

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LV



C. S. I. C.
2015
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes.

Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle de Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037-Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

DIRECCIÓN

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M^a Teresa Fernández Talaya

CONSEJO ASESOR:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)
Rosa BASANTE POL (UCM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)
Francisco José PORTELA SANDOVAL (UCM) (†)
Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)
Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)
Antonio BONET CORREA (Real Academia de Bellas Artes)
Fernando de TERÁN TROYANO (Real Academia de Bellas Artes)
Miguel Ángel LADERO QUESADA (Real Academia de Bellas Artes)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)
Carmen MANSO PORTO (Dpto. Cartografía Real Academia de la Historia)
José Bonifacio BERMEJO MARTÍ (Ayuntamiento de Madrid)
M^a Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

La revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- HISTORICAL ABSTRACTS ([HTTP://WWW.EBSCOHOST.COM/ACADEMIC/HISTORICAL-ABSTRACTS](http://www.ebscohost.com/academic/historical-abstracts))
- DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- LATINDEX Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA:

Edificio Carabanchel 24 proyectado por D. Rafael Cañizares Torquemada y construido entre 2007 y 2010 por la Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo de Madrid (EMVS) en la calle Catedral de Santiago de Compostela n^o 10
Fotografía cedida por la EMVS

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

Anales del Instituto de Estudios Madrileños
LV (2015)

Memoria	11-23
Apertura del curso 2015-2016	25-76
Artículos	
LUENGO AÑÓN, Ana <i>"Cada minuto te quiero más y deseo verte"...</i> <i>O sobre los avatares de un Hércules en España.</i>	79-101
MARIN TOVAR, Cristóbal <i>El proceso urbano-arquitectónico de las plazas de Santa Cruz y de la Provincia en Madrid</i>	103-129
LOPEZ ORTEGA, Jesús <i>Sobre paisajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771)</i>	131-150
MERLOS ROMERO, María Magdalena <i>Schiller y Aranjuez: la abstracción del paisaje</i>	151-176
CRUZ VALDOVINOS, José Manuel <i>Goya, los cuadros de gabinete de 1793 y la Comedia Nueva . .</i>	177-213
HERVÁS LEÓN, Miguel <i>Luz sobre la quinta de Goya y sus pinturas negras</i>	215-275
GUTIERREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban <i>Madrid, lo madrileño y los madrileños en la narrativa de Jacinto Octavio Picón</i>	277-328

BUSTOS JUEZ, Carlota	
<i>Aproximación a la obra de Pedro Muguruza</i>	
<i>Otaño a través de tres mercados madrileños</i>	329-347
Necrología	349-354
Normas para autores.	355-358

Fe de erratas

En el artículo "La Museografía del Tesoro del Delfín en el Museo Nacional del Prado (1839-1982)" del tomo LIV de Anales del Instituto de Estudios Madrileños, correspondiente al año 2014, la autora ELENA VALERA FERNÁNDEZ aparece citada, por error, como Asesor Jurídico del Patrimonio Histórico y Cultural (pág.183) cuando sólo debería figurar como Historiadora del Arte.

LUZ SOBRE LA QUINTA DE GOYA Y SUS PINTURAS NEGRAS

LIGHT ON THE "QUINTA DE GOYA" AND THE BLACK PAINTINGS

HERVÁS LEÓN, Miguel

Investigador de historia madrileña y de la fotografía. Abogado.

*A la memoria de N. Glendinning y J. Baticle,
que tanto habrían disfrutado "viendo" la Quinta.*

Resumen

Este artículo aporta una completa reconstrucción virtual y evolutiva de la desaparecida residencia madrileña del pintor Francisco de Goya conocida como Quinta de Goya, estudiándose para ello importantes documentos gráficos (fotografías, planos, y maquetas) y noticias de hemeroteca, hasta ahora sin analizar. Se estudian algunas teorías publicadas, depurando aquello que resulta erróneo. Se proponen planos de las plantas, en 1828 y 1874, y una nueva reconstrucción y distribución de las salas de las Pinturas.

El estudio de la casa se estructura en tres partes, analizándose la localización y forma de la Quinta, su distribución interior y la de las salas de las Pinturas Negras.

Abstract

This article includes an unpublished complete reconstruction of Goya's disappeared Madrid country house, traditionally known as the "Quinta de Goya" or "Quinta del Sordo", dealing also with its transformations. Many important unpublished documents (photographs, maps, newspapers and a model of the city) have been located and considered. Several aspects of previous theories on the subject are disproved. A complete set of architectural floor plans of the house, both in 1828 and 1874, has also been produced, as well as a new reconstruction of the two painting's rooms.

Divided in three parts, the article deals with the history, location and structure of the house, it's internal distribution and that of the Black Painting's rooms.

Palabras clave: *Goya, Pinturas Negras, Quinta de Goya, Quinta del Sordo, Madrid, León Gil de Palacio.*

Key words: *Goya, Black Paintings, Quinta de Goya, Quinta del Sordo, Madrid, León Gil de Palacio.*

1. LOCALIZACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE SU CASA DE CAMPO

“El escritor Sr. Marquina da la triste noticia de la próxima, si no consumada, destrucción de la casa de Goya, en la derecha del Manzanares, camino del cementerio de San Justo y de la pradera de San Isidro, á partir del Puente de Segovia. [...] El Sr. Marquina lamenta con razón que no se haya establecido en aquella casa, histórica para el Arte, un Museo de Goya”¹.

Con esta breve nota, ampliada con algunas anécdotas y una referencia a las pinturas que decoraban las paredes, daba cuenta la prensa de la desaparición de la última residencia madrileña del genio aragonés, acompañándola con una fotografía de la Quinta (**il.1**). Desaparecía así no solo la construcción, sino mucha información relacionada con la casa y con las Pinturas Negras, que, sorprendentemente, nadie se preocupó de reunir o estudiar. Perdida así la información verídica, ambas entraron en un terreno propicio a las leyendas y a la desinformación, en el cual han debido trabajar los investigadores para intentar reconstruir su historia real.



il. 1. Fotografía de la Quinta de Goya. c. 1900 (Foto. Asenjo - Archivo Espasa Calpe)

(1) FERNÁNDEZ BREMÓN, José, en *la Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-07-1909, p.19, (en adelante *IEA*) propone su conservación y restauración mediante un convenio con el dueño o por expropiación.

¿Dónde estaba exactamente la casa?, ¿qué aspecto y estructura tenía?, ¿dónde estaban las salas de las pinturas?, ¿cómo estaban dispuestas?, ¿cuándo y por qué las pintó?, ¿qué representan? ..., son preguntas que durante años todos nos hemos planteado y para las cuales, afortunadamente, ahora tenemos contestación y que –en lo referente a los aspectos arquitectónicos–, vamos a exponer en este estudio.

Hasta el descubrimiento por Sánchez Cantón en 1946² de la escritura de compra de la finca, los escasos datos que se conocían eran los referidos por algunos escritores decimonónicos, principalmente Yriarte, y los menos citados Imbert y Von Loga, casi todos ellos describiendo las pinturas, pocos las salas y, menos aún, la propia Quinta. Desde entonces, poco a poco, se han ido descubriendo escrituras y documentos que han permitido publicar nuevos estudios y teorías, avanzando así en el conocimiento sobre la Quinta, pero, por lo insuficiente de los datos, los avances han ido acompañados necesariamente de algunas interpretaciones erróneas, que en cada caso se han tratado de depurar posteriormente.

Casi todos los estudiosos sobre Goya han analizado el tema con mayor o menor amplitud, pero cabe destacar al británico Glendinning³, reconocido especialista en el pintor, quien le dedicó varias publicaciones. En los últimos años de su vida mantuvo una agria polémica sobre el edificio con el profesor Junquera⁴, ampliamente reflejada en publicaciones y medios de comunicación

(2) SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., en “Cómo vivía Goya”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, (en adelante AEA), Madrid, N°74, 1946, págs. 73-109. Al demostrarse que la compra se realizó en 1819 quedaron como fábulas –mientras no apareciera nueva documentación en contrario– los relatos de acontecimientos acaecidos en la Quinta en fechas anteriores, como los relacionados con el retrato de Wellington (Mesoneros Romanos en *Memorias de un setentón*) o la relación de Goya con los fusilamientos del 3 de Mayo en la cercana montaña del Príncipe Pío (Antonio de Trueba en *Madrid por fuera*, Madrid, Agustín Jubera, 1878, págs. 164-166).

(3) GLENDINNING, Nigel de la Universidad de Londres, autor de múltiples escritos sobre Goya. Respecto a la Quinta, “*Goya’s Country House in Madrid. The Quinta del Sordo en Apollo*”, CXXIII, 288, 1986, págs. 102-109 y “La Quinta del Sordo de Goya” en *Historia 16*, Año XI, 120, págs. 99-109. Estos artículos se diferencian de otros textos en que no se limitaron a estudiar documentos sobre la Quinta, sino que propusieron una reconstrucción.

Otros estudiosos que modernamente han estudiado la Quinta son; BATICLE, Jeannine, *Goya*, París, Ed. Fayard, 1992; BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, Madrid, Visor, 2009; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Goya*, Salvat, 1986; LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, en *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid. Los Carabancheles*. Ayuntamiento de Madrid, 2007.

(4) El catedrático de Historia del Arte Americano de la Universidad Complutense JUNQUERA, Juan José expuso en su artículo “Las Pinturas Negras, bajo sospecha” en la revista *Descubrir el arte*, (51, 2003, págs. 23-32, en adelante DEA), la hipótesis de que la casa en época de Goya tuviese una sola planta, con lo cual las pinturas, distribuidas en dos plantas, no podrían ser obra suya y serían pinturas posteriores a su muerte realizadas por su hijo Javier, y promocionadas como “originales” de Francisco de Goya por su nieto Mariano. Posteriormente las expuso en *Goya. The Black Paintings* (Scala Books, London, 2003) y *AEA* (2003, 304, págs.353-370 y

y de la que se derivaba la autenticidad o no de las Pinturas Negras. Afortunadamente, en el presente estudio –podemos ir avanzando– se aportan suficientes datos para responder a muchas de las preguntas planteadas, aclarar definitivamente algunos de los aspectos sujetos a debate y consecuentemente depurar los que se demuestran erróneos. El objetivo de la presente investigación ha sido la recolección de nuevos datos para poder proponer una reconstrucción física y evolutiva de la Quinta, por lo que se obvian aspectos colaterales ya ampliamente estudiados en anteriores estudios. A modo de introducción podemos repasar sucintamente su historia, para servirnos de guión a dicho propósito.

Breve historia de La Quinta.

Goya compró en 1819, ya con 72 años, una extensa finca con unas modestas edificaciones cerca del Manzanares y del Puente de Segovia. Vivió en ella hasta 1824, cuando marchó a Burdeos, donde falleció en 1828, cediendo antes la propiedad a su nieto Mariano, en 1823, y éste posteriormente a su padre Javier. El hijo del pintor realizó una considerable ampliación, convirtiéndola en una casa de campo con pretensiones burguesas. En 1854, a la muerte de Javier, se inició un proceso de frustradas subastas, vendiéndose en 1859 a Segundo Colmenares, que planeaba construir sobre sus terrenos –y otros adyacentes que ya poseía– una barriada de casas. Ante sus dificultades económicas, el proyecto se pospuso, sucediéndose ventas y propietarios. Afortunadamente los siguientes compradores manifestaron mayor interés por salvar las pinturas murales con que Goya había decorado dos de las salas de la cada vez más ruinosa casa. Esta tarea, tenida por casi imposible –por haberse pintado con óleo *a secco* sobre el enlucido de yeso de las paredes de adobe–, felizmente, pudo completarse, con bastante éxito, por encargo del foráneo barón Frederic Emile d’Erlanger⁵, quien había adquirido la Quinta con ese propósito en

2005, 309, págs. 83-88). La cuestión queda ahora, en lo fundamental, aclarada con los datos aquí aportados y la teoría se demuestra basada en una de las varias interpretaciones posibles -aunque errónea-, de la escritura de compra, que ciertamente no indica la altura de la edificación.

(5) Generalmente considerado en España como banquero francés, nacido Friedrich Emil Erlanger (Frankfurt, 1832 - Versailles, 1911) pertenecía a una familia de banqueros alemana. Fue un hábil y cosmopolita hombre de negocios, instalándose como banquero en París, donde afrancesa su nombre, para luego acabar mudando su negocio y residencia a Londres en 1870, antes de la guerra franco-prusiana, adquiriendo la nacionalidad británica. Su biografía está disponible *on-line* en varios idiomas en la *Wikipedia*.

1873. El complicado y costoso proceso lo realizó el restaurador del Museo del Prado Salvador Martínez Cubells e implicó el derribo de las salas de las pinturas. Erlanger llevó las pinturas a París para exponerlas en la Exposición Universal de 1878, tras lo que debió de tenerlas en su mansión y, a pesar de las importantes inversiones realizadas, para nuestra fortuna, en 1881, las donó al Museo del Prado. Finalmente, el resto de la Quinta no se derribó hasta 1909, parcelándose la finca y edificándose a mediados del siglo XX⁶.

Informaciones sobre la primitiva Quinta de Goya.

La escritura de compra de 1819 describe detalladamente la finca de 14 fanegas y 10 celemines –unas 5 hectáreas⁷– en una zona entonces a las afueras de Madrid, en la margen derecha del Manzanares, entre los caminos “de Alcorcón” y el “de la Hermita de Sn. Ysidro” –aunque en realidad perteneciese a los Carabancheles, concretamente al de Abajo–. En cambio, las construcciones se describen brevemente como:

[...] una 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 blancos⁸.

La descripción de la casa es pues poco precisa y su localización, por su situación rural, no resulta evidente, como lo estaría con un nombre de calle y número de finca.

Respecto a la ubicación exacta de la casa, Glendinning –tras descartar otros planos de principio del siglo por poco precisos–, propuso un edificio

(6) El expediente del derribo se conserva en el Archivo de la Villa de Madrid (17-32-33), instado por Zoilo de Castro y Castro el 23-6-1909. Recibe la licencia para derribar parte del edificio el 27-10-09, tras pagar las tasas de 8 pesetas.

(7) Las 14 fanegas se han considerado tradicionalmente como unas 9,6 hectáreas, pero vemos a Yriarte indicar una superficie de 26 hectáreas, y también conocemos otras cifras muy dispares. La R.O. de 9-12-1852 que estableció la correspondencia oficial entre antiguas medidas españolas y las nuevas métricas, señala para la fanega de Madrid una equivalencia de 3.482 m², por lo que 14 serían unos 50.000 m² o 5 hectáreas, superficie muy inferior a las publicadas.

(8) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. AHPM, P^o 22.788, f.85.

representado en el *Plano parcelario de Madrid, c.1874 (il.2)*, un plano, que al contrario que la mayoría de los del s.XIX es de gran fiabilidad e incluye zonas periféricas que no solían representarse. El edificio se halla en el límite oeste del plano, en la esquina inferior izquierda de la hoja nº 9, junto al número 12 de la cuadrícula, dentro de una amplia finca con acceso por el Camino de San Isidro. La propuesta es ajustada respecto a la situación descrita en la escritura. Sin embargo, el plano no confirma que se trate de tal finca, y la escasa urbanización de la zona dificulta determinar su correspondiente ubicación actual, aunque permitió a Glendinning proponer una acertada localización, ya en 1986.



il. 2. Plano parcelario de Madrid, General Ibáñez de Ibero, c.1874.16 hojas, 1:2000. Col. madridantiguo. Señaladas en rojo la entrada a la finca y la casa principal. Entre ambas, el baño de los caballos, en azul.

No apareciendo la casa en el “plano de Coello” de 1848 –en su edición normal, que podría ser bastante fiable, ya que en la menos habitual edición reducida si sale, aunque con una planta incorrecta–, ambas dudas se solventan perfectamente en otro posterior (c.1900), menos conocido, pero también de gran interés y fiabilidad, realizado por Facundo Cañada, incluyendo como novedad las poblaciones limítrofes (il.3). Representa la Quinta de Goya, denominada por este nombre, confirmando así la identificación⁹. El plano muestra una localización precisa, en un entorno de calles más urbanizado, situando el grupo principal de edificios al final de la calle Caramuel, pasado el cruce con la de Juan Tornero. Dicha calle, de prolongarse, atravesaría el complejo, quedando la casa y la arboleda por su lado Este, bajando por la ladera hacia el río. En la parte inferior de la finca, vemos que ya se había segregado la zona baja de la huerta, que veíamos en el plano de 1874, ocupada ahora por la estación de trenes de la línea Madrid a Almorox, que recibió el nombre del pintor. En un plano actual, con un entorno ya irreconocible, la casa principal quedaría prácticamente sobre la calle Baena, un tanto en oblicuo. Estaría delimitada aproximadamente entre las calles Baena –la fachada principal, orientada al río–, Caramuel –la posterior–, y las laterales por Doña Mencía y Juan Tornero¹⁰.

Delimitada la ubicación, debemos fijarnos en la forma del edificio en el plano de 1874, que define el contorno que tenía la edificación en ese momento, casi medio siglo posterior al fallecimiento del pintor, pero justo antes de extraerse las pinturas. El problema es que durante ese periodo –seguramente en los años 40 y siempre antes de 1854– Javier había realizado una gran ampliación –como nos refirió Yriarte¹¹–, por lo que ni el conocido grabado que éste publicó (il.4), ni dicho contorno, nos sirven para

(9) En realidad el plano muestra un pequeño error. Veremos como en 1900 la zona sur de la casa -donde estaban las Pinturas Negras-, ya se había derribado, pero el plano la sigue mostrando. Deducimos que el cartógrafo se inspiró para representar esta edificación, situada dentro de una finca particular, en un plano anterior y no en trabajo de campo. Esto no le quita valía, aunque muestra una falta de actualización que conviene saber interpretar.

(10) Proponemos al Ayuntamiento de Madrid que recoleque la desafortunada placa alusiva ubicada en la fachada de la casa nº 23 de la calle Saavedra Fajardo. Dicho lugar queda unos 150 metros más abajo que la casa de Goya y corresponde a una zona en el límite exterior de la huerta de la Quinta y, si acaso, se podría relacionar con la entrada a la finca, la cual estaría otros 100 metros más abajo, en el ahora Paseo de la Ermita del Santo.

(11) YRIARTE, Charles, *Goya. Sa vie, son oeuvre*. París, Henri Plon, 1867, pág. 92 “Más tarde, su hijo hizo levantar la parte a la derecha de la reja que resulta una casa más cómoda. Figura al principio de este capítulo”(il.4). El texto dedica el capítulo 7º a *La maison de Goya*, incluyendo una explicación de la relación de Goya con la Quinta, una breve descripción de parte de la casa y de su situación, y una bastante extensa de las pinturas. Se ilustra con cuatro reproducciones grabadas de algunas de las pinturas y con la vista de la fachada, basadas en fotografías –actualmente desconocidas- realizadas por un fotógrafo que acompañó a la expedición editorial -presumiblemente contratado en Francia-, según refiere Yriarte al referir posteriormente su viaje en *L'Art : Revue hebdomadaire illustrée*, IX, Ed. A. Ballue, París, 1877, t.II, pág. 5.

imaginarnos directamente como era la casa en vida del pintor. Sin embargo, casi todos los documentos disponibles, y todas las escasas imágenes, datan de esta segunda época, tras la ampliación, por lo que las investigaciones se han centrado en ella para tratar de deducir datos de la primera época.

La maqueta de León Gil de Palacio (il.5)

A pesar de la lógica ausencia de imágenes fotográficas de la primera época, y de no conocerse ningún dibujo, grabado o pintura de la casa de ese periodo, queda el recurso de acudir a la excepcional maqueta de Madrid que el teniente coronel Gil de Palacio realizó entre 1828 y 1830, y cuya utilidad todos los investigadores de la historia de la Villa conocen bien. Supone una fiel imagen del aspecto del casco urbano y presenta, frente a cualquier plano, la ventaja de la tridimensionalidad. Se ha usado como documento de apoyo en innumerables trabajos y no deja de causar admiración en todo visitante del Museo de Historia de Madrid, antes Municipal. Al ser prácticamente contemporánea a la muerte del pintor, resultaría la ayuda ideal para resolver muchas dudas sobre la Quinta, de no ser por el inconveniente de que no estaba en el casco urbano, sino a las afueras.



il. 5. Maqueta de Madrid realizada por el teniente coronel León Gil de Palacio y sus ayudantes entre 1828 y 1830. Museo de Historia. Ayuntamiento de Madrid.

Glendinning no dejó de considerarla en sus investigaciones, publicando que:

Es una lástima que la casa primitiva no aparezca en la maqueta de Madrid, construida en 1830 y conservada en el Museo Municipal, para que la viéramos de bulto, tal como era en tiempos de Goya. Pero la Quinta queda, por desgracia, justo fuera de los límites del modelo, aunque parte del terreno que le pertenecía tiene que haberse incluido en la maqueta, junto al Camino de San Isidro¹².

Así, de un plumazo, desapareció la utilidad del mejor recurso disponible para estudiar el Madrid de 1830, y así parecen haberlo entendido los demás investigadores sobre Goya, sin volverse a considerar desde entonces la cuestión.

No obstante, ya comprobada, sin lugar a dudas, la correcta ubicación de la Quinta, y a la vista del plano parcelario (**il.2**) –el más cercano en el tiempo con fiabilidad suficiente–, una siempre provechosa visita al Museo de Historia permitiría comparar ambos documentos (**il.6**) –y de hecho, sorprendentemente, si preguntamos por el tema, allí mismo nos informan, de la creencia de que la Quinta aparece reproducida en la maqueta, según tradicional sospecha del personal del Museo, como muestra su catalogación fotográfica–. El resultado inmediato de la inspección es que, buscando el lugar correspondiente al indicado en el plano, se localiza un pequeño conjunto de edificaciones, con el aspecto y estructura propios de la casa de un labrador castellano-manchego del siglo XVIII, de aspecto algo destartado (**il. 7 a 10**). Ciertamente ya en el límite de la maqueta, a milímetros del “precipicio”, pero en definitiva dentro de ella. Si la comparamos con el plano, tal vez resulte incluso un poco forzada por el maquetista su orientación, para poder incluir la casa entera dentro de la maqueta. Lo que vemos no es nada que pueda hacer pensar en la Quinta de

(12) GLENDINNING, N., “Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera” en AEA, Madrid, 2004, 307, pág. 239. Ya había considerado la maqueta en la revista *Apollo* de 1986. Comparándola con la Quinta reflejada en el plano de 1874, decía: *On the model of the city produced in the 1830s and kept in the Municipal Museum in Madrid, a rectangle apparently in the same position consists of a house at right-angles to the river with a courtyard to its left and another courtyard and outbuildings still further to the left again.* Más aún, precisó: *We have not been able to check the exact position of the state in question on the model, which is at present being cleaned and restored, to see whether it tallies with Goya’s house on the maps. The details of Goya’s house, as given in the 1819 contract, certainly correspond very well with the group of buildings on the model.* Esto indica claramente que en algún momento inicial de su investigación consideró con interés la maqueta, aunque no queda muy claro cuál es la edificación en cuestión. Debí de analizar la maqueta sobre fotografías e ignoramos si la visitó físicamente cuando se volvió a exhibir al público, aunque aparentemente no fue así. Parece que otros documentos e interpretaciones le despistaron, abandonando este camino.

Goya. O al menos no en la Quinta que podamos estar buscando, o que se parezca en algo al grabado de 1867 o a la similar de la fotografía de 1900 (**il. 1 y 4**), ni tampoco al contorno de la casa del plano (**il.2**), pero ya hemos dicho que nada se sabe aún del aspecto y estructura de la casa en vida del pintor, salvo la breve descripción de la escritura de compra, y que, además, sabemos que Goya modificó después en unas reformas, también desconocidas¹³.



il. 6. Zona de la ribera derecha del Manzanares. Vistas cenital de la zona de la Quinta de Goya, visible en el extremo izquierdo. Indicadas la entrada a la finca, la casa y el baño de los caballos. Museo de Historia. Ayuntamiento de Madrid.



il. 7. Fachada delantera orientada al Este y a Madrid.

(13) En la escritura de cesión a su nieto en 1823 se dice que tras su adquisición “[...] ha executado el otorgante las mejoras de aumento de Casa, otra para los hortelanos, Noria, Estanques, minas, cercas y viñedo en las que ha expendido Sumas de Consideración, según es público y notorio”. AHPM, Pº 22.886, f.93v.

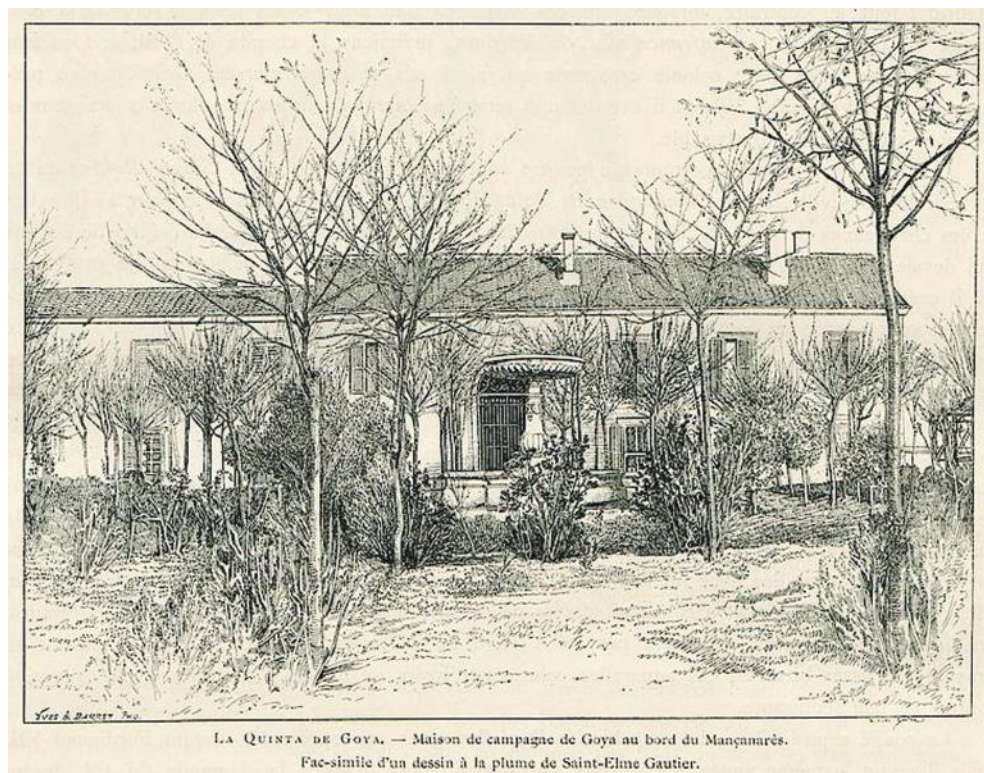


il. 8. Fachada trasera de la casa.



il. 9. Vista posterior de la casa con el Manzanares y Madrid al fondo.
(Ils. 7 a 9: Ampliaciones realizadas a partir de fotografías de C.Teixidor).

Su posición en relación al Camino de San Isidro y el entorno –que apenas se ha modificado en el plano-, es perfectamente reconocible, y a medio camino de la subida a la casa, ya dentro de la finca, pasada la florida huerta, se distingue perfectamente en ambos documentos un pequeño estanque, que se usaba como “Baño de Caballos”. Consecuentemente, es irrefutable que la situación es la correcta, y podemos decir con seguridad que esa era la casa que había en ese mismo lugar en 1828.



- il. 11.** La Quinta de Goya. Facsímil de un dibujo, publicado en *L'Art*, t. IX, 1877 t. II.
La puerta -verja y lo que queda a la derecha corresponde a la ampliación de Javier.
A la izquierda de la verja la casa del pintor.

¿Podría ser entonces esta pobre casa de labrador la que alojó a Goya y la que decoró con sus Pinturas Negras? ¿O es una idealización de la maqueta? Esto último, en principio, debe descartarse, dada su reconocida fiabilidad¹⁴. ¿Cómo podríamos comprobarlo? Vista la escasa utilidad de ambas imágenes, podemos recurrir a otro grabado similar, también publicado por Yriarte¹⁵, y que nos muestra una perspectiva más amplia (**il. 11**). Se ve la misma casa, compuesta de dos edificios anexos, ambos de dos alturas y con

(14) Al respecto se puede consultar ORTEGA VIDAL Javier y MARÍN PERELLÓN, Francisco José. "La maqueta de León Gil de Palacio (1830) como documento cartográfico" en *Madrid 1830. La maqueta de León Gil de Palacio y su época*, Museo Municipal de Madrid, 2006.

La ausencia en la maqueta de la fuente que se ve en los grabados supondría, en principio, que ésta no era parte de la decoración de la Quinta en época de Goya, sino una aportación decorativa de Javier. La fuente fue adquirida tras los derribos por el padre Granda y se conserva actualmente en Alcalá de Henares, en la sede de los talleres artísticos que fundó.

(15) YRIARTE, Ch. en *L'Art* ... 1877, t. II, pág. 9.

tejado a dos aguas. Más alto y señorial el de la derecha, más bajo y sencillo el izquierdo. Sabemos por la descripción de Yriarte que el portón-reja y lo que queda a la derecha es la ampliación de Javier, por lo que, eliminando mentalmente toda esa parte, nos quedaría a la izquierda una casa baja, de al menos tres huecos, y a la derecha un estrecho edificio de un solo hueco, algo más alto. Esto se corresponde exactamente con la fachada principal de lo que se ve en la maqueta: a la izquierda un edificio bajo de tres huecos y, anexo a la derecha, un estrecho edificio más alto, de un hueco, ambos con dos plantas y tejado a dos aguas. Ciertamente su aspecto y estética se han modificado y las pobres ventanas son ahora puertas o balcones con contraventanas - incluso ha aparecido alguna nueva, regularizando el conjunto-, como correspondería a una reforma para transformarlo en una casa de campo burguesa o casi nobiliaria -si recordamos las aspiraciones al Marquesado del Espinar del nieto Mariano-, pero en definitiva con casi idéntica estructura arquitectónica. La confirmación parece pues fuera de toda duda y descartada la idea de que fuese una imaginaria casa rural ideada por el maquetista.

Si comparamos la casa de la maqueta con la escritura, vemos que efectivamente la descripción de “una casa de campo de adobe” parece adecuada, y también la referencia “con su jardín unido”, considerando como tal el patio cercado, anexo por la parte posterior de la casa baja -que sería la del dueño-, y en una de cuyas esquinas internas se ve en la pared lo que parecería una fuente. “Un patio de las habitaciones y dos desvanes” supone que debe existir otro patio con cuatro edificios, ya que había “dos habitaciones bajas distribuidas en diferentes piezas”. Eso es exactamente lo que vemos, lo que parece un patio o corral con diversas edificaciones de una planta en sus cuatro lados, que perfectamente podrían ser “dos habitaciones bajas” -que pueden dividirse internamente en varias piezas-, y “dos desvanes”, a falta de saber el uso de cada edificación, pero que sin duda cabe considerar como una zona de labores agrícolas.

Al no conocerse el alcance de las “mejoras de aumento” que realizó Goya en algún momento entre 1819 y 1823, solo cabe especular sobre ellas, aunque probablemente no fuesen de excesiva envergadura, vista la correspondencia entre escritura y maqueta. Ateniéndose a la descripción notarial, cabe pensar que la primitiva “casa de campo de adobes” fuese la casa baja, y una mejora de aumento podría ser la construcción del edificio de

un hueco, ligeramente más alto -tal vez por ser obra nueva-, ya que imaginar la situación inversa resulta menos verosímil. Un hipotético aumento también podría haber sido añadir un segundo piso a la casa adquirida, si hubiese tenido originalmente solo uno, con lo que en vida de Goya ya tendría dos, aunque nada así lo indique. En cualquier caso, no es un dato de excesiva importancia, pues nuestro principal interés ahora reside en saber cómo era la casa al fallecer Goya, no cuando la compró¹⁶.

Resueltas pues las dudas de lugar, momento y forma, parece razonable afirmar que definitivamente esa es la Quinta de Goya como era al final de su vida y que en ella se alojaban dos grandes salas decoradas con las Pinturas Negras, una en la planta baja y otra en la superior¹⁷. Más adelante, estudiaremos con detalle la situación y distribución de estas salas, pero, de momento, como primera idea, dada la necesidad de una amplia pared para alojar *El Aquelarre* -de casi seis metros¹⁸-, fijándonos en la maqueta, nos llama de inmediato la atención el gran tramo de pared sin ventanas que hay en el extremo izquierdo de la planta baja de la fachada.

La Quinta después de Goya

Recordemos que, antes de marchar a Francia, Goya dona la Quinta a su nieto Mariano, menor de edad, el cual la acaba traspasando a su padre Javier, quien la amplía en torno a los años 40. Dado que a la muerte de Javier la Quinta entra inmediatamente en un proceso judicial de subasta pública, cuyo fin era su venta, parece poco probable que su hijo y heredero Mariano realizase ya amplias reformas, aún utilizándola en diversos grados hasta su venta definitiva en 1859. Tampoco parece razonable que los siguientes

(16) La casa probablemente fue construida por Anselmo Montañés, que compró una finca en 1795. Su viuda la vendió en 1806. AHPM, Pº 22.146, ff. 657-672, la escritura nos describe ya la misma casa que en 1819, aunque posiblemente hubiese existido alguna edificación anterior pues la viuda de Montañés habla de la “casa que [...] había reedificado su difunto marido”, según citó Glendinning en AEA, 2004.

(17) Puede sorprender que hasta ahora ningún experto en Goya haya considerado este edificio, habiendo surgido, por otra parte, amplios debates sobre aspectos arquitectónicos y alturas de la Quinta. Ha de considerarse, por una parte, que la errónea afirmación de Glendinning ha despistado a muchos estudiosos, y por otra, que posiblemente resulta materia más familiar a los investigadores madrileños que a los de arte y, de hecho, diversos estudiosos del propio Museo ya la habían estudiado -quedándose hasta ahora en sospecha, a falta de pruebas- compartiendo amablemente esta información durante nuestras investigaciones.

(18) En las fotografías de Laurent la pintura medía originalmente 5,85 m, antes de ser recortada por ambos lados, desapareciendo unos 150 cm que, por lo que se aprecia, eran dos laterales casi monocromáticos, con algunas manchas aparentemente no figurativas, quedándose en los actuales 4,35 m.

propietarios realizasen grandes obras, ya que el negocio consistía en derribarla, hasta que la adquiere Erlanger, cuya máxima preocupación era salvar las pinturas. Por todo ello cabe pensar en una única gran reforma realizada por Javier, adquiriendo la casa ya un aspecto similar al que tendría en 1874. No conociéndose ninguna documentación específica sobre la reforma, debemos analizar otros documentos accesorios.

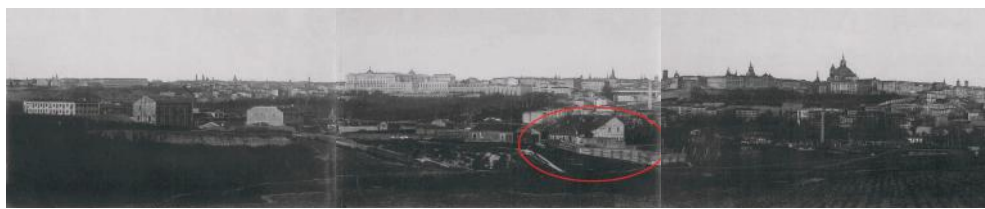
Ya vimos en el plano de 1874 el contorno rectangular del complejo, cuya zona edificada -en gris- parece un amplio cuadrado, con un ala o estrecha prolongación hacia el sur en la fachada –que, por su situación, se corresponde con la casa baja de los grabados-, y que se cierra por detrás con una tapia, similar a la del jardín trasero de 1828, aunque un lado se haya desplazado ligeramente hacia el sur¹⁹. Curiosamente si tomamos el contorno exterior del conjunto de edificaciones de 1828, casa y patio de labor, y le añadimos en el frente, hacia el norte, la prolongación de la casa principal que vemos en el grabado, resulta un contorno idéntico al del plano de 1874.



il. 12. Aureliano de Beruete, *La Casa del Sordo*, 1907. Museo del Prado, Madrid.

(19) La situación original de la tapia que da al sur no es del todo segura pues existen fotografías antiguas de la maqueta donde está ausente, deduciéndose que la tapia que vemos es una restauración moderna, aunque aparentemente su situación sea correcta. La imagen fotográfica de 1906 (il.13) también parece confirmar el desplazamiento de la tapia, al mostrar una prolongación del lateral oeste hacia el sur, con acabados de inferior calidad a los del tramo original.

Conocido el aspecto de la nueva fachada delantera por los grabados y la fotografía, para el estudio de la zona posterior, disponíamos de una vista de Madrid, al óleo, titulada *La Casa del Sordo*, pintada por Aureliano de Beruete²⁰ en 1907 (**il.12**), poco antes del derribo de 1909. El cuadro, ya estudiado por los principales investigadores, está realizado desde un terreno posterior, en el entorno del Cerro Bermejo, algo más elevado que la Quinta, y mirando al Palacio Real. La finca se hallaba en una ladera con una ligera pendiente hasta el Manzanares. La zona estaba dominada por pequeños cerros, hoy cubiertos de calles y casas, de los cuales bajaban arroyos, como el que se intuye en el cuadro, entre el cerro y la casa, y que, según el plano, servía de límite a la finca.



il. 13A. Fotografía panorámica de Madrid. c.1906. Editada por Casa Thomas. Madrid. Col. madridantiguo.

Desconocida resulta en cambio una imagen fotográfica, tomada casi desde el mismo lugar, en formato panorámico, fechable hacia 1906 (**il.13**). Su superior nitidez y fiabilidad nos facilita bastante la lectura respecto del cuadro, lógicamente menos detallado. Limitándonos a la Quinta en la parte central, a la izquierda se ve uno de los edificios industriales y accesorios que existían junto a la casa y que figuran en ambos planos y que, por falta de espacio, no estudiaremos aquí. Por el lado derecho, delante de la casa principal se ve una zona arbolada, que corresponde a la reproducida en los planos y grabados, contrastando con el desangelado entorno de 1828. En el centro, entre diversas tapias, vemos aún un gran bloque casi cuadrado, que se corresponde bien con el contorno de 1874, a falta de la estrecha ala sur o casa baja, que vemos ha desaparecido por completo. Cabe deducir que entre 1874 y 1906 se derribó el ala, precisamente donde sospechamos que estaban las pinturas, y así lo comprobaremos al estudiar su traslado. El derribo nos

(20) Glendinning estudió la pintura de Beruete en *AEA*, 2004, pág. 235, tratando de encajar, infructuosamente, en lo que alcanza a ver, su tentativa propuesta de distribución de plantas de la casa, con una errónea ubicación de las salas de las pinturas (ver nota 35).

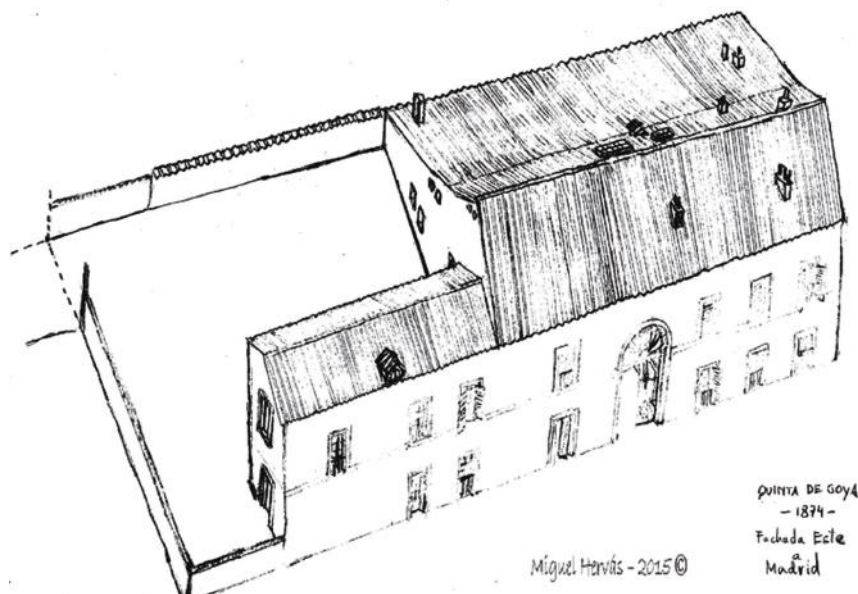
permite ver la arboleda y también la pared medianera que compartían ambas casas, en la cual se ven varias ventanas, las de la derecha seguramente adaptadas al hueco de las antiguas puertas de comunicación, ya desaparecidas.



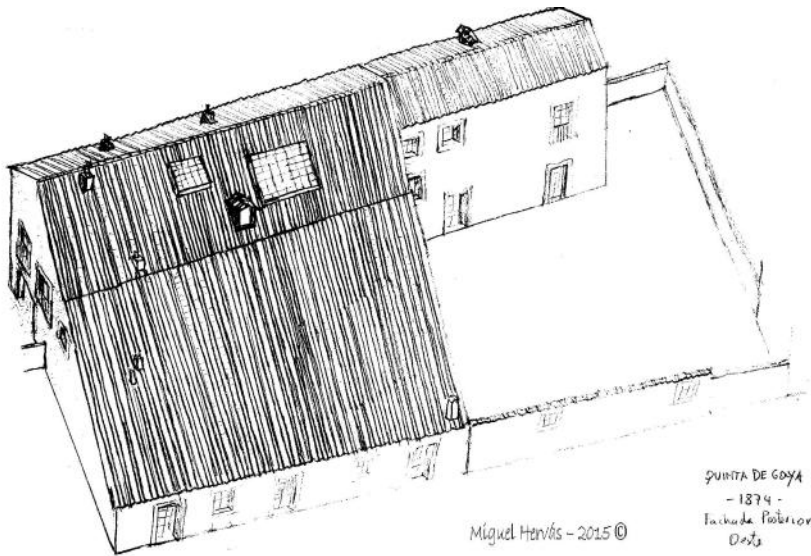
il. 13 B. Detalle de la fotografía panorámica de Madrid. c.1906. Madrid. Col. madridantiguo.

Tenemos ya bien documentada las reformas en la fachada del nuevo edificio, de gusto y uso burgués, pero desconocemos su alcance en cuanto al fondo. Por la parte trasera ahora vemos un enorme tejado con escasa pendiente. Podría pensarse que Javier derribaría todas las habitaciones y desvanes del patio para hacer una gran casona propia de su condición y gusto, en cuyo caso, todo lo que vemos sería de nueva planta. Analizando los detalles de la fachada trasera, de una sola planta, se observa que no tiene nada de burguesa y parece conservar la misma puertecilla y otros huecos que veíamos en la maqueta -algunos de hecho pintados-, e incluso mantiene la misma altura que la sección de tapia del antiguo jardín, que se conserva a la derecha. Esto nos permite pensar que al menos esas edificaciones traseras se conservaron. La presencia en el tejado, a media altura, de una división horizontal -como una línea blanca, que incluso marca dos pendientes ligeramente distintas-, confirma el carácter diferenciado de los edificios delantero y posterior, como también se aprecia en la estructura de la ahora

fachada lateral sur. Si nos fijamos en el ancho del edificio delantero, que se aprecia en dicha fachada sur -que podemos ver casi frontalmente en la imagen, con dos ventanas en la planta superior (**il.13**)-, vemos que es bastante superior al de la casa baja de la maqueta (**il.8**). Observando en ésta la pared divisoria entre las dos casas, vemos a su izquierda un anexo -con una ventana muy similar a la que también vemos en la fotografía-. Sumados los anchos de la casa baja original de Goya y del anexo con ventana, ya coincide bastante bien con el ancho del nuevo edificio delantero, lo que lleva a pensar que también aquí aprovechó parcialmente lo ya existente. Parece pues que, en la parte posterior, Javier conservó lo que pudo y se limitó a hacer las reformas interiores y de alturas necesarias para poder cubrirlo todo con un gran tejado nuevo y más elevado, prolongado desde la fachada, convirtiéndolo en lo que veremos denominado como “Casa de Labor”. Al estudiar los interiores y ver la coincidencia de salas y usos en ambas épocas, confirmaremos plenamente el alcance de la reforma, levantando un edificio nuevo en la fachada y renovando la apariencia del antiguo, con elementos estéticos -como la transformación de las ventanas en balcones de antepecho-.



il. 15 A. Quinta de Goya en 1874. Fachada principal o Este. Vista desde Madrid.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.



il. 15 B. Quinta de Goya en 1874. Fachada posterior u Oeste. Véanse los lucernarios citados en las descripciones sobre el tejado. Vista mirando hacia Madrid. Elaboración y dibujo M. Hervás León.

El Barón d'Erlanger

Con los documentos expuestos podemos imaginarnos con bastante precisión el aspecto de la casa en 1874 e incluso realizar una propuesta volumétrica para ayudarnos a visualizarlo (**il. 15 AyB.**). Así la debió conocer en 1873 Erlanger, quien informado de la existencia de las pinturas, decide adquirir la Quinta para salvarlas de su ruinoso destino. Ante el irreversible deterioro de la casa solo cabía arrancar las pinturas, pero esta tarea también parecía imposible, como lo indicó Yriarte:

Goya ha pintado directamente el muro al óleo, no al fresco, y los muros están contruidos con ladrillo crudo secado al sol; se quiebran a pesar de todos los apuntalamientos. Quitar la capa pintada y conservar los esbozos sería materialmente imposible, cualquiera que fuese la suma gastada. El Sr. de Salamanca consiguió, a fuerza de dinero, quitar una de las pinturas, que sería no de Goya, sino de su hijo. Escogió la mejor conservada, no la más importante²¹.

(21) YRIARTE, Ch, *Goya...*, 1867, pág. 92. La referencia a una pintura removida con éxito, la denominada 15ª pintura, es, cuanto menos, enrevesada, al igual que la equívoca atribución a Javier. Se presume que pudiera ser *Cabezas en un paisaje* (col. particular, Nueva York), aunque la autenticidad de esta pintura no es segura,

Aunque parece indicar el éxito del intento, en otro párrafo, da al resto de pinturas, ya en mal estado, por condenadas a desaparecer.

Erlanger recibe la asesoría de un arquitecto -cuyo nombre aún desconocemos-, quien declaró como “el único medio para sacarlas era echar la casa abajo. Así se hizo”²². Encarga salvarlas y trasladarlas a lienzo al pintor y conservador del Museo del Prado Salvador Martínez Cubells. Como ya publicó en 2011 Carlos Teixidor, es en este momento cuando el fotógrafo Laurent tomó las fotografías de las catorce pinturas, aún sobre las paredes de la casa, sin duda como prueba de su estado y copia de seguridad para el proceso. Otras polémicas fotografías anteriores, usadas por Yriarte para sus reproducciones, no serían suyas (ver nota 11), ni probablemente de las pinturas originales sobre las paredes. Las imágenes, cuyos negativos se conservan en el IPCE, han sido estudiadas en diversas publicaciones²³, por lo que son bien conocidas. Resultan fundamentales para el estudio de las pinturas, ya que, aunque con desconchones y retoques, se pueden ver en su estado original, antes de las restauraciones, y también para el estudio de la casa, pues muestran muchos detalles del entorno inmediato que nos ayudan a entender cómo eran las salas, su decoración y la distribución entre ambas plantas. Los últimos descubrimientos permiten afirmar que Laurent tuvo que utilizar unos novedosos focos eléctricos dentro de las oscuras salas para poder realizar las fotografías de las pinturas, lo que hasta entonces habría sido prácticamente imposible²⁴.

pudiendo también tratarse de una copia realizada por algún copista antes de arruinarse el original durante el arranque. Su procedencia también es bastante complicada. (Ver ARNAIZ, José Manuel, *Goya. Las Pinturas Negras*. Madrid, Ed. Antiquaria, 1996). CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, en “La Casa del Sordo”, *El Arte en España*, Madrid, 1868, pág. 266, al contrario, parece apuntar en esa segunda dirección, al relatar, sin facilitar datos, que “[...] son tantos los gastos que exige esta operación, y tan malo el resultado obtenido en una prueba verificada á costa de un aficionado á pinturas, que se abandonó la idea de trasladarlas”. Un análisis en profundidad de la pintura seguramente aportaría interesantes informaciones.

(22) Citado por Fernández Bremón en *IEA*, *opus cit*, pág.18.

(23) Sobre los estudios iniciales ver TORRECILLAS FERNÁNDEZ, C., “Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, 17, Madrid, 1985 (en adelante *BMP*) y “Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent,” *BMP*, 31, 1992. Para las últimas aportaciones TEIXIDOR, C., “Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya”, *DEA*, 154, 2011.

(24) Ver MAGARIÑOS LAGUÍA, Carlos, *Toledo en las fotografías de J. Laurent*, Facultad de Humanidades de Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, quien aporta noticias de prensa sobre Laurent y la electricidad y reseña como en 1869 solicitó utilizar focos para fotografiar interiores de la Catedral. Comprobado el uso de iluminación eléctrica, lógicamente quedan superados los estudios basados en los supuestos reflejos de luz natural visibles en las fotografías.

Sobre la operación de extracción, no se conocía hasta ahora ningún testimonio, por no haber aparecido aún documentación alguna, si bien Xavier de Salas citó unas notas inéditas del propio Martínez Cubells, que debía conservar la familia. Siguiendo el proceso para desprender una pintura al óleo de un muro, se ha presumido que consistiría en adherir sobre la pintura un soporte delantero, que se debe desprender de la pared junto con la capa pictórica. Una vez desprendidos, con algo de enlucido, y eliminado éste de la parte trasera, han de montarse sobre un nuevo soporte trasero, en este caso lienzo. Finalmente, se debe retirar el soporte provisional delantero, resultando así nuevamente visible la pintura. En cualquier caso la propia pared quedaría dañada en alguna medida y, en un caso extremo, podría peligrar la integridad de la estructura, como se suele decir que ocurrió en la Quinta.

Sin embargo, un novedoso testimonio contemporáneo, publicado en 1875, nos da una referencia sobre la técnica empleada y concuerda con la idea de que se sacrificó la sala de la casa²⁵. Ya que las paredes eran de adobe, siguiendo una idea lógica, parece que decidieron directamente cortarlas enteras, mediante una gran sierra, extrayendo así en bloque la totalidad del soporte, para seguidamente continuar el proceso de separar la capa pictórica. El método no deja de resultar sorprendente, por la dificultad de trabajar con bloques de hasta 6 metros. Nos surge en este punto la duda de si sería más fácil y lógico proceder seguidamente por arrancamiento frontal de la capa pictórica, como indicábamos, o por raspado posterior, cuestión que deben dilucidar los expertos.

El relato en prensa nos aporta también información sobre el proceder del restaurador, al indicar que en septiembre de 1875 habían retirado ya cuatro obras (*el Aquelarre, Dos viejos comiendo, La lectura, Dos mujeres y un hombre*), lo que parece confirmar la idea de que el trabajo se prolongó varios años. Lamentablemente no nos informa sobre si acometió sucesivamente el proceso completo sobre cada pintura o si directamente se extrajeron todas las

(25) GARCÍA CADENA, Peregrin, "La casa desencantada II" en *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 27-9-1875. Este curioso artículo -junto con su primera parte (13-9-75)- relata de forma humorística la situación en las salas de las pinturas cuando los personajes de los cuadros cobran vida y se rebelan contra la nueva invasión francesa, en referencia al dueño belga, y luego al germánico barón, que pretende llevárselos a Francia. Ante la desaparición de las cuatro primeras llegan a exclamar un numantino (casi protocastrista), ¡*Madrid, ó la muerte!*. Concluye indicándonos que ya "[...] sólo turba el silencio de la quinta de Goya el diente agudo de la sierra que desgaja sus paredes [...]", señalándonos claramente el método utilizado.

paredes, ni sobre si parte del trabajo se realizaba *in situ* o si se trasladaban los muros en bruto al taller del pintor. Esperemos que en el futuro nuevas aportaciones documentales nos permitan comprender mejor todo el proceso.

Contra toda lógica, por el riesgo que podía suponer, vemos que se procedió simultáneamente con pinturas de ambas plantas. Siendo comprensible para los *Viejos comiendo*, dado su pequeño tamaño -que podría incluso sugerir retirarla la primera, a modo de prueba-, resulta sorprendente que se retirase, también en la planta baja, el *Aquelarre*, de seis metros, con lo que prácticamente desapareció la pared de la sala y los puntales que la sustituyesen debieron soportar la carga del piso superior y del tejado. Sabemos del mal estado general previo de las paredes por verse grietas y desconchones en las fotografías, y también descripciones de la época relatan que “las paredes, cubiertas con los frescos, lejos de presentar la superficie a plomo, ofrecían protuberancias más o menos extensas, hijas de la humedad y de la mala condición del revestimiento”²⁶, lo que confirma la dificultad suplementaria del traslado a lienzo.

Una vez retiradas todas las pinturas de ambas salas, el extremo sur de la casa baja debió quedar reducido a un esqueleto. Dado que la idea era sacrificar la casa, lo lógico sería que no se tratase de mantener y se derribase. Un residente en la casa sitúa el derribo, por su estado ruinoso, hacia 1880, pero el dato resulta poco concreto y útil para fechar la finalización de las obras²⁷. En la fotografía panorámica de 1906 (**il.13**) vimos toda la casa baja ya derribada, pero por una referencia de Von Loga²⁸, cabe deducir que la mitad más inmediata a la casa alta, que contenía una segunda sala en cada

(26) *El Globo*, Madrid, 26-07-1875, 117, pág. 102. También podemos leer: “Ocasión hemos tenido de contemplar una de estas pinturas, que constituyen ya un hermoso lienzo de más de cinco metros de largo por uno y medio de alto. Representa una Asamblea de brujos y brujas.”. Claramente se refiere al actual *Aquelarre*, y cabe deducir -salvo imprecisión en su apreciación- que la pintura se había conservado y trasladado a lienzo íntegramente, según figura en las fotografías de Laurent (ver nota 17).

(27) El ARRÁEZ MALTRAPILLO, en “Las casa de Calderón, Lope y Goya”, diario *ABC*, 5-09-1905, pág. 5. Dice que “hace unos veinticinco años hubo que derribar por ruinosas las habitaciones del ala derecha, precisamente aquellas que el genial pintor adornara con las pinturas murales”. Es un pseudónimo de MORATO CALDEIRO, J.J. (1864-1938), tipógrafo y escritor. De niño residió en la Quinta, como él mismo nos indica, de los 10 a los 18 años. De adulto publicó infinidad de artículos y libros, destacando en el *Heraldo de Madrid* y luego en *La Voz* y *La Libertad*. (Fuente: *Diccionario biográfico de la Fundación Pablo Iglesias*).

(28) Von LOGA, Valerian, historiador de arte alemán, escribió una monografía en dicha lengua, *Francisco de Goya*, Berlín, 1903. Realizó su primera visita a España, de medio año, en 1897, durante la cual debió visitar la que nombra como “Quinta del Sordo” - según dice era denominación popular ya a finales del XIX-, por lo que ya no pudo contemplar las pinturas en su emplazamiento original, apoyándose en Yriarte para describirlas. Sin embargo nos facilita una breve referencia de lo que ve en su visita, citando aún el hueco de escalera que se hallaba en las salas anexas a las de las pinturas.

planta -donde estaba la antigua escalera de la casa baja-, se debió mantener en pie durante algunos años, hasta casi 1900. En ese caso necesariamente hubo de repararse el tabique divisorio entre las dos mitades de la casa baja, ya que habían tenido pinturas en uno de los lados.

Tras extraer, pasar a lienzo y restaurar las pinturas, su dueño -sin dificultad alguna, más allá de algún lamento en prensa- las trasladó a París, donde las exhibió en la Exposición Universal de 1878. Una descripción de la participación española nos indica que “España ocupa en el Trocadero el extremo del ala izquierda del palacio. Suecia ocupa el vestíbulo y la primera sala. Nosotros la segunda y la escalera”²⁹. Las desconocidas y revolucionarias obras no tuvieron excesiva repercusión, tal vez por los gustos artísticos mayoritarios en ese momento, aunque se suele señalar el interés en ellos de los pintores impresionistas. Se ha tratado de justificar el escaso éxito por situarse en un secundario pasillo de comunicación entre las dos representaciones, pero la realidad gráfica recién descubierta³⁰ (il.14) nos demuestra que el lugar no era en absoluto modesto, ni el pasillo realmente era tal, sino uno de los amplios laterales de la majestuosa escalera.

(29) IEA, 22-07-1878.

(30) Quiero agradecer especialmente a César Díaz-Aguado la desinteresada comunicación de su personal y valioso hallazgo y la reproducción de la fotografía. En la imagen vemos cinco de las pinturas colocadas en unas cuajadas paredes -del gusto de la época, caracterizado por el *horror vacui*, junto a la portada de acceso a la sala española en la planta alta. Su contemplación se ve entorpecida por unos inoportunos muebles, pero sin ocultarlas. Las pinturas de mayores dimensiones cuelgan a la altura de la vista, y sobre ellas lucen amplios tapices, con algunas de las pinturas menores intercaladas. De izquierda a derecha en la fila inferior, identificamos la *Peregrinación a la fuente de San Isidro* (parcialmente), el *Aquelarre* y la *Romería*, y en la alta, una pintura que por sus medidas seguramente sea *Los frailes*, y a la derecha el *Perro semihundido*. Destaca el buen estado de esta última pintura, que demuestra que el deterioro respecto de su estado en las fotografías de Laurent no se produjo por su traslado a lienzo, sino más tarde. También vemos que el *Aquelarre* ya tenía las medidas actuales, por lo que los recortes reseñados (ver nota 17) se habían producido previamente a esta exposición en Francia.

Se considera que se expuso en París la serie completa de catorce pinturas, aunque pudo ser alguna menos, si bien no se conoce una prueba detallada. Algunos estudios precisan que solo se expusieron cinco pinturas, basándose en una interpretación errónea de lo afirmado por Pedro de Madrazo en el Catálogo del Museo del Prado de 1893, quien indicó este dato en relación a las cinco pinturas expuestas entonces en el Museo. Queda refutada la interpretación al verse en la fotografía obras diferentes a esas cinco. Es erróneo el dato, del mismo Catálogo, de que el Estado compró esas pinturas, en vez de ser donadas.

Una crónica de *L'Univers Illustré*, París, 19-10-1878, pág. 663, describe parte del contenido del “pintoresco vestíbulo que conduce a las salas españolas”. Allí cita a la izquierda, “sobre la escalera, cuyo rellano guardan dos heraldos del museo de la Armería Real, una muy interesante colección de fotografías de tipos y costumbres modernos de diferentes provincias españolas”, y a la derecha, “unos grandes bocetos de Goya, el imitador de Velázquez y Rembrandt, que a principios de este siglo tenía el título de primer pintor de la Corte”. No será esta la última vez que las Pinturas Negras viajen a Francia, pues en 1939, al final de la Guerra Civil, formaron parte del tesoro artístico que el gobierno de la República Española trasladó allí, concluyendo finalmente el periplo en Ginebra, donde se llegó a exponer la pintura *Dos mujeres y un hombre*, según figura con el número 18 en el catálogo de la exposición allí celebrada.



il. 14. Entrada a la sección española. Palacio del Trocadero. Exposición Universal de París. 1878. Fot. Neurdin. Col. Lucio del Valle, Madrid. En la pared de la izquierda se pueden ver cinco de las Pinturas Negras de Goya.

En 1881 el Barón de Erlanger, banquero en París, las donó al Estado Español, siendo aceptadas por R.O. de 20 de diciembre de 1881, y destinadas al Museo Nacional de Pintura y Escultura, denominación entonces del Museo del Prado. No obstante, durante unos años, algunas de ellas decoraron estancias de la Presidencia del Gobierno, hasta que por la queja de un hijo del donante se reunieron todas en 1898³¹.

La Quinta por su parte, tras el derribo de la casa baja, continuó su deterioro, como vemos en románticas descripciones en prensa³², hasta el

(31) Las informaciones respecto a las intenciones de Erlanger son contradictorias. Generalmente se indica, sin referencias, que su principal objetivo era vender las pinturas en la exposición -por fortuna infructuosamente- e incluso a algunos grandes museos. Emiliano AGUILERA en *Las Pinturas Negras de Goya*, Madrid, Ed. Nuestra Raza, 1935 -citando a Mr. Henrich, amigo del barón-, indica que nunca quiso desprenderse de ellas, y que siempre pensó en donarlas al Museo del Prado, como finalmente hizo.

(32) Como muestra extractamos algunas líneas del dialogo que mantuvieron en 1908 los maestros madrileñistas Cavia y Répide en sendos artículos de prensa.

Mariano de CAVIA en *el Imparcial*, 5 de Mayo de 1908: "[...] Ayer recibí una tarjeta, que dice con un laconismo tan terrible como el del telégrafo: "El lunes 4 de Mayo empieza el derribo de la Quinta de Goya. No he tenido tiempo para ir á comprobar "de visu" la triste noticia; pero la doy por cierta de toda certidumbre,

derribo de 1909, aunque por lo visto en diversas fotografías, aún se mantuvieron en pie algunos años la zona de labor y los edificios accesorios. Los solares, tras pasar una guerra civil en primera línea, no fueron edificados finalmente hasta los años 60, al adquirirlos un organismo oficial, lo que demuestra lo absurdo del derribo.

II. RECONSTRUCCIÓN INTERIOR DE LA QUINTA DE GOYA

Interiores de la casa.

Los únicos textos con algunas referencias al interior de la casa -salas de las pinturas aparte-, disponibles hasta ahora, eran dos escrituras notariales, ambas ampliamente insuficientes para intentar reconstruir el interior:

Una tasación para la subasta de 1854 incluye una breve descripción del conjunto de la casa y algunos detalles de la casa de labor, interesante, pero de escasa utilidad. Lo más curioso, por inédito, son las referencias a los materiales empleados³³.

porque procede de persona veraz y que conoce al dedillo las vicisitudes del caserío madrileño. [...] ¿Cómo no se ha salvado á tiempo la casa de Goya por medio de uno de esos diplomas de "monumento nacional" que la Academia de Bellas Artes expide con frecuencia en favor de antiguallas harto menos interesantes y sugestivas que la quinta de orillas del Manzanares? [...]. Fácil le sería á mi desaliñada péñola enjaretar un artículo con recuerdos de la quinta condenada á muerte. Pero ¡ay! estoy cansado de entonar cánticos funerales [...]. Prefiero dejar la empresa al "*miglior plettro*" del poeta Répide, que es ahora el más delicado especialista en estas evocaciones del buen pasado matritense."

A lo que contestó Pedro de RÉPIDE en *El Liberal*, 6 de Mayo de 1908: "[...] La casa es un antiguo palacete abandonado. Sólo de verla se siente que allí han pasado muchas cosas, y que por los ámbitos de sus salones fríos y solitarios pasan á veces algunas almas de otro tiempo. [...] el jardín, más bello desde que ninguna mano viviente acude á su cuidado, [...] El viejo palacete tiene una noble y magna puerta. Su verjería deja ver, como á través del cancel de una capilla, el vestíbulo y la escalera. [...] Delante de la casa, donde había una terraza de arena finísima, pisada por las duquesas manolescas que allí iban para hacerse inmortales y divinas, unidas sus imágenes con el óleo del genio, tiende ahora su muy suave tapiz una hierba de olvido. Y las ventanas de la casa muerta fulgen al sol último de la tarde, tenuemente, como los ojos vidriosos y verdosos de un cadáver. Jazmines seculares cubren la vieja casa con una verde túnica. Cuando el estío llega, todo ese manto de verdor florece, y vestida con todas sus flores albas, la casa muerta duerme bajo un sudario de jazmín. [...]. Ello es, querido Cáva, que tan amable me requeriste ayer, que tiran esa casa, y que siempre tendremos una Jerusalén más sobre la cual llorar, y un desierto más también en el que clame nuestra voz. [...] La casa del padre Goya, que se ha muerto como se murió su señor. Como todo se muere."

(33) AHPM Pº 26525 ff. 385v-389. La parte referida a la casa de la extensa descripción indica que:

"La casa principal consta de dos cuerpos o alturas, formada por cinco crugias paralelas, unas a otras, 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, y estan subdivididas en diferentes departamentos, que se

Un arrendamiento³⁴ de la casa de 1857 incluye un inventario de los muebles situados en cada sala, referidas estas por abreviaturas. Corresponden a la distribución tras la ampliación de Javier, son bastante imprecisas y en algún caso interpretables. Señalan el recorrido de los tasadores -fuese cual fuese-, e infructuosamente se ha intentado deducir la estructura de la casa, representándolas en un plano³⁵:

Habit.^{on} ala Izq^{da} ent^{do} p^r el portal – Cocina – Antecocina – Dom^o de Criado – C^{to} de los Az.^s – Habⁿ baja a la Izq^{da} del P^L 1^a Pieza – Seg^{da} Id. – Pieza 3^a – Esc^{ra} derecha – 1^a Pieza Antesala – Sala Pral – Gavinete – Pieza inmediata – Esc Izq P^a 1^a – Pieza 1^a de la ventana – P^a Inm^{ta}.

comunican unos con otros por medio del vestíbulo y de la escalera; esta es de madera descubierta labrada de pino; con un tiro al frente, y dos ramales laterales, que conducen al piso superior, alumbrada por un tragaluz de cristales, en la mesilla hay un pedestal de pasta piedra imitando al marmol de Granada, que sustenta el busto del fundador de la posesión el celebre pintor Goya, el cual ejecuto por su mano, en los lienzos de las paredes del Gavinete del piso bajo, y de una de las salas del piso principal obras de su profesion y de singular merito, no habiendolas justipreciado por respeto á su memoria, y al gran merito artistico de los ásunto y de la ejecución. La escalinata de descenso á la ántesala baja, los tres primeros peldaños de la escalera; el pabimento del vestibulo, sus pilastras y pedestales son de la misma materia, imitando el mármol: las demas piezas estan vestidas con buenos papeles, y cuatro chimeneas de estuco, y elegantes formas hay incrustadas en la pared. A la otra situada la cochera, y el paso á la cocina;”

De seguido, continúa con la descripción de las zonas de la **casa de labor y servicio**:

“la parte inferior de las tres crugias de testero, esta repartida en un dormitorio, cocina, escalera de subida á las cámaras, y de bajada a la cueva, pajera, otra cocina para uso de los criados, un dormitorio y cuadra en la que se encuentran veinte y cuatro plazas de pesebrera, y un pozo de claras y abundantes aguas, vestido su anillo de fabrica de ladrillo, las paredes que circundan dichas tres crugias son de fabricas mistas, las que rodean las dos ánteriores, ási como las trabiesas, tabiques de carga, y tabiques divisorios, estan entramados con maderos de distintos marcos, tabicados con ladrillo cascote y yeso; suelos formados con maderas, correspondientes á los ánchos de crugia, forjados á adosado por la parte inferior, y por la superior entarimados unos, otros embaldosados, y el resto entortados con yeso; ármaduras átirantadas cubiertas con tabla y pobladas de teja; puertas, ventanas, y vidrieras con sus herrages, fierro en rejas, antepechos, y verja del vestibulo, en el espacio comprendido entre la prolongacion de la primera crugia, y la pared divisoria, ó medianería, que separa este edificio de la fabrica de fundición de minerales, hay un pequeño jardín con diferentes plantas, en el que se halla el pozo de águas inmundas, cuyas fabricas, plantacion, sitio, y demas que constituyen esta parte, valen trescientos setenta y cinco mil seiscientos veinte y ocho Reales de Vellon”.

(34) Escritura de subarriendo de la Quinta, 1857, AHPM, P^o 26.523, ff. 289-292.

(35) GLENDINNING, N., *Apollo*, pág.105, realizó unos planos con una propuesta arquitectónica, intentando reconstruir el interior de la casa distribuyendo las quince salas citadas en el contorno de la casa e interpretando la insuficiente información obtenida de diversos textos jurídicos. La hipotética propuesta, no obstante su buena intención, es totalmente errónea pues parte de tres errores fundamentales:

El listado de salas de 1857, aunque sin indicarlo, se refiere solo a la casa baja, ampliación y zona de servicio, sin abarcar la zona de labor, por lo que trata de encajar piezas de dos *puzzles* diferentes.

Por errores interpretativos en la lectura de varios textos, Glendinning confundió la casa baja con la casa de servicio y labor, intercambiándolas, por lo que la reconstrucción era imposible.

La no actualización de la propuesta con los nuevos descubrimientos, como la ausencia de segunda planta en la parte posterior que muestra el cuadro de Beruete, precisamente donde había propuesto situar las salas de las pinturas.

No obstante, ante el descubrimiento de una completa y precisa descripción del interior de toda la casa, las mínimas referencias de 1857 resultan ya, en la práctica, intrascendentes, aunque sirven de prueba suplementaria para comprobar la veracidad de la nueva. Para una mayor facilidad interpretativa, en los planos propuestos (il. 16. Derecha: Plantas de 1874), se han numerado dichas salas secuencialmente del 1 al 15.

Descripción de la Quinta en *La Voz*, 1924.

La nueva descripción es un conjunto de dos artículos de prensa publicados en *La Voz* por El Arráz Maltrapillo, pseudónimo de Juan José Morato (ver nota 27), escritor que residió de adolescente en la Quinta, entre c.1874 y 1884. El primero de ellos recoge una descripción de la finca y edificaciones auxiliares y el segundo describe detalladamente el interior de la casa principal y la anexa de labor, como las recuerda hacia 1880. Como ANEXO I se reproduce -prácticamente íntegro por su carácter inédito- el segundo artículo, destacando en negrita la información fundamental y referenciando las salas con letras mayúsculas (A a Z), para poderlas identificar fácilmente.

El texto, tras una breve valoración histórica de la casa, describe con detalle la fachada principal, y luego las otras tres, confirmando lo que habíamos intuido respecto de ventanas y balcones al estudiar la reforma de Javier. Antes de acceder a la casa, también da alguna referencia del entorno y las tapias. Comienza la enrevesada visita entrando por la puerta principal y describiendo el vestíbulo y la escalera (sala A). Sin subir, sigue con la sala a la izquierda (B), en lo que habíamos considerado primer hueco de la casa alta, antes de pasar a la anexa planta inferior de la casa baja (C y D), -precisamente donde estaban las pinturas y que debió conocer menos, pues las obras fueron prácticamente simultáneas a su llegada³⁶-. Sigue una referencia a la similar distribución de la correspondiente planta superior (E,F,G). Vuelve

(36) Parece confundirle la memoria infantil, mezclando una antesala (C) que aún existía -donde sitúa erróneamente las pinturas-, con una sala (D) que dice hubo que derribar -donde también sitúa y realmente estaban originalmente las pinturas-. Cabe la posibilidad de que realmente su mente infantil recuerde las pinturas en esa antesala, no por "colgar" en sus paredes, sino por estar en ella almacenadas provisionalmente, después de haberlas retirado de la inmediata sala original, o por ser la antesala usada como taller donde se recuperaban las pinturas. Esta hipótesis parece bastante probable, pues una vez cortado un bloque de pared, lo más fácil y práctico sería resguardarlo en la gran habitación contigua. Lamentablemente Maroto no ofrece sus recuerdos sobre el proceso de extracción -salvo una breve mención a los ayudantes de Martínez Cubells-, por lo que no sabemos en qué plano lo presencié, ni si tenía libre acceso a esas zonas.

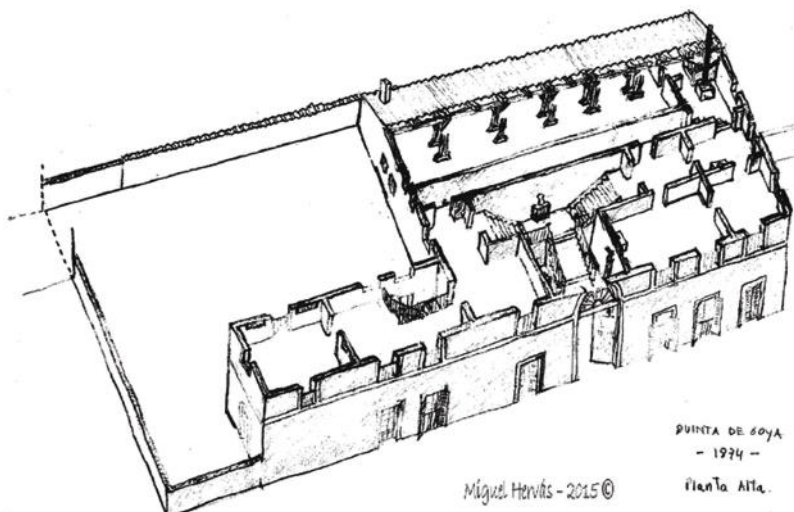
sobre sus pasos y se ocupa de la planta baja en la zona a la derecha del vestíbulo (H,I) -la de la ampliación de Javier-, antes de subir por la escalera a la planta alta, donde recorre con detalle todas las habitaciones (J a M) de la misma zona derecha. Tras atravesar la primera crujía de la fachada, continúa hacia el fondo, llegando a una cocina (N) que ya forma parte de la casa de labor. Se completa la zona alta de la casa de labor con un enorme y bajo “camarachón” o desván (Q) que ocupa el hueco bajo el tejado con que vimos Javier cubrió la antigua zona del patio. Bajando por unas escaleras, al fondo (P), se llega a la planta baja de la casa de labor, y aún a una pequeña cueva. En la planta baja describe las diferentes estancias que denominábamos de uso agrícola y que rodeaban el antiguo patio descubierto, o las que las han sustituido (R a U). Por un pasillo dentro de la casa de labor (S), accede a su parte sur, ocupada por retretes, las antiguas cocinas y zonas del servicio, que son las que vemos en primer plano en la fotografía panorámica y antes aún en la maqueta, lindando con el jardín. Esta zona del servicio (V a Z) corresponde a la parte posterior del estrecho edificio de un hueco y ya pertenecía a la casa en época de Goya. La presencia del pozo en la cocina, en vez de en el jardín, como se citaba en la escritura, puede deberse a alguna reforma de aumento de las que hizo el propio Goya, o a que el pozo tuviese varios accesos, ya que en la maqueta parece verse adosado en el lado exterior de la misma pared, dando al jardín, una fuente o manantial empedrado. Termina el relato con una breve descripción de los corrales y patios.

Planos de la casa

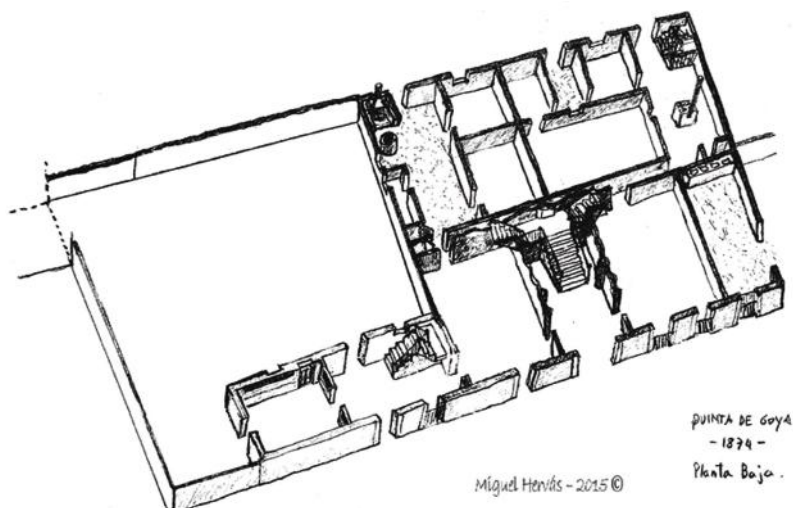
Con toda esta información, siguiendo cuidadosamente los giros e indicaciones de Maroto y encajando los datos en la reconstrucción del edificio que ya teníamos, se puede reproducir el recorrido y dibujar con bastante precisión todas las salas descritas (**il.15 CyD.**). Algunas de las salas menores de la casa de labor son de difícil delimitación, pero todas las principales quedan casi perfectamente definidas³⁷ por la indicación de puertas, ventanas, chimeneas y orientaciones de cada una, quedando sin resolver solo algunos detalles sin excesiva trascendencia. Sobre los usos de

(37) Una vez reconstruida toda la distribución de ambas plantas podemos comprobar su verosimilitud comparándola con la breve descripción de la escritura de 1857. Así vemos que el recorrido de los tasadores por dichas salas (1 a 15) encaja perfectamente en las plantas propuestas y responde a una cierta lógica, que antes no éramos capaces de adivinar.

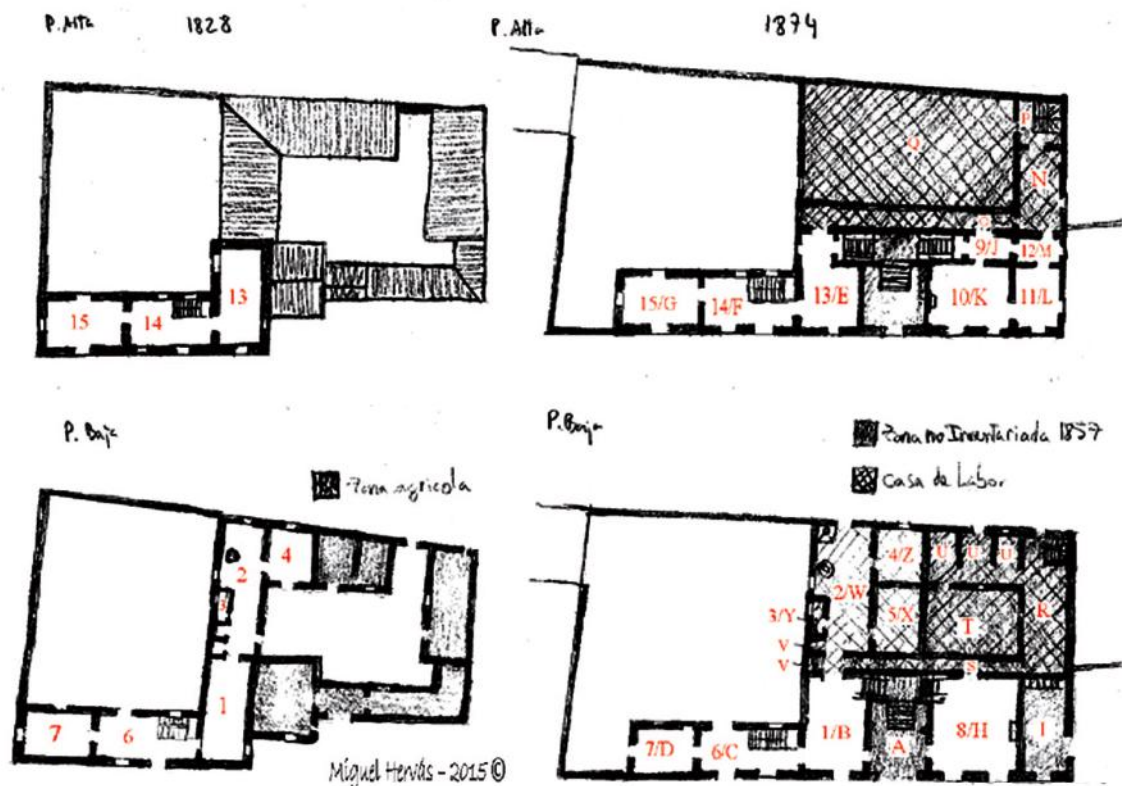
las salas referidos por Maroto, cabe indicar que son los que conoció sobre 1880, y pueden haber variado en algo de los que tuviesen en época de Javier, treinta años antes. Planteada la casa de 1874, podremos posteriormente proceder a “deconstruir” lo añadido por Javier, quedándonos sólo con la casa baja, el edificio anexo más alto de un hueco y la zona posterior de servicio, descubriendo así el interior de la casa de 1828.



il. 15 C. Quinta de Goya en 1874. Plano de la planta alta.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.



il. 15 D. Quinta de Goya en 1874. Plano de la planta baja.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.



il.16. A la izquierda las salas reflejadas en el texto de Maroto c.1880 -A a Z-, con indicación de la planta (1 o 2) y parte de la edificación a la que pertenecen (“G” Goya, “A” Ampliación, “L” Labor). A la derecha, su equivalencia en el inventario de arrendamiento de 1857, -1 al 15-.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.

CASERÓN

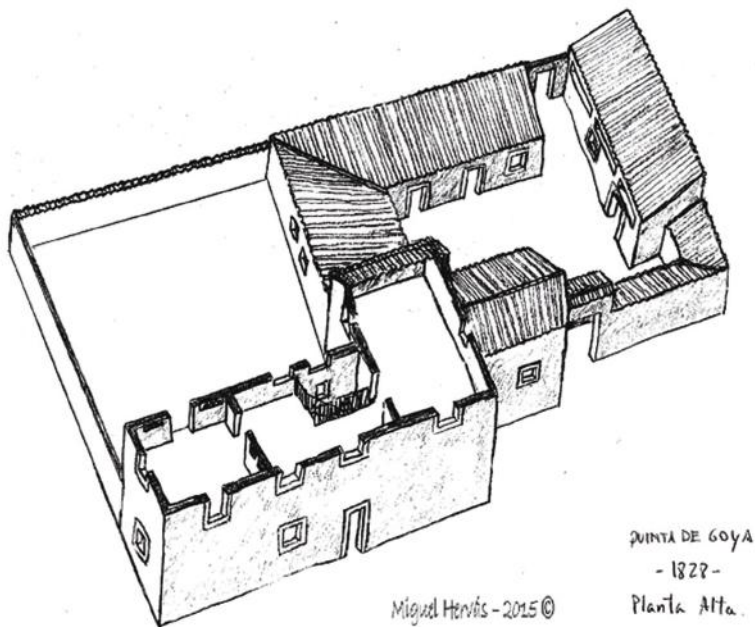
A	1ªA Vestíbulo con escalera	NO	
B	1ªG Habitación grande irregular	1	Habit. ^{on} ala Izq ^{da} ent ^{do} p ^r el portal
C	1ªG Habitación ventanas	6	1ª Pieza de la Hab. Baja a la Izq ^{da} del P ^l
D	1ªG Sala pinturas demolida	7	Seg ^{da} Id. (Comedor pinturas).
E	2ªG Recibimiento	13	P ^a 1ª - Esc Izq
F	2ªG Sala amplia	14	Pieza 1ª de la ventana
G	2ªG Sala pinturas demolida	15	P ^a Inm ^{ta} . (Sala alta pinturas).
H	1ªA Habitación irregular	8	Pieza 3ª
I	1ªA Cocherón	NO	.

J	2ªA Recibimiento	9	1ª Pieza Antesala - Esc ^{ra} drcha.
K	2ªA Sala con dos balcones	10	Sala Pral
L	2ªA Alcoba estucada	11	Gavinete
M	2ªA Comedor (<i>moderno</i>)	12	Pieza inmediata

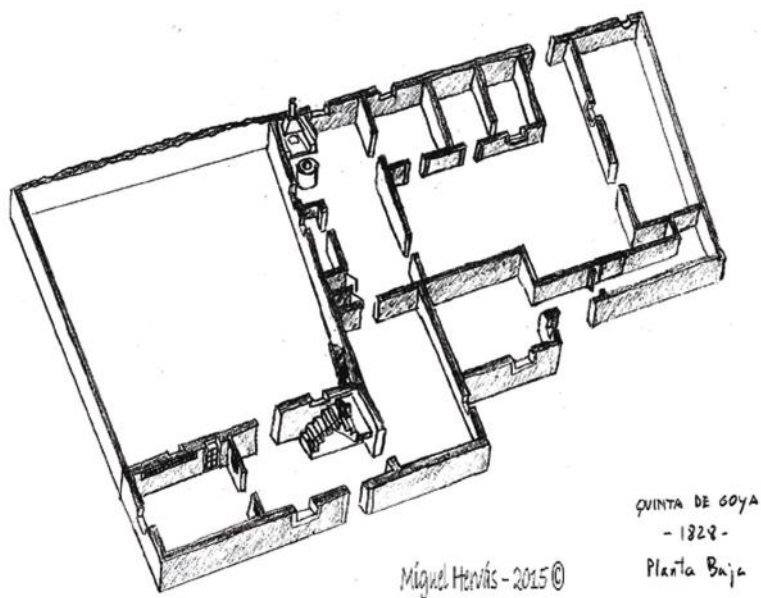
CASA DE LABOR

N	2ªL Cocina (<i>Principal moderna</i>)	NO	
O	2ªL Pasillo larguísimo	NO	
P	2ªL Descansillo - escalera de 3 tramos	NO	
Q	2ªL Camaranchón	NO	
Sótano			
L	Cuevecilla bodega	NO	
R	1ªL Habitac. destartalada (<i>Cocina servicio</i>)	NO	
S	1ªL Pasillo sin puerta	NO	
T	1ªL Habitación grande	NO	
U	1ªL Tres estancias	NO	
V	1ªL Retretes	NO	
W	1ªL Portal empedrado (<i>Cocina antigua</i>)	2	Cocina
X	1ªL Alcobita	5	C ^o de los Az. ^s
Y	1ªL Sala	3	Antecocina
Z	1ªL Alcoba	4	Dom ^o de Criado

Así pues, en 1828, la casa baja ocupaba cuatro salas (C,D y F,G) y en el edificio anexo una sala más, también a la fachada, en cada planta (B y E). En total seis salas para el uso del pintor y residentes, y en la zona de servicio, la cocina y dormitorios de criados (W a Z). El resto del patio lo vemos claramente en la maqueta y nos sirve para trazar sus plantas (**il.17 CyD.**) y exteriores (**il.17 AyB.**). Destacaban las dos salas más amplias al Sur (D,G), que albergaban las pinturas, quedando a su derecha otras dos, la inferior (C) con acceso directo desde los jardines posterior y delantero - como se comprueba en la maqueta-, y por la escalera a la superior (F). El uso de estas otras dos igualmente amplias salas estaría condicionado por la presencia de la escalera, quedando pues aparentemente como antesalas y zonas de tránsito a las salas principales. Quedaban tan solo otras dos salas completamente libres (B,E) en la casa, al menos una de las cuales debería ser un dormitorio principal. Debemos considerar que en la casa convivían,



ii. 17 C. Quinta de Goya en 1828. Plano de la planta alta.
Elaboración y dibujo Miguel Hervás León.



ii. 17 D. Quinta de Goya en 1828. Plano de la planta baja.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.

que sepamos, el propio Goya, su ama de llaves Leocadia Weiss -con la cual se especula que tuviese una relación íntima-, y los dos hijos de esta, Guillermo (1811) y Rosario (1814). Se entiende fácilmente que los herederos de Goya encontrasen la casa limitada y por ello la ampliasen, y no digamos el propio Goya al adquirirla en 1819, antes de sus desconocidas “mejoras de aumento de casa”.

Aun de forma especulativa merece la pena intentar analizar el uso de cada sala en función de los muebles enunciados en el inventario de 1857, aunque ahora cabe recordar que estos, y el uso de cada sala, podrían haber variado desde 1828. Nos limitaremos a las salas principales, y de forma sucinta, por limitaciones de espacio. Debemos recordar, al contrario, que las salas de las pinturas, se habrían respetado íntegramente³⁸, por lo que se pueden valorar sus posibles usos con mayores garantías.

Sala B/1: una mesa de pino, un aparador, 6 sillas y una mesa de caoba. Parecen indicar una sala de estar familiar o incluso un comedor de diario, salvo por la ausencia de vajilla, que podría venir de la cercana cocina.

Antesala C/6: 2 sillones, 8 sillas y una tarima de brasero. Como zona de paso, junto a la entonces puerta principal, parece una recepción para visitas.

Sala baja de las pinturas (D/7): 12 sillas de badana negra, una mesa de comer para veinte cubiertos, de caoba maciza con tablas para añadir, 2 rinconeras imitadas a mármol, un chinero de caoba con cristales, un aparador de caoba y una araña de cristal con 18 luces, por lo que razonablemente se suele considerar como comedor de gala.

En la planta alta, Sala E/13: 2 cómodas de caoba, 12 sillas, una cama de acero tamaño camero con dos cabeceros, 4 colchones y 2 almohadones. Indica claramente un dormitorio, aparentemente individual y, con probabilidad, sería el del propio Goya, por el carácter principal de la habitación.

(38) CRUZADA VILLAAMIL, G., en “La casa del Sordo”, en *El Arte en España*, t.VII, 1868, págs. 65-266 : “Testigos presenciales nos ha asegurado, que de tal manera respetaron los descendientes de Goya las dos habitaciones que él ocupaba, que hasta hace una docena de años, fecha en la cual vendieron estos aquella propiedad, aún se conservaban tal y como los había dejado Goya, las brochas, pinceles, colores, cazuelas y cuantos utensilios usó para pintar al fresco y al temple”.

Antesala F/14: 4 sillas, una cómoda, una cama de hierro, 3 colchones y un tocador con espejo. Parece ser también un dormitorio aunque, por ser zona de paso, de menor importancia que el anterior. Por el tocador parecería femenino, y cabría pensar en el de Leocadia, salvo que durmiese en la zona de la cocina, o que éste uso fuese más reciente.

Sala alta de las pinturas (G/15): un armario de pino, 3 lavamanos con jarras y palanganas, una vajilla para 18, media vajilla, etc., resulta desconcertante, ya que el menaje parecería más indicado en el comedor de gala. Dado que nos falta un lógico amplio estudio para pintar -que por Cruzada Villaamil sabemos existía y donde tenía botes con pinceles, etc.-, cabe considerar esta sala, mucho más luminosa que el comedor de abajo, -pues tenía tres ventanas, frente a una, según la maqueta-, como la mejor candidata, sobre todo a falta de otras. No habiendo en la sala otro mobiliario -lo que encaja bien con las paredes llenas de pinturas murales-, y sí en cambio mucho espacio libre central para caballetes, almacenar lienzos, etc., resulta idónea para situar dicho estudio, entendiéndose que los utensilios o lienzos o pinturas del pintor no se describen por no ser objeto de arriendo. Sabemos, por el *inventario Brugada*³⁹, que Goya tenía varias cajas con las planchas de sus grabados, álbumes con dibujos, etc., que muy bien podían haberse guardado originalmente en dicho armario, antes de retirarlos o venderlos sus descendientes. En 1857, ya vacío, parece aprovecharse para almacenar la lujosa vajilla sobrante.

Podemos especular que los niños y/o Leocadia usasen las dos habitaciones próximas a la cocina -de no usarlas en 1820 algún empleado del servicio-, indicadas en el inventario del 57 como dormitorio de los criados, (Y: 2 catres de tijera, 4 colchones y 4 sillas) y cuarto de los “az’s”⁴⁰ (Z: una

(39) El conocido como *inventario Brugada* es un documento que relacionaba los cuadros, objetos y muebles que había en la Quinta. Se cree realizado en 1828, tras la muerte de Goya, para la herencia de Javier. Desgraciadamente, por su vida azarosa, está incompleto, y aunque probablemente recogiese todos los muebles que en principio decoraban la Quinta, desgraciadamente solo se conoce el principio de la lista. Por fortuna se conservó la parte de los cuadros de Goya, información que se ha demostrado de gran utilidad. El texto de la copia que tenía Brugada se publicó en DESPARMET FITZ-GERALD, Xavier, *L'Œuvre peint de Goya. Catalogue raisonné illustré de 447 reproductions suivies de 34 dessins inédits. Ouvrage posthume publié avec un supplément par Mlle. Xavière Desparmet Fitz-Gerald*, Paris, F. de Nobele, 1928-1950, t.I, págs.53-54. Su fecha es muy discutida, pudiendo ser anterior o posterior. BATICLE en *Goya*, sugirió su realización en 1823, antes de marcharse el pintor a Francia. JUNQUERA en *AEA*, 2003, 304, págs.358, sugiere los años 70, considerándolo como documento espurio, por no estar Brugada en España en 1828, en apoyo a su teoría de que las Pinturas Negras serían obra de Javier.

(40) La abreviatura “az’s” ha sido interpretada de muchas maneras pareciendo “acemileros” bastante posible, aunque se nos ocurre la de “aceites”, por un posible uso como despensa, y aportamos la muy interesante de “azulejos”, por sugerencia personal de Gudrun Maurer, del Museo del Prado.

cama de caoba, 3 colchones y un orinalero), ya que aparentemente no quedan más salas libres, salvo que recurramos a las poco probables zonas de desvanes o del patio.

Resumen evolutivo.

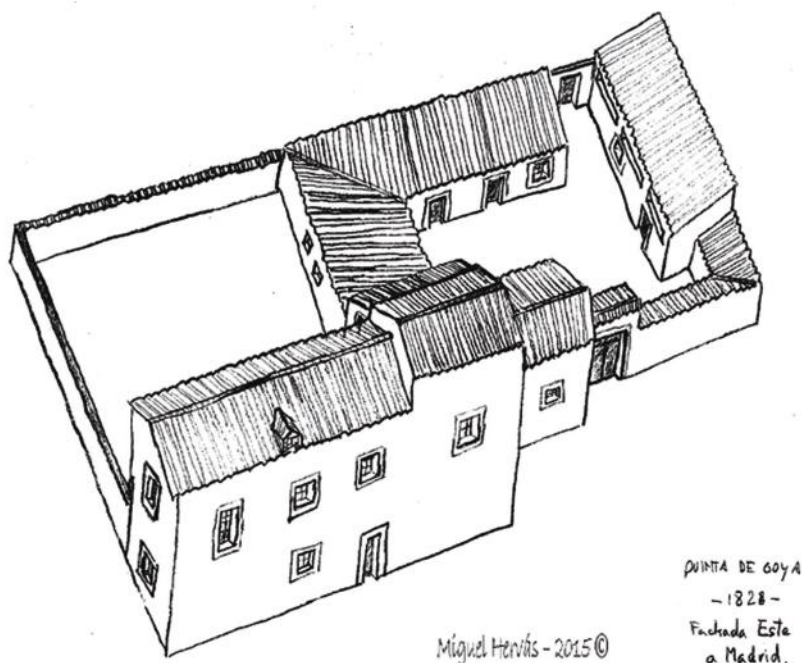
Establecido ya con bastante seguridad como era la casa, tanto en 1828, al final de la vida de Goya, como en 1874, cuando se retiran las pinturas, podemos extraer algunas conclusiones, a modo de resumen.

En 1819 Goya compra, a las afueras de Madrid, una extensa finca agrícola, con una pequeña casa de campo, pobre de materiales y diseño, y unas edificaciones anexas para usos agrícolas, como la de cualquier labrador propietario de la meseta. Quedaba en un emplazamiento privilegiado, dada su casi vecindad con el casi frontero Palacio Real, y con magnificas vistas, por su orientación hacia el Manzanares. Goya seguramente la encontró de entrada pequeña e incómoda, por lo que realizó alguna ampliación y mejora para adaptarla a sus necesidades, probablemente el mismo año 1819, antes de caer enfermo a finales de año, aunque nada indica que fuese una reforma amplia o prolongada. También la decoró a su gusto, pintando diversos murales⁴¹ en dos grandes salas diseñadas al efecto, tapiando para ello alguna ventana o puerta⁴². Su aspecto y distribución, durante casi toda la estancia de Goya, sería el que vemos en la maqueta de Gil de Palacio y en las plantas aquí propuestas.

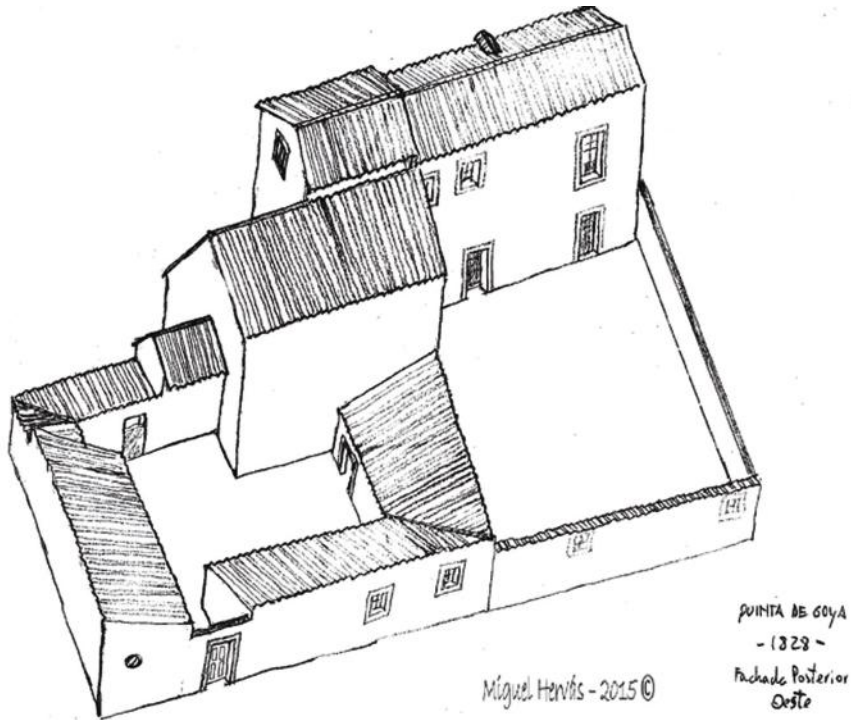
(41) En realidad Goya no pintó directamente las Pinturas Negras, sino que primero realizó otras pinturas de paisajes, más claros, y se descubrieron al realizar unas radiografías de las Pinturas Negras. GARRIDO, M^a del Carmen “Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya”, *BMP*, 2004. El porqué y cuando decidió sobrepintarlas de forma tan revolucionaria y con temas cuanto menos fantasmagóricos, es un misterio, aunque un estudio detallado algo permite intuir, como veremos en estudio aparte.

(42) Vimos como en la fachada principal la pared donde suponemos el *Aquelarre*, ocupaba una amplia zona sin ventanas. Por la distribución del resto de ventanas y puertas que vemos en la fachada, probablemente Goya tuviese que tapiar una ventana para lograrlo, aunque no exista prueba de ello. Analizando en la maqueta la pared opuesta -la fachada posterior al jardín-, donde suponemos la *Romería de San Isidro*, también de grandes dimensiones, vemos que presenta una puerta al patio en su centro, por lo que, salvo error de ubicación del maquetista, necesariamente hubo de tapiarse por el interior para poder realizar dicho mural. Sería parte de las reformas de Goya y apoyaría la teoría de que la casa ya era antigua. Posiblemente en el futuro un estudio de las capas de las pinturas con la nueva técnica L.A.M. nos muestre si permanece oculta alguna evidencia de tales reformas, además de mostrarnos con mucha mayor claridad las desconocidas pinturas claras de paisajes que podríamos denominar Pinturas Blancas.

La casa de campo tenía seis salas principales, cuyos usos podrían ser, en la planta baja, recibimiento, sala de estar familiar y un amplio comedor de gala decorado con pinturas, y en la alta, dos dormitorios y otra amplia sala también decorada, que Goya usaría como estudio. Además, en la zona posterior anexa, había retretes y una cocina tradicional, con una pequeña sala y dos dormitorios de servicio. Años después de la muerte de Goya, su hijo Javier y su nieto Mariano, también estimaron la casa demasiado pequeña y de aspecto pobre o rural, poco acorde con su propia consideración personal, ya más burguesa que la del pintor, realizando una gran ampliación para transformarla en una suntuosa residencia campestre. La ampliación -acompañada de una importante reforma estética- trató de aprovechar las edificaciones existentes. Tras diversas ventas, en 1874, al retirarse las pinturas de las dos salas del extremo sur, estas se derriban, comenzando un lento proceso que acaba culminando con la desaparición de la Quinta en 1909.



ii. 17 A. Quinta de Goya en 1828. Fachada principal o Este. Vista desde Madrid.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.



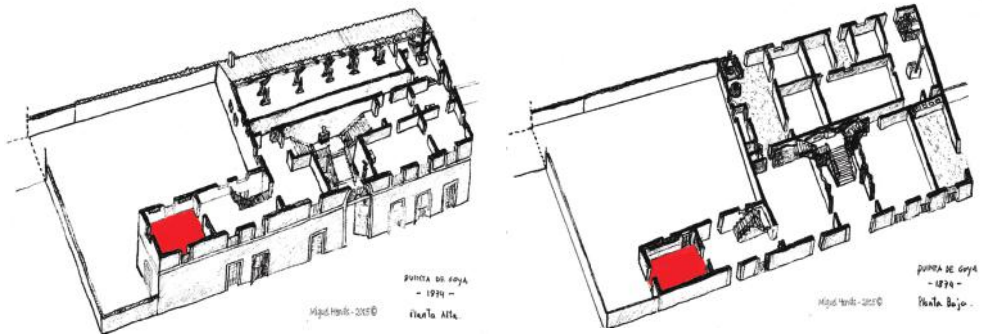
il. 17 B. Quinta de Goya en 1828. Fachada posterior u Oeste. Vista hacia Madrid.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.

III . RECONSTRUCCIÓN DE LAS SALAS DE LAS PINTURAS.

Definidas ya la estructura de la casa y la distribución de salas, queda estudiar en detalle los dos grandes piezas que Goya decoró con las Pinturas Negras en la casa baja, o ala sur (**il.18 AyB**), lo que haremos apoyándonos en las descripciones contemporáneas, todas ellas bastante escuetas e imprecisas.

Descripciones contemporáneas

Recopilaremos primero, muy brevemente, lo que de útil dice cada una, para luego, con alguna nueva información, tratar de reconstruirlas y de ubicar las pinturas.



ii. 18 A y B. Plantas inferior y superior de la Quinta de Goya en 1874, con indicación de las salas de las Pinturas en color rojo. Elaboración y dibujo M. Hervás León.

El llamado *Inventario Brugada* (¿1828?).

El polémico documento conocido como *Inventario Brugada* (ver nota 39), que inventarió el contenido de la Quinta, es considerado como la primera descripción conocida de las Pinturas Negras. Tradicionalmente se atribuye su autoría a Antonio de Brugada, cuya viuda conservaba una copia incompleta del documento, que Xavier Desparmet transcribió hacia 1875. El documento lo interpretó Desparmet como realizado por Brugada, amigo de Goya en Burdeos, tras su muerte en 1828, aunque el motivo, autenticidad y fecha de realización, han sido muy discutidos, basándose en que Brugada no pudo realizarlo en Madrid ese año. En realidad toda la polémica parece dudosa en sí misma, ya que no hay nada en el propio documento, ni en las referencias aportadas, que efectivamente indiquen que Brugada hiciese el inventario, siendo posible que solo poseyera una copia, que por tanto podría datar perfectamente de 1828, o de cualquier otro momento.

A nuestros efectos, el inventario recoge, aparte de numerosos lienzos de Goya, la existencia de quince pinturas decorando los muros de dos salas, siete abajo y ocho arriba, cantidad ciertamente correcta, frente a las catorce conservadas en el Museo del Prado, pues sin duda aún no se había retirado una decimoquinta pintura (operación que situamos en los años 40)⁴³. Lamentablemente el inventario no sitúa cada pintura dentro de las salas.

(43) En la planta baja estarían *El gran cabron*, *La Leocadia*, *Dos mujeres*, *Saturno*, *Dos Viejos*, *Judith* y *Oloferno* y *La Romería de san Isidro*, y en la alta *Atropos*, *Dos forasteros*, *Dos ombres*, *Dos mujeres*, *El san officio*, *Asmodea*, *Un perro* y *Dos brujas*. La lista no parece guardar demasiado orden, y la imprecisión de alguno de

El texto de Yriarte.

Charles Yriarte en su obra sobre Goya de 1867, refiere que había seis composiciones en la planta baja, ocupando dos todo el ancho de los muros más largos, los que están a derecha e izquierda según se entra, y otras dos a cada lado de la puerta y enfrente de ella, o sea cuatro en los lados más pequeños. Menciona 6 pinturas, frente a las siete que había, al omitir los *Dos viejos comiendo* -seguramente por no haberla visto-, olvido que subsana añadiéndola en su catálogo final de obras, sin explicaciones ni comentarios.

Describe las pinturas realizando un recorrido, un tanto desordenado, por las salas. En la planta baja, dice que la primera pintura, la de la izquierda, es conocida como *la Duquesa de Alba*, y la identifica con *doña Leocadia*. Como *pendant* o pareja de esta pintura señala un personaje de larga barba blanca (actualmente denominada como *Dos frailes*). Los dos paneles de enfrente representan a *Saturno devorando a sus hijos* y *Judith cortando la cabeza de Holofernes*. Finalmente indica que los dos grandes muros laterales quedan reservados a grandes composiciones, la de la izquierda *el Sabbat* y la de la derecha *la Romería de San Isidro*. No hace referencias a ventanas u otros elementos en la habitación.

Sobre la sala superior, indica su similar disposición, salvo por estar los paneles de los muros laterales divididos en dos y separados por una ventana. Entrando por la puerta del centro, señala que a la derecha de ésta había dos composiciones. La de la izquierda dice que ya no existe y fue vendida al Marqués de Salamanca -sin dar más precisiones-, y la de la derecha que no está terminada, considerándola un boceto, refiriéndose a *El perro*. La primera pintura de la pared de la izquierda la denomina *En las*

estos títulos y la duplicación del título de *Dos mujeres* en ambas plantas han dado lugar a confusiones. Los títulos de cuadros poco precisos, y confundibles, serían *dos hombres*, *dos mujeres* y *dos brujas*. *Dos brujas* se identificó, erróneamente, como la actual *Dos viejos comiendo*, por lo que durante un tiempo se supuso que esta obra estuviese en la planta alta. Demostrado, por las fotografías de Laurent, que estaba en la baja, los *Dos viejos comiendo* debe identificarse con las *Dos mujeres* de la inferior. Cabe suponer que los títulos referidos son recogidos de una fuente cercana al propio Goya -probablemente de su hijo Javier-, por lo que, en algún grado, nos acercan a la lectura e interpretación que le daría el pintor.

En una colección privada se conserva la pintura *Cabezas en un paisaje*, que algunos autores suponen pueda ser la decimoquinta (ver nota 21), aunque realmente cuadre mal con el título de *Dos brujas* (o *brujas* si estuviese mal transcrito) que parece ser el que podría corresponderle en el *Inventario*. Esto podría sugerir que fuese otra pintura desconocida o desaparecida, como la que parece referir Cruzada Villaamil.

nubes (actualmente *Las parcas*). Como *pendant* señala a dos hombres que se pegan con furor -*Duelo a garrotazos*-. Continúa con los paneles de la del fondo, uno que denomina *Los políticos* (*La lectura*), y otro de un grupo de mujeres -*Dos mujeres y un hombre*-. En la pared de la derecha describe *la Inquisición* (*Peregrinación a la fuente de San Isidro*) y finalmente *Asmodeo*, completando así las catorce pinturas que cita.

Las visitas de Imbert.

El periodista francés Pierre Imbert, en su libro de viajes por España⁴⁴, en una sección de *Alrededores de Madrid*, incluye el relato de una visita a la Quinta, donde le recibe quien parece ser un amigo, que identifica como Barón Saulnier⁴⁵.

Sin orden determinado, describe seis pinturas en la planta baja. Sobre un largo muro, entrando a la derecha, describe una fiesta española, que resulta ser la *Romería de San Isidro*. En el otro lado de la sala una asamblea de brujas -*El Aquelarre*-. Continúa con un retrato de la Duquesa de Alba -*La manola o Leocadia*-. Las siguientes son *Saturno* y *La muerte cenando con una bruja* (*Dos viejos comiendo*). Dice completar la sala con una pintura que describe como un mago (actualmente *Dos Frailes*). Omite la pintura de *Judith*, pero incluye correctamente los *Viejos comiendo*.

En la superior, describe, también en orden caprichoso, otras seis pinturas. Comienza con una atípica lectura de una escena de alcahuetas, actualmente denominada *Peregrinación a la fuente de San Isidro*. Enfrente describe a dos gallegos golpeándose -*Duelo a garrotazos*-. Continúa con una pareja, que son *La lectura* y *Dos mujeres y un hombre*. Siguen *Las parcas*, y por último, la que conocemos como *Asmodeo*. Directamente ignora *El Perro*. Describe doce pinturas, olvida dos, y ya no puede ver la decimoquinta pintura, que había sido retirada años antes. No indica nada sobre ventanas.

(44) IMBERT, Pierre Léonce, *L'Espagne. Splendeurs et misères. Voyage artistique et pittoresque*. París, Ed. Plon et Cie. 1875, págs.325-331.

(45) El Barón Saulnier parece identificarse con Charles o Carlos Sournier que aparece como propietario en alguna documentación municipal, pero su figura y condición resulta aún poco clara.

Las referencias de Von Loga.

Las tres fuentes ya descritas son de autores que vieron personalmente las pinturas aún sobre las paredes. Von Loga también visitó la casa, pero ya en 1897, con las salas de las pinturas ya derribadas, como él mismo indica en su descripción. Reconoce utilizar la descripción de Yriarte, por lo que sus referencias sobre las salas no pueden considerarse originales –aunque algunos textos erróneamente hayan considerado lo contrario-, ni aceptarse la descripción de ventanas que hace, a pesar de acertar, situando una en los muros del fondo, o al contrario equivocarse, al dudar de las laterales en la alta⁴⁶.

Las fotografías de Laurent.

En 1874, antes de retirarse las pinturas, Laurent las documentó en su estado original, realizando una imagen individual de cada una, aportándonos la serie una descripción gráfica de las salas. Las imágenes reproducen,



ii.19A. Romería de San Isidro. Fotog. Laurent. Archivo Ruiz-Vernacci. IPCE. VN08123P. (Wikimedia).

(46) Ver nota 28. También se ha malinterpretado la referencia que hace a que las pinturas se guardaban entonces, fuera de contexto, en una sala oscura, como si alcanzase a verlas depositadas provisionalmente en alguna habitación próxima a la original al poco de arrancarse, cuando, al contrario, el mismo las sitúa y describe en el Museo de Madrid -ya se refiriese a 1903 o a 1897-, por lo que la sala oscura ha de entenderse como una referencia a la oscuridad de la sala en el Museo del Prado.

alrededor de cada pintura, su entorno inmediato, con falsos marcos de papel y una sección de pared, más o menos amplia, que aporta valiosas informaciones complementarias para reconstruir las salas.

El papel pintado de las paredes es diferente en cada planta, señalándonos así en cuál estaba la pintura. Dado lo limitado del entorno fotografiado poco se puede apreciar sobre la estructura de la sala. No obstante, fijándose en la imagen *Romería de San Isidro* de la planta baja (il.19), donde por su tamaño Laurent tuvo que alejarse más de la pintura, vemos unas amplias zonas de pared, que en su parte superior muestran la falsa cornisa de papel y una amplia parte del techo. En la inferior, sin llegar al suelo, se ve un zócalo con una falsa moldura, que continúa con otro papel pintado diferente, apenas reconocible, dado el estado de este extremo del negativo. Por la izquierda de la imagen, vemos hasta la esquina de la sala⁴⁷, lo que confirma que en este lado de la pintura no existía ventana alguna, como ya sabíamos por la maqueta de Gil de Palacio de 1830. No hay consenso sobre si el papel pintado es original de la época de Goya o posterior, aunque cabe señalar que en 1820 tal decoración estaba de moda entre la aristocracia.

Los artículos de *Los Lunes del Imparcial* (1875).

García Cadena publicó un relato novelado, en dos artículos (ver nota 25), tratando humorísticamente el tema de la retirada de las pinturas. Su autor debió visitar las obras de extracción a mediados de 1875, ofreciéndonos alguna valiosa información intercalada entre la imaginativa ficción. Además del novedoso dato sobre el procedimiento de extracción, indica que se habían retirado ya cuatro pinturas, que denomina con unos títulos que no dejan de tener interés:

Aquelarre, que “ha desaparecido llevándose consigo los ladrillos y dejando un boquete enorme a lo largo de un muro lateral”.

Sopistas, refiriéndose a *Dos viejos comiendo*, situada correctamente en la planta baja. Aparentemente confirma su discutida ubicación al gritar “Al parque! Al parque! Vociferó uno de *los sopistas* que alojaban sobre la puerta del aposento poniéndose por vía de capacetete la escudilla...”, aunque más

(47) Este importante dato fue apuntado en TORRECILLAS FERNÁNDEZ, C., “Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent”, *BMP*, 31, 1992, pág. 67, y sin embargo ha sido prácticamente ignorado por todos los estudiosos al tratar de reconstruir la sala baja.

adelante vemos otra sorprendente referencia a la pintura como “vecinos de arriba” de la *Romería de San Isidro*.

Fraile patriota, identificable con *La lectura*, al describirla como un fraile leyendo las noticias del glorioso levantamiento de los ciudadanos.

Enfermo de amor, para *Dos mujeres y un hombre*, seguramente apuntando a la interpretación onanista que algunas veces se ha publicado.

Otros títulos mencionados son *El fusilamiento (Asmodea)*, *Los Romeros de San Isidro*, *La Riña* y *Las brujas (el Aquelarre)*.

Aún sobre las paredes, nos llaman la atención unas referencias a las pinturas de *Judith* y *Saturno*. Dice el relato que “el espantable Saturno que tenía su comedero de caníbal junto al balcón del aposento...”, y en otro momento que “Judith abrió el ventanillo del balcón que la separaba de Saturno...”, dando así por primera vez un testimonio directo de la existencia de un balcón entre las dos pinturas y deduciéndose además que sólo existía uno en la sala. Sin embargo expresamente utiliza el término balcón, mientras que la maqueta muestra claramente una ventana normal, más o menos cuadrada, a la altura del pecho. Conociendo las reformas realizadas en la fachada por Javier al ampliar la casa, abriendo nuevos huecos y modificando ventanas para convertirlas en balcones, seguramente realizó la misma operación en esta oscura sala, incrementando así en algo la iluminación natural. Si no dotó al balcón de una reja de antepecho, como las de la fachada, la sala ganaría además un acceso directo al exterior, lo que podría vincularse al desplazamiento de la inmediata tapia hacia el sur.

Las salas de las pinturas.

Expuestos los datos disponibles, podemos integrarlos todos en una reconstrucción, aunque previamente es necesario interpretar algunos de ellos. De todas las informaciones se deduce una estructura rectangular para las salas, con dos muros cortos y dos laterales más alargados. La única referencia clásica sobre ventanas era la de Yriarte situando una central en los muros largos de la planta alta. Sin más referencias originales, todas las representadas en las diferentes interpretaciones gráficas realizadas, hasta el momento, se deben a razonamientos arquitectónicos o estéticos de sus autores. Generalmente se ha situado en el centro de la pared del fondo una ventana, como intuye von Loga, y confirma tanto la maqueta como García

Cadena. También se han imaginado cuatro ventanas enmarcando las pinturas mayores, en las esquinas de la planta baja -o incluso en la alta-, para la iluminación de las salas. Estas se demuestran erróneas, como hemos visto en la fotografía de la esquina derecha del fondo y, en general, en la maqueta.

Ciertamente la sala inferior o comedor debía resultar tenebrosa, llena de pinturas oscuras y sin ninguna ventana en las paredes largas, justificándose la gran lámpara de cristal de 18 luces del inventario de 1857. Como ya avanzamos, la maqueta muestra, en la fachada posterior, detrás de la *Romería* -siguiendo de momento la distribución de Yriarte- una puerta al jardín, que -salvo error de ubicación del maquetista- necesariamente hubo de tabicarse por su parte interior. Goya debió decidir tapiarla para poder realizar una pintura de casi cinco metros, y probablemente sería parte de las reformas iniciales de la casa -salvo que futuros estudios de las pinturas subyacentes indiquen lo contrario-. Cabe la posibilidad de que una larga grieta vertical en la zona central de la pintura, sobre uno de los personajes con sombrero, fuese resultado del deterioro del revoco aplicado en el tapiado. En la fachada principal no hay constancia de que se tabicase ninguna ventana para realizar el *Aquelarre*, aunque, por la disposición de huecos, es muy posible que también se hiciese, pero revocándose perfectamente ambos lados del muro.



il.19 B. *Detalle ampliado de la esquina superior izquierda de la Romería de San Isidro.*

De las fotografías podemos tratar de deducir las medidas de la sala, labor facilitada por haber incluido Laurent una regla de metro. Comenzando por la *Romería* (il.19A), vemos que las pinturas de la planta baja llevaban a los lados un triple marco de papel pintado que medía 22,50 cm (unos 8+6+8 cm). A la izquierda alcanzamos a ver hasta justo la esquina de la sala (il.19B), con una decoración vertical adicional con papel pintado con motivos vegetales de 15 cm, importante dato que es probable que decorativamente se repitiese en todas las esquinas y separaciones. Con estos datos y pasando ya a la pared opuesta, comprobamos que el *Aquelarre* medía entonces 585 cm -antes de cortarse por ambos lados-, por lo que si añadimos dos veces el triple marco y dos veces la decoración de esquina, resultarían 660 cm, que entendemos debía ser la longitud total de la sala. No podemos tener seguridad absoluta sobre esta medida, dado que no conocemos las esquinas de esta pared, pero, teniendo en cuenta los datos disponibles, parece bastante razonable. Volviendo a la similar pared de la *Romería*, y dado que la pintura media solo 4,38 m, necesariamente queda, a la derecha, una zona de casi 150 cm -la diferencia entre ambas pinturas- que, en principio, no podemos justificar. Sería el hueco idóneo para una ventana o puerta al jardín, pero la maqueta lo descarta. Debiendo tener semejante disposición una explicación lógica, acudimos al inventario de muebles, donde aparte de doce sillas, un aparador y dos rinconeras -que no resultan complicadas de distribuir-, vemos un “chinero de caoba con cristales”, mueble que, dada su función de guardar loza o porcelana, se caracteriza por su altura. Este tipo de mueble en las casas rurales solía ser un hueco empotrado en la propia pared de adobe, aunque también existía como mueble exento. Como mueble exento, en cualquier lugar, ocultaría parcialmente una pintura, y no cabría en las tres esquinas ya definidas, por lo que necesariamente debía ocupar este hueco libre. No podemos saber si era empotrado o exento, aunque volveremos sobre el tema. Cabe imaginárselo de unos 100 cm de ancho, dejando justo el hueco para una nueva decoración vertical (15 cm) y posiblemente un doble marco en papel pintado rodeando el mueble (14+14 cm), o sin este último, si el chinero fuese más ancho.

Cabría pensar que la sala superior fuese exactamente igual, pero por las medidas de las pinturas parece que debía ser algo mayor. Ambas fachadas alargadas alojaban dos pinturas alargadas, en un lado de 261 y 266 cm y en el otro ambas de 263, lo que supone unos 526 cm, que con cuatro marcos de 6 cm suman 550 cm, a los que hay que añadir cuatro zonas laterales de

papel pintado, cuya medida, en esta planta, desconocemos. El lateral más amplio en las fotografías es el que vemos a la izquierda de *Las Parcas*, de 20 cm. Orientativamente -de verse entera y ser todas iguales-, cuatro zonas laterales serían 80 cm más, aunque, de no estar perfectamente centradas las pinturas o las ventanas, tendrían medidas inferiores o superiores. Suponiendo correctos los 80 cm, sumamos ya 630, que con una ventana doble -estandarizada para toda la casa- de unos 130 cm, alcanzan 7,60 m. Teniendo en cuenta los márgenes de error de papel y ventanas, e incluso el posible abocinamiento⁴⁸ del hueco de las ventanas, las paredes aquí podrían medir entre 7 y 8 m. Dada la escasa precisión por la escala de la maqueta y la ausencia de interiores, no puede ayudarnos a precisar las medidas. En cualquier caso, sí parece que la sala superior debía medir como un metro más que la inferior, y consecuentemente, los tabiques divisorios no estarían superpuestos.

Respecto a las paredes cortas -que necesariamente medían lo mismo en ambas plantas-, podemos realizar un cálculo similar. Sumando en la del fondo de la baja las dos pinturas (162 cm), cuatro veces el triple marco (90 cm) y cuatro decoraciones verticales (60 cm), da un total de 312 cm, a lo que añadimos la ventana o balcón (130 cm) y su propio marco, presumiblemente doble, en papel pintado (2x14 cm), resultando una pared de 4,70 m. Podemos acudir a las medidas exteriores de la casa del plano de 1874 (**il.2**), de unos 5,60 m, que con unas paredes maestras de unos 40 cm, apuntarían a unos 4,80 interiores, medida asimilable a la nuestra. Las medidas estimadas de 4,70 x 7,60, la sala superior, y sobre todo los 4,70 x 6,60 m, la inferior, difieren bastante de las previamente propuestas de 4,50-5,50 x 8,80-9,02 -o incluso superiores-, principalmente por la inexistencia de las presuntas ventanas a ambos lados de los cuadros mayores.

Respecto a la altura, en la fotografía de la *Romería* veíamos una pared incompleta de casi 3 metros. El zócalo de papel pintado, por estética, cabe pensar que continuaría unos 40-60 cm más hasta un probable rodapié. Una altura entre 3,50 y 4 m parece razonable, dado que por otra parte, en la descripción de 1924, Maroto decía que eran “dos pisos muy altos, tanto, que en el bajo puede encerrarse un carricoche o calesa”. También indicaba

(48) No manejaremos la opción de que las paredes de las ventanas fuesen abocinadas para no complicar más las opciones y medidas, aunque estas eran frecuentes.

que los suelos de la planta baja de la ampliación de Javier eran de baldosas grandes, de a pie cuadrado, y de madera en la alta -como era tradicional-, por lo que podemos pensar que fueran similares en la zona derribada de la casa antigua.

Disposición de las pinturas.

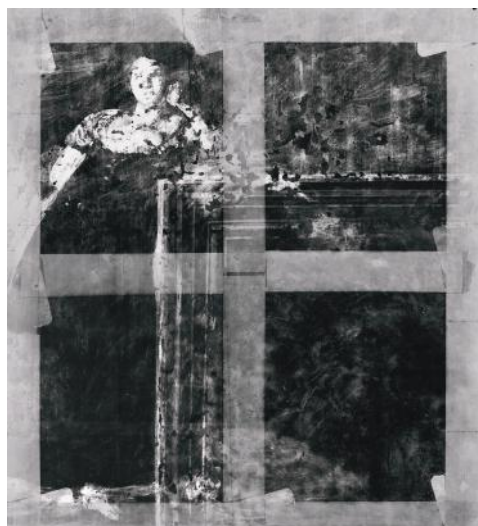
Hemos visto como las referencias de Yriarte constituyen la única descripción razonablemente completa y sistemática de las salas, por lo que las tomaremos como base para examinar la ubicación de cada cuadro.

En la PLANTA BAJA, Yriarte refiere que a cada lado, entrando por la puerta había un cuadro y que el primero, la *Leocadia* (il.20A), estaba a la izquierda. Esto se suele interpretar como que situados bajo el dintel de la puerta, la pintura estaría en la pared que queda a mano izquierda, y lógicamente la segunda, *Dos frailes*, a mano derecha. Podría darse perfectamente por válido, salvo por lo equívoco de los términos izquierda y derecha; realmente, según se entra, no se puede ver qué hay a cada lado, sin llegar a entrar y darse la vuelta, con lo que ambos lados y pinturas se invertirían⁴⁹. No pudiendo saber qué quiso decir Yriarte, ambas interpretaciones son, en principio, posibles y válidas.

Por otra parte, la pintura de *Leocadia*, a la cual vemos de pie apoyando su codo izquierdo sobre un montículo de tierra o túmulo funerario, al ser radiografiada, reveló que bajo el montículo se oculta una amplia sección de la esquina de lo que parece un marco pintado, de unos 20 cm de ancho (il.20B). El motivo de un marco subyacente parece ser parte de una decoración mural previa, al margen de las “Pinturas Blancas” subyacentes descubiertas⁵⁰, y resulta de complicada interpretación, pues no conocemos aún la secuencia de sus diferentes estados.

(49) NORDSTRÖM, Folke en *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*. Madrid, Visor, 1989 (Edición original en inglés de 1962) se planteó las mismas dudas. Lógicamente la información del marco subyacente no se podía siquiera sospechar en 1962.

(50) Recordemos lo expuesto en la nota 41. Al radiografiar las Pinturas Negras, se descubrió que bajo lo que vemos actualmente, se encuentran unas pinturas anteriores de temas rurales, de aspecto menos agresivo y colores claros, que podríamos denominar “Pinturas Blancas”. Se cree que sean una decoración previa del mismo Goya, quien en cualquier caso reaprovechó en algunas de ellas los paisajes, añadiendo las figuras que vemos.



il. 20 A y B. *Una Manola ó Leocadia* y radiografía mostrando el marco subyacente. Museo del Prado.

Una posibilidad razonable sería que la retratada se apoyase originalmente sobre el marco geométrico, que respondería a un algún tipo de hueco en la pared, sin montículo ni reja. Para explicar el hueco se han sugerido una chimenea, un cuadro pintado dentro de la pintura, una puerta, y hasta podría ser el marco de un espejo. Si situamos la pintura sobre la pared derecha, según se la mira, dicho hueco quedaría arrinconado en el extremo derecho de la sala, junto a la fachada principal y tendría un ancho máximo de 80 cm, frente a una altura de no menos de 2,50 m. Las medidas únicamente se adaptarían a las de una puerta. El motivo de arrinconar completamente una puerta en una pared de unos 4,70 m no parece claro, y menos el resaltarla decorativamente con un ancho marco. En cualquier caso, de existir allí una puerta originalmente, resultaría razonable que Goya decidiese centrarla en el amplio muro, pero no lo sería que primero la decorase con una pintura y luego la tapiase y desplazase. Tal hueco, por estética y funcionalidad, resulta pues prácticamente descartable por su arrinconamiento y estrechez. Al contrario, situando la *Leocadia* sobre la pared izquierda, resultaría que el hueco de la presunta puerta quedaría centrado, no arrinconado, y pudiendo ya ser mucho más ancho. El motivo de tapiar el hueco solo puede deberse al desplazamiento de la puerta o a su estrechamiento. Lo primero resulta extraño en una puerta ya bastante

centrada, pero la idea de un vano de no menos de 2 m como entrada a un gran salón, con dobles puertas, o incluso directamente sin ellas, sí parecería funcional. Por ser esta disposición propia del anterior dueño y no del gusto o necesidades de Goya -en principio debemos descartar que la modificación sea posterior al pintor-, o por cualquier otro motivo, como por ejemplo por ser una sala abierta difícil de calentar o de aislar en los fríos inviernos, debió dejar de ser conveniente y Goya decidiría estrecharla al tamaño de una puerta simple. Se tapiaría así la mitad izquierda del hueco, manteniendo la mitad derecha. La pintura de la manola, apoyada en el marco, o ya en una estrecha sección de montículo -no lo podemos saber-, quedaría así con un hueco tapiado bastante ancho bajo el brazo y, posteriormente, para ocultar el extraño marco residual y la zona tapiada, se inventaría, o ampliaría, el montículo, mientras que la pintura de la derecha, *Dos frailes*, en principio, no necesitaría alterarse, lo que justificaría su diferente ancho. A falta de indicación precisa de Yriarte de que nos situemos bajo el dintel, parece mucho más razonable la disposición contraria, girándonos para contemplar las pinturas.

Resuelta la primera pared, Yriarte continúa con la pared opuesta, sobre la que sitúa las pinturas de *Saturno* y *Judith*. No indica expresamente cual queda a izquierda y derecha, y precisamente por ello - a falta de prueba en contrario-, cabe respetar el orden natural de descripción de izquierda a derecha y lo escrito por Yriarte.

Sobre los dos muros laterales sitúa dos grandes pinturas; en el de la izquierda describe el *Aquelarre*, y en el derecho la *Romería*. Cabe interpretar que la pared izquierda se determina según se entra, correspondiendo a la fachada de Madrid o Este -así lo han interpretado todos los autores-. Imbert solventa cualquier resquicio de duda al indicarnos que la pintura opuesta, la *Romería*, estaba “entrando a la derecha”.

La última pintura por situar en la sala es *Dos viejos comiendo* que Yriarte no cita en su recorrido, lo que lleva a pensar que, por algún motivo, no la vio. La fotografía de Laurent confirma su carácter diferenciado, mostrándola casi pegada al techo y siendo la única sin el triple marco de papel, aparentemente indicando una ubicación en un hueco pequeño, donde no cupiese tal marco. Su ubicación ha supuesto un problema para todos los autores. Tradicionalmente, por su tamaño (53 x 85 cm), se ha

sugerido su uso como sobrepuerta, y así, Von Loga la imagina como *Sopraporte* o sobre la ventana (*Francisco de Goya...*, p.133). Curiosamente, el artículo de García Cadena parece resolver la duda, ya que por primera vez un testimonio directo indica que los sopistas “alojaban sobre la puerta del aposento”. Esta ubicación, aparentemente clara -al haber solo una puerta en la sala-, choca con la afirmación que el mismo autor pone en boca de una manola de *la Romería*, refiriéndose a “Los sopistas” como “sus vecinos de arriba”. Descartado que fuesen vecinos de la planta de arriba, extraña bastante que, situándose sobre otra pared y con *Leocadia* de por medio, los denominase así. Imaginando la hipótesis de situarlos efectivamente como vecinos de arriba de los Romeros, -lógicamente a la derecha de *la Romería*, descartada la esquina izquierda por la fotografía-, en vez de una sobrepuerta curiosamente resultaría ser un perfecto “sobrechinero”. ¿Con cuál quedarse, con la pintura como lejana sobrepuerta o como vecino sobrechinero? Parece más concreta la referencia a la puerta que la confusa vecindad. Sin embargo, la duda aumenta al tratarse de una de las pinturas ya retiradas, como indica el propio autor, que por ello no la pudo ver en su emplazamiento original. El autor solo debió ver el hueco dejado sobre la puerta por la que entró al aposento, lo que sería suficiente. Al contrario, ubicada sobre el chinero, podría ser que los obreros para serrar el bloque de pared con la pintura, buscando comodidad de trabajo y utilidad futura, tras retirar las puertas y las baldas del chinero empotrado, serrasen también ese estrecho y delgado hueco liberado, abriendo así una práctica nueva puerta de acceso a la sala desde el jardín. Esta puerta, dada su estrechez -unos 100 cm-, no afectaría a la estabilidad y supondría un magnífico acceso directo a la sala, sin transitar por la antesala anexa, donde probablemente estaría el taller / almacén, ocupado con las pinturas retiradas, que dificultarían bastante el tránsito.

Tampoco en este caso existen pruebas concluyentes, pero de ser cierta la hipótesis, y los Sopistas vecinos de los Romeros, las medidas, la altura, el sencillo marco y, más revelador aún, el sugerente motivo de la loza en la pintura, encajarían a la perfección. Incluso explicaría por qué Yriarte no vio la pequeña pintura, mal iluminada en una alta esquina, sobre un armario, mientras que, al contrario, resultaría inexplicable no verla situada entre *Leocadia* y *Los frailes*. Por otra parte también resultaría extraño que Goya realizase una pintura únicamente sobre la puerta de la planta baja, pero no

sobre la de la superior, ni sobre las cuatro ventanas o balcones. Al contrario, en la pared lateral, completaría, hasta cierto punto, la simetría con el *Aquelarre*, que cubriría todo el ancho de su muro. El indicio para este cambio de ubicación no es ciertamente concluyente, pero sin duda las motivaciones y las consecuencias parecen bastante sólidas, por lo que se plantea aquí la hipótesis y así se representa.

En la PLANTA ALTA, también comienza por la pared de la puerta de acceso. Además de la misma duda entre izquierda y derecha -que por coherencia resolveremos del mismo modo, contemplando las pinturas-, sorprenden los propios datos que refiere. Tras señalarnos la similar disposición con la planta baja, indica claramente que entrando por la puerta de en medio, a su derecha, hay dos composiciones -*A droite de cette porte, deux compositions*-. No dice que haya una a cada lado, sino dos a la derecha, por lo que ambas estarían juntas en un mismo lateral, y ninguna en el opuesto. No podemos saber si esto era realmente así o se debe a un error de redacción, como han indicado los pocos que lo han considerado -frente a los que directamente han ignorado el detalle-. Analicemos las pinturas para ver si pudieran ayudarnos con su ubicación.

Indica Yriarte que la pintura izquierda ya no existe y que la derecha no está terminada. Sabemos que esta segunda es *El perro* y la compañera se piensa que pueda ser *Cabezas en un paisaje*⁵¹ y, de no ser ésta, cabe suponer que tendría características similares. Tras efectuar los cálculos de las dos disposiciones posibles⁵², mirando las pinturas y de izquierda a derecha, en resumen serían:

Interpretación literal: Pared libre de 110 cm. Puerta de 100. Pared de 250 con dos pinturas con marco de 92 y 92, entre tres zonas de papel pintado de unos 20-25 cm cada una.

(51) Ver nota 21.

(52) *Los perros* miden 80 cm de ancho y 67 las *Cabezas* de Nueva York, aunque tal vez midiesen lo mismo originalmente, medida que usaremos por simetría. Añadimos cuatro estrechos marcos (4x6cm), sumando unos 185 cm ocupados. Las separaciones laterales -por usar la estimada para calcular la longitud de las paredes- podrían ser de unos 20-25 cm. Para dos pinturas juntas serían tres separaciones e implica una superficie lineal de muro de 250-260 cm. Si a los 4,70 de toda la pared, le restamos una puerta de 100-120 con su marco, nos quedan sobre los 3,60 m, por lo que perfectamente un lado podría medir los 2,50 m requeridos y el otro, sin pinturas, 1,10 m.

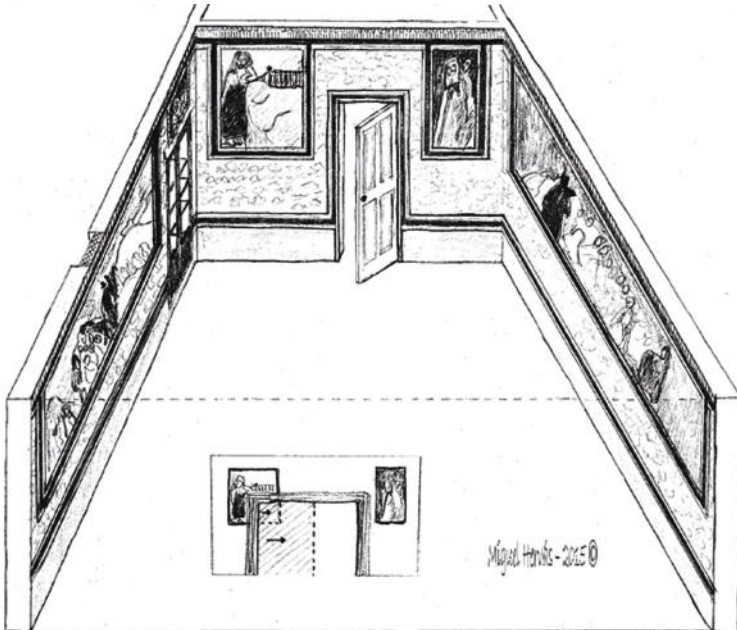
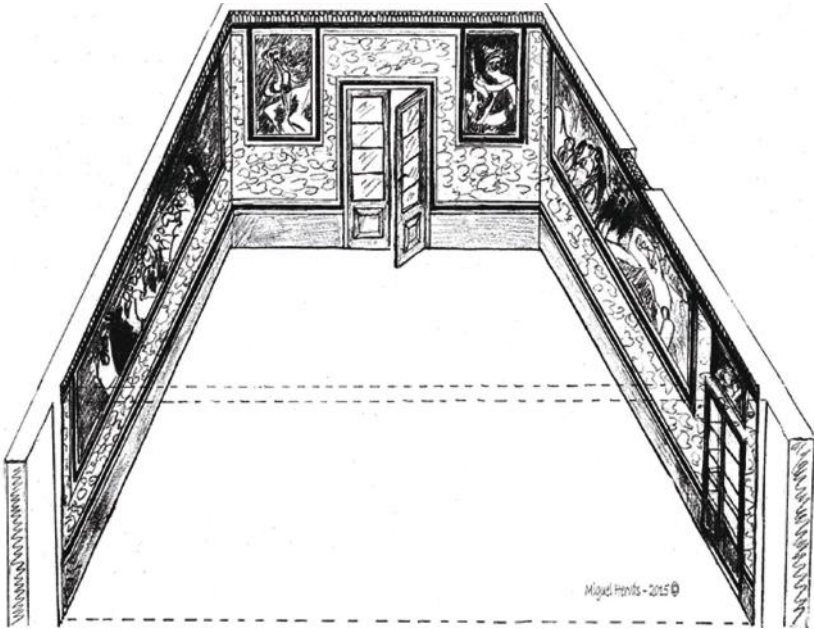
La hipótesis contraria sería distribuyendo los 3,60 m lineales de pared en dos paredes de 180. Restando una pintura con su marco de 92 cm quedarían libres 88 cm, o que centrada implicaría dos zonas laterales en papel pintado geométrico de unos 44 cm.

Interpretación equilibrada: Ambas paredes de 180, con una pintura enmarcada de 92 entre laterales de 44. Centrada, la puerta de 100.

Ambas disposiciones son perfectamente posibles, aunque en la interpretación literal se plantea el problema de justificar que una pared no tenga ninguna pintura. Según el inventario de muebles de 1857, la sala contenía como único mueble un armario -aparentemente lleno de vajilla-. Ya vimos que la sala podría ser el estudio del pintor y el armario guardar cajas con las planchas de los grabados, álbumes de dibujos, etc. Por la denominación de “armario” y por el volumen de vajilla, cabe imaginar que fuese alto y, aplicando la misma idea que para el chinero de la sala baja, también el mueble debía situarse contra alguna pared, ya que no cabe imaginarlo en medio de la sala. Ubicados los murales, no queda ninguna pared o hueco libre en toda la sala, salvo por esta posibilidad de liberar un lado de la pared de la puerta, lo que en principio inclina la elección por la interpretación literal, respetando así lo descrito por Yriarte.

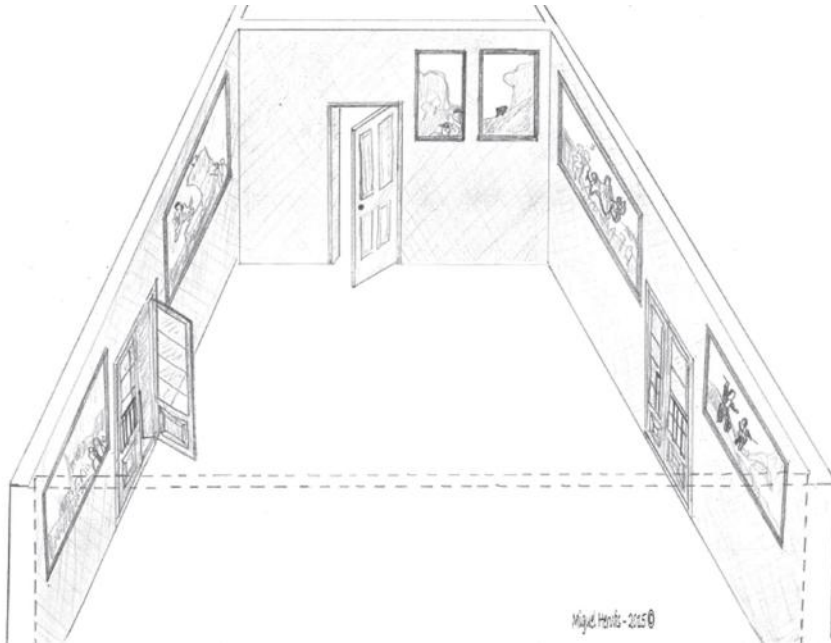
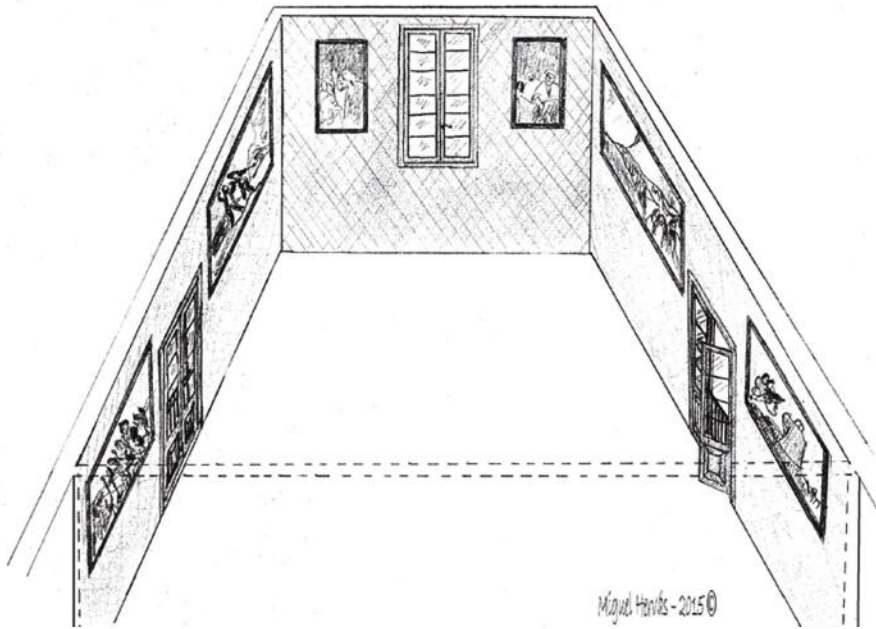
Las demás paredes de la planta no ofrecen tantas dudas, siguiendo Yriarte el orden de las manecillas del reloj. Continúa con el gran muro de la izquierda, siendo el primer panel el de *Las Parcas*, y como *pendant El duelo a garrotazos*. Esta pared es clara e identifica cuál de ellas es la primera, lo que equivale a situarla a la izquierda. En la pared del fondo sitúa *La lectura y Dos hombres y una mujer*. Por último, en el lado derecho describe *La peregrinación* y, como última pintura -y por tanto a la derecha-, describe el *Asmodeo*.

Ubicadas todas las pinturas y suponiendo correctas las hipótesis planteadas, podemos integrarlas gráficamente en las salas previamente definidas (il. 21 y 22). Para la decoración de las paredes se deben interpretar cuidadosamente todos los detalles del papel pintado de las fotografías de Laurent. Queda casi como única duda el encuadre de puertas, ventanas y, si acaso, del chinero. Dado el recorrido realizado con los frisos superiores aplicados como “supramarcos” a las pinturas, sería muy posible un juego similar para con el zócalo en torno a estos elementos. No dejando de ser una mera hipótesis decorativa, puede darnos una idea de cómo debían de ser las salas en 1874, justo antes de retirarse las pinturas y del derribo.



il. 21 A y B. Propuesta arquitectónica y de distribución de las pinturas de la sala baja o comedor de la Quinta de Goya en 1874. Orientación al Sur y al Norte.

En pequeño, se muestra un detalle con la hipótesis de un gran vano en el estado original de la pared Norte. Elaboración y dibujo M. Hervás León.



il. 22 A y B. Propuesta arquitectónica y de distribución de las pinturas de la sala alta o estudio de la Quinta de Goya en 1874. Orientación al Sur y al Norte.
Elaboración y dibujo M. Hervás León.

Concluye aquí la propuesta de reconstrucción virtual de la casa de Goya y debemos dejar para mejor ocasión y lugar -por no poder abusar más del espacio-, el estudio de la Quinta en sí y el de las propias pinturas, sobre cuyas motivaciones y orígenes algo empezamos a intuir.

ANEXO I

MORATO CALDEIRO, J. J. (El Arráez Maltrapillo), “la Quinta de Goya” en *la Voz*, Madrid, 22-07-1924.

Los textos presentan algunas dificultades de lectura, pues entremezcla tiempos verbales y descripciones presentes y pasadas, pero, una vez superadas, resultan sorprendentemente precisos. Hay alguna confusión respecto de la zona de las salas de las pinturas derribada al principio de su llegada, de lo que se deduce que no llegó a conocerlas como el resto de la casa. Destaca la poca exactitud de las informaciones no relacionadas con la edificación que no haya podido ver personalmente, deduciéndose que probablemente provienen de fuentes orales del entorno poco documentadas, como criados o empleados. Así, datos como las transmisiones y evolución de la arboleda y vistas, son erróneas, por lo que no podemos dar excesiva credibilidad a unos datos sobre el derribo y la ampliación realizada por el propio Goya, 60 años antes. Las negritas para cada sala y la anexa letra, de la A a la Z, se han añadido para mayor facilidad interpretativa.

“[...] Hemos llegado al caserón donde vió y trabajó Goya. [...] Un caserón y no más, lo mismo por fuera que por dentro. Sólo la altísima puerta en medio punto que hay en la fachada que mira a Madrid (o sea a Levante) da al edificio sobria y discreta principalía arquitectónica. Este caserón está unido un poco arbitrariamente a una casa rural, exactamente igual a cualquiera de las que hoy posee un labrador de tres o cuatro pares de mulas en Móstoles, Navalcarnero, santa Cruz del Retamar, [...] Goya derribó parte de esta casa y levantó el caserón que él iba a habitar, en que trabajaría, y le hizo todo ojos, para mirar a los cuatro puntos cardinales, prolongándole hacía el Mediodía, para que el bosquecillo de enfrente no le quitara la vista de Madrid. Y quizá conservó la parte campesina de la casa porque le recordaba los días de su niñez y de su adolescencia, cuando llevaba trigo al molino del Huerva, en Fuendetodos.

El caserón es de dos plantas, como la casa a él pegada (aunque esta sólo en la parte más del teja (sic) de dos vertientes), y está construido de ladrillo malo, revestido de argamasa de cal; dos pisos muy altos, tanto, que en el bajo puede encerrarse un carricoche o calesa.

A derecha e izquierda de la puerta en medio punto hay tres ventanas casi a ras de tierra, y en la planta principal tres balcones de antepecho. Por las paredes, encaladas, trepan jazmines, rosales, pasionarias y madreselvas, que se enganchan en los hierros sencillos de los antepechos y suben hasta el tejado; el tejado que en los días de lluvia deja caer el agua por cada canal. Bajo el alejo hay nidos de vencejos, como los hay de golondrinas en el pajar, la cuadra y el sotechado.

En la fachada del caserón que mira al Sur hay también dos ventanas y dos balcones, y lo mismo volviendo por esta fachada hacia Poniente. En la que mira al Norte hay un enorme portón de dos hojas, más una ventana pequeña, y arriba dos balcones iguales a todos los demás.

La puerta principal es “de hierro”, o sea una verja, de seguro colocada en tiempos posteriores a Goya, quizá en los días de su nieto el Marqués del Espinar, porque arriba se ve la correspondiente corona. Los huecos tienen persianas que se abren hacia afuera, y las vidrieras son de dos hojas, encajando en ellas con pestillos las de madera.

Desde los balcones que miran al Norte se ve la sierra, espléndida, y hasta con un buen catalejo, la hora que señala el reloj de Palacio. Desde los que miran al este, Madrid, más la bella floresta de árboles, rosales y lilares. Desde los del Sur, las tierras de pan llevar, que son como comienzo de la Sagra. Desde los del oeste, una tapia y el comienzo de los altos por los que se sube a la divisoria del Manzanares con el Guadarrama.

En esta parte están los estudios o talleres de Goya, uno en la planta baja y otro en la principal, y en el ala opuesta, o sea la septentrional, las habitaciones.

Del sitio mismo de la parte norte en que se une el caserón con la “casa de labor” arranca la tapia del corral grandísimo -y ya sabemos que ante ella hay un jardinillo de plantas de raíz somera cercado de cañas podridas-, con un portón carretero de dos hojas, adornado con clavos grandes en número casi incontable, más una puerta de una hoja, también con clavos.

En el otro lado -al Sur- hay un espacio abierto y luego una escalera de ladrillo que baja a la huerta y a la tapia en que están las chumberas, y como por allí el caserón forma ángulo saliente con la casa de labor, hay dos tapias, impuestas por el desnivel del terreno, y árboles en el cuadrilátero que queda. Estas tapias no son sino muros de contención. La del Sur tiene por dentro poca altura, la del pecho; la del Poniente es elevada, y en ella hay dos o tres ventanas de pie cuadrado.

Entremos en la casa por la puerta de hierro. Un **vestíbulo amplio (A)**. **Puertas** a derecha e izquierda. Una **escalera** de mármol de ocho o diez peldaños y como de tres metros de ancha, y luego un descansillo, en cuyo

fondo se halla un pedestal de fábrica estucada, que de seguro en tiempos sostuvo alguna escultura. A derecha y a izquierda, **escaleras** con peldaños de madera, que no llenan todo el hueco y que carecen de pasamanos. Rematan en sendos **descansillos**, con puerta al frente de dos hojas, como las de la planta baja. Sobre el sitio en que está el pedestal y el arranque de los dos tramos, una **lucerna**; que si el caserón es todo ojos, también es todo luz.

Por la puerta izquierda del piso bajo se entra en una **habitación grande (B)**, pero de forma irregular, por causa de la escalera que hay sobre la mitad de ella. Tiene una **ventana** a Levante y una **puerta** en el lado opuesto que la pone en comunicación con la casa de labor. En el fondo, otra **puerta**, ésta de dos hojas. Adorna sus muros el papel pintado, no mal cuidado, pero viejísimo y de gusto arcaico. (Salvo las habitaciones en cuyos muros pintó Goya y una alcoba estucada, todas las estancias del caserón tienen el mismo adorno. El cocherón, como todas las paredes y tabiques de la casa de labor, están encalados.)”

Pasa a otra sala, ya dentro de la casa baja original de Goya, y a Morato parece confundirle la memoria infantil, entremezclando una sala que aún existía -donde parece que sitúa erróneamente las pinturas-, con una(s) que dice hubo que derribar -donde también sitúa y realmente estaban originalmente las pinturas-.

“La **otra habitación (C)** tiene seis ventanas, y en sus paredes luce la mitad de las catorce pinturas [...] que hoy están en el Museo por haberlas donado el barón de Erlanger, que acaso compró su finca al nieto de Goya [sic], y fue quién arrancó las pinturas de su sitio, por lo cual hubo que demoler aquella parte (D) del caserón, comenzándose así el acabamiento de la Quinta.

En la **planta principal** de este ala, las habitaciones son iguales a las que hemos visto. **Recibimiento (E)**, un **balcón** a Levante, y detrás amplia **sala (F)** con seis [sic-ventanas] y muros cubiertos de pinturas.

[No menciona aquí Maroto la lógica y correspondiente **Sala Derribada (G)** superior].

[...] En la habitación que hemos llamado recibimiento hay una **puertecita** abierta a un **pasillo larguísimo**, que ya corresponde a la casa de labor.

Lado derecho. Planta baja: una **habitación irregular (H)**, como la de enfrente, de dos **ventanas** a Levante y una **puerta** que comunica con la casa de labor. En este lado, pero fuera, el **cocherón (I)** de doble puerta, con ventana y ventanuco y con cuatro o cinco pesebres.

Arriba, otro **recibimiento (J)**, con **luz zenital** y **tres puertas más** sobre la de entrada por la escalera, de las cuales puertas, una comunica con el pasillo larguísimo de que ya se habló.

La puerta de la derecha da a una **sala (K) con dos balcones** que miran a Madrid, y en el muro de la parte de la escalera y vestíbulo de entrada hay una chimenea de mármol que no tiene nada de particular, y a los lados de ella, huecos en la pared que son como armarios.

Frente a la chimenea, otra puerta que da a la **alcoba estucada (L)**, una alcoba magnífica de espacio y de luz, con **balcones** a Levante y al Norte. A la izquierda, como hemos entrado, y pegando al muro de fachada, una **puerta** que da al **comedor (M)**. En éste, **balcón** al Norte y sobre el jardincillo cercado de cañas podridas; chimenea saliente de mármol, también modesta; en la pared que la separa de la alcoba, una **puerta** que da al recibimiento, y **otra** frente a la de la alcoba, que da a la cocina; cocina que está en la parte que llamamos casa de labor, y como las alturas entre uno y otro edificio son diferentes, hay una escalera de cuatro o cinco peldaños, así como el larguísimo pasillo, elevado mediante entarimado. En la planta baja -salvo en la cochera y cuadra, que esta empedrada de pedernal-, los pisos son de baldosa, y de madera en el principal. Las baldosas conservan vestigios de haber estado enlucidas, y son de las grandes, de pie cuadrado.

Visitemos la parte más vieja, o sea la **casa de labor**, ésta con menos detalle. [...] Estamos en la **cocina (N)**, amplia, con **ventana** al Norte y sobre el corral. Un fogón modesto, de tres hornillas y barreño en el centro, con la correspondiente campana de hojalata, tan usada en los hogares pobres o modestos.

A la izquierda, la **puerta del pasillo larguísimo (O)** (en cuyo final hay también una **ventana**), y frente a la del comedor, otra **puerta** que da a una **escalera de tres tramos (P)**.

A la izquierda del **descansillo (P)** de que arranca esta escalera, la puerta del **camaranchón (Q)** ya **aguardillado**, con pies derechos que sostienen el tejado, y ventana a lo lejos; un camaranchón seco y fresco, capaz de encerrar patatas, garbanzos, alubias y trigo para mantener un ejército, con más cebollas, uvas de cueлга, higos secos, etcétera.

La escalera da a la planta baja, pero también se prolonga con dos tramos de peldaños de ladrillo hasta una **cuevecilla enarenada**, como de seis o siete metros en cuadro. La verdad es que no se puede encerrar en ella mucho vino.

Saliendo de la escalera de tres tramos, una **habitación destartada (R)**, con puerta al corral grande, una despensa y un fogón con horno para leña.

Termina aquello en un **pasillo sin puerta (S)** por la parte que da a la cocina -a este pasillo comunican las dos puertas del caserón de la planta baja ya citadas-, y al final de él están los retretes, uno con suelo y paredes cubiertos de azulejos blancos y el otro encalado.

En el ángulo derecho de la cocina hay una ventana que da luz -muy poca- a una **habitación grande (T)**, y también una puerta que comunica con **tres estancias (U)**, la del medio empedrada y con puerta al corral, mirando a Poniente; las otras dos son como amplias salas o alcobas de pueblo.

Junto a los **retretes (V)** se abre otra **puerta** que da a lo más campesino de la casa: un **portal empedrado (W)** -en él hay un **pozo**-, una **alcobita (X)** a la izquierda, una **sala (Y)** y otra **alcoba (Z)** a la derecha, y en la izquierda, un **hogar** en el suelo, con dos poyos y amplia campana; un hogar en que se guisa con leña, donde el puchero hierva despacito arrimado al montón de granzas o de estiércol. Este portal, con su mesita baja, su cantarera, las jarras colgadas en la pared, perolas de reluciente cobre, cae a una corraliza donde se encierran los carros, y en la que hay un vivar de conejos.
Y ésta es la casa.”

Hemos de señalar que estas últimas salas de servicio, X, Y, y Z, resultan difíciles de situar con precisión, y también el determinar su uso y correspondencia con las referidas en 1857, pero reflejamos una interpretación aproximativa en el plano. También las salas T y U resultan poco definidas, si bien estos datos no resultan de excesiva trascendencia.



il. 10. Vista de la Quinta de Goya desde el centro de Madrid.
Maqueta de Gil de Palacio.1828-30. Museo de Historia de Madrid.
(Foto ampliada de un original de C.Teixidor)

NOTA Y AGRADECIMIENTOS

El presente artículo es un resumen de algunos de los aspectos más importantes de un amplio estudio sobre la Quinta de Goya realizado a lo largo de varios años. En él se ha tratado de reunir y analizar toda la documentación disponible, abarcando múltiples aspectos de la casa, de la Quinta, de las Pinturas Negras y del propio Goya, que, por falta de espacio, no es posible abordar aquí en su totalidad. Se han utilizado materiales de archivos y museos públicos (IPCE, AGA, AHPM, Archivo de Villa, Museo de Historia de Madrid y Museo del Prado) y de colecciones particulares (Colección madridantiguo y Colección Lucio del Valle).

En la recopilación e investigación ha colaborado especialmente con su intensa ayuda y sus aportaciones Carlos Teixidor, del Archivo Ruiz Vernacci del ICPE, estudioso del fotógrafo Laurent, impulsor del proyecto y autor físico de muchas de las fotografías de la maqueta que ilustran el artículo. También ha colaborado César Díaz-Aguado, con su importante descubrimiento, el personal de las instituciones citadas y diversos amigos, que me han ayudado a obtener unos resultados del todo impensables al iniciar el estudio, y a los cuales quiero mostrarles mi especial agradecimiento.

Fecha Registro Propiedad Intelectual: 27-08-2015.