La tortura en el rostro: Las Parcas de Goya en las fotografías de Laurent

El óleo de Francisco de Goya conocido como *Las Parcas* es una de las obras más herméticas de cuantas constituyen sus célebres *Pinturas Negras*, realizadas por el pintor en las paredes de su estancia: la Quinta del Sordo, entre los años 1819 y 1824. Las cuatro obras grandes del primer piso: *Paseo del Santo Oficio*, *Duelo a garrotazos*, *Asmodea* y *Las Parcas*, a diferencia de lo que sucede en las pinturas que decoraban la planta baja de su Quinta, ofrecen amplios paisajes abiertos sobre los que Goya incorporó, posteriormente, las figuras que actualmente vemos. Recordemos que todas las obras de esta serie, constituida por 14 pinturas, sufrieron profundas transformaciones, especialmente las pinturas de gran formato, cuando fueron extraídas de los muros que las albergaban y trasladadas a su nuevo soporte: el lienzo sobre bastidor, tal y como ahora se conservan en el Museo Nacional del Prado.

Afortunadamente, el fotógrafo francés instalado en Madrid Jean Laurent, tomó en varias ocasiones fotografías de las obras; las primeras de ellas por encargo de Luis Rodolphe Coumont, propietario de la Quinta del Sordo entre los años 1863 y 1866, y posteriormente en los momentos previos al arranque de las pinturas ordenado por el barón Fréderic Émile d'Erlanger tras la adquisición del inmueble en 1873. La defectuosa y problemática extracción de las obras dio lugar a las intervenciones sistemáticas de su restaurador, Salvador Martínez Cubells, con el objeto de reponer las numerosas pérdidas de pintura ocasionadas por el citado cambio de soporte. En el cuadro de *Las Parcas* dichos retoques o añadidos se extendieron sobre el paisaje del fondo, pero también

modificaron en diversas ocasiones las mismas figuras que configuran esta composición.

Fig. 1. Francisco de Goya, *Átropos* o *Las Parcas*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers voguant en láir et operante des maléfices (au Musée du Prado)*. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

La pintura en las fotografías de Laurent.

En el actual trabajo de investigación veremos cómo el restaurador de la obra modificó deliberadamente algunos detalles realizados por Goya que son fundamentales, a mi modo de ver, para la adecuada interpretación de lo sucedido en esta escena. Por este motivo, las fotografías que Laurent realizó sobre las *Pinturas Negras*, una vez digitalizadas en alta resolución por el Ministerio de Cultura en 2009, son un documento fundamental que nos permitirá constatar el estado de las obras tal y como se encontraban antes de su desafortunada

restauración. Debido a ello, ahora podemos ver, por ejemplo, los gestos estriados característicos del pintor, concretamente en la sombra situada a la izquierda de la mano de Cloto cuando sujeta el muñeco de trapo, que el restaurador cubrió en su intervención posterior con una mancha uniforme y totalmente negra (fig. 2).

Fig. 2. Francisco de Goya, *Átropos o Las Parcas* (detalle), 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers voguant en láir et operante des maléfices (au Musée du Prado)*. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Sobre el realce blanco del lago el artista aplicó igualmente transparencias de extraordinaria frescura a la derecha de las ramas que observamos en la parte inferior del mismo detalle. Estas veladuras albergan únicamente dos valores de intensidad, como todas las fluctuaciones aplicadas por Goya en esta superficie, que fueron totalmente eliminadas en las sucesivas restauraciones que ha sufrido la pintura. También se han perdido los gestos estriados que vemos en las ramas y en los troncos de los árboles. En mi opinión, la naturaleza de estas huellas en la pintura original obedece a la amplia experiencia gráfica obtenida por Goya en sus grabados, que posteriormente repercutirá en sus pinturas. En este óleo, dichos trazos aplicados representan o expresan el movimiento de dichos elementos en el paisaje. Recordemos, a propósito de estas modificaciones, que Nigel Glendinning ya advirtió –en su publicación pionera sobre esta materia– que el restaurador había transformado los degradados más oscuros en el plano del cielo, que vemos tras las figuras en la pintura original, en función de los análisis realizados sobre los positivos de las fotografías de J. Laurent pertenecientes a la colección Witt del Courtauld Institute en Londres. También señaló algunos cambios muy llamativos en la configuración de los árboles situados en el lado izquierdo de la composición, donde Martínez Cubells fusionó dos de dichos árboles en uno solo[1]

Pero con independencia de los análisis técnicos de esta obra que presentaré en próximas publicaciones, en este trabajo deseo destacar otras variables, realmente significativas, descubiertas en la figura apresada por las Parcas que se encuentra en el centro de la composición, en la medida en que son determinantes para la interpretación de la escena

representada por Goya. En los siguientes detalles de esta última figura (fig. 3 y 4) apreciamos algunos cambios en el modelado del pecho y en el hombro del protagonista, ya señalados por Glendinning en las citadas copias analógicas de las fotografías de Laurent (Glendinning, 1975: 475). No obstante, habíamos aceptado que este personaje miraba al frente con sus dos ojos abiertos, en función del actual estado de la obra conservada en el Museo del Prado, tras las transformaciones obradas por su restaurador, quien repintó el ojo izquierdo (derecho según nuestra posición) de esta figura con una mancha negra que simula que el mismo está abierto[2]. La escasa definición de los ojos de este personaje en las reproducciones analógicas de las fotografías de Laurent impidió detectar este cambio sutil, pero importante a la hora de concretar el verdadero estado del protagonista de la escena. Ahora bien, si prestamos atención al detalle aportado sobre esta última fotografía veremos sin dificultades que el ojo izquierdo de su rostro está, por el contrario, completamente cerrado, pero también especialmente hinchado. Además, Goya ha aplicado una sombra negra muy contrastada que enmarca perfectamente su cuenca orbital. De ello se infiere, en mi opinión, que este ojo revela un claro hematoma, tal y como sucede en el rostro humano cuando es golpeado con violencia, de ahí que permanezca cerrado. Por otra parte, se aprecian igualmente diversas magulladuras en otros lugares de su cara, como por ejemplo en la boca. Todo ello pone de relieve que este personaje ha sido castigado con una considerable paliza. Este último aspecto resulta fundamental para comprender el alcance de la escena representada en *Átropos o Las Parcas*, dado que pone de relieve a mi juicio las brutales represalias y torturas sufridas por los liberales con la llegada del segundo periodo absolutista de Fernando VII en 1823, tal y como veremos en el apartado destinado a su interpretación.

Fig. 3. Francisco de Goya, *Átropos o Las Parcas* (detalle), 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers voguant en láir et operante des maléfices (au Musée du Prado)*. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Las Parcas de Goya y sus críticos.

Tradicionalmente esta obra se ha interpretado desde variados

puntos de vista en función de los personajes mitológicos que Goya trae a colación. Pero dicho análisis se efectúa siempre en términos muy generales que finalmente no explican la razón por la que Goya incorporó *Las Parcas* en las paredes de su casa. En consecuencia, no ha quedado suficientemente esclarecido el sentido de su presencia del contexto de las obras del primer piso de la Quinta del Sordo, y tampoco la relación específica de cada uno de los cuatro personajes que la constituyen con el entorno político y social que motivó su elaboración.

El primer relato sobre *Las Parcas*, más allá de los breves comentarios realizados por Valentín Carderera sobre las *Pinturas Negras* o la simple referencia a su título que registró Brugada en el inventario de las obras (Brugada, 1950; Carderera, 1835 y 1838), lo encontramos en el libro de Charles Yriarte, que publicó en 1867 tras su visita a la Quinta del Sordo, cuando las pinturas se hallaban todavía sobre sus muros. Tal y como indicó textualmente el autor francés en su descripción de las pinturas del primer piso de la Quinta: «El primer mural de la izquierda podría llamarse *En las nubes*. Para juzgar la composición es preciso imaginar el espacio. La dominan los árboles, cuyas cimas aparecen y sirven de base a la composición. La tierra parece escapar y una nube opaca la domina, nube compacta y en primer plano en la cual cuatro brujas están en cuclillas» (Yriarte, 1997: 247). He citado intencionadamente la descripción de la obra llevada a cabo por Yriarte porque a mi juicio refleja la lectura o impresión que Goya deseaba producir en sus espectadores, es decir, el pintor aragonés, como medida de precaución ante las amenazas recibidas por parte de la Inquisición, quiere que su obra sea interpretada como un delirio, en modo alguno relacionado con la crítica política que en mi opinión alberga[3]. Para Glendinnig esta cautela es una de las razones que explican el carácter hermético de las obras que Goya realizó en el último periodo de su estancia en España, tal y como indica textualmente: «Es posible que esta falta de claridad le haya

servido a Goya para expresar las ideas disidentes que sintiera sin concretarlas; fustigar las autoridades establecidas encubiertamente, sin que las imágenes del artista pudieran identificarse con la monarquía y el régimen absolutista de Fernando VII» (Glendinning, 1998: 216). Este aspecto fue señalado igualmente por E. Helman o Priscilla Muller a propósito de las estampas de sus Caprichos; para Helman Goya «se refugiaba en elementos fantásticos, figurando frailes como loros o duendes, o declaraba que sus brujerías espeluznantes se le habían presentado en pesadillas» (Helman, 1993: 96). Pensemos que las Pinturas Negras, al igual que había sucedido anteriormente con los Caprichos,fueron proyectos un tanto clandestinos, tal y como sugiere Priscilla Muller, «Como sus contemporáneos, Goya sin duda vivía muy atento a las cautelas que imponían los continuos vaivenes de la situación política en España y en Europa» (Muller, 2002, 84-86).

Las primeras críticas que suscitaron las *Pinturas Negras* abundaron en dicha dirección pretendida por el pintor para protegerse de sus censores; de hecho este enfoque ha prevalecido y dominado en las lecturas efectuadas sobre estas obras hasta nuestros días, de manera que ello corrobora la eficacia de la estrategia proyectada por Goya en las pinturas de su Quinta. Cuando en 1878 cinco de ellas se exhibieron por primera vez en el Palacio del Trocadero durante la Exposición Universal de la capital francesa, el crítico de la revista *La Ilustración Española y Americana* indicó textualmente a propósito de las *Pinturas Negras:* «Pertenecen indudablemente al orden de sus aguas fuertes […] parecen pesadillas de un espíritu soñador é inquieto» (Escobar, 1878: 43-44). Esta interpretación surrealista, e incluso instintiva con respecto a la actitud de Goya en la creación de las *Pinturas Negras*, siguió presente en las críticas realizadas durante la primera mitad del siglo XX. Pensemos, por ejemplo, en las publicaciones realizadas por August L. Mayer o André Malraux (Mayer, 1923: 91-93; Malraux, 1950).

Posteriormente, la puesta en relación de la obra del pintor aragonés con la de otros pintores de sesgo romántico, puso finalmente de relieve la singularidad y la modernidad de Goya con respecto a estos últimos (Licht, 1980). Para Valeriano Bozal la relación inmediata que propician las *Pinturas Negras* con el espectador desborda el marco propio de la ficción romántica, dado que «ponen en pie un sistema de mediaciones en la imagen misma que resulta inmediatamente significativa para el sujeto concreto» (Bozal, 1978: 277). En este sentido, Bozal destaca la relación directa –y también dialéctica– que establece con el espectador la figura maniatada en *Las Parcas* (Bozal, 1997: 88). Sin embargo, no queda esclarecido el motivo por el Goya incorporó esta escena en las paredes de su casa, y tampoco su verdadero significado.

Por su parte, la denominada interpretación iconológica de las *Pinturas Negras* que inauguró Diego Angulo junto a Folke Nordström, propone el carácter melancólico de la serie, dominada por la figura de Saturno, que identifican con el propio Goya. Si bien Nordström aplicó dicho enfoque únicamente sobre las pinturas de la planta baja de la Quinta del Sordo (Nordström, 1989), Angulo vincoló el muñeco que porta Cloto en el extremo izquierdo de la composición de *Las Parcas* con el personaje central que figura junto a ellas (fig. 4), de modo que este último es el recién nacido que sujeta Cloto «hecho ya hombre, que es esclavo de su destino» (Angulo, 1962: 175). Alcalá-Flecha relaciona igualmente el muñeco citado con un recién nacido, esta vez por su relación con los que figuran en la estampa del *Capricho nº 44* del pintor (Alcalá-Flecha, 1997: 337). En esta línea, Santiago Sebastián considera que *Las Parcas* es la composición que domina el primer piso de la casa de Goya, correspondiente al ámbito de lo terrestre. Con respecto al personaje central de la escena interpreta que «carece de la libertad y dignidad, propias de los dioses, y está sometido al libre albedrío de las Parcas» (Sebastián, 1980: 135). En este mismo sentido, para Bozal este último personaje«es uno de los mortales sometidos a la terrible

cólera de las diosas, camino de un castigo promovido quizá por el único delito de vivir» (Bozal, 2005 vol. II: 265). En la citada tendencia iconológica, tanto John F. Moffitt como José Manuel López Vázquez relacionan de manera elocuente la figura apresada por las Parcas con el personaje de Prometeo, pese a que en mi opinión no queda esclarecida la verdadera razón por la que Goya creó este personaje.

Fig. 4. Francisco de Goya. Detalles de *Dos viejos comiendo* y *Paseo del Santo Oficio*. Fotografías de J. Laurent, 1866-73. Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca del Patrimonio Histórico.

Finalmente, la alusión explícita del entorno político y social que motivó la elaboración de las *Pinturas Negras* se ha considerado por parte de algunos autores que citaré brevemente a continuación, en la medida en que resultan un claro precedente de las conclusiones aportadas en este trabajo. Nigel Glendinning ya valoró dicho contexto como una de las claves para la adecuada interpretación de esta serie de pinturas. El investigador plantea una relación entre las cuatro grandes obras del primer piso de la Quinta del Sordo: *Paseo del Santo Oficio*, *Duelo a garrotazos*, *Las Parcas* y

Asmodea, dominadas por la violencia y la muerte. Tal y como señala con respecto a *Las Parcas*, de la destrucción del hombre por el hombre hasta la destrucción del hombre por la muerte o el destino hay sólo un pequeño paso: «From man´s destruction by man to the destruction of man by Death or Fate is an easy step». Para el hispanista inglés, en ningún otro periodo Goya había estado tan preocupado por este asunto como después de la Guerra de la Independencia, cuando los españoles se mataron unos a otros: «At no period does Goya seem to have been so preoccupied with this subject as after the Peninsular War, or the War of Independence as it is called in Spain, when Spaniards killed one another» (Glendinning, 1977: 29).

Otros autores como Muller, Baticle o González de Zárate han señalado el trasfondo político y social que subyace a estas pinturas, a pesar de que no se detalla suficientemente su relación específica con los detalles de cada obra, especialmente con *Las Parcas* (Muller, 1984: 91 y sigs.) Jeannine Baticle opina también, en términos muy generales, que las *Pinturas Negras* son «el último grito de protesta del pintor ante el regreso irremediable de la monarquía absolutista en 1823» (Baticle, 1995: 294). Por su parte, González de Zárate, si bien enfoca las Pinturas N*egras* y con ellas *Las Parcas* desde el conflicto político que tras la Guerra de la Independencia enfrentó a los liberales con los defensores del Antiguo Régimen, en lo que respecta a esta última obra refleja en su libro lo ya aportado por Diego Angulo (González de Zárate, 1990: 93-98).

Ciertamente, hay que tener en cuenta que la mirada re-creada por el restaurador Martínez Cubells en el personaje central de *Las Parcas* dio lugar a una expresión más complaciente que no ha ayudado a interpretar la circunstancia descrita por Goya en su versión original. Pero veamos el análisis de *Las Parcas* en función del entorno político y social de su elaboración, teniendo en cuenta asimismo el contexto de la propia sala donde se alojaba.

La interpretación de *Las Parcas* en el contexto político y social de su elaboración.

El guión descrito por la misma disposición de las pinturas del primer piso de la Quinta del Sordo fue relatado en mi aportación al *Seminario Internacional sobre Goya y su Contexto* (Foradada, 2013: 201-209). Pero si prestamos atención a la ordenación de las obras de gran formato que acompañaban a *Las Parcas* en el primer piso de la Quinta de Goya, obtendremos algunos elementos de juicio que serán de utilidad para la interpretación del contexto que envuelve la escena. Recordemos que en la sala del primer piso de la Quinta el pintor elaboró las escenas de *Duelo a garrotazos* y de *Las Parcas* en la misma pared, y frente ellas el *Paseo del Santo oficio* y *Asmodea*. Se trata, sin lugar a dudas, de la representación del escenario político y social que vive España cuando termina el Trienio Liberal (1820-1823). Tal y como adelanté en la revista *Artigrama* (Foradada, 2011), Goya nos ofrece en esta sala, por un lado, los personajes ya obsoletos de la Inquisición, representados con la indumentaria propia del siglo XVII en *Paseo del Santo Oficio*, y frente a ellos «el duelo» que vive la España reformista en manos de un reavivado Antiguo Régimen; en estos momentos apoyado por las monarquías europeas. Del otro, la representación de los Cien Mil Hijos de San Luis a los pies de *Asmodea*, y enfrente las consecuencias lamentables que dicha ocupación traerá para las libertades conquistadas, tal y como se representa en la figura presa y maniatada por las Parcas.

Este giro político que Goya hace explícito en *Duelo a garrotazos* dará lugar a la represión y a las venganzas generalizadas por parte de los sectores afines al régimen absolutista de Fernando VII. Por este motivo el artista desea poner de relieve, en la siguiente obra que linda con *Duelo a garrotazos*, las derivas de dicho enfrentamiento dramático en las brutales represalias que sufrieron los liberales tras su

derrota en el otoño de 1823, y por primera vez Goya muestra en su pintura los efectos de la «tortura» en *Las Parcas* (fig. 3). Recordemos que durante la primera mitad de 1824 Fernando VII intensificó la represión a través de diversos decretos mediante los que organizó a la policía (establecida el 8 de enero) y a las comisiones militares ejecutivas (creadas el 13 de enero) destinadas a llevar a cabo feroces persecuciones (Fontana, 1988: 244), y Goya corría un serio peligro. Por este motivo el pintor se vio obligado a ocultarse en casa de un buen amigo oscense, el capellán José Duaso y Latre, redactor en aquel momento y posteriormente director de la *Gaceta de Madrid* (órgano oficial del gobierno de Fernando VII). En su casa, Francisco de Goya pudo permanecer oculto y a salvo desde finales de enero de 1824 hasta mediados de abril de ese año (Ansón, 1995: 234-236).

En estas circunstancias, la gravedad que implica el argumento de este cuadro requería una estrategia especialmente elíptica, de manera que dicho relato pasara inadvertido ante los ojos de los mismos torturadores que representa, dado que en ese momento acechaban igualmente a Goya. De ahí la inopinada presencia de las tres Parcas en las paredes de su casa, si tenemos en cuenta que estas pinturas murales se ofrecían inevitablemente a la mirada que cualquier visitante que entrara en su vivienda, a diferencia de lo que sucedía con los dibujos reunidos en el *Álbum C*, donde Goya representa de manera más evidente los variados métodos de tortura empleados por los órganos de gobierno de Fernándo VII[4].

Con el objeto de evitar las identidades explicitas en los personajes de esta composición, Goya utilizó –a mi modo de ver– una estrategia inteligente cuando trajo a colación en *Las Parcas* la vieja diputa que enfrentó en su momento a las divinidades presocráticas, vinculadas a la justicia natural, con los dioses helénicos, más racionales y democráticos. De ello se infiere una certera correlación entre ambos escenarios, el sucedido en la antigua Grecia y el acontecido

en España durante el primer tramo de siglo XIX, donde vuelven las viejas disputas, esta vez entre el Antiguo Régimen y los liberales[5].

El mundo de la noche –la Nix–, así como las divinidades telúricas que surgen de ella, envuelven como una sombra amenazadora la dramaturgia hermética de las *Pinturas Negras*. En este contexto las Parcas encarnan no tanto la justicia –en el sentido contemporáneo del término– cuanto los diferentes modos de *ajusticiamiento* en función de determinadas leyes naturales poco adecuadas al dominio de la razón, y de este modo explican, con audacia, las tensiones manifiestas entre los ámbitos de la razón –ya sea de los dioses homéricos o de los liberales ilustrados del siglo XIX– y la justicia irracional –de las divinidades presocráticas o del entorno absolutista de Fernando VII.

La información sobre los orígenes de la cultura griega es muy escasa y se limita en los hallazgos arqueológicos que no dan fe de su estructura social. Sin embargo, su eco permanece como un telón de fondo que enmarca toda la configuración mitológica posterior. Por otra parte, la antigua filosofía griega incorpora una serie de dogmas de origen presocrático cuya finalidad es la cohesión del grupo social, de manera que mantienen su presencia en la tragedia griega posterior. Algunos investigadores consideran que estas divinidades de origen prehistórico consolidaron su presencia en las religiones minoica y micénica, y extendieron posteriormente su dominio sobre la mitología griega (Nilsson, 1969).

Sobre este último aspecto, hay que tener en cuenta que «la naturaleza» de la que nos hablan los presocráticos es además una entidad metafísica dotada de ciertos poderes sobrenaturales que guardan una estrecha relación con la función moralizante del mito. La presencia de este lado oscuro, no visible, de la justicia natural hallará posteriormente un cierto eco en los coros de la tragedia griega, tal y como apreciamos en el coro de las Erineas de

Esquilo en *Las Euménides*, donde las hijas de la noche son portadoras de las sentencias que finalmente deciden sobre la vida o la muerte de sus personajes (Bermejo, 1996: 57-58). Su poderosa presencia se relata igualmente en *La Iliada*, esta vez como Parcas, con gran respeto (Homero, 2006: 176). Las hijas de la noche, como señala Hesíodo, toman diferentes nombres, llámense Erineas, Moiras, Keres o Parcas, pero su propósito obedece siempre a la ejecución de las sentencias establecidas en su antigua religión natural, como relata Hesíodo en su célebre Teogonía: «la oscura Noche, dio a luz, sin acostarse con nadie […] a las Moiras y las Keres, vengadoras implacables: a Cloto, a Laquéis y a Átropo que conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses. Nunca cejan las diosas en su terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos» (Hesíodo, 1978: 80). La relación de este universo con la España que Goya deja a sus espaldas cuando en 1824 parte hacia Burdeos, resulta esclarecedora si consideramos la naturaleza simbólica del mundo de la noche en relación a la libertad que proponen los dioses en el periodo homérico. En realidad, considero que todas las *Pinturas Negras* son el escenario de la tensión entre los propósitos de la razón, ya sea la helénica o la ilustrada, y su fracaso final ante el dominio de los poderes irracionales, tal y como expresan de manera elocuente las escenas de *Saturno*, *La romería de San Isidro*, *Duelo a garrotazos* o *Las Parcas*. De hecho, los diferentes modos de ajusticiamiento y tortura que observamos por ejemplo en *Las Parcas* de Goya, están directamente relacionados con los métodos utilizados en ese periodo por la Inquisición, puesto que esta última se atiene igualmente a los dogmas religiosos, del mismo modo que las Parcas aplican las leyes de su antigua religión. Recordemos que el Tribunal de la Inquisición fue restablecido en España en 1814, tras la Guerra de la Independencia, por real decreto promulgado el 21 de junio. La Inquisición fue abolida definitivamente el 9 de marzo de 1820, una vez iniciado el Trienio Liberal. Sin embargo, continuó

actuando, aunque de manera no oficial, a partir del mes septiembre de 1823.

Dicho enfrentamiento entre ambos dominios encuentra una clara referencia en la tragedia griega. Como nos recuerda Heidegger: «En la tragedia no se presenta ni se representa nada, sino que se combate la lucha entre los dioses nuevos y los antiguos» (Heidegger, 1960; 35). Un buen ejemplo de ello lo encontramos en *Las Euménides* de Esquilo (Esquilo, 2001), donde se establece un verdadero conflicto entre ambos mundos y sus derechos. Los «viejos poderes» protestan contra los «nuevos dioses» en boca de los coros de las Erinias, de tal modo que no vemos la multiplicidad sino el carácter fundamental de la vieja religión telúrica. Las Erinias se llaman a sí mismas Hijas de la noche. Sus hermanas, las Moiras (Cloto, Láquesis y Átropos) que vemos representadas en el cuadro de Goya, son consideradas como las «veneradísimas», puesto que deciden sobre el destino y están presentes en el nacimiento, en las nupcias y en la muerte. En el juicio relatado por Esquilo, Orestes recibe la acusación implacable de las Eríneas, representantes de la justicia natural, frente a Atenea, de manera que es defendido por Apolo, dios liberal que simultáneamente se confiesa inductor al tiempo que razona y justifica el crimen cometido por Orestes, cuando da muerte a su madre Clitemnestra. La naturaleza implacable y la razón se enfrentan, y así se produce un choque entre los dioses antiguos y los nuevos. El viejo derecho (la venganza) protesta contra la razón que propone el nuevo espíritu helénico (la justicia), y de este modo ambas partes revelan su verdadera naturaleza. En este sentido, la vejez en las *Pinturas Negras*, a diferencia de lo que sucede en dibujo *Aún aprendo* realizado posteriormente por Goya en Burdeos, no responde tanto al reflejo de la ancianidad de Goya, cuanto a la caracterización de los verdaderos agentes del Antiguo Régimen, tal y como figuran en las escenas de *Saturno*, *Dos viejos comiendo*, *Dos viejos o Dos Frailes*, *Paseo del Santo Oficio* y *Las Parcas*. Se observa, de hecho, un denominador común en la caracterización

asignada por Goya a dichos personajes en esta serie. Veamos, por ejemplo, la resonancia manifiesta entre las Parcas y las ancianas tanto del *Paseo del Santo oficio*, en clara alusión a la Inquisición, como la que protagoniza la escena de *Dos viejos comiendo* (fig. 5). 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.

La representación de *Las Parcas* en las *Pinturas Negras*, por tanto, obedece a una «elipsis» oportuna con la que el pintor aborda el objeto de su crítica. Pero en esta escena Goya nos muestra por primera vez el cuerpo de un «torturado» preso y maniatado por las Parcas, sobre el que ofrece detalles sutiles, pero a mi juicio reveladores de dichas prácticas que hasta ahora habían pasado inadvertidos (fig. 4). Lamentablemente el restaurador Martínez Cubells difuminó los detalles comprometedores tanto en esta como en otras obras de la serie, pero el atento análisis en la fotografía de Laurent de la figura central retenida por las Parcas, nos revela claramente el inmenso hematoma causado por los golpes que mantiene su ojo izquierdo completamente cerrado; algo que ha desaparecido en la versión restaurada que se conserva en el Museo del Prado, puesto que dicho ojo fue repintado por su restaurador en disposición abierta, tal y como se ha comentado anteriormente. La fotografía de Laurent nos muestra además los labios del protagonista con fisuras, y la comisura derecha de su boca probablemente está cosida con hilos que adivinamos sobre su piel. Es evidente que se trata de un cuerpo magullado y que su aspecto nos indica que ha sido objeto de torturas por parte de quienes lo mantienen apresado (fig.4). Por consiguiente, dicha figura central en este contexto representa claramente el fruto de la venganza, ejercida por los órganos represivos del gobierno de Fernando VII entre los liberales constitucionalistas derrotados por los absolutistas en 1823.

Fig. 5. Francisco de Goya. Detalles de *Dos viejos comiendo* y *Paseo del Santo Oficio*. Fotografías de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers préparant un breuvage (au Musée de Prado)* y *Arrivée des sorciers au Sabbat (au Musée du Prado).* IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

---

[1] Véanse los detalles indicados en la pintura, tal y como se conserva actualmente en el Museo Nacional del Prado, en el siguiente enlace: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-parcas-o-atropos/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=6&tx_gbgonline_pi1[gosort]=d

[2] Podemos apreciar el detalle de los ojos de este personaje tal ycomo figuran en el actual estado de la obra conservada en el Museo Nacional del Prado ampliando la imagen, en el mismo enlace

Web: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-parcas-o-atropos/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=6&tx_gbgonline_pi1[gosort]=d

[3] Goya confirmó dichas amenazas recibidas por parte de la Inquisición una vez instalado en Burdeos, cuando su amigo Joaquín María Ferrer desde París le pidió nuevos ejemplares de los *Caprichos.* Tal y como puso de relieve el pintor en su testimonio manuscrito que redactó en 1825: «Lo que me dice Usted de los caprichos no puede ser, porque las láminas las cedí al Rey más ha de 20 años como las demás cosas que he grabado que están en la calcografía de su Majestad, y con todo eso me acusaron a la Santa [Inquisición] ni yo las copiaría por que tengo mejores ocurrencias en el día que se vendieran con más utilidad» (Canellas, 1981: 389-390).

[4] Véanse los contenidos de esta serie de dibujos, reunidos en el *Álbum C*, que hacen alusión a las citadas torturas, como por ejemplo en los dibujos: *Por descubrir el movimiento de la tierra* (Álbum C, 94), *Por liberal?* (Álbum C, 98), etc., en el siguiente enlace Web: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=14&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=9

[5] Con respecto a los mencionados periodos del mundo helénico, J. Bermejo propone una distinción entre «los dioses prehelénicos, los dioses helénicos más primitivos y los propia y plenamente griegos que componen el Panteón Olímpico». Esta precisión es importante dado que el hecho de admitir un primer grupo de «dioses prehelenos dentro de la religión griega permite colocar en él todos los rasgos, figuras y mitos que puedan parecer incompatibles con el pueblo griego y su racionalidad» (Bermejo, 1979:119-120).Ver igualmente sobre este aspecto (Otto,1997).