

## EL ENTORNO POLÍTICO Y SOCIAL EN LOS CONTENIDOS DE LAS *PINTURAS NEGRAS* DE GOYA

CARLOS FORADADA

*Resumen.* En el siguiente trabajo adelantamos algunas conclusiones sobre el esclarecimiento de los contenidos originales de las *Pinturas Negras* llevado a cabo en nuestra investigación sobre las fotografías de J. Laurent. Las conclusiones de nuestro estudio demuestran la presencia del contexto político y social en los contenidos de estas obras, realizadas por Francisco de Goya entre los años 1819 y 1824.

*Palabras clave.* Goya, *Pinturas Negras*, fotografías de Laurent, contexto político y social.

*Abstract.* In the following work we advance some conclusions on the clarification of the original contents of the *Black Paintings*, carried out in our investigation on the J. Laurent's photographs. The conclusions of our study demonstrate the presence of the political and social context in the contents of these works, realized by Francisco de Goya between the year 1819 and 1824.

*Keywords.* Goya, *Black Paintings*, photographs by Laurent, political and social context.

Los siguientes contenidos nos aproximarán a los avatares políticos y sociales que envolvieron a Francisco de Goya durante el periodo en el que realizó las *Pinturas Negras* en las paredes de su propia casa, la Quinta del Sordo, con el objeto de esclarecer la probable resonancia de dicho contexto en estas obras.

En relación a la naturaleza de nuestro objeto de estudio, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el hermetismo de esta serie dificulta en cierta medida su interpretación, puesto que el autor evita deliberadamente la asignación de identidades explícitas para con sus protagonistas. Pero Goya ha suprimido igualmente de estas obras todos los elementos que no son esenciales para su argumento, de tal modo que actualiza el repertorio iconográfico heredado de la tradición para ponerlo al servicio de reflexiones muy precisas en un nuevo contexto, directamente relacionado con nuestro mundo contemporáneo. De

hecho, el pintor elaboró sobre las paredes de su estancia todo un friso de personajes que resultan enajenados bajo el dominio de las verdaderas fuerzas que rigen la naturaleza humana. En este escenario, los conductores y los conducidos, los manipuladores y los manipulados se reúnen bajo determinados influjos cuyo propósito último se oculta siempre a sus receptores. Por este motivo, en el último cuadro que representa a la población española que dejará a sus espaldas con su partida a Francia, el pintor muestra su *ostracismo* ante un ambiente que, a pesar de la proximidad de las figuras, le resulta definitivamente extraño. Cuando Goya observó desde la ventana de su casa a los romeros exacerbados que se dirigían a la ermita de San Isidro —representados en su cuadro *La romería de San Isidro*— tuvo constancia de que los propósitos ilustrados ya estaban fuera de lugar en su país. Y como buen ilustrado, es muy probable que en ese preciso momento resonara en su memoria el mensaje fundamental de Kant, es decir, aquél que exhorta a «pensar por sí mismo»<sup>1</sup>. Pero España seguía poniendo de manifiesto su *minoría de edad* que la afirmación ilustrada pretendía superar, tal y como revelan con especial crudeza las pinturas de *La romería de San Isidro* y de *El Aquelarre*. Recordemos, por otro lado, que los romeros de este último cuadro siguen a un ciego, cuya condición vuelve a figurar en la pintura de *Dos mujeres y un hombre*, y que también cierran los ojos, absorbidos por la influencia ajena, los protagonistas de las escenas representadas en *Dos viejos* y en *Hombres leyendo*.

Sin embargo, durante el periodo de posguerra que da lugar a las *Pinturas Negras*, el proyecto de la razón ya había mostrado sus límites en la Guerra de la Independencia, de modo que los propósitos ilustrados se han hundido igualmente en el barro de las pasiones, es decir, en el más bajo de los instintos de poder y de dominio. Tal y como añadirán tiempo después Horkheimer y Adorno, la humanidad «en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie»<sup>2</sup>. Esta crisis —que en realidad subyace tanto al Antiguo Régimen como a la Ilustración— será puesta de manifiesto por Goya a través de la escisión de sus personajes de todo marco regulador del sentido, ya durante la Guerra de la Independencia, como un adelanto de los contenidos que posteriormente poblarán las paredes de su casa. Recordemos que en la serie de cuadros de pequeño formato realizados tras diversas visitas a

<sup>1</sup> KANT, I., «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?», en AA.VV., *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1988 [3.ª ed., 1993], p. 26.

<sup>2</sup> HORKHEIMER, M. y ADORNO, T.W., *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994 [5.ª ed., 2003], p. 51.

un centro de salud mental en Zaragoza, tal y como observamos en su pintura *La casa de los locos*<sup>3</sup>, la caracterización de los actores plantea, entre otras cuestiones, la sinrazón que anida en todos los modelos de poder, de los que se desprenden las estructuras de organización social, ya sean las derivadas del Antiguo Régimen o de la propia Revolución Francesa.

Pero en *La casa de los locos* Goya ha renunciado también a la iconografía tradicional, cuyas lechuzas y murciélagos encarnaban la sinrazón que acosaba a sus protagonistas, tal y como sucede en el *Capricho 43 El Sueño de la razón produce monstruos* o en el boceto del cuadro *La Verdad, el Tiempo y la Historia* realizado antes de la Guerra. De manera que no hallamos —en las obras de posguerra— la dialéctica establecida entre los mundos racional e irracional, claramente diferenciados en el periodo anterior, y los límites entre ambos dominios se difuminan. Debido a ello, la evolución gradual del género del Capricho en la producción de Goya transita desde la sátira inicial hasta un realismo de especial crudeza. Tal y como advirtió en su momento Baudelaire, en la obra de Goya «es difícil precisar el punto en el que la realidad y la fantasía se confunden»<sup>4</sup>. Los personajes del último Goya, por tanto, no se encuentran acompañados del desagradable séquito de la vieja noche, puesto que su autor ya no considera la sinrazón como algo ajeno, venido del exterior, que atenaza a sus protagonistas. Por el contrario, la sinrazón habita ya en el interior de sus figuras como un vacío, es decir un defecto, que inopinadamente incorpora la propia condición racional.

En consecuencia, si bien podemos considerar una cierta correlación entre los personajes de las *Pinturas Negras* y determinadas figuras de la escena política y social, en mi opinión las relaciones que el pintor trae a colación en estas obras van más allá de las mencionadas correspondencias, puesto que forman parte de la intrínseca naturaleza de un mundo escindido, es decir el contemporáneo. De ahí que Goya pone de relieve en estas pinturas determinados aspectos de la coyuntura social y política de su época, tal y como veremos, pero también los *diferentes modos de enajenación mental* que acompañan indefectiblemente a la condición humana en cualquier periodo de su historia, a pesar de que éstos hayan tenido una especial incidencia en las clases dirigentes de nuestro país.

<sup>3</sup> GOYA, F., *La casa de los locos*, 1812-1814, óleo sobre tabla, 45 x 72 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>4</sup> BAUDELAIRE, CH., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de Medusa y Visor, 1989, p. 123.

Como se sabe, el entorno político y social se ha considerado ampliamente para el correcto análisis de la producción gráfica y calcográfica del pintor<sup>5</sup>, sin embargo quedaba pendiente la aplicación adecuada de dicha metodología en el estudio de las obras que nos ocupan. Por este motivo, analizaremos la presencia del citado contexto en los contenidos específicos de cada una de las *Pinturas Negras*, considerando la actualización del repertorio iconográfico llevada a cabo por Goya desde su enfoque ilustrado.

Recordemos, en este sentido, que tras el regreso del Fernando VII en 1814, una vez terminada la contienda bélica, en España se sucederán los intentos para recuperar la abolida Constitución de 1812, que fue restituida finalmente en 1820 a partir del seguimiento obtenido por el teniente coronel Riego, dando inicio al periodo denominado Trienio Liberal. Si tenemos en cuenta que Goya adquirió la Quinta del Sordo a principios de 1819 y que a mediados de 1824 abandonará España, podemos considerar tres momentos diferentes en el entorno que envolvió la elaboración de las *Pinturas Negras*. El primero de ellos coincide con el primer año de estancia en su nueva residencia, todavía en el periodo absolutista, entre el mes de febrero de 1819 y el mes de marzo de 1820, cuando Fernando VII jura finalmente la Constitución de Cádiz. Por su parte, el segundo periodo se extiende sobre el citado Trienio Liberal, 1820-1823. Pero también debemos considerar, en mi opinión, un tercer y último ciclo que comienza a partir la entrada en España de los Cien Mil Hijos de San Luis —en la primavera de 1823— y concluye con la partida de Goya a Francia realizada a mediados de 1824. A pesar de que el pintor se vio obligado a ocultarse en casa de su amigo José Duaso y Latre —probablemente entre los meses de febrero y mayo de 1824—, estos últimos nueve meses en los que Goya permaneció en su Quinta pudieron ser determinantes para la versión final elaborada por el pintor en las últimas obras de esta serie<sup>6</sup>.

En relación al primer año de estancia del pintor en la Quinta del Sordo, hay que tener en cuenta que realizó diversas reformas en el inmueble, construido por Anselmo Montañés cuando adquirió la propiedad de las tierras el 8 de

<sup>5</sup> Sirvan de ejemplo sobre dicho enfoque las aportaciones de GLENDINNING, N., «A Solution to the Enigma of Goya's «Emphatic Caprices»: núms. 65-80 of the Disasters of War», en *Apolo*, CVII, n.º 193, Londres, 1978, pp. 186-191. Del mismo autor: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 60-78.

<sup>6</sup> Sobre la citada protección recibida por Goya de José Duaso y Latre, véase «La protección de dos amigos aragoneses en 1823: retratos de Ramón Satué y José Duaso», ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, CAI, 1995, pp. 234-236.

noviembre de 1795. Dichas reformas, citadas en la escritura de su adquisición como «mejoras de aumento de la casa», tal y como fue publicado por Sánchez Cantón, estuvieron especialmente destinadas a los aposentos para el personal asignado al cuidado de las tierras, que en conjunto ocupaban en torno a diez hectáreas<sup>7</sup>. También sabemos, en función de la carta dirigida por el pintor al rector del Colegio de San Antón, que Goya entregó en el mes de agosto de ese mismo año los óleos de *La última comunión de San José de Calasanz* y *La oración en el huerto*, de manera que probablemente los realizó en su nueva estancia. Por otro lado, a finales de 1819 se encontraba gravemente enfermo, tal y como indicó en el texto manuscrito de su autorretrato *Goya y su médico Arrieta*, realizado en 1820. Por estos motivos, es muy probable que Goya no tuviera tiempo —durante este primer año— de concluir todas las *Pinturas Negras* en su versión final. Sin embargo, una vez analizados los bocetos aparecidos sobre estas pinturas, ya citados por Brugada en su inventario de las obras, podemos considerar que el pintor bien pudo, cuando menos, proyectar las pinturas de su nueva casa reelaborando todos los paisajes que ya cubrían las paredes la Quinta cuando la adquirió en 1819 [fig. 1].

Esta posibilidad viene confirmada por el carácter de las obras que hallamos en la planta baja de la Quinta del Sordo, pero también por la factura de los paisajes igualmente reelaborados por Goya en la primera planta, sobre los que añadió posteriormente los actuales personajes. De hecho, en el salón principal advertimos una clara resonancia del contexto y de los protagonistas que dieron lugar a los acontecimientos del periodo absolutista de posguerra. Prestemos atención, sobre este último aspecto, a la ordenación de las obras en esta planta, donde podemos aplicar una secuencia temporal en sus contenidos. En dicho proceso, a su vez, se distinguen claramente dos categorías, la femenina y la masculina, que dominan respectivamente el lado izquierdo y el derecho según se entraba en la sala. Recordemos que esta distinción fue adelantada por el pintor e historiador Lawrence Gowing, y corroborada igualmente por Glendinning<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «Cómo vivía Goya. II. Leyenda e Historia de la Quinta del Sordo», en *Archivo Español de Arte*, XIX, Madrid, CSIC, 1946, p. 94. Véase AHPM, P.º 22.786, f. 79 de 1819.

<sup>8</sup> Véase la reseña crítica de Gowing al respecto de la publicación de Sánchez Cantón: GOWING, L., «Goya and the Black Paintings by F.J. Sánchez Cantón», en *The Burlington Magazine*, vol. 108, n.º 762, Londres, 1966, pp. 487-488, así como GLENDINNING, N., «Las Pinturas Negras», *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, p. 44.

En las dos pinturas iniciales de este recorrido, a ambos lados de la puerta de entrada, hallamos tanto a *La Leocadia* como al anciano con aspecto de profeta en *Dos viejos* o *Dos frailes*, ensimismados y absortos en sus propios pensamientos, que en la escena de *Dos viejos* vienen alentados explícitamente por el personaje de aspecto diabólico. De manera que en este lugar se representa la reflexión cuyo desenlace o consecuencia observamos en el otro extremo de la sala, es decir, en los actos representados en *Judith y Holofernes*, en el lado femenino, y en *Saturno*, representante del género opuesto en la parte derecha de esta pared.

Entre ellos, el pintor da cuenta del contexto social de este proceso, tanto en *El Aquelarre*, donde se representa el rol de la mujer en sus distintos estratos sociales, como en *La romería de San Isidro*, que muestra igualmente las distintas clases sociales, especialmente de género masculino, reunidas en esta romería nocturna. A ellas debemos añadir la pintura de *Dos viejos comiendo*, probablemente ubicada sobre el dintel de dicha puerta, tal y como acreditó Glendinning. En esta última obra observamos una «lista negra», ya sugerida en su momento por Nodström, que en mi opinión hace una clara referencia a la amenaza que suponía la Inquisición durante este periodo.

Sin embargo, las mujeres representadas en las dos últimas obras de este recorrido, es decir, Judith y la devorada por Saturno, según revela claramente la anatomía de su cuerpo, corren una suerte bien distinta. Recordemos, en relación al eje masculino de esta sala, el *Manifiesto de los persas* contrario a la Constitución de Cádiz que le fue entregado a Fernando VII en Valencia tras la Guerra de la Independencia, donde la mayor parte de los 69 firmantes pertenecían al clero. Por este motivo, considero que dicho influjo ejercido sobre el monarca está representado en *Dos viejos*, si tenemos en cuenta el estatus patriarcal asignado por Goya al anciano de este cuadro, en clara resonancia con el «gobierno paternal» que propone Fernando VII tras su regreso a España. El desenlace pretendido por esta influencia de sesgo diabólico, tal y como revela la fotografía de Laurent [fig. 2], lo hallamos en el otro extremo de la sala, como se ha indicado, cuando Saturno, el padre de la propia Verdad, devora —en mi opinión— a esta figura alegórica que encarna la misma Constitución, tal y como acredita el papel otorgado por Goya a esta alegoría en su obra gráfica y calcográfica de posguerra.

Prestemos atención, en este sentido, a las manos de ambos protagonistas: el anciano de *Dos viejos* y *Saturno*, puesto que las que sujetan el cayado, en clara alusión al bastón de mando del patriarca, son las mismas que finalmente destruyen a la mujer en la escena de *Saturno* [fig. 2]. Este detalle revela un claro nexo entre ambos protagonistas que, sin duda, va más allá de la vejez que com-

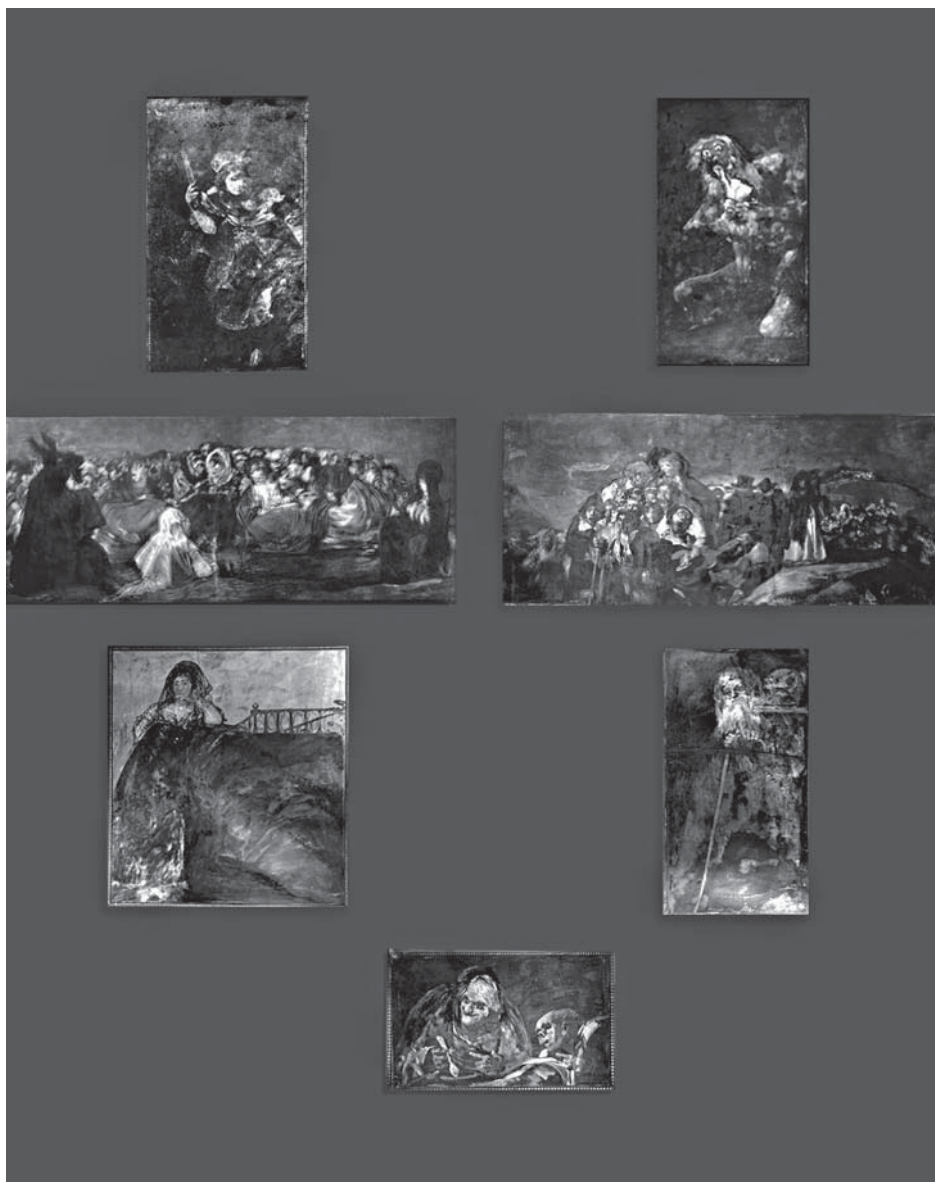


Fig. 1: Francisco de Goya, distribución de las *Pinturas Negras* en la planta baja de la Quinta del Sordo, en función de los citados autores. Fotografías de J. Laurent (detalles), *Sorcière préparant un philtre*, NIM: 06584, *Saturne dévorant un de ses enfants*, NIM: 03194, *Réunion de sorcières*, NIM: 08123, *Sabbat ou réunion de sorcières*, NIM: 08125 y 09217, *Une maja*, NIM: 03195, *Un vieillard*, NIM: 08124, y *Sorcières préparant un breuvage*, NIM: 06585, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Fig. 2 : Francisco de Goya, Fotografías de J. Laurent (detalles), *Saturne dévorant un de ses enfants* NIM: 03194, y *Un vieillard*, NIM: 08124, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

parten. De ahí el hilo conductor establecido en los cuadros del lado masculino de la planta baja, y su progresión temporal en función de los acontecimientos que dieron lugar al absolutismo, todavía imperante en el primer año de estancia de Goya en su Quinta.

Pero el recorrido femenino que observamos en el extremo izquierdo de esta planta obtiene un desenlace más bien contrario al anterior, pues la mujer de este cuadro, Judith, resulta triunfadora en la escena, es decir, libera finalmente al pueblo hebreo de su tirano. Recordemos que los ilustrados concurrían en tropel a las representaciones llevadas a cabo por la actriz Rita Luna, retratada por Goya, en las obras *El triunfo de Judit*, de Comella, y *El triunfo de Judit y muerte de Holofernes*, atribuida a Vera Tasis y Villarroel, entre los años 1794 y 1804, tal y como señaló Edith Helman en *Trasmundo de Goya*. Sin duda la muerte del tirano resarcía a los liberales de este periodo, especialmente a los exaltados. De manera que la utilización de este recurso elíptico, especialmente si tenemos en cuenta la resolución de



la escena, implica una clara referencia al triunfo de los liberales en 1820, a pesar de que el tiempo lo revelará como efímero. En mi artículo publicado en el n.º 333 de la revista *Goya* puse de manifiesto la evidente relación de esta obra con el dibujo *Divina razón, no dejes ninguno*, realizado por Goya durante el Trienio Liberal con motivo de la excomunión de clérigos llevada a cabo en este periodo.

En relación con las pinturas del primer piso de la Quinta [fig. 3], considero —tal y como detallaré en próximas publicaciones— que Goya reelaboró los paisajes ya existentes en el piso superior, una vez alojado en su nueva estancia. De modo que fue en un segundo momento, coincidiendo con los cambios imprevistos que se sucedieron tras la entrada en España de los Cien Mil hijos de San Luis, cuando Goya decidió añadir las actuales figuras sobre dichos paisajes.

Si atendemos a los cuadros que se disponían sobre *Judith* y *Saturno* en la planta superior, encontraremos un seguimiento de los avatares políticos y sociales comentados, de manera que las pinturas de *Hombres leyendo* o *Los políticos* y su compañera *Dos mujeres y un hombre* nos hablan del contexto social y sus agentes, al igual que sucede en la planta baja, en estrecha relación con lo escenificado en el resto de las obras de este primer piso. En la obra de *Dos mujeres y un hombre* [fig. 4] vemos representado al pueblo español, nuevamente a través de un ciego, ocupado en los bajos instintos y manipulado por las mujeres que lo acompañan. En realidad, la mujer de la izquierda, según nuestra posición, aprovecha el buen momento de su víctima, en cierto modo estimulado por su compañera, para sustraer el dinero de éste, tal y como revela la dirección de su brazo, cuya mano busca la bolsa del onanista. Recordemos, al respecto, que cuando los liberales llegaron al poder en 1820 sustituyeron los antiguos diezmos por impuestos en metálico, en ocasiones de mayor cuantía que los anteriores. Finalmente, las carantoñas de estas mujeres persiguen, al igual que los distintos gobiernos de este periodo, un fin muy concreto.

Sin embargo, la inflexión que pondrá fin al Trienio Liberal tomó cuerpo en los soldados del duque de Angulema, tal y como los representó Goya a los pies del cuadro de *Asmodea*. Sobre la identidad de ese ejército, en el artículo publicado en el n.º 25 de la revista *Artigrama* adelanté los motivos que subyacen a esta afirmación. Pero la imagen que confirma lo sucedido en este eje del primer piso —formado por *Hombres leyendo*, *Duelo a garrotazos* y *Átropos* o *Las Parcas*— la hallamos en *Hombres leyendo* o *Los políticos*, especialmente en el contenido que el protagonista escribe en un papel [fig. 4].

En esta pintura advertimos un aspecto importante que no se había tenido en cuenta, puesto que el personaje barbado apoya su mano sobre el papel con un gesto que nos indica que está escribiendo, a juzgar por el ángulo de su dedo índice y la convergencia de éste con su dedo angular, tal y como se aprecia con más claridad en

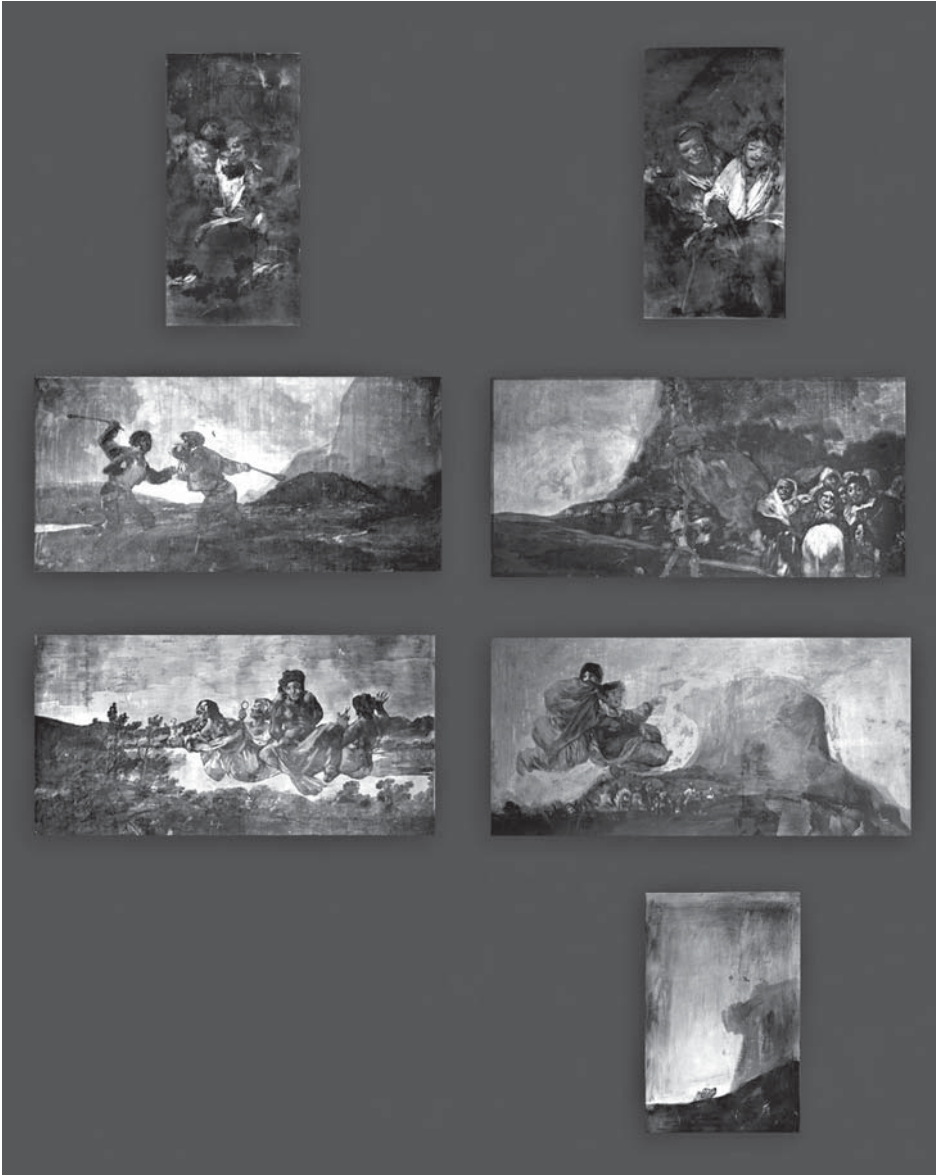


Fig. 3: Francisco de Goya, ordenación de las pinturas de la primera planta en la Quinta del Sordo, en función de los citados autores. Fotografías de J. Laurent (detalles), *Sorcier transformé en bouc*, NIM: 08120, *Sorcière jetant un sort*, NIM: 08126, *Deux pâtres se battant a coups de gourdin*, NIM: 08122, *Arrivée des sorciers au Sabbat*, NIM: 03193, *Sorciers voguant en l'air et opérant des maléficaes*, NIM: 06582, *Sorciers en route pour le Sabbat*, NIM: 08121, *Tête de chien*, NIM: 06583, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

el detalle de la fotografía de Laurent. Pero también la disposición de su mano sobre el pliego del papel indica que está ejerciendo una cierta presión sobre el mismo, tal y como sucede cuando firmamos o escribimos. Por su parte, el personaje que ocupa el extremo derecho de la composición, según miramos el cuadro, tiene la boca abierta, lo que indica que está dictando o leyendo en voz alta el contenido que su compañero está escribiendo. Se trata, por este motivo, no tanto de una lectura, cuanto de una «escritura» cuyo contenido y elaboración es plenamente compartido por los asistentes de esta reunión.

No obstante, hay otros detalles que nos permiten deducir la naturaleza del contenido volcado sobre este papel, tal y como se desprende del claro aspecto clerical de la prenda asignada por Goya al fraile que está escribiendo. También podemos advertir claramente la parte superior del «hábito» que lleva el monje que lo acompaña a la derecha del cuadro. De manera que —en mi opinión— tanto el ambiente enclaustrado que envuelve la escena como la caracterización de los personajes que elaboran el manuscrito, sugieren claramente una reunión cuyos propósitos eran bien conocidos en este preciso momento, tal y como indican los informes emitidos por la policía francesa y enviados al gobierno de aquel país, que tutelaba la transición política tras la derrota de los liberales en septiembre de 1823. Ante la posibilidad de que en España se implantara un sistema moderado similar al instaurado por Luis XVIII en Francia, tras la entrada del duque de Angulema las sociedades secretas ultra-absolutistas se reúnen en diversos conventos de Madrid a partir del mes de septiembre de 1823, donde escriben diversos «manifestos» que dirigen a la Regencia. J. Fontana reproduce algunos de los informes enviados por la policía al gobierno francés, en los que se pone de relieve lo siguiente: «Hace quince días, esta Junta [apostólica] experimentó una gran alarma, al esparcirse el rumor de que se quería dar una constitución a España [...]. Se mandó noticia de ello a los capítulos, conventos, universidades, etc., para que todos pidan la inquisición y el absolutismo [...]. Estos últimos días se ha enviado a más de 80 frailes franciscanos, misioneros político-apostólicos, para que prediquen la insurrección contra todo lo que no sea absolutismo, frailes e inquisición [...]. Se cree que es de esta misma fuente de donde salen diversos manifestos dirigidos a la regencia. La Junta se reúne desde hace poco tiempo en los conventos de Atocha y de San Bernardino»<sup>9</sup>. El informe de la policía francesa habla claramente de diversos «manifestos» formulados por el clero en dichas Juntas, para presionar a Fernando VII exigiendo la vuelta de la Inquisición y del absolutismo más extremo.

<sup>9</sup> FONTANA, J., *La crisis del antiguo régimen, 1808-1833*, Barcelona, Crítica, 1983, 2.<sup>a</sup> ed. revisada y ampliada, p. 186.

Una vez esclarecido el contexto que da lugar a la elaboración de las obras en la planta superior de la Quinta, la pintura llamada tradicionalmente *Hombres leyendo* o *Los políticos*, bien podría hacer referencia a la elaboración de estos manifiestos, si tenemos en cuenta las evidencias señaladas. Recordemos que un manifiesto de similares características fue realizado, precisamente, con motivo del anterior periodo absolutista de Fernando VII tras la Guerra de la Independencia, tal y como se ha comentado, en el denominado *Manifiesto de los persas*, que le fue entregado al monarca durante su estancia en Valencia, donde firmó la derogación de la Constitución de Cádiz. A juzgar por la composición del nuevo gobierno creado por Fernando VII en 1823, podemos concluir que la presión ejercida por los citados manifiestos tuvo el efecto deseado. No es de extrañar, por este motivo, que el monarca inicie su segunda restauración con un gobierno ultra-absolutista dirigido por su propio confesor, el clérigo Víctor Damián Sáez, que bien podría estar aludido en este cuadro. En función de estas evidencias, y una vez confirmado el verdadero contenido representado en *Hombres leyendo*, sería más adecuado considerar esta obra bajo el título *La escritura*, especialmente si tenemos en cuenta que el actual título obedece a la impresión particular obtenida por el autor francés Charles Yriarte durante su visita a la Quinta del Sordo, publicada en 1867.

Goya representa la naturaleza de este nuevo giro político en *Duelo a garrotazos*, donde observamos el asedio al que serán sometidos los liberales en este preciso momento, tal y como se pone de manifiesto en la caracterización asignada por Goya a los dos personajes de esta escena, según fue adelantado en el citado artículo de la revista *Artígrama*. Frente a ellos, encontramos a los representantes del Antiguo Régimen elaborados por el pintor con la indumentaria propia del siglo XVII en *Paseo del Santo Oficio*, es decir, se trata de una parodia de la España que Goya desea abandonar. El ejército invasor que decide restaurar a este Antiguo Régimen, tras el Congreso de Verona, se despliega en la prolongación de esta pared a los pies de *Asmodea*, de manera que las consecuencias de dicha ocupación se ponen de manifiesto en la figura presa y maniatada por Las Parcas, frente a esta última obra, en clara alusión a los procedimientos de represión llevados a cabo por el régimen absolutista, una vez derrotados los liberales por dicho ejército. Por este motivo, *Átropos* o *Las Parcas* nos ofrece igualmente las consecuencias de la disputa adelantada en la escena de *Duelo a garrotazos*, en el otro extremo de la misma pared.

Frente a estas circunstancias, constatadas por el pintor, solo cabe mirar hacia otro lado, es decir, hacia el exilio, ya fuera del lugar que lo atenazaba, tal y como se representa en *El perro* como conclusión de toda la serie. Pero prestemos atención a la condición visual de esta imagen, y a la razón por la que numerosos autores han considerado esta cabeza —en la que adivinamos asimismo parte del lomo del ani-



Fig. 4 : Francisco de Goya, Fotografías de J. Laurent (detalles), *Sorcier transformé en bouc*, NIM: 08120, *Sorcière jetant un sort*, NIM: 08126, *Sorciers voguant en l'air et opérant des maléfices*, NIM: 06582, *Deux pâtres se battant a coups de gourdin*, NIM: 08122, 1866-73. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

mal tras ella en la pintura original— como humana, e incluso como un autorretrato de su autor. En mi opinión, ello es debido al lugar ocupado en el espacio compositivo, dado que es precisamente la ubicación de su rostro en el deslinde incierto entre la tierra y el cielo, el factor que le confiere la categoría humana. Las *Pinturas Negras* nos hablan, por tanto, de los límites, pero no siempre dichos límites se presentan como inexorables, de modo que en la obra de *El perro* lo inapelable viene determinado por las circunstancias, es decir, por la condición en la que está sumido, lo que no implica en modo alguno un límite insuperable.

No es ésta la condición de *El perro*, a pesar de que muchos autores han querido ver en esta pintura un simple adelanto del hundimiento definitivo del animal. Por el contrario, opino que tanto su impotencia, como la angustia que de ella se deriva, son fruto de su obstinación. Y esta última cualidad, precisamente, es la que garantiza su permanencia. Nos hallamos, por tanto, frente a una dialéctica ancestral que subyace con especial elocuencia a la escena representada en *El perro*. Este empeño, expresado por el gesto del animal que alza su cabeza, lo distingue de la pretendida melancolía propuesta en algunos enfoques, dado que mira hacia delante y su dialéctica la establece con la libertad, encarnada con elocuencia por las figuras de las aves en pleno vuelo. Por esta razón, el pintor abandona su país, del mismo modo que *El perro* mira ya hacia otro lugar fuera del escenario habitado por el resto de las *Pinturas Negras*.

Probablemente Goya, en este momento, prepara los pormenores de su partida a Francia, y decide comenzar de nuevo. Según indican algunas fuentes documentales de este periodo el pintor se encuentra ya solo en su Quinta, de modo que todo indica que Goya bien pudo llevar a cabo las últimas pinturas de esta serie en absoluta soledad, a partir de la primavera de 1823. Esta circunstancia gravita, en mi opinión, con especial intensidad sobre la pintura de *El perro*. La soledad manifiesta como conclusión del último cuadro de la serie, ha sido considerada por diversos autores, pero expresada con especial claridad por Antonio Saura. El pintor oscense interpreta *El perro* como un autorretrato del propio Goya, pero se pregunta: «¿Y si todo ello, a un tiempo, se hubiera hecho posible en la imaginación del pintor cuando decidió despojar su pintura de todo lo accesorio para fijar esencialmente una infinita soledad?»<sup>10</sup>.

Goya se asfixia en España, pues debemos recordar que sus amigos, aquellos que han sobrevivido a la guerra como Moratín, se encuentran ya en Burdeos. De modo que, al igual que la figura de *El perro*, tiene su mirada y sus propósitos

<sup>10</sup> SAURA, A., «El perro de Goya», *Fijeza Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, pp. 306-308.



Fig. 5: Francisco de Goya, Fotografía de J. Laurent, *Tête de chien*, NIM: 06583, 1866-73. Archivo Ruíz Vernacci, Fototeca del IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

fuera del espacio en el que habita. La dialéctica entre los extremos del espacio escénico establecido en esta obra se dispone sobre la vertical, a diferencia de lo que ocurre en las obras grandes de la serie. De este modo se representa la radical oposición entre la prisión que implica el escenario en el que está inmerso el perro y la libertad que, sin duda, encarnan las aves en vuelo. Por este motivo, considero que la presencia de estas aves en modo alguno le confiere un sesgo pintoresco a la escena, tal y como han señalado algunos autores. Por el contrario, opino que nos hallamos ante la primera representación del concepto contemporáneo de libertad, realizada un siglo antes de que Picasso escenificara dicho concepto con sus célebres palomas.

El talud en el que está sumido el animal, tal y como afirma el pintor en este último cuadro, representa los impedimentos que lo envuelven, pero estos no se refieren tanto a las circunstancias particulares de su autor, cuanto a un lugar común. En este sentido, nos comenta Antonio Saura en el citado libro: «No soy solamente un perro, sino también su propio autor y todos cuantos me contemplan», de ahí la trascendencia que hace de este cuadro una obra contemporánea. Sin embargo, la España contemporánea nace, tal y como observamos en estas obras, bajo la disyuntiva entre la razón y lo irracional, entre el sentido común y las pasiones, que hace inviable la posibilidad de una tercera España, es decir, la de la inteligencia y la concordia, solo apuntada tímidamente, aunque de manera eficaz, en los años setenta del siglo pasado. Tal y como le sucederá apenas un siglo después a Ramón J. Sender, Goya es consciente de que habita en un no-lugar, imposible por repudiado desde ambos extremos de la balanza política. Tal vez sea la independencia que ha acompañado indefectiblemente a las figuras más lúcidas de nuestra historia, la que ha resultado intolerable para los sectores políticos interesados de nuestro país.

Sin duda nos hallamos ante uno de los creadores más obstinados de cuantos haya dado la historia del arte. Recordemos que en este periodo, a pesar de que Goya había logrado todos sus propósitos en el terreno profesional, el mundo en el que habitaba se desmorona a su alrededor. Cuando elabora la pintura de *El perro* ya ha decidido abandonar España, de modo que se enfrenta a un nuevo obstáculo, si cabe más rotundo considerando su edad, 78 años. Esta última rampa escenificada en *El perro* tiene su desenlace y conclusión en el autorretrato que el pintor realiza cuando llega a Burdeos<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> F. GOYA, *Autorretrato*, 1824, pluma y tinta sepia sobre papel, 7 x 8,1 cm, Museo del Prado, Madrid.



En él Goya nos dice que ha logrado superar aquel talud que lo atenazaba, y vuelve a mostrar «su mejor perfil» —que nos recuerda el que inauguraba sus *Caprichos*—, es decir, el que expresa el orgullo de un artista que ha logrado mantener a salvo su libertad y, en consecuencia, su dignidad.