto en 1881 por el barón D'Érlangler al Estado español, cuando el Museo Nacional del Prado la adquirió y la catalogó con el número 542, bajo el título *Una vieja con una cuchara en la mano derecha y otra figura contemplándola*. Asimismo, el recuento de las *Pinturas negras* realizado por Imbert en 1873, indicado anteriormente, ubicó esta obra en la planta baja de la Quinta.

La segunda pintura que pudo ser extraída de las paredes de la Quinta del Sordo y trasladada a Vista Alegre: *Capricho con cinco cabezas*, presenta una disposición similar a la observada en *El perro*, que se encontraba en el otro extremo de la misma pared, pese a que las medidas de este último son 131,5 x 79,3

cm. y las que revela *Capricho con cinco cabezas* en la fotografía de Laurent son aproximadamente 102,5 x 62,3 cm. (fig. 13) Por otro lado, el tema de la obra encuentra una cierta resonancia con alguna de las pinturas de esta misma planta, concretamente con la composición del *Paseo del Santo Oficio*, donde las figuras se agolpan de un modo similar en el extremo derecho del cuadro. A mi modo de ver, los personajes de *Capricho con cinco cabezas* encuentran igualmente una cierta resonancia con aquellos que Goya puso en escena en la serie de tablas y hojalatas de pequeño formato sobre *bandidos y canibales*, realizada a comienzos del siglo XIX[19].

Pero veamos lo que acreditan las fuentes documentales disponibles con respecto a este óleo en el Archivo Orleans-Borbón, desde que tenemos constancia de su largo peregrinaje. Recordemos que el duque de Montpensier era hijo del rey Luis Felipe de Francia y estaba casado con la infanta Luisa Fernanda, hermana de la reina Isabel II. Ambas nacieron del matrimonio de Fernando VII y su última esposa María Cristina de Borbón. Hay que tener en cuenta que el cuadro *Capricho con cinco cabezas* inicia su andadura en el palacio de Vista Alegre, que el municipio de Madrid había regalado en 1829 a la reina María Cristina con motivo de su matrimonio con Fernando VII.

Una vez fallecido Fernando VII en 1833, cuando la reina viuda María Cristina contrajo matrimonio con el duque de Riansares, tuvo que restituir la propiedad adquirida, en calidad de reina, de la quinta de Vista Alegre y sus pertenencias. En la escritura, de fecha 5 de marzo de 1846 (Archivo Orleans-Borbón), María Cristina de Borbón-Dos Sicilias otorgó a sus dos hijas, la reina Isabel II y la infanta María Luisa Fernanda, la propiedad de Vista Alegre. El cuadro *Capricho con cinco cabezas*, de Francisco de Goya, figura en el inventario de dicha escritura realizado por Vicente López en 1846, tal y como se indica textualmente: «Salón grande [...] Goya.... nº 400. Retrato, capricho con cinco cabezas. 3'6'', 2'2''. 2000 [reales]» (Archivo General del Palacio Real, Madrid, Inventarios, Leg. 722). En consecuencia, este es el primer documento que certifica la existencia de este cuadro. Pero no sabemos cuándo fue adquirido por la reina María Cristina, y tampoco en qué circunstancias se produjo dicha adquisición. En todo caso, fue posterior al inventario de Burgada, ya fuera redactado en 1823 o en 1828 (Brugada, 1950), donde se relatan 15 *Pinturas negras*, no 14, y anterior al citado inventario de Vicente López de 1846. En la escritura posterior, de fecha 29 de enero de 1858, la reina Isabel II otorga la propiedad de Vista Alegre a la infanta Doña María Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, que por Real Orden de 9 de febrero de 1858 se hace entrega a los infantes duques de Montpensier. En el inventario de la citada escritura de la adjudicación de Vista Alegre a la infanta Luisa Fernanda, recogido en el Archivo Orleans-Borbón, figura reflejado el cuadro en los mismos términos: «nº 400 Retrato capricho con cinco cabezas».



Fig. 13. F. Goya, *Capricho con cinco cabezas*. Fotografía de J. Laurent, 1866. *Goya 1020, Groupe de têtes, (Galerie de San Telmo à Séville)*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte. Una vez transportada la escala del metro que Laurent adosó al cuadro en la fotografía, las medidas de la pintura visible son: 102,5 x 62,3 cm. A dichas medidas cabe añadir la superficie del cuadro solapada por el marco. Las medidas registradas en el inventario de 1846: «alto 3'6'' ancho 2'2''», responden a 3 pies y seis pulgadas alto, y a dos pies y dos pulgadas ancho.

Los duques de Montpensier venderán el palacio de Vista Alegre al marqués de Salamanca el 12 de febrero de 1859 (Archivo Orleans-Borbón, Leg. 451, nº 5), cuando deciden trasladarse, con su colección, al palacio de San Telmo de Sevilla. En el catálogo de esta colección, que los Montpensier llevarán al palacio de San Telmo, redactado en la misma escritura el 19 de febrero de 1859, se recoge este óleo de Goya en los siguientes términos: «Inventario de los efectos de Vista-Alegre remitidos al Palacio de San Telmo», donde figura en la lista de las obras: «Nº antiguo 400, nº moderno 376. Retrato, capricho con cinco cabezas, marco. 2090 reales».

Por otro lado, en el *Catálogo de los cuadros y esculturas* de la Galería palacio de San Telmo que los Montpensier tenían en Sevilla, publicado en 1866, figura esta obra, que había fotografiado Jean Laurent [20] (fig. 13). Finalmente, en la escritura (Hijuela paterna) de fecha 18 de mayo de 1892 del Archivo Orleans-Borbón (Notario Santiago Basanta Olmo), tras el fallecimiento del duque de Montpensier, su hijo, el infante Don Antonio María de Orleans y Borbón, recibe en la testamentaria de su padre los bienes del Palacio de San Telmo. En la relación de Cuadros del Palacio de San Telmo, se indican textualmente tres cuadros: “Francisco Goya – número doscientos cincuenta y cinco – Las manolas asomadas á un balcon, en quince mil pesetas. Ydem, número doscientos cincuenta y tres y doscientos ochenta y uno con grupo de cabezas, y el otro una señora con mantilla blanca (óleos) en 2000 pesetas”.

A partir de ese momento se pierde la pista documental de esta obra. La herencia de Antonio María de Orleans y Borbón, incluido el citado cuadro de Goya, cuando falleció en París en 1930, ya separado de su esposa: la infanta Eulalia de Borbón, pasará a manos de su hijo, Alfonso de Orleans y Borbón, V duque de Galliera (Madrid, 1886-Sanlúcar de Barrameda, 1975). Se ha considerado que el cuadro pudo ser vendido tras dicho fallecimiento a Alessandro Contini Bonacossi por la hermana de Antonio de Orleans: Doña María Isabel Francisca, duquesa de Montpensier y condesa de París, casada con Luis Felipe de Orleans (biznieto del Rey Luis Felipe de Francia). Sin embargo, es preciso tener en cuenta que el propietario de dicha pintura era, en realidad, Alfonso de Orleans y Borbón, V duque de Galliera. De manera que, en todo caso, sería este último quien se lo vendiera al conde Alessandro Contini Bonacossi, entre 1830 y 1935, para formar parte de su colección en Florencia, si bien es probable que la condesa de París realizara dicha gestión en calidad de intermediaria. Finalmente, un óleo similar con aproximadamente las mismas medidas: *Cabezas en un paisaje*, óleo sobre lienzo, 112 x 67 cm., pasará de los herederos de Alessandro Contini a la colección de su actual propietario, Stanley Moss (Stanley Moss & Company), Nueva York. Sobre este óleo, *Cabezas en un paisaje*, no se han realizado todavía estudios concluyentes, y se ha exhibido únicamente en dos ocasiones: *Goya and the Art of His Time*, Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1982-83, y *The Art Museum*, Princeton University, 1984-85.

Con respecto a los autores que han valorado el cuadro fotografiado por Laurent en el palacio de San Telmo, recordemos que para Valerian von Loga, en su publicación de 1903 (traducida al español en 1909), la pintura *Capricho con cinco cabezas* es posterior a las *Pinturas negras* realizadas por Goya, y por este motivo considera que el autor pudo ser el hijo del pintor, Francisco Javier Goya (Loga, 1909: 77) [21]. Por su parte August L. Mayer se refirió a este cuadro en su publicación de 1935 como probable obra de Goya, cuando fue adquirido por Alessandro Contini, pese a que no precisa si fue extraída de la Quinta del Sordo (Mayer, 1935: 300-301). Por el contrario, la experta Jutta Held afirma que la actual pintura *Cabezas en un paisaje* pudo ser elaborada por Leonardo Alenza, un seguidor e imitador de Goya (Held, 1964: 192). La pintura la catalogó posteriormente José Gudiol como obra de Goya (Gudiol, 1970). Pierre Gassier y Juliet Wilson hacen una breve mención a dicho óleo, que catalogan con el nº 1628c, pero guardan reserva sobre su autoría (Gassier y Wilson, 1974: 323). También alberga dudas Priscilla Muller, quien sigue que podría tratarse de la obra ausente de la Quinta del Sordo, y la posible autoría del hijo del pintor, Francisco Javier Goya. No obstante, considera que la pintura *Dos viejos comiendo*, de formato horizontal, ocupó inicialmente la pared señalada por Yriarte en la citada publicación. Como se ha comentado anteriormente, Muller cree probable que la obra arrancada de ese lugar fue realmente *Dos viejos comiendo*, transporta a Vista Alegre. Sin embargo, según la investigadora, los duques de Montpensier pudieron devolver este pequeño cuadro a la Quinta del Sordo, de ahí su nueva ubicación en la planta baja, tal y como revelan las fotografías de Laurent, y su posterior venta al Museo Nacional del Prado. Para Muller, el óleo comprado finalmente por el duque de Montpensier, no fue realizado sobre el muro de la casa, sino sobre un lienzo exento por parte de Javier Goya, para cubrir el hueco dejado en la primera planta por *Dos viejos comiendo* (Muller, 1984: 70-72). Por último, este cuadro fue recogido

también por José Manuel Arnaiz, quien considera la posibilidad de que formara parte de las *Pinturas negras*. (Arnaiz, 1996: 32-38).

Finalmente, no he destinado todavía ninguna investigación al análisis de la pintura *Capricho con cinco cabezas* fotografiada por Laurent en el palacio de San Telmo de Sevilla (fig. 13), más allá de la recopilación documental que incorporo en este apartado. Quedan pendientes los estudios necesarios que acrediten que el óleo *Cabezas en un paisaje* conservado por Stanley Moss es el mismo que figura en la citada fotografía de Laurent. Pero conviene esclarecer, en primer lugar, si el cuadro *Capricho con cinco cabezas* fue pintado realmente por Francisco de Goya. Por otro lado, tampoco los materiales que constituyen el óleo *Cabezas en un paisaje* se han analizado con la metodología y el rigor necesarios que nos permitan afirmar que la pintura es de Goya y que perteneció a la serie de las *Pinturas negras*[22].

[1] Goya vivió desde 1779 en el nº 1 de la calle del Desengaño, donde nació su hijo Francisco Javier en 1784. Leocadia Zorrilla, compañera del pintor desde 1819, vivía en el nº 17 de la misma calle cuando falleció en 1856, pero durante su matrimonio con Isidoro Weiss se alojaba la calle Mayor nº 2. En 1800 Goya adquirió su vivienda en la calle de Valverde, nº 15, 4º principal, que hacía esquina con la calle Desengaño. En 1803 compró una casa en la calle de los Reyes nº 7, donde no habitó. En 1819 tomó la Quinta del Sordo en el término de Carabanchel.

[2] Véase: AHPM, Escribano Miguel Calvo García, Pº. 22.786, f 79 y f 85r de 1819.

[3] AHPM, Antonio López de Salazar, Pº. 22886, f. 93v. de 1823.

[4] Colmenares pagó 470.908 reales por las tierras. El contrato de venta se llevó a cabo el 1 de junio de 1859 ante Juan Manuel Aguado. AHPM, Pº. 26525, f. 353 y ss.

[5] Luis Rodolfo Coumont compró todos los terrenos de esta barriada por más de cinco millones de reales. La escritura la realizó León Muñoz el 23 de noviembre de 1863. Véase AHPM, Pº. 29282, f. 4243 y ss.

[6] El fragmento que he tomado como referencia del Discurso inaugural en el Queen Mary College de la Universidad de Londres el 13 de noviembre de 1975, es el siguiente: «Perhaps the Baron bought Goya's house and the land around it as a property speculation, on the assumption that the area was due for development; for he apparently thought that the magnetic pull of cities was to the west, and he had made a profit on West End property elsewhere» (Glendinning, 1977: 3-4).

[7] Hamerton detalla las pinturas de esta serie que se expusieron en París, pero en su artículo describe únicamente 11 de las *Pinturas negras*, tal y como indica textualmente: «Los temas en casi todas las pinturas son horriblos: *Saturno devorando a sus hijos*, *Judith cortando la cabeza de Holofernes*, *El aquelarre*, *Duelo pastores luchando salvajemente*, *Los políticos* son un grupo de de hombres monstruosos apenas humanos, y un grupo de mujeres brutales riéndose salvajemente constituye su pareja. A continuación tenemos una procesión de inquisidores, y una pintura terriblemente misteriosa que el señor Yriarte denomina *Asmodeo*. Hay una composición de la serie que parece aliviar nuestra vista, ya que se trata de una fiesta popular, pero el espectáculo se vuelve horrible cuando contemplamos un grupo de pordioseros, sucios y enfermos a los que la fiesta sirve simplemente de fondo. Nos asombra encontrar un cuadro separado de una mujer que no es repelente, y también un retrato de un hombre con una larga barba blanca». HAMERTON, Philip Gilbert. «Goya», *The Portfolio. An artistic Periodical*, X, Londres, 1879, pp. 67-72, 83-86 y 99-103. (Traducido en Glendinning, 1983: 305-306).

[8] Recordemos que la información que nos ofrece hoy la maqueta de León Gil de Palacio no estuvo disponible, en su momento, para Glendinning, quien únicamente pudo acceder a fotografías imprecisas de la maqueta, dado que se estaba restaurando, tal y como señaló en su publicación de 1986 en la revista *Apollo*. De todos modos, este investigador ya comparó el plano de la Quinta del Sordo dibujado por J. Reinoso entre 1872 y 1874, en el que se incorporaban las ampliaciones realizadas tras la muerte del pintor, con la Quinta en el momento en el que Goya realizó las *Pinturas negras*, y comentó textualmente: «La finca de recreo, cuando

Goya la compró en 1819, era harto más sencilla: un escueto rectángulo de dos plantas con algunas dependencias, que enfilaba la cuesta del cerro y miraba de soslayo el río y la ciudad. Es posible que los pisos ya estuviesen divididos en seis habitaciones, como lo estaban en 1857, y en una de ellas había, sin duda, una escalera para subir a los altos de la casa. Las dos habitaciones centrales eran relativamente grandes» (Glendinning, 1986b: 102) Finalmente, el hecho de que Glendinning estimara, dentro del gran edificio que resultó una vez ampliado por el hijo del pintor, una orientación noroeste, en lugar de sudoeste para las salas que albergaban las *Pinturas negras*, es del todo irrelevante. Con la maqueta delante, una vez restaurada, es fácil distinguir la casa de los corrales y caballerizas.

[9] El primer trabajo publicado tras la nueva exhibición de la maqueta *Modelo de Madrid* en el Museo de Historia de Madrid, de Miguel Hervás, «Luz sobre la quinta de Goya y sus pinturas negras» (Hervás, 2015: 215-275), tiene un cierto rigor documental. Con todo, las medidas que ha calculado para las *Pinturas negras* en la Quinta del Sordo son prácticamente las mismas que ya aportó Glendinning en función de las mismas fotografías de Laurent (Glendinning, 1975). Con respecto a las medidas de las dos salas donde se encontraban las pinturas, si Glendinning estimó, teniendo en cuenta los inevitables márgenes de error en los cálculos a partir del formato de las *Pinturas negras* en las fotografías de Laurent, aproximadamente 9 por 4,5 m. en las medidas de las salas rectangulares que albergaban las *Pinturas negras*, Hervás propone unas medidas de 6,6 x 4,7 m. para la sala de la planta baja y 7,6 x 4,7 m. en la sala del primer piso, pero con horquillas estimadas de imprecisión muy amplias para ambas salas. Hervás deduce las medidas de las salas en función de las fotografías de las pinturas y de testimonios, en ocasiones literarios (Hervás, 2015: 261). El artículo publicado por Carlos Teixidor junto a Luis Ruiz y Antonio Gamiz sobre la misma maqueta, relata igualmente la presencia de la Quinta del Sordo en la maqueta de León Gil de Palacio (de la que ya se tenía constancia en el Museo de Historia) y la correspondencia de su ubicación en los planos de Madrid, tal y como señaló anteriormente Glendinning. Teixidor considera únicamente que las *Pinturas negras* se encontraban en la casa que se representa en la maqueta y señala que *El Aquelarre* se situaba en la planta baja. En el mismo artículo se publican dibujos sobre la Quinta, donde L. Ruiz y A. Gamiz, interpretan la maqueta de la Quinta del Sordo, pero dichos dibujos no repercuten de manera objetiva los volúmenes del edificio en la maqueta y no ofrecen ninguna hipótesis sobre las medidas de la casa y de salas que albergaban las *Pinturas negras* (Teixidor, 2015: 18-24 y 2016: 40-47; Ruiz y Gámiz, 2015: 22-23).

[10] La primera constancia documental que revela dichas ampliaciones de la Quinta del Sordo, realizadas tras la muerte de Goya, se encuentra en la tasación de la finca para su venta realizada en 1854 por el nieto del pintor, Mariano, cuando falleció su padre, Javier Goya, llevada a cabo por los arquitectos Miguel García y Joaquín María Vega. AHP, Pº. 26525, f. 279 v-389.

[11] Según se indica textualmente en las escrituras de la compra del inmueble redactadas en 1819, dicho espacio vallado con acceso directo, a través de las citadas puertas, desde el comedor era un jardín unido, es decir, adosado a la casa, que ya había construido el primer propietario Anselmo Montañés: «Casa de Campo de fabrica de adoves con su jardin unido; dos habitaciones bajas distribuidas en diferentes piezas, un pozo de agua potable inmediato á dicho jardín, y otro en un patio de las habitaciones y dos desvanes, y también plantó por la parte del arroyo en el centro de la tierra cinco alamos blancos». AHPM, Escribano Miguel Calvo García Pº. 22.786, f 79 y f 85r de 1819.

[12] Miguel Hervás propone, en su publicación, el extremo izquierdo de la planta baja como el lugar donde Goya elaboró *La romería de san Isidro*, pese a que dicho tramo, entre la puerta de acceso al jardín y el extremo de la planta baja, tiene menor longitud (360 cm.) que la superficie del cuadro (436 cm. más las molduras). Para ello, sugiere que Goya tapió dicha puerta de acceso al jardín (Hervás, 2016: 265-268).

[13] La hipótesis de Miguel Hervás, se basa en una distorsión en forma de ángulo, que se observa en el extremo superior izquierdo de la fotografía de *La romería de San Isidro* tomada por Laurent, que ya detectó María del Carmen Torrecillas Fernández (Torrecillas, 1992: 67), que ubicaría esta pintura en dicho rincón de la sala. Sin embargo, hay varios factores que podrían explicar dicha angulación de la moldura y el papel, más allá de la distorsión producida por la misma emulsión fotográfica. En primer lugar, en el momento de las tomas, las molduras de escayola o cartón y el papel de las paredes, ambos fuertemente adheridos, se estaban arrancando, tal y como se observa en algunas fotografías con tramos de pared ya sin papel, con el objeto de dejar la superficie del muro pintado al óleo libre para su extracción. De ahí que el extremo superior del papel con la moldura en ángulo, observado en *La romería*, podría responder al inicio de su extracción, detenida

para la toma fotográfica. Pero también es probable que las puertas de acceso al jardín tuvieran una pequeña embocadura en ángulo, cubierta por el papel y la moldura correspondientes.

[14] Es importante destacar que la relación de ambas medidas, y el hecho de que la longitud de la sala sea el doble que su anchura, ya fue adelantada por Glendinning en las referidas publicaciones. Este investigador estimó que las medidas de la planta baja de las *Pinturas negras* eran aproximadamente: 9 x 4,51 metros. Hay que tener en cuenta que el margen de 50 cm. en las medidas de las salas es irrelevante, si consideramos que los trazados realizados manualmente en los planos de la época, con grosores realmente variables en las líneas dibujadas, conllevan dichos márgenes de cálculo.

[15] Recordemos que las habitaciones situadas en la primera planta ya fueron señaladas anteriormente por Xavier de Salas y Francisco Javier Sánchez Cantón (1963) y por Glendinning en las referidas publicaciones.

[16] Para algunos autores Brugada elaboró este registro de las *Pinturas negras* tras la muerte del artista en 1828 (Fauqué y Villanueva, 1982). Sin embargo, J. Baticle considera probable que fuera redactado en 1823, cuando Goya donó la Quinta a su nieto Mariano, teniendo en cuenta que Antonio Brugada en 1818 poseía una finca en Carabanchel, junto a la Quinta del Sordo, y que en 1828 Brugada se encontraba en Burdeos y no viajó a España (Baticle, 1995: 304).

[17] Véase al respecto el primer trabajo publicado sobre esta materia de Carlos Magariños (Magariños, 2014), quien acredita que en 1869 Laurent solicitó el uso de focos eléctricos para fotografiar interiores de la catedral de Toledo. Ver igualmente la publicación de Raquel Esteban (Esteban, 2016).

[18] Recordemos que estas molduras que enmarcan los cuadros de ambas plantas simulaban la madera, pero eran de escayola o incluso probablemente de cartón, como acreditan las grietas de las pares que atraviesan igualmente las molduras en diversas fotografías de Laurent, como sucede en la moldura superior de *El Perro*, en la parte derecha de *Dos viejos*, etc.

[19] (GW: 327, 916-918 y 922-927).

[20] *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la galería de SS.AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866, p. 58, nº 253.

[21] Tal y como indicó textualmente Valerian von Loga en su publicación, después de describir la pintura *El perro*: «La pareja es, indudablemente, aquella pintura del joven Goya que el marqués de Salamanca separó de la pared y condujo á Vista Alegre. En el catálogo de la subasta de tan célebre colección no se encuentra ningún cuadro que pueda identificarse con aquél. Por su asunto, podría ser uno de la colección de San Telmo. También allí se ve un ancho cielo, y en el borde inferior, varias cabezas fantásticas que, por su estilo, tienen estrecho parentesco con nuestras pinturas. Pero, como cierta diferencia en las medidas hace inverosímil que sea éste el lienzo destruido, quizá fuera un estudio del planeado, pero no terminado, cuadro de Goya, que después pintó el hijo» (Loga, 1909: 77).

[22] Se han realizado algunos análisis recientes, llevados a cabo en los laboratorios Art Analysis & Research, **New York** [24 March 2017], que se han puesto en mi conocimiento, pero a mi juicio son muy limitados y en modo alguno concluyentes.

Bibliografía

ARNAIZ, José Manuel (1996) *Las Pinturas Negras de Goya*, Madrid, Antiquaria.

BATICLE, Jeannine (1995) *Goya*, Barcelona, Crítica.

BRUGADA, Antonio (1950) «Inventario de las pinturas y objetos dejados por Goya a su hijo Francisco Javier». Figura incompleto en DEPARMET FITGERALD, Xavier, *L'œuvre peint de Goya*, I, pp. 40, 53-54,

71-72. Reproducido en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, y Xavier de salas (1963) *Goya y sus Pinturas negras en Quinta del Sordo*, Barcelona, Vergara; Milán, Rizzoli, pp. 71-72.

CARDERERA, Valentín (1835) «Biografía de D. Francisco de Goya, pintor», *El Artista*, 11, pp. 253-255.

–(1838) «Goya», *Semanario Pintoresco Español*, 120, pp. 631-633.

–*Noticias tradicionales de D. F. Goya, dadas por el P. D. Tomás López, monje de la Cartuja de Aula Dei, de Zaragoza, persona ejemplar y docta*, Apéndice en VIÑAZA, conde de la (1887) *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid, Miguel G. Hernández, pp. 463-464.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (1987) «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya», AA.VV, *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, pp. 133-153.

CRUZADA VILLAMIL, Gregorio (1868) «La casa del sordo», en *El Arte en España*, VII, pp. 265-267.

ESCOBAR, Alfredo (1878) “La Exposición Universal de París”, en *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXVII, pp. 43-44.

ESTEBAN VEGA, Raquel (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.

FAUQUÉ, Jacques y VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, Ramón (1982) *Goya y Burdeos, 1824-1828*, Zaragoza, Oroel.

FORADADA, Carlos (2010) «Los contenidos originales de las *Pinturas negras* de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso», *Goya*, 333, pp. 320-339.

–(2013) «El entorno político y social en los contenidos de las *Pinturas negras*», en *Actas del Seminario Internacional, Goya y su Contexto*, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, C.S.I.C., pp. 193-209.

GARRIDO, Carmen (1984) «Algunas consideraciones sobre la técnica de las *Pinturas negras* de Goya», en *Boletín del Museo del Prado*, V, 13, Madrid, pp. 4-40.

GASSIER, Pierre y WILSON-BAREAU, Juliet (1974) *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud.

GLENDINNING, Nigel (1975) «The Strange Translation of Goya's «Black Paintings»», en *The Burlington Magazine*, CXVII, 868, Londres, 1975, pp. 465-479.

– (1977) *The Interpretation of Goya's Black Paintings. The Inaugural Lecture*, Londres, Queen Mary College, University of London.

–(1982) *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.

–(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.

–(1993) *Francisco de Goya*, Madrid, *Historia 16*.

–(2004) «Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera», en *Archivo Español de Arte*, LXXVII, núm. 307, pp. 233-246.

–(2017) *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*. Ed. Jesusa Vega, Madrid, Ediciones Complutense.

GLENDINNING, Nigel y Rolfe Kentish (1986) «Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo», *Apollo* CXXIII, 188, pp. 102-109 (edición en castellano: «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*, 120, 1986, pp. 99-109).

GOWING, Lawrence (1966) "Goya and the Black Paintings by F. J. Sánchez Cantón", *The Burlington Magazine*, vol. 108, 762, Londres, pp. 487-488.

GUDIOL, José (1970) *Goya: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona, Polígrafa.

HAMERTON, Philip Gilbert (1879) «Goya», *The Portfolio. An artistic Periodical*, X, Londres, pp. 67-103.

HELD, Jutta (1964) *Farbe und licht in Goyas Malerei*, Berlin, Gruyter.

HERVÁS LEÓN, Miguel (2015) «Luz sobre la quinta de Goya y sus pinturas negras», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, LV, pp. 215-275.

IMBERT, Pierre

Léonce (1875) «La Quinta de Goya», *L'Espagne, splendeurs et misères: voyage artistique et pittoresque*, París, Plon, pp. 203-204 y 325-331. (Traducido parcialmente en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y Xavier de Salas (1963) *Goya y sus Pinturas negras en la Quinta del Sordo*, Barcelona, Vergara, y Milán, Rizzoli.

LOGA, Valerian von (1903) *Francisco de Goya*, Berlín (2ª edición 1921).

—«Goya» (1909) *La España Moderna*, Madrid.

MAGARIÑOS LAGUÍA, Carlos (2014) *Toledo en las fotografías de J. Laurent*, Universidad de Castilla-La Mancha.

MAYER, August L. (1925) *Francisco de Goya*, Munich, F. Bruckmann, 1923; Barcelona, Buenos Aires, Labor.

MULLER, Priscilla, E. (1984) *Goya's «Black» Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*, Nueva York, Hispanic Society of America.

ORTEGA VIDAL Javier y Francisco José Marín Perellón (2006) "La Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio (1830) como documento cartográfico", en *Madrid 1830. La maqueta De León Gil de Palacio*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, pp. 12-25.

RUIZ PADRÓN, Luis y GAMIZ GORDO, Antonio (2015) «Una casa sencilla en torno a dos patios», *Descubrir el Arte*, nº 201, pp. 22-23.

SALTILLO, Marqués del (1952) *Miscelánea madrileña, histórica y artística. Primera serie: Goya en Madrid, su familia y allegados (1776-1856)*, Madrid, Maestre.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1946) «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte*, XIX, Madrid, abril-junio, pp. 73-109.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y Xavier de Salas (1963) *Goya y sus Pinturas negras en Quinta del Sordo*, Barcelona, Vergara; Milán, Rizzoli (Apéndice Xavier de Salas, pp. 69-78).

TEIXIDOR, Carlos (2015)«La Quinta de Goya», *Descubrir el arte*, nº 201, pp. 18-24.

—(2016) «La Quinta del Sordo en 1828». Dossier: la quinta de Goya, *Madrid Histórico*, nº 63, pp. 40-47.

TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen (1985) «Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, VI, 17, Madrid, pp. 87-96.

—(1992) «Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent», *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 31, pp. 57-69.

YRIARTE, Charles (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.

Carlos FORADADA

Profesor de la Universidad de Zaragoza, miembro del grupo de investigación OAAEP

Fecha de Entrega: 13/03/2019

Fecha de Admisión: 25/03/2019

[<< volver](#)

