

Cierta Luz. De fotografías aragonesas (0 por qué Aragón las necesita)

En La Lonja hasta el 23 de abril podemos disfrutar de esta muestra de 52 fotografías, con más de 150 obras entre fotografías e instalaciones y una proyección de gran impacto visual. Comisariada por Lara Albuixech, Lorena Cosba, Tamara Marbán Gil y Judith Prat que forman el Colectivo 4F, en cuyo manifiesto afirman la intención de tender puentes entre las mujeres que se dedican a la fotografía y contribuir a la difusión de la cultura fotográfica.

El espíritu de la muestra, como indican las comisarias es revalorizar la trayectoria de las fotografías aragonesas, su frescura y su penumbra. Proponen un recorrido por varias generaciones desde los años cincuenta y por lo tanto diversos estilos y técnicas. Además de señalar la ausencia de las que tuvieron que elegir y colgaron la cámara. Y sobre todo “subrayar la relevancia de aquellas que han invertido tiempo y voluntad en contar y contarse”.

Muchas artistas con dispares trayectorias y muchas maneras diferentes. Queremos transmitir el enfoque de las artistas más representadas en la muestra a partir de un pequeñísimo esbozo de cada una de ellas.

La exposición comienza con una retrospectiva de Divina Campo (1931) a la manera de homenaje. Primera fotografía profesional de Huesca, se inicia en el revelado en el laboratorio fotográfico familiar, hace reportajes de niños y adolescentes en las casas donde le llamaban, porque en este caso, el ser mujer y muy joven les daba confianza, lo que se aprecia en la espontaneidad de los posados. Le llaman para bodas y toda clase de eventos: actos oficiales, inauguraciones,

exposiciones... Su labor no se ciñe exclusivamente a estas facetas, ya que a Divina le gusta observar y sacar instantáneas de la vida cotidiana, escenas callejeras.

Fue muy corta su carrera profesional, ya que en 1958 contrae matrimonio y su talento, como el de tantas otras mujeres, se limita al ámbito familiar. En 2016 dona su archivo fotográfico a la fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, más de 17 000 fotografías, que en la actualidad se están conservando, digitalizando y catalogando.

Una recuperación de la memoria realiza Virginia Espa (1959), con *Engramas de familia* interactúa con fotografías familiares, interviene en las mismas para contarnos su historia, la huella de las experiencias en la España franquista.

Casi de fotografía científica podríamos calificar las obras de Teresa Grasa (1945), sus impresionantes fotos acercan a nuestros ojos los rostros realizados por Goya en las cúpulas y bóvedas para ser vistos a mucha distancia, permitiendo contemplarlos tal como salían de la mano del genio, con sus trazos libres y rápidos en los que imprimía su alma.

Columna Villarroya (1954) se define como observadora de su propio interior. En su esplendida serie *Espejos* nos plantea estos acercamientos al ojo humano como un espejo múltiple, como ventanas que nos acercan al exterior, como reflejos de nuestro interior y como forma de reflexión del espectador. La imagen tan cercana en blanco y negro nos permite ahondar en el rastro de lo vivido.

También nos habla de espejos Alicia Vela (1950), como la otra Alicia, la del cuento, traspasa el espejo y se encuentra con sus otros yoes, la memoria de madres, abuelas, tías, voces de mujeres que rescata del olvido.

Rocio Badiola (1982) presenta magníficos retratos en los que la modelo adopta actitudes mas naturales que los estereotipos, reinterpretando el concepto de belleza impuesto por la

moda. Monica Lou (1984) fotógrafa especializada en danza retrata a unas jóvenes en la playa, bailarinas en historiadadas posturas, *sauvage*, un canto a la mujer salvaje.

Pilo Gallizo (1979) investiga las relaciones de las personas entre sí y con su entorno. Retrata compulsivamente su mundo, *Diarinición*, a modo de diario nos muestra diversos ambientes, edificios, calles, abandono, sordidez. Alejandra Franch (1980) con sentido del humor reflexiona sobre los diferentes estados y estándar de la belleza en *Bello público*.

El mundo onírico, los límites entre razón y subconsciente, está representado por Luisa Monleón (1979) en *Atlas*, un mundo interior en el que se confunde lo vivido con lo imaginado, imágenes superpuestas en las que confluyen espacios y tiempos diferentes. Pilar Albajar (1948) y Antonio Altarriba aseguran que sus fotografías no son *vistas* sino *visiones* y que no se *toman se crean*. Configuran sus obras a partir de un guión, lo que elimina el carácter de instantánea. *Irrupciones* son visiones inesperadas, inverosímiles, de pesadilla, con las que pretenden sustraernos del *manto gris de la apatía*.

De los diferentes estados y de las formas de emerger del inconsciente al consciente tratan los últimos trabajos de Mapi Rivera (1976) una artista que parte del misticismo y se expresa a través del cuerpo femenino para reivindicar la relación humanos/naturaleza. *Eufonía de la constelación de Libra* es una serie de alta espiritualidad, muy cuidada técnica, formal y conceptualmente, sobre un poético paisaje nocturno la mujer se sumerge en el Cosmos fundiéndose con él.

Cristina Silván (1975) trabaja en la generación de espacios geométricos, sus fotografías sobre fondo negro parten de un escáner y buscan la esencia del objeto en movimiento que puede suponer un proceso infinito de transformación. Cecilia de Val (1975) en *El Monte Perdido* hace un paralelismo entre la transformación de la fotografía y la del paisaje, tomando como ejemplo el origen marino de Monte Perdido. Así, la fotografía

física pasa con la digitalización a la desmaterialización de la misma, de una fotografía sólida se pasa a una de carácter fluido, en la que ya no se emplea papel, sino códigos y algoritmos.

Vicky Méndiz (1978) *In and At* es un proyecto fotográfico y de residencia artística que la autora lleva a cabo en la ciudad danesa de Aarhus. Méndiz reflexiona a través de la mirada de los niños, clave para la construcción de este relato. Son las impresiones que le causa un lugar desconocido para ella hasta ese momento, la península de Jutlandia, es una narración fotográfica de los lugares y las personas que los habitan. Agurtxane Concellón (1973) vive en Noruega desde hace más de diez años en un pueblo de 900 habitantes, cerca del parque nacional de Hardangervidda, se ha adaptado al duro clima y sobre todo a un tipo de vida más sosegado. Su aportación a la muestra, *Røros, a journey*, relata el duro viaje en trineos arrastrados por caballos, de 30 hombres y mujeres a través de nieve y lagos helados para asistir a la feria de invierno de Røros en Noruega.

Lara Albuixech (1971) nos muestra una preciosa y nostálgica instalación *La Interior*, sobre el Sáhara Occidental, donde residió en su niñez. Comparte sus recuerdos a través de fotos familiares y las fotografías tomadas a su regreso cuarenta años después, con un gran sentimiento de deuda con el pueblo saharauí, donde le narran los últimos días de la colonia española y donde le enseñan el verdadero significado de la palabra resistencia.

Delia Maza (1958), a través de un velo verde nos ofrece en *Fengjie, el sacrificio* cómo la mano del hombre en beneficio del progreso cambia el orden ecológico, biológico, social y económico de más de dos millones de personas. Fengjie y otras ciudades y pueblos, 630 km. cuadrados quedaron bajo las aguas al construir una gran presa en China. Maza lo compara a Ofelia bajo el agua, no obstante destaca el destello rojo de una flor de loto como una herida o tal vez, un punto de

esperanza.

Documentalista y activista en defensa de los derechos humanos, Dune Solanot (1971) en *Estambul oculto* nos muestra el interior de una hermosa y decadente ciudad. Denuncia la situación de la mujer turca, la violencia escondida, el abandono.

Maysun (1980) con *The mousetrap* nos guía a través de Gaza tras la guerra del 2014, vemos el horror y el sufrimiento de la población civil que pese a la pintada de la pared "Gaza ganó", están metidos en una ratonera, faltos de electricidad y agua y sometidos a las inclemencias del tiempo, un desafío a la supervivencia. La intención de Judith Prat (1973) es contar, a través del poder de la imagen, pequeñas historias anónimas que nos muestran cómo es el mundo en que vivimos. En la guerra de Yemen se está empleando como arma el sufrimiento y sobre todo el hambre de la población civil, hay una continua violación de los derechos humanos. Un conflicto que está durando demasiado, una guerra olvidada. Ana Palacios (1972) periodista y fotógrafa documental entregada a relatar la problemática africana, especialmente cuando afecta a los más vulnerables, los niños. En *Niños esclavos. La puerta de atrás*, muestra la esperanza, la posibilidad de coger esa puerta de atrás para sacar a esos niños de esa pesadilla a la que han sido forzados.

Luisa Rojo (1946) considerada pionera del Copy Art y del Cibachrome en España, define la fotografía: "Como la energía, es lo más directo, próximo, lejano, inasible, captable, como la luz y los pensamientos, que radican en la intuición, sueños en soporte brillante, frágiles como el papel y efímeras como un momento de luz en la retina del tiempo". Con su instalación hace un reconocimiento a la mujer, a su buen hacer a lo largo de la historia transmitiendo cultura, vida, crianza, hábito, habilidad y defendiendo su espacio. Lorena Cosba (1979) nos muestra *Systema naturae*, un trabajo que requiere un proceso creativo largo, de recuperación de recuerdos a partir del álbum familiar. Reproduce imágenes en

elementos naturales diminutos como conchas, plumas, cáscara de huevos, piedras... Los clasifica y guarda en campanas de cristal.

Marta Sánchez Marco (1982) con *Les feuilles mortes* nos hace reflexionar sobre los límites de la realidad y el artificio, dieciséis fotografías de diferentes hojas, a modo de herbolario, que previamente ha manipulado y dorado, dándoles una vida que ya no poseen. Maribel Castro (1961) en *La vereda de los serranos* reivindica la trashumancia como una tradición ancestral a punto de desaparecer. Nos enseña a través de múltiples diapositivas su experiencia en 1985 como la primera mujer que hace la trashumancia, 25 días y casi 500 Km. por delante en compañía de 450 vacas bravas y su cámara.

Una producción audiovisual, proyectada en tres grandes pantallas recoge el trabajo de veintiséis autoras, con la intención de mostrar la transformación que realiza el relato fotográfico tradicional al confluir con otras herramientas enriqueciendo el lenguaje visual. Estas importantes obras proyectadas, reiteradas en nuestra retina a gran tamaño, producen un gran impacto visual:

Estefanía Abad	Conchy Aísa
Ana Carmen Alejandre	
Marta Aschenbecher	Patricia
Bara	Arancha Benedí
Laura Bersabé	Katerina Buil
Cecilia Casas	
Esther Casas	Mariángeles Cuartero
María Félez	
Jose Girl	Mai Ibargüen
Pilar Irala/animAMusicae	
Elda Maganto	Tamara Marbán
Rosa Marco	
Belén de Miguel	Esther
Naval	Aránzazu Navarro
Beatriz Orduña	Vanesa Pinac

Teresa Relancio

Cintia Sarría

Nuria Soler

Finaliza la exposición con fragmentos del rostro de cada una de las 52 artistas en tiras de papel que podemos llevarnos. Las comisarias nos piden una reflexión sobre la vida y cómo marca ser mujer.

La sensualidad del cuerpo femenino

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el simbolismo emergió como corriente artística en la plástica española mostrando la perversidad femenina como un ejemplo indiscutible respecto al papel del arte en la creación y difusión de estereotipos femeninos. La construcción del mito de la “femme fatale”, impactó en las artes plásticas, ya que los artistas, varones en su mayoría, disponían del material gráfico necesario para sus inspiraciones. A través de los desnudos femeninos, encontraron el motor de inspiración para mostrar la belleza de la mujer como perturbadora alidada con la lujuria, y en casos más que aislados, capaz de provocar la muerte. En España, en lo concerniente a lo femenino fue determinante el mito de Carmen. Con ese elemento se creó una erótica de lo castizo que fue ampliamente tratada por autores como Julio Romero de Torres, Zuloaga o Ramón Casas, por poner algunos ejemplos. Diferentes tipos de mujeres formaron parte del ideario de la llamada España Negra. Las gitanas fueron un tema usual a finales y principios del siglo. Desde la vertiente social, incluida la denuncia, o desde la más folclórica, estos personajes femeninos protagonizaron las obras de numerosos pintores.

En el ámbito de las publicaciones ilustradas españolas, la revista *Blanco y Negro* fue pionera y la introductora de la modernidad femenina a todo color. Nacida en 1891 de la mano de Torcuato Luca de Tena, se convirtió en el manual de estilo de vida. Desde ciudades como París, Nueva York o Londres, un nuevo estereotipo de mujer, asomaba a las páginas de las revistas más modernas, eran mujeres activas, desprovistas de timidez, seguras de sí mismas, que ofrecen una imagen libre, una actitud desenfadada y sin prejuicios, que daban carpetazo al siglo XIX, y se incorporaban al XX. Ser moderna significaba alcanzar la libertad en un mundo dominado por los hombres, revolucionando el mundo laboral y social, asumiendo retos y disfrutando de la vida.

En este moderno contexto europeo, la revista *Blanco y Negro* se adaptará a las distintas transformaciones del tiempo, con las técnicas más novedosas –acuarela, gouache, acrílico, pastel, grafito, carbón, tinta y óleo–, contando con los mejores ilustradores españoles del momento. Una selección de esas obras, puede verse en la Sala Noble del Museo Carmen Thyssen Málaga. Se trata de una selección de 32 piezas entre una veintena de firmas, procedentes del Museo ABC. Entre los autores destacan nombres como Joaquín Xaudaró, Ángel Díaz Huertas, Salvador Bartolozzi, Rafael de Penagos, José Luis Loygorri y Fernando Bosch. La Colección ABC está formada por unas 200 000 obras de más de 1500 artistas que aparecieron en la revista *Blanco y Negro* y más tarde en *ABC*.

Esta exposición nos permite un viaje entre el prototipo de la mujer fatal “hispana”, se trata de mujeres que nacieron de una ambivalencia entre la perversidad y la inocencia, que las convirtió en protagonistas de la pintura europea del momento, hasta los llamados “felices años veinte”, que otorgaron a la mujer un mayor papel social, desde el reclamado derecho al voto, hasta el ideal del llamado “sexo débil”. En las artes plásticas, la mujer cambiará la mantilla por los sombreros.

Todos los artistas representados dibujaron los sueños y

anhelos de mujeres decididas a romper los moldes. Una muestra significativa de la mujer moderna española, antes de la guerra civil, que incita a observar y reflexionar.

Paco Simón, la sutileza del color

Paco Simón (Barcelona, 1954) es un artista de un profundo compromiso con la pintura abstracta que forma parte, sin duda, del imaginario visual de nuestra ciudad. Pintor pop art, de gransensibilidad narrativa, a lo largo de su amplia trayectoria ha reivindicado la belleza dentro del expresionismo abstracto. Como el buen vino, Paco Simón atiende en estos momentos a un trasfondo más íntimo de su obra, fruto de un largo recorrido creativo por el que el artista ha asimilado ensayos, errores y descubrimientos, incorporando al repertorio de temas el propio proceso de creación.

Tras haber expuesto en ciudades como Barcelona, Nueva York, Australia, Polonia o Taiwán, el artista vuelve a exponer en Zaragoza, después de diez años de ausencia. En esta ocasión, expone en el magnífico espacio del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. *De vuelta al Futuro*, que así se titula la exposición, está dividida en dos partes claras, por un lado, se expone obra ya conocida, fechada entre los años noventa del siglo pasado y el 2012, y, de otra, producción inédita. Como afirma el propio artista en el catálogo: “un ciclo que no está completo porque nada termina nunca. Pero siento que con esta exposición termina un viaje, uno de mis viajes, y de forma muy parecida a como empezó”. En esta exposición, el artista ha decidido tomar un descanso para volver la vista al pasado y reconocer los orígenes, para construir algo nuevo. El concepto

de la exposición se manifiesta claramente en la obra más actual, fechada entre el año 2018 y enero del 2019. El artista ha recapitulado un retorno al estilo ochentero de su expresión, a través de dos conceptos básicos: las mujeres y el color puro. Las “chicas de Paco”, son sensuales, picantes, sexis, llamativas y evocadoras, sin llegar al erotismo pornográfico; se trata de un homenaje a la femineidad natural, donde la belleza y el color se sintetizan en obras como la serie titulada *Entre flores*, para llegar a una simbiosis, en obras tituladas *Punto cero rojo* y *Punto cero azul*, donde nada es lo que parece, y todo está diseñado al milímetro. Pero también encontraremos ejemplos de sensualidad en figuraciones menos realistas pero todavía abstractas. Es el caso de la titulada *La garza*, homenaje a la obra de Picasso, *Las señoritas de Avignon*, rebautizada por el artista, donde encontramos una riqueza cromática que, de alguna manera, recupera la belleza de los primeros referentes del artista malagueño: Matisse y Gauguin.

En la segunda parte de la muestra, el artista se ha re-articulado con mayor profundidad, atendiendo a temáticas que le resultan afines, en donde busca el otro lado del tiempo. En ella encontramos obra de una época muy productiva, en la que el artista pintó mucho, muy rápido y de una forma natural. Se trata de una producción de un quehacer paciente y notable cuidado, donde encontramos magistrales interpretaciones del color y la forma, a través de influencias culturales que van desde las pinturas rupestres (*Los de la calle roja* (2009), *Ele y Ele* (2009), *String Beams* (2011), *Admirados y contentos* (2009), *Un Paraíso* (2009), pasando por la dimensión del propio cosmos, *Los Planetas, el Ovni y yo* (2009), *Sandy & Stormy* (2012), hasta llegar a mostrarnos la vida y comportamiento de una célula (*Sofi Redux* (2017), *Happy World* (2011), *Looking Somewhere Else* (2001), *Tic-Tac* (2009), *Viento Violento* (2009)

Como afirma el propio Paco Simón en el catálogo: “hacer otra vez lo que ya hice antes, aunque con la experiencia y el

conocimiento adquirido a lo largo de estos años". ¿Quién no estaría dispuesto a hacer en su profesión lo que propone el artista?

Recorrer América con un puñado de acuarelas. Del delirio al magisterio de Antonio Agudo

De sobra es conocido el temor de muchos pintores al espacio en blanco de la tela o del imprimado tablero de madera. Podríamos referirnos del mismo modo al bloque de mármol, la pella de barro o al pentagrama vacío, ¿qué decir del pliego impoluto cuando se pretende trabajar la acuarela? Las dudas se multiplican ante la imposibilidad de rectificar cualquier trazo seducido por la arbitrariedad del agua, un contratiempo que bien podría ser remediado al escoger técnicas más cómodas como el óleo, la encáustica o el gouache, donde los gestos mal dirigidos pueden ser solventados mediante continuas correcciones. Sin embargo, en el uso del agua hay quien ve una elección que va ligada a la honestidad del pintor y a la adecuación con el motivo de la pintura, quizás debido al poco margen que la técnica otorga al artificio o a las florituras. En el número nueve de la calle Guzmán el Bueno, la galería sevillana que dirige Magdalena Haurie expone desde el pasado siete de marzo las últimas obras de Antonio Agudo Tercero (Sevilla, 1940), siendo este trabajo una pequeña selección de las acuarelas que el pintor llevó a cabo entre su estudio de la capital andaluza y las tierras de Sudamérica.

La excepcionalidad del artista no queda plasmada tan solo

en su obra -siendo uno de los referentes más destacados de la nueva figuración andaluza-, sino que además su labor como maestro en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla le convirtió en una suerte de gurú para aquellos jóvenes artistas y estudiantes que se disputaban una plaza entre los caballetes de su aula. Hace unos años tuve la fortuna junto a una compañera de entrevistar a Antonio en su estudio mientras trabajaba en una nueva serie de grandes acuarelas, algunas de las cuales han derivado en esta muestra titulada *Descubriendo América*. A pesar del hecho de que se hubiera jubilado poco tiempo atrás, el artista derrochaba energía entre tableros pesados y multitud de papeles, desplazando los soportes para mostrarnos incluso y sin tapujos los ejercicios preparatorios y algunos de los que consideraba fallidos. Por entonces el tema principal en sus obras eran las Barrancas del Cobre, un sistema de cañones al suroeste del estado mejicano de Chihuahua.

El pintor Hernán Cortés, quien fuera alumno de Agudo y miembro de la Academia de San Fernando, describía las pinturas precedentes a esta serie de acuarelas como cuadros “poblados de finos grises y negros, estaban atravesados por una sombría atmósfera neorromántica que, aunque resulte paradójico, siempre me pareció de profunda raigambre sureña”. Estas consideraciones del pintor gaditano estaban referidas a la muestra de Antonio Agudo en la Casa Pemán de Cádiz, en la que por vez primera exponía una serie amplia de acuarelas luminosas con el sugerente título de *Cádiz a contraluz*. El ocaso enmarcaba la totalidad de aquellas obras sobre papel de pequeño y mediano formato, surgiendo tras la arquitectura “cubista” un clima sublime de cielos rojizos y violáceos. Esta atmósfera conectaba al artista con otras latitudes de igual importancia emocional como podían ser La Habana o Cartagena de Indias, evocando un conjunto de lugares remotos a través de atardeceres sosegados.

Antonio Agudo nos descubre con estas pinturas parte de la

América menos transitada, la que conecta con culturas como la de los indígenas Tarahumaras o los Quiché guatemaltecos, a los que dedicó cientos de apuntes y dibujos al carboncillo o a la sanguina. En cada viaje transatlántico Agudo pareciera que trajera a sus espaldas cordilleras enteras y volcanes hostiles en forma de ideas, un paisaje sombrío vinculado directamente a la realidad de cada lugar y alejado quizás del concepto paradisíaco e idílico del “Nuevo Mundo”, la que por otro lado nos recuerda a los relatos de Horacio Quiroga y a la exuberancia de su naturaleza.

Curiosamente otra artista sevillana vinculada también a Cádiz decidió un día cruzar el océano para seguir el rastro del escritor uruguayo, la joven poeta Rocío Muñoz Vergara, a quien ni siquiera la ceguera le impidió imaginar América como el “territorio mítico” en el que hallaría su viaje iniciático. Escribía Rocío, “Al héroe le falta algo o pierde algo. Va en busca de recuperarlo. Y cuando vuelve, tiene un aprendizaje”. Antonio Agudo nos demuestra una vez más en esta exposición que no solo es un magnífico pintor, con una técnica y un dominio del color envidiable, sino que además su humildad e inquietud le señalan como un pintor que se reinventa a sí mismo en cada nuevo proyecto, situándose como el héroe que abandona el hogar para distanciarse de aquello que ya ha aprendido. Observando por última vez su políptico de Vallarta, donde el artista parece haber convertido un instante del paisaje en icono, resulta inevitable sentirse afortunado por haber formado parte de su alumnado, contagiándonos con su cercanía y enseñándonos a disfrutar de la propia pintura.

Entrevista a Ana Asión por su libro *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición española*, premio AACA 2019

-En primer lugar, desearía felicitarte por la concesión del premio, absolutamente merecido, a tu libro sobre el cine en la Transición ¿Podrías hablarnos un poco sobre este y otros trabajos tuyos recientes?

Muchas gracias Francisco por tus amables palabras. Los dos libros que he publicado recientemente están vinculados con las líneas de investigación que estoy desarrollando, cine español e historia contemporánea. El primero de ellos *El cambio ya está aquí. 50 películas sobre la Transición española* propone a través de una selección de cincuenta largometrajes un recorrido por los cambios sociales, económicos, culturales y emocionales que atravesó la población española durante la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada* busca visibilizar por medio de una serie de entrevistas y conversaciones la corriente Tercera Vía, una tendencia cinematográfica impulsada por el productor José Luis Dibildos en los años setenta que apostó por películas a medio camino entre el cine comercial y el cine de autor.

El recorrido que se propone con las cincuenta películas seleccionadas pretende mostrar cómo afectaron todos estos cambios sociales, económicos, políticos, culturales y emocionales a la población española; trabajos que hablan de la apertura de España al exterior y la llegada de la modernidad, pero también de la salida de un Régimen que durante cuarenta

años había paralizado en muchos sentidos al país.

-¿Cómo surgió la idea de este libro?

Mi perfil como investigadora está muy ligado al cine y a la Transición española, pero no solo a la política. Veía necesario aportar por medio de esta publicación una visión más amplia de esta época de la historia de España, ya que la sociedad en la que vivimos actualmente es el resultado de toda una serie de cambios, transiciones, que se sucedieron durante aquellos instantes, y que tuvieron su punto de inflexión en el fin de la dictadura franquista. El Séptimo Arte es un instrumento valiosísimo para descubrir todos estos aspectos, puesto que actúa como un auténtico reflejo de la sociedad en la que se crea. Además, es uno de los indicadores que visibiliza la existencia de una transición cultural mucho antes que la política.

-¿Cuál ha sido el criterio que has seguido para la selección de esos 50 títulos?

Es muy difícil y arriesgado simplificar un tema tan amplio en tan solo cincuenta películas, por lo que, como digo siempre, “son todas las que están, pero no están todas las que son”. Es decir, se podría realizar otro libro que tuviera la misma finalidad con otros cincuenta largometrajes. En este caso, he buscado que fueran películas en las que se viera reflejada la sociedad española que protagonizó aquellos años, y dentro de éstas, que hubiera variedad, tanto temática como de géneros, entre otros. Hay comedias comerciales como *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973), pero también dramas como *El espíritu de la colmena* (1973), clave para entender la evolución que experimentó el país en relación con la memoria histórica.

-De todos ellos, ¿cuál destacarías más? ¿Por qué razones?

Cada uno aporta su particular idiosincrasia, aunque todos coinciden en su gran valor como documento sociológico. Tratan temas tan importantes como la emigración (*Españolas en París*, 1971), los nuevos métodos laborales (*Los nuevos españoles*, 1974), el turismo (*Manolo, la nuit*, 1973), los derechos de la mujer (*Aborto criminal*, 1973), la apertura sexual (*Tocata y fuga de Lolita*, 1974), la transexualidad y homosexualidad (*Mi querida señorita*, 1971; *Un hombre llamado Flor de Otoño*, 1978), el desencanto (*Asignatura pendiente*, 1977) o los cambios políticos (*Vota a Gundisalvo*, 1977). Realmente, todos son importantes para completar el complicado puzle que se plantea en este libro.

-Este libro habla de cambios en la sociedad española, como bien planteas en su introducción. ¿Hasta qué punto crees que las películas de las que hablas son expresión de ese cambio? ¿Consideras que el cine puede ser un buen medio didáctico para estudiar la historia?

Sin duda son testimonio de toda una época, en este caso además crucial para la historia de España. Ya no solo por el tema que tratan en cada caso, sino porque en todas ellas está el poso del contexto en el que se crearon. Resulta inevitable desprenderse de él. Las circunstancias que atravesaba el país no fueron ajenas a estos cineastas, y de manera más o menos directa, quedaron recogidas en sus trabajos. Por esta razón, el Séptimo Arte es una herramienta didáctica perfecta para estudiar historia, ya que aporta mucho más que el relato que plantea: es necesario leer entre líneas y descubrir por qué se le da ese tratamiento y no otro.

-¿En qué medida se puede relacionar el cine español de aquella época con otras manifestaciones culturales del momento?

Resulta inevitable que existan sinergias entre distintas manifestaciones culturales, tanto en aquel momento como en cualquier otro. Muchas veces los propios creadores se mueven entre una u otra, aportando su particular estilo en todos los casos. Mingote por ejemplo, realizaba humor gráfico en el periódico *ABC*, pero también escribió guiones para cine y televisión. Al final, cada artista busca la plataforma en la que se siente más cómodo para expresar sus inquietudes.

-¿En qué proyectos estás trabajando actualmente?

En la actualidad me encuentro preparando una publicación sobre la creación audiovisual aragonesa durante la Transición para la colección Cuadernos de Cultura Aragonesa, de Rolde. De nuevo los años setenta, pero esta vez centrándome en el caso de nuestra comunidad. Además, gracias a la ayuda de investigación que recibí del Instituto de Estudios Altoaragoneses, he comenzado a trabajar sobre la película de ficción *Fermín Galán* (1931), basada en la sublevación de Jaca y actualmente desaparecida.

Disonancias en el comisariado de exposiciones

INTRODUCCIÓN

Las exposiciones colectivas realizadas por el Museo Reina Sofía en la última década son un fracaso desde una perspectiva feminista. Las colectivas realizadas entre 2000 y 2016 incluyen una media de un 13.3% de artistas mujeres frente a un 75.9% de hombres (Nualart 2018).

Para especular sobre las causas de esta gran disparidad se ha indagado en los planteamientos expositivos de las exposiciones. De varias causas plausibles, se han encontrado dos obstáculos que han frenado la inclusión equilibrada de mujeres. Por un lado, una insuficiente investigación por parte del equipo de comisariado durante el proceso de selección de artistas y por otro lado, un planteamiento temático androcéntrico.

Caso de estudio 1: **La exposición *Máquinas y almas* (2008)**

Si bien es en las exposiciones de arte contemporáneo donde habitualmente hay menos desequilibrio de artistas por género, hay exposiciones cuya producción sugiere negligencia o un sesgo inconsciente que ha favorecido a los hombres.

En 2007 entró en vigor la Ley de Igualdad, que exigía a las autoridades públicas velar por la igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres y promover la presencia equilibrada de ambos sexos en la oferta artística pública. Al año siguiente, 2008, en las exposiciones colectivas del Museo Reina Sofía la representación de artistas mujeres fue de un 5%, frente a un 94% de artistas hombres. Ese año, la exposición de arte contemporáneo *Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios*, comisariada por Montxo Algora y José Luis de Vicente, seleccionó un 90% de hombres y un 10% mujeres. Las únicas dos artistas participantes son Natalie Jeremijenko y Sachiko Kodama.

Se necesitaron dos años de investigación para preparar la exposición *Máquinas y almas*, cuyo objetivo era profundizar en la conexión de arte y ciencia desde el siglo XXI. El equipo de comisariado escogió a los artistas usando este criterio:

por su capacidad de aunar arte, pensamiento, tecnología, creatividad, misterio, emoción y belleza. Todos ellos utilizan la tecnología digital como herramienta. Y en

formas múltiples: como soporte, como elemento desarrollador, como medio de investigación, como trampolín a sensibilidades nuevas (Algora 2008: 14).

El comisario José Luis de Vicente incide en lo “híbrido e interdisciplinar” de la producción, lo cual hace aún más extraña la poca presencia de mujeres. De hecho, la propuesta de *Máquinas y almas* reivindica una calidad “humana” que proviene de Sherry Turkle, pensadora de referencia sobre temas del impacto social de la tecnología. Al parecer del comisario Montxo Algora, la obra de Turkle es crucial para entender el poder del ordenador y su influencia en la nueva era.

Acompañando la exposición, el museo y el Ministerio de Educación y Ciencia organizaron el ciclo de conferencias *Arte digital y nuevos medios. Entre la historia, la práctica y la institución*, en la que las mujeres también están infrarrepresentadas.[\[1\]](#)

La exclusión de perspectivas femeninas de la exposición *Máquinas y almas* se puede solventar con diferentes métodos. El más evidente es el de incrementar el número de mujeres, y otra alternativa, no incompatible con la anterior, es la de hacer una contrahistoria, es decir, de plantear visiones alternativas a la perspectiva dominante de la muestra, o bien entrecruzarlo con relatos feministas.

Para llevar a cabo la primera opción, la de aumentar el porcentaje de artistas mujeres, es necesario conocer la obras de artistas mujeres. Ambos comisarios tienen años de experiencia en arte y tecnología. Algora es director del festival de cultura informática ArtFutura, establecido en 1990, y aunque en todas las ediciones presenta una mayoría de artistas hombre, no faltan mujeres creadoras, periodistas o conferenciantes. Las artistas mujeres que participaron en ediciones anteriores de ArtFutura son Rebecca Allen, Laurie

Anderson, Brenda Laurel, Maija Beeton, Monika Fleischmann y Ju Row Farr (del grupo Blast Theory).[\[ii\]](#) No se contó con ninguna de ellas para *Máquinas y almas*, siendo especialmente lamentable la ausencia de Brenda Laurel, reconocida defensora de la igualdad de género en videojuegos, que había participado en ArtFutura ya en 1991.

Aparte de estas artistas, hay otros eventos o exposiciones que han expuesto obras de mujeres que crean proyectos artístico-tecnológicos. Por ejemplo, en 2006, Berta Sichel comisarió en el Museo Reina Sofía la exposición *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* con consideración hacia la producción femenina, evidente en la selección de obras de veinticinco artistas mujeres (un 34% del total).

Para proponer que la infrarrepresentación de artistas mujeres en *Máquinas y almas* no es atribuible a una escasez de creadoras, sino a una deficiente búsqueda, a continuación repasamos nombres y eventos relevantes.

En 1990, año de la creación del festival Art Futura, abrió la primera Bienal de la imagen en movimiento en el Museo Reina Sofía, con un 76% de hombres y un 22% de mujeres.[\[iii\]](#) El Museo Reina Sofía repitió la Bienal de la imagen en movimiento en 1992. Esta segunda edición, comisariada por Carlota Álvarez Basso y Joseba M. Lopezortega, incluyó un 84% hombres y un 15% de mujeres.[\[iv\]](#) La artista Eugènia Balcells participó en ambas ediciones de la bienal, dato nada sorprendente pues desde los años ochenta es conocida por su trabajo con obras tecnológicas.[\[v\]](#)

En 1997 la Documenta X de Kassel incluyó la Primera Internacional Cyberfeminista. En ese periodo en que España empezó a acceder a internet, y Montserrat Boix creó la plataforma Mujeres en Red. Por su parte, Ana Martínez Collado (2005) ha destacado por sus tempranos estudios sobre las nuevas tecnologías –sobre todo internet– y del arte con planteamientos feministas.[\[vi\]](#)

La bienal de Estambul del 2001, comisariada por Yuko Hasegawa, se dedicó a las máquinas (en formato robot antromorfo). Solo incluyó un 20% de artistas mujeres, pero el concepto artístico estaba basado en las esculturas cyborg de la artista coreana Lee Bul (Deepwell 2006: 79).

En 2002, Karin Ohlenschläger, comisaria de arte en nuevos medios desde los años ochenta, dirigió Cibervisión, el primer Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología realizado en Madrid por la Universidad Complutense.[\[vii\]](#)

Otra exposición en España cuyas artistas tampoco es difícil vincular con el enfoque de *Máquinas y almas* tuvo lugar un lustro antes que ésta. La teórica Remedios Zafra (2003) comisarió la exposición *Habitar en (punto) net*, propuesta sobre feminismo y net.art, presentada en Espai F, Mataró (Barcelona), seleccionando obras de ocho creadoras.[\[viii\]](#) Seguidamente, en 2004, la artista Marina Núñez habló de las cargas ideológicas asociadas a la cibernética, la genética y otras tecnologías en su conferencia “El cyborg proteico”, durante la cuarta Biennial d’Art Leandre Cristòfol, en el Centro de Arte La Panera de Lleida.[\[ix\]](#)

Más allá de las artistas en estas exposiciones, se pueden encontrar otras creadoras, por ejemplo, retrotrayéndose a los trabajos de Beryl Korot, pionera de video instalaciones que juegan con lenguajes de programación y que sigue en activo.[\[x\]](#) O los experimentos con creatividad artificial desarrollados por Heather Dewey-Hagborg, como *Spurious Memories*, de 2007.[\[xi\]](#)

Con este veloz repaso histórico se han encontrado docenas de artistas mujeres que crean con nuevos medios. Cabe pensar que la obra de alguna de ellas podría encajar en la narrativa de *Máquinas y almas*. Esta es una apreciación subjetiva, pero motivada porque parece que no faltan artistas mujeres relevantes, y por lo tanto, su infrarrepresentación en exposiciones públicas debe ser cuestionada.

En cualquier caso, pongamos por caso que ni siquiera tras leer a Remedios Zafra, Montserrat Boix o Ana Martínez Collado, de investigar festivales, galerías, laboratorios digitales y escuelas de arte, fuese posible encontrar obras creadas por mujeres afines a la tesis de los comisarios de esta exposición de arte actual. En ese hipotético –y extremadamente improbable– supuesto, lo correcto sería incorporar a la exposición obras y/o documentación que justifique el desequilibrio.

Si la propuesta de sumar mujeres a una exposición para que tenga una representación de género más equilibrada provoca rechazo a los organizadores, la inclusión de las mujeres se podría pensar de otra forma. Por ejemplo, se podrían poner cartelas que expliquen esa misteriosa falta de interés de las mujeres de explorar temas tecnológicos (citando, por qué no, a Donna Haraway o Rosi Braidotti).

Reivindicando este tipo de actuaciones, la crítica de arte Rocío de la Villa pedía explicaciones al Museo Reina Sofía sobre el pobre número de artistas mujeres en la exposición *Campo Cerrado* de 2016:

Al menos, hubiera tenido valor y sentido explicar a la sociedad española de este siglo XXI que ya en ese periodo, incluso en ese tiempo de exilio y doble represión para las mujeres en nuestro país, al menos un 10% artistas de los participantes en las Exposiciones Nacionales eran mujeres (Villa 2016).

En su reseña, Rocío de la Villa ofrece una lista de artistas mujeres que podrían haber sido incluidas en *Campo Cerrado*, aduciendo razones por las que nunca debieron haberse “olvidado”, y concluye con una demanda justa: “Si un Museo Nacional desatiende, ningunea y desprecia a la mitad de la población, sus responsables tienen que irse a la calle” (Villa

2016).

En el caso de *Máquinas y Almas*, otra vía de actuación posible hubiese sido elegir obras que muestren otras maneras en las que artistas mujeres son capaces de poner “especial énfasis en los aspectos más humanos y creativos de las nuevas tecnologías” y “de aunar arte, tecnología, misterio, emoción y belleza”, como la exposición pretendía.[\[12\]](#) Al fin y al cabo, por su propia naturaleza, las exposiciones colectivas integran una diversidad de planteamientos.

En definitiva, *Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios* hubiese podido integrar mayor número de artistas mujeres, bien escogiendo obras que funcionan en paralelo a las de los artistas hombre expuestos, o bien, aportando unas visiones diferentes sobre la tecnología y la humanidad. Paradójicamente, si bien careció de perspectiva de género, esa exposición quiso ser inclusiva en otras maneras, ofreciendo a personas con discapacidad intelectual una actividad realizada por el artista Evru (Alberto Porta, anteriormente conocido como Zush).[\[13\]](#)

Caso de estudio 2: **La exposición *Formas biográficas* (2013)**

El ejemplo de la exposición *Máquinas y almas* (Museo Reina Sofía, 2008) incita a pensar que la infrarrepresentación de artistas mujeres en museos obedece al descuido de no pensar con perspectiva de género. Si olvidar a medio mundo es problemático, más lo es despreciarlo.

A continuación analizamos la ideología misógina que se extrae de la comunicación publicada sobre una exposición de arte moderno. La exposición *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, realizada en el Museo Reina Sofía en 2013 y comisariada por Jean-François Chevrier, orquestó obras de 55 artistas en una proporción de 76% hombres y 24% mujeres.[\[14\]](#)

En cifras, *Formas biográficas* no es una exposición particularmente sexista en cuanto a porcentajes de artistas por género. Es la segunda de las exposiciones colectivas *menos* sesgadas del 2013. De hecho, *Formas biográficas* expuso 88 obras de artistas hombres, y 41 de mujeres, resultando en un 68% de obras de factura masculina y un 32% de piezas de artistas mujeres.

Preocupa sin embargo el planteamiento de esta exposición de tesis. Jean-François Chevrier es un comisario independiente cuyas exposiciones tienden a enlazar la literatura y la poesía con las artes plásticas y la fotografía documental. Para *Formas biográficas* explora el concepto de biografía, tema abierto a un sinfín de expresiones creativas. De ninguna manera puede sostenerse que la narrativa vital ha sido más practicada por hombres que por mujeres. Así pues, el tema mismo de la exposición hace indefensible el dominio masculino de los artistas, más todavía cuando el planteamiento expositivo no se restringe al arte de un periodo específico (hay piezas del siglo XIX y de arte actual), ni geográfico (hay artistas de varios continentes).

Sin embargo, se desprende por sus comentarios que Chevrier considera la subjetividad biográfica únicamente desde el valor que puede darle una mirada masculina. Chevrier escribe este párrafo para el catálogo de *Formas biográficas*:

Algunas obras realizadas por mujeres artistas son admitidas hoy en la historia canónica del arte moderno, con o sin el apoyo del feminismo. La identidad de estas artistas se sitúa en un relato histórico que incluye hechos e interpretaciones biográficas. Pero la forma biográfica rara vez es interrogada en cuanto tal. La obra de VALIE EXPORT presenta en cambio un conjunto de acciones documentadas que constituyen a un tiempo una biografía artística y una leyenda feminista, desmultiplicadas, especializadas (en el espacio urbano) (Chevrier 2013: 301).

En estas frases, el comisario empieza marcando una distancia con respecto a las mujeres creadoras, que aparecen como un otro lejano, cuyas obras *algunas* veces pueden recibir un pase de entrada al mundo del arte ortodoxo. El autor añade el mensaje implícito de que el arte de mujeres a veces se valora por el apoyo que le brinda el feminismo más que por méritos propios.

Chevrier generaliza la producción femenina, alegando que, en general, no interroga la forma biográfica. No solo no aporta evidencia alguna para hacer tal aseveración, sino que se erige como el experto comisario que es capaz de atisbar una chispa de diferencia interesante en la obra de una artista que selecciona para su exposición. Se trata de VALIE EXPORT, una artista que “activa” su biografía, cuando las demás mujeres, se infiere, no han conseguido hacer tal cosa.

Contrastemos esta mirada, la de un hombre que siente que tiene autoridad para entender una realidad universal muy particular, la experiencia subjetiva de la vida, con la actitud de la comisaria Marcia Tucker, cuando ésta recordaba sus dificultades enfrentándose a arte con el que estaba poco familiarizada:

Averiguar por qué algo no te interesa te ayuda a comprender dónde yacen tus prejuicios y resistencias. [...] Ayuda mucho mantener la mente abierta y tener sentido del humor, y no tomarse muy en serio las propias preferencias y antipatías (Kuoni 2001: 170).

Por otra parte, *Formas biográficas* es una exposición que refleja diversidad geográfica, temporal y sexual. Presenta a artistas europeos y africanos, artistas abiertamente homosexuales, decimonónicos o menores de 30 años, practicantes de diversos medios artísticos, artistas Pop o expresionistas

abstractos, fotógrafos anónimos, escritores o dramaturgos. Esta variedad de edades y prácticas es encomiable, la diversidad geográfica, con la estratégica presencia de un artista africano y varios de Asia, es más plural que en muchas otras exposiciones, como lo es la referencia a la sexualidad no normativa.

La pensadora Irit Rogoff tiende a sospechar de la artificialidad de ciertas diversidades.

En relación a la diferencia cultural en las instituciones culturales occidentales parece que hemos hecho una transición de la exclusión a la inclusión, de la xenofobia a la xenofilia en un tranquilo paso y sin deshilarlos de nuestras prácticas institucionales durante ese proceso (Rogoff 2002: 66).

Según ella, la xenofilia se ha puesto de moda en museos occidentales, que anuncian exposiciones sobre “lo otro”, sin actuar sobre su funcionamiento excluyente. Rogoff considera que este tipo de exposiciones son meras estrategias de visibilidad compensatoria, que aparentan corregir desequilibrios, sin atajar de raíz el problema estructural. Argumenta que los museos, lejos de hacer autocrítica, han mantenido una creencia romántica de que basta insertar otras historias entre las grandes narrativas modernas, haciendo oídos sordos al conflicto entre las culturas hegemónicas y las marginadas.

Irit Rogoff critica este modelo aditivo por dejar intacta a la institución, que en realidad no cambia, no replantea sus principios ni cuestiona su función. Estas reflexiones llevan a concluir que la exposición *Formas biográficas* opera con una inclusión aditiva. La visión autoral masculina se ha situado en el centro, y lo subalterno ha girado en torno a ello, pero no al mismo nivel. Reafirman esta postura los comentarios de

Jean-François Chevrier sobre, por ejemplo, el artista indio Jivya Soma Mashe, de tradición warli.[\[15\]](#) Lo hacen también estas palabras informativas sobre el catálogo, en la página web del Museo Reina Sofía:

Desmitificando las tradiciones modernas se propone una revisión del arte desde el XIX hasta ahora, tomando como puntos de partida dos figuras literarias, Gérard de Nerval y Franz Kafka. Prescindiendo de las grandes figuras en el arte moderno y de los conceptos asociados con la hagiografía, surgen los temas de la exposición: la identificación del nombre y de la biografía con la casa y el espacio, la idea de la vida como un drama, que tiene mucho que ver con el teatro, y luego finalmente la idea de la biografía como memoria y olvido[\[16\]](#)

En primer lugar, se nos indica que se revisa la tradición moderna desde la perspectiva de dos autores varones. A continuación, se nos informa de que se prescinde de las grandes figuras y hagiográficas del arte moderno. Estas cuestiones no se contradicen entre sí, aunque señalan cierta incongruencia. Si lo que se busca realmente es cuestionar la tradición moderna del arte, recurrir a textos feministas, poscoloniales o de creadores del sur global es mucho más coherente que fundamentarse en las perspectivas de dos hombres europeos nacidos en el siglo XIX. En definitiva, tanto la exposición como el catálogo de *Formas biográficas* encarnan un androcentrismo eurocéntrico, si bien se ha publicitado como una exposición que cuestiona la tradición moderna.

Buenas prácticas



Detalle del collage de Hannah Hoch *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*. Papel sobre cartón, 1919. Fotografía de Cristina Nualart, 2017.

Por contraste, es necesario finalizar esta crítica con un ejemplo de buenas prácticas. Juan Vicente Aliaga fue el comisario de la exposición monográfica de la artista Hannah Hoch, realizada en el Museo Reina Sofía en 2004. Aliaga escribe su texto para el catálogo sin recurrir a presunciones y dogmatismos. Describe la forma de pensar de un hombre enfrentado con honestidad a su pertenencia al género privilegiado, pero que no se lava las manos de actuar con una ética que requiere de una perspectiva feminista:

Sin querer sobrevalorar la importancia de la vida cotidiana, de la que puede derivar una concepción del arte como micropolítica, y consciente de que en el caso de mujeres artistas se ha hecho mucho hincapié en el discurrir de sus vidas y en su experiencia en el campo de las emociones y los sentimientos –al contrario del enfoque más distanciado que se ha vertido sobre los varones, lo cual demuestra distintas varas de medir y un sesgo

sexista—, no puedo menos que aludir a algunos hechos de la biografía de Hannah Hoch capitales para sopesar la evolución de su pensamiento y concepción de la existencia (Aliaga 2004: 24).

Aliaga empieza compartiendo un dato que demuestra su conocimiento de un histórico sesgo de género. Consciente del mismo, procede con cautela por un camino que tiene un parecido superficial con el comportamiento sexista que relegaba a las mujeres a la “intrascendencia” del mundo emocional. A continuación, Aliaga aporta motivos razonados para efectuar un análisis biográfico de Hannah Hoch, con autoconsciencia.

De las mil posibles recetas para guisar una perspectiva feminista aplicable al trabajo de comisariado, ésta se podría hacer con solo tres ingredientes: una dosis de conocimiento sobre el estado de la cuestión, una porción de reflexión sobre el conocimiento situado propio y del otro (la artista Hannah Hoch, en este último caso), y una generosa cucharada de transparencia, del color de la humildad para admitir posibles errores u omisiones.

[1] Las conferencias también contaban con una mayoría de hombres: nueve, y dos mujeres.
<http://www.museoreinasofia.es/actividades/arte-digital-nuevos-medios-entre-historia-practica-institucion>
<https://www.revistadearte.com/2008/04/21/conferencias-sobre-arte-digital-y-nuevos-medios-en-el-reina-sofia/>.

[2] <http://www.artfutura.org/v2/pasteditions.php?idcontent=8&mb=2>.

[3] La primera Bienal de la imagen en movimiento en el Museo Reina Sofía seleccionó obras de las artistas: Marina Abramovic, Chantal Akerman, Ida Applebroog & Beth B, Eugènia Balcells, Irit Batsry, Lorraine Dufour, Paula Fairfield, Vanalyne Green, Danièle Huillet, Mako Idemitsu, Joan Jonas, Mary Perillo, Barbara Steinman, Leslie Thornton, Julie Zando.

[4] Las trece artistas seleccionadas fueron: Eugènia Balcells, Iciar Bollaín, Mercedes Gaspar, Isabel Herguera, Rosa Méndez, Esther Mera, Carina Pardevilla, Diana De Petri, Matilde Prat, Susana Rabanal, Belén Rey, Manuela Saez y Eve Tramullas.

[5] Por ejemplo, la obra *TV weave* (1985), o la instalación *Trasspasar Limits*, (1995).

[6] Ana Martínez Collado es una pionera en España en hacer accesibles en red muchos textos fundamentales de teoría y crítica de arte feminista, a través la web que creó en 1997: estudiosonline.net. Destacamos de esa plataforma el artículo de Martínez Collado "Perspectivas feministas en el arte actual", disponible en estudiosonline.net/texts/perspectivas.html. Aporta los nombres de otras artistas españolas que trabajan con internet: Marisa González, Carmen Cantón, Belén Nieto, M^a Angustias Bertomeu Martínez y Cristina Buendía. Cita la exposición de Lourdes Ciruelo *Net select@ ¿cuestión de género?* (2003), que incluía obra de Dora García, Julia Masverná, Carne Romero, Elvira Pujol, Maite Camacho, Pilar Ónega, Dina Roisman y Begoña Egurbide.

[7] <http://www.cibervision.org/>. Si bien casi todos los ponentes eran hombres, la exposición realizada para el evento incluía a las artistas Eugenia Balcells, Ursula Damm, Donatella Landi y Águeda Simó, ninguna presente en *Máquinas y Almas*.

[8] La comisaria Remedios Zafra (2003) dice: "habitar en Internet para las mujeres, como para todos aquellos otros

excluidos hasta hace poco de la historia oficial, tiene un valor añadido. Son los espacios por hacer los que ofrecen más posibilidades para la no-repetición de los viejos modelos de jerarquización social, más posibilidades para imaginar las nuevas condiciones creativas, sociales y políticas de un mundo post-Internet". Las artistas participantes son 8: Annie Abrahams, Natalie Bookchin, Mary Flanagan, Laura Floyd, Auriea Harvey, Tina LaPorta, Margot Lovejoy, Cornelia Sollfron.

[9] <http://www.lapanera.cat/home.php?op=13&module=act&cad=1&item=4>.

[10] Korot dijo: "Si miras los números de artistas de éxito que emergieron de finales de los años 60 y los 70, hubo muchas mujeres" (Stermitz 2010).

[11] <http://deweyhagborg.com/projects/spurious-memories>.

[12] Citas del texto en página web y del folleto de la exposición *Máquinas y almas*.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maquinas-almas-arte-digital-nuevos-medios>.

[13] <http://www.museoreinasofia.es/actividades/taller-tecura-evru>.

[14] Las artistas son: Louise Bourgeois (1911-2010), Claude Cahun (1894-1954), Lygia Clark (1920-1988), Marina Faust (b. 1950), Maruja Mallo (1902-1995), Anne-Marie Schneider (b. 1962), Ahlam Shibli (b. 1970), Arpita Singh (b. 1937), Alina Szapocznikow (1926-1973), Dorothea Tanning (1910-2012), Claire Tenu (b. 1983), VALIE EXPORT (b. 1940) y Francesca Woodman (1958-1981).

[15] Cita de Chevrier (2013: 356): "En un entorno totalmente distinto, la obra del artista indio (warli) Jivya Soma Mashe muestra que un artista puede interpretar de manera singular un fondo vernacular, en este caso concreto una técnica gráfica de decoración doméstica ritual, practicada tradicionalmente por

las mujeres. Sus grandes composiciones narrativas recapitulan una memoria colectiva, adornada con detalles que constituyen una crónica de la vida de la aldea. Invaden un campo pictórico análogo, más que la representación, del territorio comunitario. Se encuentra un efecto de campo similar en los cuadros de Arpita Singh, principalmente desde finales de los años ochenta”.

[16] Publicaciones MNCARS, 2013, “Formas biográficas, Construcción y mitología individual”, *Web Museo Reina Sofía (Publicaciones)*, <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/formas-biograficas-construccion-mitologia-individual>.

Cecilio Pla. Donación de la familia Ellacuria-Delgado

Durante la primavera y parte del verano de este año, el Museo del Prado presenta una interesante donación llevada a cabo por

los hermanos Ellacuria Delgado, hijos de Ana María Delgado, la nieta del pintor Cecilio Pla Gallardo (1859-1934). Se trata de una pequeña exposición (ocupa solamente una pared de la sala 61 A del Museo) que pone de manifiesto el valor de esta interesante donación artística y documental, conformada por cartas, un interesante archivo fotográfico, dibujos, medallas conseguidas por el pintor valenciano a lo largo de su vida, etc.

La gran singularidad de la donación Ellacuria-Delgado permitirá investigar una de las personalidades todavía no difundidas de arte del siglo XIX español, la del pintor Cecilio Pla. Al igual que pueda suceder con Ignacio Pinazo o Francisco Domingo, los artistas valencianos del cambio de siglo han quedado bajo la sombra de Sorolla. Pla siguió la trayectoria habitual en los pintores españoles decimonónicos. Inició su formación en la escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, en este caso la de San Carlos de Valencia, para más adelante completarla en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado dependiente de la Real Academia de San Fernando en Madrid. También emprendió el obligado viaje a Italia en 1880, que tuvo su continuación en Francia y en Portugal. Participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y progresivamente se fue deshaciendo del academicismo imperante en la pintura española decimonónica para seguir tendencias más innovadoras, desde el luminismo mediterráneo que muestra en gran parte de sus obras, hasta el wagnerianismo.

Posiblemente sea su faceta como luminista la que permita difundir su obra con mayor fortuna. A lo largo de su vida hizo numerosas vistas de las playas valencianas, concediendo una gran importancia a la luminosidad. La luz es la verdadera protagonista de esos lienzos, llenos de personajes burgueses en actitudes ociosas. De este interés por la captación del natural dan buena muestra los apuntes de su cuaderno de Asturias, expuestos en la muestra junto a otros paisajes

arbolados pintados a lápiz.

Las fotografías, medallas, apuntes y correspondencia expuestas en la muestra dialogan a la perfección con el autorretrato del artista adquirido por el Museo el año pasado. En esta obra fechada en 1892, el artista se muestra delante de los retratos de algunos familiares, y de la copia del retrato del príncipe Baltasar Carlos de Velázquez, artista muy admirado por Pla.

Otra de las facetas del pintor que esta donación contribuye a explicar es su vertiente más castiza. Pla se asentó en Madrid y aquí llevó a cabo abundantes representaciones de majos y, sobre todo, de jóvenes muchachas vestidas con el traje tradicional madrileño. Tal y como puede apreciarse en las fotografías cedidas al Museo en esta donación, frecuentemente se trataba de imágenes que el propio artista recreaba en su taller, vistiendo a las modelos de manolas y haciéndolas posar con ramos de flores.

Entre los fondos de esta donación aparecen abundantes representaciones del estudio del artista. El espacio de trabajo del pintor podría considerarse como un subgénero dentro de la pintura y la fotografía del siglo XIX, por la frecuencia con la que fue reproducido. Los estudios de los artistas eran, además de un lugar para pintar, espacios de exhibición de sus obras, frecuentemente abiertos a familiares, amigos, y, sobre todo, a marchantes o a posibles compradores. Estos acudían a los estudios de los artistas, tenían la oportunidad de hablar en persona con ellos y de escoger una obra entre las que allí estuvieran disponibles para la venta. Por este motivo, los pintores se esmeraban en hacer de sus estudios algo más que simples espacios de trabajo. Solían llenarlos de antigüedades que formaban parte de su colección personal y que les servían para introducir detalles históricos en sus cuadros, además de atesorar en ellos ricos muebles. Cecilio Pla, tanto en su estudio como en la escuela, contactó con numerosos alumnos y con él se formaron grandes personalidades de la pintura española del XX.

En definitiva, se trata de una sencilla muestra a partir de una de las donaciones sobre arte español de finales del XIX y comienzos del XX más interesantes que el Museo del Prado ha recibido. Ojalá sea solo el comienzo de fructíferas investigaciones y de nuevas exposiciones sobre la obra del artista.

Para más información sobre el artista:

VV. AA., *Cecilio Pla*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 1998.

El interior de la Quinta del Sordo.

1. Introducción

Hubo un tiempo en el que las *Pinturas negras* lucieron con todo su esplendor sobre las paredes de la estancia de Goya —denominada la Quinta del Sordo— cuando fueron elaboradas, entre los años 1819 y 1824, antes de que el pintor decidiera abandonar España para instalarse en Burdeos, donde permaneció durante los últimos cuatro años de su vida. Cuando compró la Quinta a principios de 1819 sus paredes ya albergaban probablemente una serie pinturas murales que representaban espacios abiertos, muy habituales en las fincas de recreo y descanso de este periodo. Pero Goya decidió cubrir estos paisajes con las "pinturas negras" en las que utilizó una técnica mixta que las distingue claramente de los murales anteriores. Posteriormente, por orden del propietario del inmueble en 1874, el barón Frédéric Émile d'Erlanger, estas obras fueron extraídas de

los muros que las albergaban con motivo de la Exposición Universal de París, donde se exhibieron la mayor parte de ellas en 1878, siendo sometidas a un largo proceso de restauraciones, analizadas en algunas investigaciones (Glendinning, 1975; Garrido, 1984; Foradada, 2010).

En los siguientes apartados veremos el lugar que ocupaba cada uno de estos óleos en su emplazamiento original. No hemos de olvidar que la secuencia de contenidos que se desprende de la ordenación de las obras es un aspecto fundamental para la adecuada interpretación de las *Pinturas negras*. Sin embargo, los testimonios publicados por los autores que visitaron las pinturas antes de su traslado, son en ocasiones ambiguos cuando describen la distribución de las obras en la casa de Goya. Entre ellos, destacan el inventario de Antonio Brugada, redactado probablemente en vida del pintor (Brugada, 1950), y los testimonios de Charles Yriarte, cuando visitó las obras en la década de 1860 (Yriarte, 1867 y 1997), a los que se añade la publicación de Pierre Léonce Imbert, tras su visita a la Quinta de Goya en 1873 (Imbert, 1875). Por otro lado, la exhibición en el Museo de Historia de Madrid de la maqueta *Modelo de Madrid*, elaborada por León Gil de Palacio entre los años 1828 y 1830, donde figura la Quinta del Sordo, ofrece información muy valiosa para la definición de las salas donde se alojaban las pinturas, sobre las que aportamos, en esta publicación, los planos de la casa con las medidas correspondientes que hemos deducido en función de los planos de Madrid de dicho periodo.

2. La historia de la Quinta del Sordo

Recordemos que Francisco de Goya se había alojado en una calle céntrica de Madrid, Valverde nº 15, desde 1800 hasta 1819, cuando decidió comprar esta finca alejada de la ciudad para vivir con Leocadia Zorrilla y los dos últimos hijos de

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

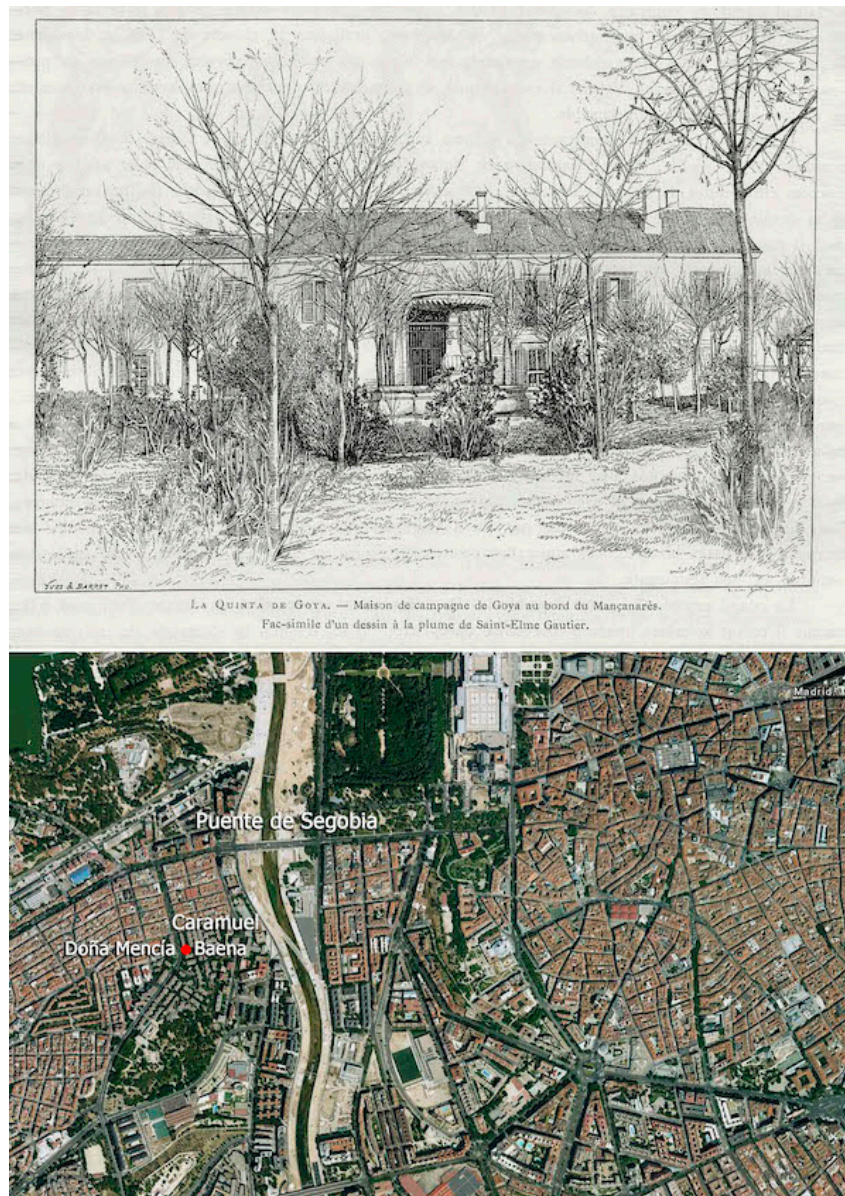


Fig. 1. Imagen superior: Grabado de la Quinta del Sordo de Saint-Elme Gautier, publicado por Charles Yriarte, "Goya aquafortiste", en *L'Art*, IX 1877, tomo 2, p. 9. Universidad de Heidelberg.

[https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1877_2/0019/image]. El grabado no responde la casa original habitada por Goya, de la que solo vemos parte del edificio en el extremo izquierdo, sino a las ampliaciones posteriores llevadas a cabo por el hijo y el nieto del pintor en el edificio de la derecha, a partir del módulo de la escalera añadida por Goya. En la fachada de dicha escalera abrieron posteriormente una puerta en la planta baja y un balcón en la primera planta. Imagen inferior: Vista actual de Madrid con la indicación del lugar donde se hallaba la Quinta del Sordo.

Podemos imaginar las sensaciones que envolvieron a Goya una vez alojado en su nueva estancia, a media hora de Madrid –pasado el puente de Segovia–, en la orilla derecha del río Manzanares y cerca de la ermita de San Isidro. Desde su Quinta se distinguen algunos edificios de la ciudad que sobresalen del conjunto, como la iglesia de San Francisco el Grande o el

Palacio Real, que alberga algunas de las obras de su dilatada trayectoria. También puede ver desde sus tierras la pradera de San Isidro, retratada como escenario festivo en un célebre óleo suyo en 1788. La Quinta del Sordo, en consecuencia, representa el final de un largo recorrido, de manera que Goya es consciente de que se encuentra en el último tramo de su trayectoria profesional. Así lo consideró en la carta dirigida al rector del Colegio de San Antón, en el mes de agosto de 1819, con motivo de la entrega del óleo *La última comunión de San José de Calasanz* (Canellas, 1981: 379). Este cuadro, así como la tabla de pequeño formato que lo acompañaba como obsequio: *La oración del huerto*, fueron elaborados a lo largo de ese verano, de manera que pudo realizarlos en su nueva casa.

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

Cuando falleció A. Montañés en la primavera de 1803, su viuda vendió la Quinta a Pedro Marcelino Blasco, y éste a Francisco de Goya en 1819. Recordemos que F. J. Sánchez Cantón descubrió la escritura de dicha adquisición. En realidad, tal y como señaló Cruz Valdovinos, Sánchez Cantón estaba consultando la donación de la Quinta del Sordo efectuada por Goya a su nieto Mariano en 1823, y entre dicha documentación figuraba la referencia a la escritura de su compra (Cruz Valdovinos, 1987). Su datación, hasta ese

momento desconocida, permitió dar fecha al periodo en el que fueron realizadas las *Pinturas negras*, tal y como se indica textualmente en dicho documento: “El día 27 de febrero de 1819 [...] compra Goya a D. Pedro Marcelino Blanco catorce fanegas y diez celemines de tierra de sembradura y en ellas su casa”[\[2\]](#) (Sánchez Cantón, 1946: 93). Una vez adquirida la propiedad el pintor realizó diversas reformas en la casa, que en la escritura de donación de la Quinta a su nieto Mariano Goya se mencionan como «mejoras de aumento de la casa, otra para los hortelanos»[\[3\]](#), tal y como veremos con detalle a continuación, entre las que se incluyen las caballerizas y los aposentos para el personal asignado al cuidado de las tierras, que en conjunto ocupaban en torno a cinco hectáreas. En efecto, a pesar de que Francisco Javier era su heredero natural, en el mes de septiembre de 1823 Goya decidió legar la Quinta a su nieto Mariano. Sin duda se trata de una medida de precaución ante la posible expropiación de bienes, puesto que las tropas francesas de los Cien mil hijos de San Luis, que darán fin al denominado Trienio liberal, estaban culminando su contienda en esas mismas fechas.

Tras la muerte de Goya en 1828 la Quinta del Sordo y sus *Pinturas negras* pasarán a manos de diversos inquilinos. El nieto del pintor, Mariano, traspasó la propiedad a su padre Francisco Javier Goya en 1830, y en septiembre de 1832 se hipoteca a favor de Joaquín Azpiazu. Curiosamente, en la descripción de esta última escritura de la Quinta se indica, tal y como publicó Saltillo, que la finca linda al mediodía con la tierra de Flórez o del Sordo (Saltillo, 1952: 20), de manera que dicha relación bien podría estar en el origen del sobrenombre de la Quinta, con independencia de la condición compartida por Francisco de Goya desde 1793. Finalmente, el 24 de septiembre de 1852, Francisco Javier Goya otorga poder a su hijo Mariano para alquilarla. A raíz de la muerte del hijo del pintor en 1854, Mariano Goya decide venderla a Segundo Colmenares, quien la compró en la subasta realizada

el 12 de abril de 1858. Recordemos que Colmenares inició un ambicioso proyecto de urbanización adquiriendo las tierras de esa zona, en el actual barrio de Carabanchel[4]. Pero debido al embargo de bienes sufrido por este último propietario, la Quinta pasará a manos de Luis Rodolphe Coumont en 1863, un financiero belga de Bruselas que compró las tierras de Colmenares en la zona, incluida la Quinta del Sordo[5].

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

En 1866 comprará dichas tierras el barón francés Charles Saulnier, quien recibe en la Quinta al autor de la misma nacionalidad P. L. Imbert en 1873. Imbert realizará una publicación con sus impresiones sobre las *Pinturas negras*

que citaremos más adelante. Pero este mismo año Saulnier venderá la casa al barón Frédéric Émile d'Erlanger, quien ordenó la extracción de las pinturas de los muros de la Quinta del Sordo con el objeto de salvarlas del incipiente deterioro, pero también con la intención de exhibirlas en París. Tal y como señaló Glendinning en su Discurso inaugural en el Queen Mary College de la Universidad de Londres, Frédéric Émile d'Erlanger, gerente único del Banco Émile Erlanger de París, adquirió toda la zona oeste de Madrid en manos del anterior propietario, de manera que quizás pudo especular con la atracción que la zona oeste había generado en el desarrollo de algunas ciudades, tal y como de hecho realizó con éxito en otros lugares[6].

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

No obstante, para la adecuada observación de las pinturas es preciso considerar que estas obras fueron realizadas en

función del espacio expositivo que las albergó en su origen. Pese a ello, la instalación de las pinturas en el Museo Nacional del Prado ha sufrido diversos cambios, pero en ninguno de ellos se ha tenido en cuenta la distribución de las pinturas tal y como fueron elaboradas en la Quinta del Sordo. Por otro lado, la exposición en el Museo de Historia de Madrid de la maqueta *Modelo de Madrid*, realizada por León Gil de Palacio entre 1828 y 1830, ha confirmado la ubicación de la Quinta de Goya, tal y como fue descrita por Glendinning.



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

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

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

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

(Glendinning, 1986: 102).

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

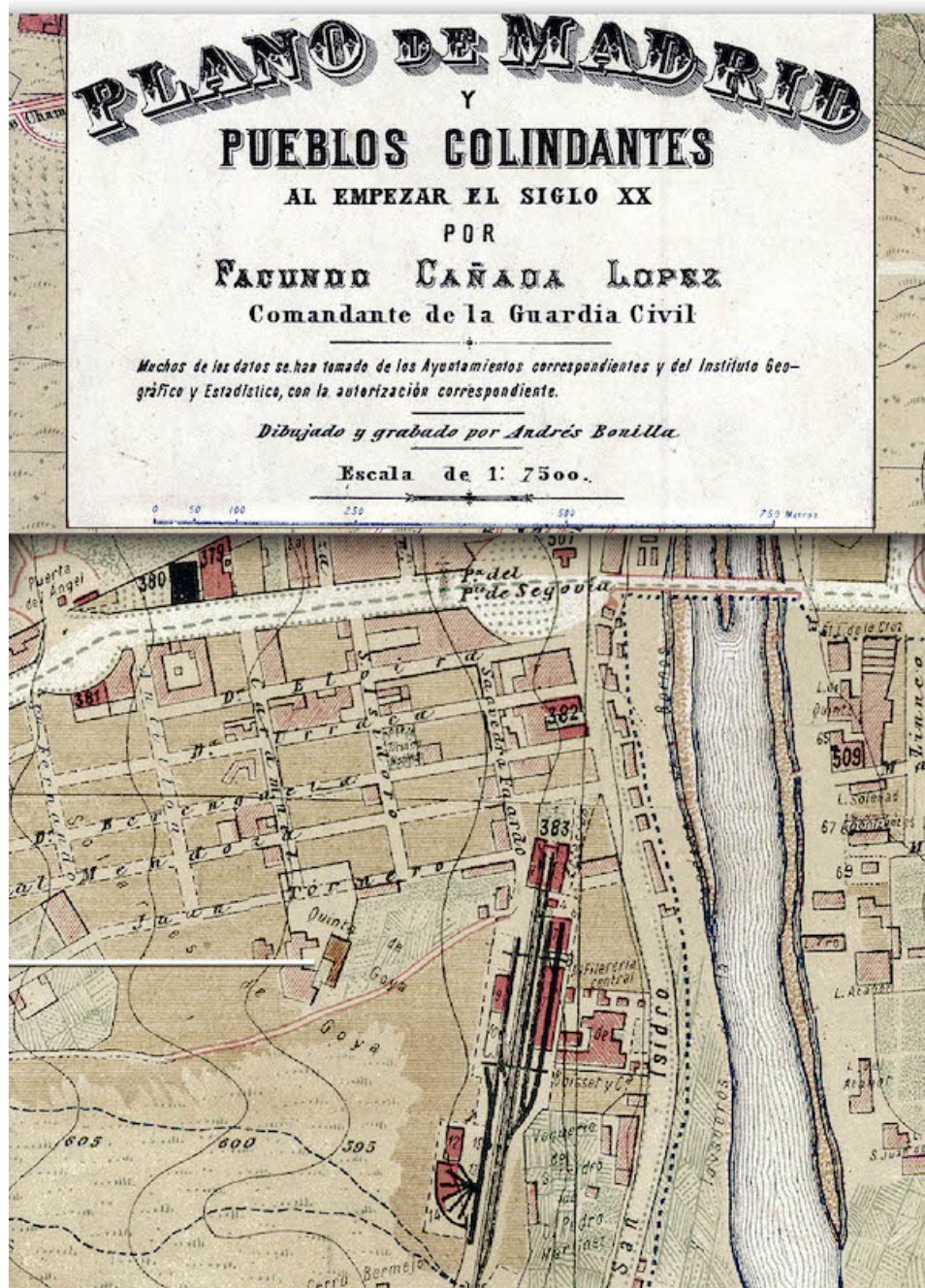


Fig. 3. Plano de Madrid de Facundo Cañada [obra derivada: fragmentos], Madrid, Museo de Historia, dibujado por A. Bonilla, 1900, escala 1: 7500, CSIC. Fragmento del plano con segmento blanco superpuesto para la indicación de la Quinta de Goya. En la parte superior de la imagen: detalle ampliado de la escala del plano. Puede consultarse en: <http://digital.csic.es/handle/10261/28971> [fecha de consulta: 06/02/2019].

Es preciso tener en cuenta que no tenemos documentos del propio León Gil de Palacio que indiquen la escala utilizada para la elaboración de su maqueta, y que los estudios realizados sobre dicha maqueta proponen unas escalas que

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



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



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

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

escalas de los planos de Ibáñez y Cañada, tomando como referencia dicho tramo del edificio que albergó las *Pinturas negras*, he obtenido –en ambos– aproximadamente las mismas medidas para la longitud de todo el edificio, es decir, 38 metros, de los que 19 metros corresponden a la longitud casa habitada por Goya, donde he incluido el módulo de la escalera. La anchura de este tramo del edificio correspondiente a la vivienda es de 6 metros aproximadamente (fig. 5 y 6)

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

Otro detalle importante para ubicar con precisión la sala de la planta baja donde Goya elaboró las *Pinturas negras* en el edificio es la longitud considerable que tenían las dos pinturas grandes de esta sala: aproximadamente 585 cm. *El Aquelarre* y 436 cm. *La romería de San Isidro*, situada en la pared diametralmente opuesta. Charles Yriarte, en su publicación de 1867 tras su visita a la Quinta señaló que ambas composiciones «ocupan todo el ancho de los lados más amplios, los que se encuentran a la derecha y a la izquierda

según se entra», y a continuación comentó: «La de la izquierda puede llamarse Aquelarre [...] El mural de la derecha, de idénticas dimensiones, representa la Romería de San Isidro» (Yriarte, 1997: 246). Cuando observamos el plano del interior de la planta baja (fig. 7) vemos que *El Aquelarre*, situado por Yriarte en la pared izquierda según se entraba en la sala, podría ubicarse en cualquier lugar entre la ventana de la izquierda y el extremo del salón, pues la ventana que originalmente hacía juego con la anterior, frente a las puertas que daban acceso al jardín posterior, fue cubierta cuando Goya reformó la casa, como corrobora la fachada del edificio en la maqueta. Ahora bien, *La romería de San Isidro*, situada frente al *Aquelarre*, sólo pudo elaborarse entre dichas puertas de la sala que daban acceso al exterior vallado, donde se ubicaba un jardín, según se desprende de las escrituras del inmueble[\[11\]](#). En la maqueta de la Quinta se aprecian con claridad las dos puertas que unían la sala del comedor con dicho jardín en la parte posterior del edificio, tal y como hemos representado en el plano del interior (fig. 6 y 7). Si pensamos que *La romería de San Isidro* medía 436 cm. de longitud, al que añadían las amplias molduras que figuran en las fotografías de Laurent, la composición necesariamente fue elaborada entre dichas puertas de acceso al jardín, tal y como indicamos en el plano de la casa, dado que la pared situada entre la puerta y el extremo izquierdo de la planta baja, según miramos el plano, que han propuesto algunos autores para este cuadro, tenía una longitud menor: 360 cm., que resultaba inviable para alojar esta composición [\[12\]](#) (fig. 7). Sin embargo, este tramo de pared, entre la puerta y el extremo izquierdo de la sala, que es aproximadamente el mismo que tenía el primer piso entre la ventana y el mismo extremo de la casa, era suficiente y apropiado para alojar las composiciones que Goya elaboró en este lugar del primer piso: *Paseo del Santo Oficio* y *Duelo a garrotazos*, de 266 y 261 cm. de longitud respectivamente (fig. 7).

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

Para deducir las medidas de las salas del interior del edificio, hemos estimado un grosor para los muros exteriores de 50 centímetros aproximadamente, teniendo en cuenta que estaban contruidos con adobes. Una vez restado el grosor de dichos muros, las medidas resultantes para la sala de la planta baja que albergaba las *Pinturas negras* son: 10,23 x 5,14 metros. De manera que podemos concluir que esta sala medía aproximadamente 10 x 5 metros [\[14\]](#). En el plano del interior de la Quinta incorporamos la extensión exacta que ocupaban cada una de las pinturas en función de las medidas del edificio, que hemos recogido en las escalas de los citados planos de Ibáñez y Cañada (fig. 7). Esta planta, a su vez, estaba dividida en tres partes, tal y como adelantó

Glendinning en su publicación de 1986. Hay que recordar que en la escritura del arriendo de la casa con sus muebles llevada a cabo diez años antes de la visita de Yriarte, en 1857, entre la testamentaría de Francisco Javier Goya (Bernardo Rodríguez) y Santiago Ortiz, quien la subarrendó a doña Francisca Vildósola, futura esposa del nieto del pintor (AHPM. P.º 26523, f. 289-293v), se describe la misma planta baja de la vivienda antigua, a la izquierda según se entraba por el nuevo portal que resultó de las ampliaciones llevadas a cabo por el hijo de Goya en la parte derecha del edificio. A la izquierda de la nueva entrada se encontraban la cocina y el dormitorio del criado, y un cuarto correspondiente a los azulejos. Pero cuando describe las salas de la prolongación izquierda del edificio, donde se encontraban las *Pinturas negras*, se comenta textualmente: «Habⁿ baja a la Izq^{da} del P^L 1ª Pieza – Seg^{da} Id. – Pieza 3ª», es decir, que el ala izquierda (del Portal) de la casa antigua que alojaba las *Pinturas negras* estaba constituida por tres piezas. Cuando se describen los muebles que había en cada una de estas tres habitaciones, se comenta que en la primera pieza, antesala de la sala grande (hall representado en nuestro plano), había una «tarima de brasero de caoba». En la segunda habitación se indica la presencia de «doce sillas de badana negra en buen uso» y «una mesa de comer para veinte cubiertos de caoba maciza, con tablas para añadir», que nos confirma que esta sala era el comedor, probablemente ya en vida de Goya, como señaló Glendinning en sus publicaciones: «Si la sala baja contaba con una mesa de caoba para 20 personas, no sorprendería que tuviese 9 o 10 metros de largo la pieza» (Glendinning, 1986: 104), tal y como ha resultado finalmente en nuestro cálculo. Esta información nos permite suponer que en esta sala se encontraban las *Pinturas negras* de la planta baja, dada la extensión considerable que se deduce de la mesa descrita. Pero también se define, en esta parte antigua de la casa que el hijo y el nieto del pintor no alteraron, la presencia comentada de una «Pieza 3ª» el

fondo de la sala, con alguna mesa, sillas y butacas, cuyo espacio representamos como una pequeña habitación o gabinete en el plano que aportamos (fig.7).

Las paredes más estrechas que alojaban las composiciones de *La Leocadia* y *Dos viejos*, en la entrada de la sala, o *Saturno* y *Judith*, en la pared del fondo, tenían en torno a 5 metros, de los que un metro aproximadamente corresponde a la puerta de entrada en la sala, sobre la que se disponía el pequeño cuadro *Dos viejos comiendo*, y a la ventana situada en el centro de la pared del fondo (visible en la maqueta), que representamos en el mismo plano de la casa. El espacio que esta sala dejaba para el gabinete del fondo y para el hall de la entrada puede oscilar, pero lo importante es la ubicación de dichos lugares y las medidas de la sala que albergaba las *Pinturas negras*. Por otro lado, en las medidas del módulo de la escalera edificada por Goya en la reforma de la casa, según las proporciones en la maqueta, hemos obtenido 5 metros de fondo y 190 centímetros de anchura interior, de los que 95 centímetros corresponderían a la anchura de ambos sentidos de la escalera, si restamos 5 centímetros para un pasamanos central (fig. 7).

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

Recordemos que en la tasación, comentada anteriormente, de la casa para su venta realizada en 1854 por el nieto del pintor, Mariano, cuando falleció su padre, Javier Goya (AHPM, Pº. 26525, f. 279 v-389), se describe textualmente

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

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

Con respecto al primer piso de la Quinta, planteo una disposición simétrica para la sala que albergaba las *Pinturas negras*, en función de lo observado tanto en los

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

4. La ordenación de las obras en el soporte original

La Quinta del Sordo albergaba dos amplios salones, uno en la planta baja y otro en el primer piso, decorados en un

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

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

La distribución de las pinturas en la Quinta de Goya fue redactada en el inventario de Antonio Brugada[\[16\]](#); un pintor liberal que compartió una estrecha amistad con Goya durante su estancia en Burdeos (Brugada, 1950). Posteriormente el autor francés Charles Yriarte realizó una publicación en 1867 tras su visita a la Quinta del Sordo, y en ella ofreció una detallada relación tanto de las obras como de su ubicación original (Yriarte, 1997: 245-248). Pero encontramos una variable en el relato de Yriarte con respecto al anterior inventario, debido fundamentalmente a la ambigüedad de los términos utilizados por Brugada en su descripción. En general, ambas fuentes coinciden en la ubicación de las obras salvo en una de ellas: Brugada indica la existencia de una séptima obra en la planta baja, que denomina *Dos mujeres*. En las *Pinturas negras* sólo hay una pieza que podría representar únicamente a dos mujeres, la denominada actualmente *Dos viejos comiendo*, adquirida por el

Museo del Prado en 1881 junto al resto de las pinturas bajo el título: *Una vieja con una cuchara en la mano derecha y otra contemplándola*, que probablemente se hallaba, como veremos a continuación, sobre el dintel de la puerta de acceso a esta sala. De hecho, Yriarte añade esta séptima obra, después del relato de su itinerario por la casa, en el recuento final de la planta baja.

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

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



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

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

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

La descripción de Yriarte continúa haciendo referencia a los cuadros situados frente a *La Leocadia* y *Dos viejos* (*Dos frailes*), de modo que considera los personajes de ambos extremos como dos parejas: «Los dos murales de enfrente, en el otro extremo de la sala, representan a Saturno devorando a sus hijos y Judit degollando a Holoferno». Sin embargo, no detalla el extremo de la pared que ocupaban ambas pinturas, de manera que algunos expertos han interpretado que *Saturno* se encontraba en la derecha y *Judith* en la parte izquierda de la misma pared, según se entraba en la sala, pero otros autores invierten dicha orientación. Sobre este aspecto, el pintor e historiador Lawrence Gowing consideró que *Saturno* de hallaba en el extremo derecho, porque a su juicio Goya ordenó las obras en función de un lado femenino y de otro

masculino en toda la planta baja de la Quinta del Sordo (Gowing, 1966: 487-488). Glendinning corroboró posteriormente esta teoría y añadió el análisis de un detalle en las fotografías de Laurent: la luz recibida por la moldura que enmarca la pintura de *Saturno* proviene de la derecha, según nuestra posición ante la fotografía (fig. 8), y ello indica que el cuadro se hallaba próximo a la puerta de ese lado de la sala (Glendinning, 1986: 104). Con respecto a las fluctuaciones de luz que revelan estas fotografías, en ocasiones producidas por el mismo deterioro de las placas fotográficas, hay que considerar igualmente que Jean Laurent comenzó a utilizar durante este periodo luz artificial para iluminar los interiores de sus fotografías, tal y como se ha puesto de relieve en estudios recientes[\[17\]](#). Debido a ello, es preciso tener en cuenta que la luz eléctrica podría estar en el origen de las fluctuaciones de luz en las molduras de los cuadros que observamos en las fotografías de Laurent. Por este motivo, la probabilidad de que Laurent aplicara luz eléctrica en sus tomas, me inclina a pensar finalmente que Saturno se encontraba en la parte izquierda y Judith en la parte derecha de la misma pared según se entraba en la sala. Pensemos que Yriarte generalmente relata la ordenación de las obras de izquierda a derecha, tal y como señala textualmente cuando se refiere a estas composiciones: «Saturno devorando a sus hijos y Judit degollando a Holoferno».

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

Los dos grandes murales laterales están reservados a las grandes composiciones. La de la izquierda puede llamarse Aquelarre [...] El mural de la derecha, de idénticas dimensiones, representa la

Romería de San Isidro. Es la fiesta popular de la que ya hemos hablado, escena que se encontraba ante los ojos del pintor puesto que cuando abría las ventanas Goya podía asistir a la Verbena y estudiar a sus modelos (Yriarte, 1997: 247).

En relación a la citada séptima obra de la planta baja, diversos autores han añadido en esta sala una obra que Brugada nombra en su inventario como *Dos mujeres*, que dotaría a esta planta de siete pinturas. Sobre esta posibilidad, es importante destacar el testimonio del autor francés Pierre Léonce Imbert –cuando fue recibido en la Quinta del Sordo por su propietario el barón Saulnier en 1873–, quien describió el cuadro «*La Mort dinant avec une sorcière*» (La muerte cenando con una bruja) como parte de las obras de la planta baja, inmediatamente después de *Saturno*, y antes de relatar las obras del primer piso (Imbert, 1876: 329). Debido a ello, esta obra que actualmente llamamos *Dos viejos comiendo* estaría ubicada sobre la puerta de entrada en la planta baja, especialmente por sus dimensiones: 49,3 x 83,4 cm., que se adaptan con precisión a ese lugar, tal y como veremos a continuación (fig. 10). Hay que tener en cuenta, además, que el papel observado en la parte inferior de esta última pintura en la fotografía de Laurent es el mismo que acompaña al resto de las pinturas en la planta baja, a diferencia de lo que sucede en la planta superior (Glendinning y Kentish, 1986: 105).

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

trasladarse posteriormente a la planta baja.

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

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

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

Cuando el autor francés señala textualmente, como hemos visto: «Entramos por la puerta del centro», cabe suponer que a continuación describe las obras situadas a ambos lados de dicha puerta central, como sucede en la planta baja. Pero comenta: «A la derecha de dicha puerta hay dos composiciones; la de la izquierda ya no existe», de manera que podemos pensar que se refiere a las dos composiciones

que se hallaban a la derecha, según se entraba por la puerta del centro, es decir, *El perro* y la que se encontraba a su lado, haciendo ángulo: *Asmodea*, dado que a continuación se encuentra la ventana que divide el muro derecho en dos partes (fig. 9). Con todo, Yriarte ha señalado que la distribución de las obras del primer piso es la misma que en la planta baja, salvo las ventanas, que en este último piso dividen en dos partes las paredes grandes. De manera que, si la puerta de acceso estaba situada en el «centro» de la pared, necesariamente ambos cuadros estarían ubicados a la derecha y a la izquierda de esta puerta, debido a la anchura realmente limitada de la sala.

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



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

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

El primer mural de la izquierda podría llamarse En las nubes. [...] La tierra parece escapar y una nube

opaca la domina, nube compacta y en primer plano en la cual cuatro brujas están en cuclillas. La composición que hace juego con la precedente representa a dos hombres mal vestidos, dos boyeros que se golpean con furor, armados con terribles garrotes (Yriarte, 1997: 247).

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

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

Evidentemente, la última composición es una ilusión. En el infinito espacio se encuentran dos figuras: una cubierta hasta la frente, la otra con los ojos extraviados, el aspecto lívido, se aprieta con terror a la primera, quien señala con el dedo una ciudad fortificada construida sobre un

peñasco de forma extraordinaria. En la llanura, al pie del peñasco, unos jinetes van a entrechocarse. Completamente en el primer plano, unas figuras de medio cuerpo, apenas indicadas, parecen apuntar sus fusiles contra los jinetes (Yriarte, 1997: 248).

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



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

Por otro lado, un aspecto que distingue los cuadros de ambas plantas son las molduras, más amplias en la planta baja, y de menor anchura y oscuras en el primer piso [\[18\]](#). También podemos constatar que el papel que figura en torno al cuadro de *Dos viejos comiendo* en la fotografía de Laurent revela motivos lineales de ramas de vid, similares a los que acompañan al resto de los cuadros de la planta baja. Pese a que puede resultar sorprendente la presencia del papel pintado sobre las paredes de la Quinta del Sordo en las fotografías realizadas entre 1866 y 1874, Goya pudo disponer de papel pintado para decorar las paredes de su casa, puesto que dicha decoración estaba de moda en los años veinte del siglo XIX. De hecho, una de las fábricas de papel pintado instaladas en Madrid contó con la protección real a partir

de 1818 (Glendinning, 1986: 106; 1992: 44). Sin embargo, hay otro aspecto en mi opinión revelador que determina la posición de *Dos viejos comiendo* en función de la iluminación reflejada por Laurent en la toma fotográfica, pues en ella observamos un gradiente de luz más intenso en la parte inferior derecha de la imagen, que se oscurece progresivamente hacia el extremo superior diagonalmente opuesto (fig. 10).

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

Es evidente que este cuadro formaba parte de los óleos de la planta baja, pero también hay que tener en cuenta el testimonio del pintor V. Carderera, quien conocía a Goya personalmente, después de que ambos fueran presentados por el general Palafox. En su publicación de 1838 comenta que en la Quinta del pintor «que poseía á orillas del Manzanares, apenas hay pared, sin exceptuar las de la escalera, que no estén llenas de sus caprichos y caricaturas» (Carderera, 1838: 631-633), de modo que también es posible que *Dos viejos comiendo* se realizara en el dintel de la puerta o embocadura que daba acceso a la escalera, en la planta baja, e incluso sobre la misma puerta del comedor, pero en su lado correspondiente al hall de entrada en la casa. Este aspecto explicaría la ambigüedad en la ubicación de esta obra que hemos observado en los relatos de Brugada y de Yriarte citados anteriormente.

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

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

dicho módulo en la maqueta de la Quinta. Finalmente, en la recreación se han evitado los dibujos de las puertas para ofrecer una mayor claridad en la definición de los espacios. Para el suelo, que probablemente era de madera, se ha propuesto la madrera de roble en la recreación virtual.

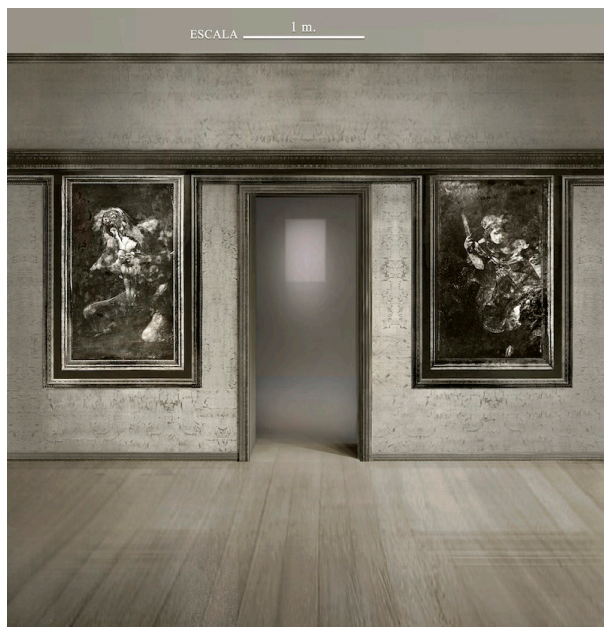


Fig. 11. F. Goya, *Saturno y Judith y Holofernes* en la Quinta del Sordo. Simulación virtual en función de las fotografías de J. Lauren, de los estudios de N. Glendinning y de la maqueta de León Gil de Palacio. Jean Laurent : *Saturne dévorant un de ses enfants, Sorciere préparant un philtre*, Instituto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

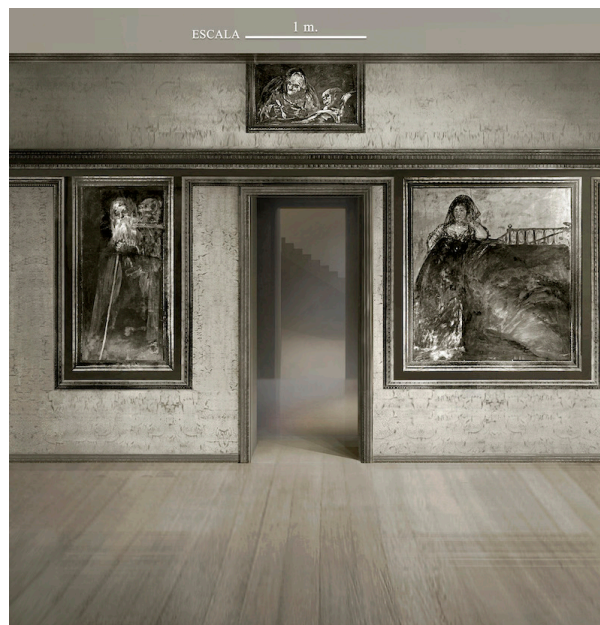


Fig. 12. F. Goya, *Dos viejos, Dos viejos comiendo y La Leocadia* en la Quinta del Sordo. Simulación virtual en función de las fotografías de J. Laurent, de los estudios de N. Glendinning y de la maqueta de León Gil de Palacio. Jean Laurent: *Un vieillard, Une maja*, Instituto del Patrimonio Cultural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

5. La pintura ausente de la Quinta de Goya.

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

Ch. Yriarte hace alusión tanto a la circunstancia de la mencionada venta al marqués de Salamanca, pese a que no indica la fecha, como a la fuente documental por la que considera que el autor de esta pintura es el hijo de Francisco de Goya. Según indica textualmente, el origen de esa información se encuentra en la correspondencia escrita por el nieto del pintor: «Esta pintura fue transportada a Vista Alegre, propiedad del marqués de Salamanca. Parece ser que no es de Goya, sino de su hijo, como testifica la correspondencia del marqués del Espinar» (Yriarte 1997, 287). Sin embargo, Yriarte no cuenta con el testimonio del propio marqués de Salamanca, y tampoco ofrece ningún detalle que describa los contenidos de esta obra, como sí lo hace con el resto de las pinturas murales de la Quinta. Resulta evidente que Yriarte no ha visto la pintura y que tampoco se ha entrevistado con el marqués de Salamanca (promotor del barrio de Madrid que lleva su nombre). A juicio de Priscilla Muller, la pintura *Dos viejos comiendo* pudo ser la obra arrancada de las paredes de la Quinta que comenta Cruzada

Villamil en su publicación. Recordemos que Cruzada señala que ya se ha intentado la transferencia de las pinturas al lienzo, aunque se desestima el arranque de toda la serie por las dificultades técnicas y su alto coste (Cruzada 1868, 265-267). Para Muller dicha venta fue llevada a cabo por el hijo del pintor, Javier Goya, entre 1830 y 1832 (Muller, 1984: 70). No obstante, en el caso de que la obra señalada por Yriarte fuera *Dos viejos comiendo*, las palabras escritas en la correspondencia del marqués del Espinar, de las que se hace eco, acreditarían únicamente la «formulación» de esa autoría, pero en modo alguno la autoría en sí, puesto que la mencionada pintura forma una unidad incontestable con el resto de las *Pinturas negras*. También hay que tener en cuenta que Yriarte no duda, en ningún momento, de la autoría de Francisco de Goya sobre las *Pinturas negras*, de modo que la pintura ausente es, en todo caso, una excepción que no acredita suficientemente.

Además, el escritor francés da muestras de una cierta confusión, dado que atribuye el título de Marqués del Espinar al hijo de Goya, cuando en realidad lo ostentaba el nieto del pintor, Mariano Goya. Tal y como relata textualmente Yriarte en su comentario sobre dicho título, cuyas iniciales figuraban en la entrada a la Quinta del Sordo: «Todavía hoy lleva escrita encima de la verja de la entrada la cifra M E con la corona de marqués, porque el título de marqués del espinar le fue concedido al hijo de Goya» (Yriarte, 1997: 245). Sobre este aspecto, hay que considerar que Javier Goya, hijo del pintor, no firmó ningún cuadro, a pesar de que en la partida de su matrimonio en 1805 figura como pintor (Canellas, 1981: 477). Tal vez por esa razón, como indicó el marqués de Saltillo en 1852 con motivo de la formulación de la escritura para hipotecar una de sus casas, a Javier se le nombra realmente como «hacendado y labrador». Otra fuente documental que acredita que esta obra formaba parte del conjunto de las *Pinturas negras* es la donación de la pintura llevada a efecto en 1881

por el barón D'Érlangler al Estado español, cuando el Museo Nacional del Prado la adquirió y la catalogó con el número 542, bajo el título *Una vieja con una cuchara en la mano derecha y otra figura contemplándola*. Asimismo, el recuento de las *Pinturas negras* realizado por Imbert en 1873, indicado anteriormente, ubicó esta obra en la planta baja de la Quinta.

La segunda pintura que pudo ser extraída de las paredes de la Quinta del Sordo y trasladada a Vista Alegre: *Capricho con cinco cabezas*, presenta una disposición similar a la observada en *El perro*, que se encontraba en el otro extremo de la misma pared, pese a que las medidas de este último son 131,5 x 79,3 cm. y las que revela *Capricho con cinco cabezas* en la fotografía de Laurent son aproximadamente 102,5 x 62,3 cm. (fig. 13) Por otro lado, el tema de la obra encuentra una cierta resonancia con alguna de las pinturas de esta misma planta, concretamente con la composición del *Paseo del Santo Oficio*, donde las figuras se agolpan de un modo similar en el extremo derecho del cuadro. A mi modo de ver, los personajes de *Capricho con cinco cabezas* encuentran igualmente una cierta resonancia con aquellos que Goya puso en escena en la serie de tablas y hojalatas de pequeño formato sobre *bandidos y caníbales*, realizada a comienzos del siglo XIX^[19].

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

matrimonio con Fernando VII.

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



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

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

Por otro lado, en el *Catálogo de los cuadros y esculturas* de la Galería palacio de San Telmo que los Montpensier tenían en Sevilla, publicado en 1866, figura esta obra, que había fotografiado Jean Laurent [\[201\]](#) (fig. 13). Finalmente, en la escritura (Hijuela paterna) de fecha 18 de mayo de 1892 del Archivo Orleans-Borbón (Notario Santiago Basanta Olmo), tras el fallecimiento del duque de Montpensier, su hijo, el infante Don Antonio María de Orleans y Borbón, recibe en la testamentaría de su padre los bienes del Palacio de San Telmo. En la relación de Cuadros del Palacio de San Telmo, se indican textualmente tres cuadros: “Francisco Goya – número doscientos cincuenta y cinco – Las manolas asomadas á un balcon, en quince mil pesetas. Ydem, número doscientos cincuenta y tres y doscientos ochenta y uno con grupo de cabezas, y el otro una señora con mantilla blanca (óleos) en 2000 pesetas”.

A partir de ese momento se pierde la pista documental de esta obra. La herencia de Antonio María de Orleans y Borbón, incluido el citado cuadro de Goya, cuando falleció en París en 1930, ya separado de su esposa: la infanta Eulalia de Borbón, pasará a manos de su hijo, Alfonso de Orleans y Borbón, V duque de Galliera (Madrid, 1886-Sanlúcar de

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

Con respecto a los autores que han valorado el cuadro fotografiado por Laurent en el palacio de San Telmo, recordemos que para Valerian von Loga, en su publicación de 1903 (traducida al español en 1909), la pintura *Capricho con cinco cabezas* es posterior a las *Pinturas negras* realizadas por Goya, y por este motivo considera que el autor pudo ser el hijo del pintor, Francisco Javier Goya (Loga, 1909: 77) [\[211\]](#). Por su parte August L. Mayer se refirió a este cuadro en su publicación de 1935 como probable obra de Goya, cuando fue adquirido por Alessandro Contini, pese a que no precisa si fue extraída de la Quinta del Sordo (Mayer, 1935: 300-301). Por el contrario, la experta Jutta Held afirma que la actual pintura *Cabezas en un paisaje* pudo ser elaborada por Leonardo Alenza, un seguidor e imitador de Goya (Held,

1964: 192). La pintura la catalogó posteriormente José Gudiol como obra de Goya (Gudiol, 1970). Pierre Gassier y Juliet Wilson hacen una breve mención a dicho óleo, que catalogan con el nº 1628c, pero guardan reserva sobre su autoría (Gassier y Wilson, 1974: 323). También alberga dudas Priscilla Muller, quien sostiene que podría tratarse de la obra ausente de la Quinta del Sordo, y la posible autoría del hijo del pintor, Francisco Javier Goya. No obstante, considera que la pintura *Dos viejos comiendo*, de formato horizontal, ocupó inicialmente la pared señalada por Yriarte en la citada publicación. Como se ha comentado anteriormente, Muller cree probable que la obra arrancada de ese lugar fue realmente *Dos viejos comiendo*, transporta a Vista Alegre. Sin embargo, según la investigadora, los duques de Montpensier pudieron devolver este pequeño cuadro a la Quinta del Sordo, de ahí su nueva ubicación en la planta baja, tal y como revelan las fotografías de Laurent, y su posterior venta al Museo Nacional del Prado. Para Muller, el óleo comprado finalmente por el duque de Montpensier, no fue realizado sobre el muro de la casa, sino sobre un lienzo exento por parte de Javier Goya, para cubrir el hueco dejado en la primera planta por *Dos viejos comiendo* (Muller, 1984: 70-72). Por último, este cuadro fue recogido también por José Manuel Arnaiz, quien considera la posibilidad de que formara parte de las *Pinturas negras*. (Arnaiz, 1996: 32-38).

Finalmente, no he destinado todavía ninguna investigación al análisis de la pintura *Capricho con cinco cabezas* fotografiada por Laurent en el palacio de San Telmo de Sevilla (fig. 13), más allá de la recopilación documental que incorporo en este apartado. Quedan pendientes los estudios necesarios que acrediten que el óleo *Cabezas en un paisaje* conservado por Stanley Moss es el mismo que figura en la citada fotografía de Laurent. Pero conviene esclarecer, en primer lugar, si el cuadro *Capricho con cinco cabezas* fue pintado realmente por Francisco de Goya. Por

otro lado, tampoco los materiales que constituyen el óleo *Cabezas en un paisaje* se han analizado con la metodología y el rigor necesarios que nos permitan afirmar que la pintura es de Goya y que perteneció a la serie de las *Pinturas negras*[\[22\]](#).

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

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

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

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

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

[\[6\]](#) El fragmento que he tomado como referencia del Discurso inaugural en el Queen Mary College de la Univerdidad de Londres el 13 de noviembre de 1975, es el siguiente: «Perhaps

the Baron bought Goya's house and the land around it as a property speculation, on the assumption that the area was due for development; for he apparently thought that the magnetic pull of cities was to the west, and he had made a profit on West End property elsewhere» (Glendinning, 1977: 3-4).

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

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

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

[\[9\]](#) El primer trabajo publicado tras la nueva exhibición de la maqueta *Modelo de Madrid* en el Museo de Historia de Madrid, de Miguel Hervás, «Luz sobre la quinta de Goya y sus pinturas negras» (Hervás, 2015: 215-275), tiene un cierto rigor documental. Con todo, las medidas que ha calculado para las *Pinturas negras* en la Quinta del Sordo son prácticamente las mismas que ya aportó Glendinning en función de las mismas fotografías de Laurent (Glendinning, 1975). Con respecto a las medidas de las dos salas donde se encontraban las pinturas, si Glendinning estimó, teniendo en cuenta los inevitables márgenes de error en los cálculos a partir del formato de las *Pinturas negras* en las fotografías de Laurent, aproximadamente 9 por 4,5 m. en las medidas de las salas rectangulares que albergaban las *Pinturas negras*, Hervás propone unas medidas de 6,6 x 4,7 m. para la sala de la planta baja y 7,6 x 4,7 m. en la sala del primer piso, pero con horquillas estimadas de imprecisión muy amplias para ambas salas. Hervás deduce las medidas de las salas en función de las fotografías de las pinturas y de testimonios, en ocasiones literarios (Hervás, 2015: 261). El artículo publicado por Carlos Teixidor junto a Luis Ruiz y Antonio Gamiz sobre la misma maqueta, relata

igualmente la presencia de la Quinta del Sordo en la maqueta de León Gil de Palacio (de la que ya se tenía constancia en el Museo de Historia) y la correspondencia de su ubicación en los planos de Madrid, tal y como señaló anteriormente Glendinning. Teixidor considera únicamente que las *Pinturas negras* se encontraban en la casa que se representa en la maqueta y señala que *El Aquelarre* se situaba en la planta baja. En el mismo artículo se publican dibujos sobre la Quinta, donde L. Ruiz y A. Gamiz, interpretan la maqueta de la Quinta del Sordo, pero dichos dibujos no repercuten de manera objetiva los volúmenes del edificio en la maqueta y no ofrecen ninguna hipótesis sobre las medidas de la casa y de salas que albergaban las *Pinturas negras* (Teixidor, 2015: 18-24 y 2016: 40-47; Ruiz y Gámiz, 2015: 22-23).

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

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

[\[12\]](#) Miguel Hervás propone, en su publicación, el extremo izquierdo de la planta baja como el lugar donde Goya elaboró

La romería de san Isidro, pese a que dicho tramo, entre la puerta de acceso al jardín y el extremo de la planta baja, tiene menor longitud (360 cm.) que la superficie del cuadro (436 cm. más las molduras). Para ello, sugiere que Goya tapió dicha puerta de acceso al jardín (Hervás, 2016: 265-268).

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

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

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

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

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

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

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

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

[21] Tal y como indicó textualmente Valerian von Loga en su publicación, después de describir la pintura *El perro*: «La pareja es, indudablemente, aquella pintura del joven Goya que el marqués de Salamanca separó de la pared y condujo á Vista Alegre. En el catálogo de la subasta de tan célebre colección no se encuentra ningún cuadro que pueda identificarse con

aquél. Por su asunto, podría ser uno de la colección de San Telmo. También allí se ve un ancho cielo, y en el borde inferior, varias cabezas fantásticas que, por su estilo, tienen estrecho parentesco con nuestras pinturas. Pero, como cierta diferencia en las medidas hace inverosímil que sea éste el lienzo destruido, quizá fuera un estudio del planeado, pero no terminado, cuadro de Goya, que después pintó el hijo» (Loga, 1909: 77).

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

Las artes decorativas gobernarán los territorios sin excepción.

Sería un despropósito tratar de entrar a esta exposición con la intención de comprender algo. A través de las salas D y E de la planta baja, nos adentramos en una de las muestras más íntimas y coquetas del escenario artístico madrileño actual, tan intensa como el fulgor de una personalidad caducada hace 150 años que se alimenta del jugo de la inactitud y la dicha de la contractualidad.

Titulada Creación y delirio, la muestra no podría condensar mejor estos dos conceptos reflejados en una obra multi-técnica completamente inseparable de los auspicios mentales de su autora. La exposición está comisariada por Aurora Herrera y cuenta con la colaboración de la Collection de l'Art Brut de Lausana y el Institut Français de Madrid, quienes para la ocasión han cedido las piezas. Ve la luz obra realizada por Tripier durante su internamiento en el hospital psiquiátrico de la Maison Blanche, cerca de París, entre 1934 y 1944. Jeanne Tripier fue diagnosticada a los 65 años con psicosis alucinatoria crónica, excitación psíquica, megalomanía y verborrea. Todos ellos, síntomas de una presunta esquizofrenia. Su estancia estuvo consolada por el arte, demostrando ser una vez más la mejor de las curas ya que mediante dibujos, notas y bordados, Tripier conseguía tirar abajo los muros de su habitación

hasta conformar lo que hoy en día se nos presenta como la serie autobiográfica que la arropó, acogiéndonos ahora a nosotros entre sus brazos. Son tres las auras generales que podemos señalar en su construcción ambiental: el paganismo, la mujer y la clarividencia.

Aún y con todos sus pesares, la vida profesional de Tripiet siguió desarrollándose gracias a Jean Dubuffet, quien recogía de las manos de su médico todas las piezas que posteriormente exponía con gran éxito. Recordamos por ejemplo, los encuentros dados con el Art Brut hacia 1967 en Musée des

Arts Décoratifs de París, donde Dubuffet, como principal propulsor de esta vertiente, se regocijaba ante el buen recibimiento que el público mostraba con una obra de arte aparentemente infantil y irreflexiva. Es este el punto de inflexión donde hallamos el valor de una expresión capaz de escapar en sus procesos de toda mano negra asociada al mercado, la apariencia o la política. Una modalidad artística que sin duda aúna los valores más primarios de la humanidad desde la perspectiva de la fascinación por el universo inmaterial, tratado a través de los estados de alteración cognitivo-sensibles de nuestra conciencia. Si la historia del arte ha catalogado a Jeanne Tripiet en el Art Brut, fue gracias al interés de Jean Dubuffet por coleccionar el trabajo de los marginados y enfermos, de las mujeres y maníacos, de los rechazados y encarcelados. De quienes en definitiva, hacían del arte el último vehículo para escapar de sus martilleantes realidades.

Una sencilla regla de tres, nos dice que si tratamos algo como lo que es, después se comportará como tal. Si dejamos a un pollo vivir como un pollo, después probablemente sabrá a pollo. Si empezamos a construir una casa pensando en una casa, posiblemente al final se convierta en una, e incluso en un hogar. Y, por consiguiente, si atendemos a un enfermo mental como a una persona, su cura tornará a su favor y sanará mucho antes. Ello nos lleva a reflexionar sobre la importancia que muchas veces no damos al proceso de creación de una obra de arte como gran condicionante enunciativo de su resultado. Cegados por el resplandor de un producto final, nos empeñamos en no admitir la belleza del método. De aquellas rutinas, circunstancias y sabores del día a día que sin quererlo ni valorarlo, modifican nuestra idea prima. Es como si siempre nos alegrásemos más por ver la carcasa de una buena película en la estantería, que de vivirla en pantalla. Por tanto y por tan poco, si desde el inicio concebimos la obra de arte como lo que es, —una forma de pensar y expresar— indudablemente en su presentación actuará como tal, sin ningún matiz hacia pretensiones decorativas, lujuriosas, y dichas con anterioridad. Es el ejemplo de la serie de piezas textiles de Creación y delirio que recoge pequeños muestrarios de bordados, crochet, tricotados y tejidos en formas que en el campo de la medicina podrían familiarizarse con el aspecto de los tumores, o inclusive, con un imaginario que nos consuele más, en una asociación con la vista aérea de un colorido archipiélago.

La contraposición de conceptos es otra de las joyas de la corona de Tripiet, y si con sus bordados nos eleva al éter de la ensoñación, su segunda serie nos agarrará de los pies hasta enterrarnos en una materialidad tan real como el equilibrio de valores entre la técnica y el mensaje, la razón y la emoción. Clichés es el título que recibe la secuencia de dibujos motivada por la admiración que Tripiet guardaba hacia el cine y la fotografía. Aludiendo a la importancia dada anteriormente a los procesos de producción artística, recordamos que toda la obra expuesta y aquí comentada, fue producida en el contexto del internamiento médico en un hospital psiquiátrico. Con ello, nos merece subrayar la incomensurable fuerza mental que demostró tener una mujer de 65 años durante toda una década, en intachable contribución histórica al Art Brut. Esta segunda serie la completan imágenes en negativo de tiras de película fotográfica impresas mediante frotado y dispersión con variedad de tintas que ella misma mezclaba, originando una estampa que nos invita a atravesar la barrera de lo bidimensional. Crudamente, es el soporte y su contenido más matérico lo que se exhibe, como si fuese una ventana y no una obra de arte lo que se nos quiere presentar. En relación con el resto de Creación y delirio nos es imprescindible subrayar el carácter místico de quien se autodenominaba “médium de primera necesidad” y entablaba conversaciones con espíritus de personajes de la historia de Francia como Juana de Arco y ángeles arcáicos. Encontramos matices hacia la clarividencia en el serigrafiado en pared que recorre todo el espacio como un largo lazo gris. Es recta y constante la línea de texto que alude a una especie de cadáver

exquisito entre varias personas de su interior. No son caricaturas, sino preocupaciones y en ocasiones delirios tan poderosos que acaban por adquirir una figura condescendiente y tenebrosa.

(...) Médium de Iª necesidad. Mi queridísima./ con el pensamiento, te irá mucho, mejor ; – No tanto como lo que viste, hace 2 días con sílfide, de antaño – francia – Iª Tiempo, de una Época bárbara ; de antigu“edades preventivos – durante el Juicio final definitivo quien soy sí ; - Monstruo de los Mares glaciales terrícolas; evasión de M. [ileg.] en compañía (...)

Es un fragmento del texto en pared que extrañamente logra enternecer en su acogedora discursiva el corazón de quien lo lee. O puede que se trate de un diálogo interno de tú a tú, que resulta arrollador, insoportable para sí misma.

Una retrospectiva e instrospectiva por acción simultánea que nos encandilará por la gran intimidad con la que acoge al espectador. Igualmente invendible pero ineludible, cada creación es en sí misma un pequeño ladrillo a encajar en el muro del subconsciente mágico, que por inercia, insulta a la supremacía de la exclusividad, y aplaude el valor de la colectividad. Entrar a Creación y delirio fue como recibir un abrazo.

Lo que puede haber del silencio en una pintura. La hache muda de Daniel Bilbao

Si en un ejercicio de imaginación fuéramos capaces de adentrarnos en la casa de *El otoño del patriarca* antes de que los animales ocuparan sus cuartos, quizá fuéramos capaces de sentir el silencio acumulado entre los portones blindados y hasta el aire longevo antes de que lo reemplazara el del gallinero. ¿Es posible entonces el silencio en el mundo de las ideas?, ¿lo es en el mundo de las imágenes? Podríamos incluso hablar del aire en la pintura como lo hizo Dalí acerca del de "Las Meninas", examinando la calidad y densidad de su atmósfera, aunque estas consideraciones sean más propias de la conjetura o la idolatría que del mero análisis formal de la pintura. Sin embargo, con frecuencia realizamos asociaciones de ideas al observar una obra delante de nosotros sin que en ésta necesariamente haya una referencia directa a la condición o al sentimiento, como puede ocurrir con la soledad de las

personas retratadas en los cuadros de Edward Hopper, Vermeer o el danés Hammershoi.

En ocasiones una sola pintura es capaz de motivar toda una lectura hasta el punto de ser interpretada en diferentes artes, como ocurrió con el cuadro "Camino al Calvario", de Peter Bruegel, el cuál fue llevado al cine en forma de representación teatral bajo el título de "El molino y la cruz". A veces, incluso, los artistas son capaces de impregnar sus cuadros de cierto misterio, como si éste fuera un material más de la paleta y el estudio o parte de las pátinas utilizadas durante su proceso. Es lo que parece ocurrirle a Daniel Bilbao (Sevilla, 1966), para quien la pintura de paisaje constituye un motivo en el que caben tanto el racionalismo arquitectónico como la libertad expresiva y particular del gesto del pintor.

En su muestra actual, titulada *Tácet*, reúne una serie de pinturas realizadas en su mayoría sobre tabla o papel y en formatos panorámicos que, si bien conservan el sello inconfundible del pintor y doctor en Bellas Artes, también revelan el compromiso de Bilbao hacia la síntesis y el minimalismo de las formas estudiadas en el tema de su último proyecto, y que ha tenido al Museo Calouste Gulbenkian de la capital portuguesa como principal referente. También hay guiños a otros arquitectos más cercanos, como ocurre con su paisano Javier Terradas. En el catálogo que tanto Daniel Bilbao como la galería Birimbao han presentado con motivo de su exposición, el pintor describe *Tácet* como "la figura que, en música, representa el silencio. Podemos decir que es el símbolo gráfico de éste, metafóricamente...el silencio musicalizado", y continúa:

[...] *Gráficamente viene a ser una H alargada en su horizontal I-----I, lo que no puedo evitar asociar con elementos de la arquitectura racionalista y la máxima atribuida a Mies van der Rohe "menos es más".*

Uno de los logros de Bilbao, además de su más que evidente desenvoltura y facilidad en la construcción de las formas, es el de permanecer equidistante entre la cuidada estética y el contenido que motivó esta serie, que no es otro que el silencio de los espacios vacíos tanto del interior del museo como de los jardines que lo rodean. El pintor no solo acude al ideario minimalista para resolver sus composiciones formalmente sino que además lo aplica a la elección de las gamas cromáticas, reduciendo las condiciones lumínicas del motivo natural a una paleta velazqueña llena de matices grisáceos, verdosos, ocres ensombrecidos y tonos terrosos. Confía por otro lado en la belleza racionalista de los motivos escogidos, como ya lo demostró en series anteriores como *Rastrojos* o *Paisajes industriales*, potenciando la belleza de las estructuras arquitectónicas mediante el uso de formatos alargados. En ocasiones su visión plástica parece acercarle más al campo de la ingeniería o la arquitectura que al de la propia pintura, donde los principios funcionales de un proyecto pueden ser admirados también por la belleza de sus soluciones reduccionistas, como ocurre con el cálculo de estructuras de Carlos Fernández Casado o con las reflexiones de Javier Rui-Wamba sobre los puentes de la ría de Nervión.

Las obras que componen *Táctes* son una parte del trabajo que Daniel Bilbao ha llevado a cabo en el CIEBA (Centro para la Investigación y Estudio de Bellas Artes) y en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa, donde ha realizado más de cincuenta obras gracias a diferentes estancias de investigación. Las líneas estilizadas del Museo Gulbenkian, creadas por Ruy d'Athouguia, Pedro Cid y Alberto Pessoa, son herederas de aquellas horizontales prolongadas que hicieron de Van der Rohe uno de los arquitectos más importantes del siglo XX, haciendo de la visión ortogonal una hache expandida que ahora, curiosamente, Bilbao representa para mostrarnos el mutismo de sus espacios y la ausencia de quienes lo transitan. Los interiores realizados al óleo, así como los dibujos con punta de plata, nos muestran tan solo el mobiliario desnudo que

ocuparán circunstancialmente los visitantes al museo, intuyéndose entre las formas un silencio absoluto. También en el catálogo Daniel Bilbao explicaba la anécdota que llevó a John Cage a considerar el silencio como una circunstancia intangible, y que tan solo debía ser posible como concepto. Quizá por esto mismo construyera el silencio de sus cuatro minutos y treinta y tres segundos con tinta sobre papel.