



Valeriano Bozal

*Pinturas negras*  
de Goya



la casa de la historia

## ***Pinturas negras de Goya***



[www.machadolibros.com](http://www.machadolibros.com)

Del mismo autor en  
**La balsa de la Medusa:**

- 3. *Mimesis: las imágenes y las cosas*
- 34. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*
- 47. *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*
- 94. *El gusto*
- 101. *Necesidad de la ironía*
- 159. *Estudios de arte contemporáneo, I.*  
*La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*
- 160. *Estudios de arte contemporáneo, II.*  
*Temas de arte español del siglo XX*
- 80. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I (Ed.)*
- 81. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II (Ed.)*
- 154. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo (Ed.)*

Valeriano Bozal

---

# *Pinturas negras* de Goya



*La cabeza de la Medusa*



# **La balsa de la Medusa, 170**

Colección dirigida por  
Valeriano Bozal

© Valeriano Bozal, 2009

© de la presente edición, Machado Grupo de Distribución, S.L.  
C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino  
28660 Boadilla del Monte (Madrid)

ISBN: 978-84-9114-038-2

# Índice

Introducción a la presente edición

Introducción a la edición de 1997

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

II. La Quinta del Sordo y sus pinturas

III. Pinturas sobre pinturas

IV. Bajo el signo de Saturno

V. ¿Un perro hundido?

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

Apéndices

Cronología

Fuentes

Repertorios fotográficos

Bibliografía

Índice de ilustraciones

## Introducción a la presente edición

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

Las *Pinturas negras* no han estado exentas de sospechas, razones hay para tenerlas, pues, como se verá en el texto, es problemática la fecha de su realización y la posibilidad misma de que fueran pintadas en el tiempo que se les atribuye, tampoco parece seguro el número de las que se pintó. Lamentablemente no disponemos de documentación solvente sobre este período de la vida del artista, con todo – el lector tendrá cumplida información en las páginas que siguen (aunque ese no ha sido el tema que más me ha ocupado)– parece difícil atribuir a otro pintor que no sea

Goya -por difíciles que resulten de explicar algunos aspectos- este conjunto pictórico, que marca uno de los puntos de «no retorno» de la modernidad, también uno de sus puntos críticos.

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

Ni siquiera la vuelta sobre el lenguaje pictórico en cuanto motivo de reflexión plástica en las mismas pintura y escultura, bien evidente en los primeros años del siglo xx con el desarrollo del cubismo, ni siquiera este rasgo -consustancial con la tarea mencionada- permite una periodización cronológica nítida y proporciona contenido completo a la «modernidad»: es algo más que autoconciencia del propio lenguaje, giro lingüístico, y, además, tal giro empieza a producirse en pleno siglo xviii, extendiéndose a lo largo de todo el xix.



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

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

Los términos son más vagos que los empleados tradicionalmente –fuentes e influencia estilística–, por lo que se hace precisa alguna aclaración. Mundos son conjuntos de motivos o temas que pertenecen a un ámbito determinado: el mundo de la violencia, por ejemplo, que incluye la guerra, la tortura, los enfrentamientos, duelos, peleas, etc., es decir, todos aquellos acontecimientos que tienen a la violencia como protagonista, y todos aquellos que la perpetran –verdugos, profesionales o gente corriente– o son sus víctimas; el mundo de lo grotesco, en cuyo seno cabe hablar de metamorfosis y deformaciones, comicidad radical, pero también tragedia, sátira (que

puede aparecer, y de hecho aparece en muchas ocasiones, como un mundo específico); el del erotismo y la sexualidad, que incorpora a sus límites la representación del cuerpo humano en todo lo que tiene de deseable y sensual, la obscenidad, la pasión, etc.

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

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

cotidianas, sensuales y sexuales, cuya belleza contrasta con la turbada asexualidad que el paso del tiempo aporta a los seres humanos.

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

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

cada vez más, despiertan, aunque sí alguna curiosidad y bastante rechazo por parte de los más tradicionales, mientras que estampas y dibujos fueron desconocidos o poco y mal conocidos durante mucho tiempo. Sin embargo, parece imposible comprender mucho de lo que ha hecho el arte del siglo xx sin tener en cuenta esas obras.

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

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

imprescindibles y no cansar al lector: las pinturas «hablan»  
por sí solas mucho mejor que nosotros.

Madrid, 2009

## Introducción a la edición de 1997

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

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



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

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

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

Es seguro que los cambios iconográficos tienen algo que ver con esta sensación. Los cambios en la indumentaria, por ejemplo: muchos de los protagonistas de los *Desastres de la guerra* y de las *Pinturas negras* visten una indumentaria indefinida, que podría ser la nuestra; así sucede en los que protagonizan los *Disparates* y en buena parte de los personajes de los dibujos por entonces realizados. Pero esta indefinición indumentaria –tanto más llamativa cuanto que todavía se seguía disfrutando de las

series de trajes y tipos- no es el único factor, ni el más importante, entre los que pueden ser tenidos en cuenta. Más relevante es el punto de vista de Goya, el punto de vista que sugieren pinturas, estampas y dibujos, su sensibilidad hacia las cosas y mundos que representa. De los acontecimientos y sus protagonistas le interesa lo que a nosotros actualmente nos interesaría: los efectos psicológicos, la distorsión de los rostros, las miradas, las actitudes a veces violentas de los cuerpos, la atmósfera onírica que envuelve muchas de las acciones, el sentido de la cercanía física de todas ellas, sobre todo cuando se trata de acciones violentas...

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

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

Creo que, a propósito de Goya más que de ninguno de los grandes artistas del pasado, es necesario introducir aquí un concepto que no suele ser del agrado de los historiadores ortodoxos (aunque su práctica es común a cualquier visitante del museo): sensibilidad. La sensibilidad de Goya,

esto es, de sus pinturas, es la nuestra. Ante Velázquez o ante Rubens sentimos una profunda admiración, pero su mundo es bien diferente del actual. Por el contrario, el mundo que Goya alumbra, y ensombrece, es el nuestro. Esta sensación de afinidad debe ser aclarada y asumida, pues sesga cualquier análisis de las imágenes que podamos emprender.

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

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

El mismo título global, *Pinturas negras*, es relativamente reciente, pues no aparece en los textos del siglo XIX. Juan de la Encina habla de las *Pinturas negras* en su *Goya en zig-zag* (1928), un libro que puede haberse quedado viejo en muchos aspectos, pero que contiene intuiciones deslumbrantes y aborda a Goya desde una sensibilidad moderna, desde un presente que no se ignora ni oculta, pero que es ya efectivo para cualquier interpretación. En algunos momentos puede parecernos retórico, y su método,

literario. Carece también de muchos de los conocimientos de los que hoy disponemos, e incluso no es mucho lo que escribe sobre las *Pinturas negras* -más lo hace sobre los *Disparates*, que aborda en el mismo capítulo-. Con todo, este libro de Juan de la Encina descubre cuál puede ser el interés de las *Pinturas negras* y, en general, de las últimas obras que Goya pintó en España.

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

El breve trabajo de Angulo -una nota en la revista *Archivo Español de Arte*- y el libro de Nordström coinciden en muchos puntos e inician, más éste que aquél, una interpretación que me atrevo a llamar iconologista (aunque Angulo Iñiguez poco tuviera que ver con tal método). Encuentra posteriores desarrollos en autores como

Santiago Sebastián (1979), J. F. Moffitt (1990), J. M.<sup>a</sup> López Vázquez (1981) y J. M.<sup>a</sup> González de Zárate (1990).

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

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

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

Ante las dimensiones que alcanza y a fin de evitar una prolijidad que dificultaría la lectura del presente libro, he

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

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

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



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

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

Las *Pinturas negras* no constituyen una «sorpresa» en la trayectoria de Goya. Ciertamente, su intensidad es superior a la de las obras anteriores, pero el sentido que desarrollan había empezado a hacerse presente mucho antes. El Goya luminoso de los años setenta y ochenta dio paso a un Goya sombrío, muchas veces irónico, cuando no claramente sarcástico, que, sin embargo, nunca olvidó por completo aquellas «luces», tal como lo ponen de relieve algunas de sus pinturas de esos años, en especial los retratos.

Tampoco ahora, tras la Guerra de la Independencia, olvida aquellas «luces», están presentes en dibujos y estampas, y de manera expresa en los retratos que culminarán en *La lechera de Burdeos* (1825-1827, Madrid, Prado), *Leandro Fernández de Moratín* (1824, Bilbao, Museo de Bellas Artes) y *Juan Bautista de Muguiro* (1827, Madrid, Prado). Todo ello no hace sino negar la unilateralidad del registro del artista.

Por otra parte, no es Goya el único que aborda el tipo de asuntos que aparece en las *Pinturas negras*, tampoco el único que lo hace de esta manera. Otros artistas europeos se mueven en el marco de una sensibilidad similar, con un registro iconográfico muy cercano, aunque con planteamientos en muchos aspectos bien diferentes. Las *Pinturas negras* responden a una sensibilidad personal, la de su autor, afectan a espectadores que viven, vivimos, muchos años después de que hayan sido realizadas, y participan de una experiencia común a diferentes artistas de aquellos años.

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

\* \* \*

Este libro es responsabilidad de quien lo ha escrito, pero no hubiera sido posible sin muchas conversaciones, como las mantenidas con Carlos Thiebaut, Nigel Glendinning, Jesusa Vega, Juan Carrete, Francisco Calvo Serraller y Estrella de Diego, entre otros. Algunos de sus capítulos y una versión breve del conjunto fueron expuestos en forma de conferencias y cursos. Entre ellos deseo recordar el que