



ANTONIO BELTRAN

GOYA
EN
ZARAGOZA

GOYA EN ZARAGOZA

POR ANTONIO BELTRAN

El Ayuntamiento de Zaragoza y el autor de este libro, se honran haciendo constar su agradecimiento a cuantos han facilitado su redacción y edición y especialmente: al Ilmo. Cabildo Metropolitano y al Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza; al prior de la Cartuja de Aula Dei; a los curas párrocos de Muel y de Remolinos; a la Sociedad Económica de Amigos del País; a los Laboratorios Infar-Nattermann; al Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza; al Instituto de Restauración de obras de arte, de Madrid; al Museo Lázaro Galdiano y a los coleccionistas señores Pascual de Quinto, Olabarria, Monreal Tejada y Bériz; al Banco de Aragón; a los señores Gudiol, García Garrabella y Juan Antonio Gracia; al Patronato de la Casa de Goya, de la Excma. Diputación Provincial, y al archivo de la cátedra de Arqueología de la Facultad de Letras.

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA



Premio LUZAN
1971

Son innumerables los autores que han escrito sobre Goya y su vida, si bien buena parte de ellos se han repetido de tal modo que cuando se trata de hallar biografías que contengan aportaciones originales, el número se reduce extraordinariamente; lo mismo ocurre con los catálogos y listas de sus obras. De todo lo impreso, nos tendríamos que valer de las primeras biografías románticas y escasamente críticas de Matheron e Iriarte, que crearon la idea del Goya enamorado, espadachín, volteriano, torero, afrancesado y escasamente religioso¹ que ha costado mucho devolver a la verdad histórica por obra de Francisco Zapater, Ceferino Araújo, el conde de la Viñaza, Aureliano Beruete, Mayer, Desparmet y von Loga² y más recientemente por los excelentes estudios de Sánchez Cantón, Valentín de Sambricio, Lafuente Ferrari, Gassier y Wilson y Gudíol³ entre una verdadera legión de tratadistas cuyos artículos y libros recogeremos sólo en la medida que se relacionen con el estricto tema de nuestro trabajo⁴ que no tiene otro propósito que vulgarizar lo que sabemos de los años zaragozanos de Goya y de su vinculación a la tierra.

En Zaragoza existían, no hace muchos años, más de medio centenar de obras de Goya, la mayor parte dispersas después; en la Exposición de 1928 se reunieron veintiocho obras, de las cuales catorce ya no están en Zaragoza. Así hemos de comenzar para que sirva de tema de meditación.

Conocemos una síntesis de la vida de Goya, escrita por él mismo y publicada en el catálogo del Museo del Prado redactado por Luis Eusebi⁵, en los siguientes términos: «Goya (Francisco). Nació en Fuendetodos, reino de Aragón, en 1746; fue nombrado pintor de cámara del rey en 1780 y después primero de los mismos: ahora jubilado por su avanzada edad. Fue discípulo de Don José Luzán, en Zaragoza, con quien aprendió los principios del Dibujo, haciéndole copiar las estampas mejores que tenía; estuvo con él cuatro años y empezó a pintar de su imbeción hasta que fue a Roma; no habiendo tenido más maestros que sus observaciones de las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y España, que es de donde ha sacado más provecho. Artículo comunicado por él mismo».

Nació Goya el 30 de marzo de 1746, en Fuendetodos, provincia de Zaragoza, pueblo hoy de menos de 400 habitantes, situado en el desolado secano, sin río, entre Muel y Belchite, con una luz cegadora que restalla sobre los blancos yesos de la comarca, ondulados por algunos suaves cabezos y vaguadas, con el agua de algunas escasas fuentes para calmar la sed de los hombres, ya que la de las tierras queda confiada a las del cielo⁶. Al parecer nació en la casa núm. 18 (hoy 15) de la antigua calle de la Alhóndiga, propiedad de su familia, en el barrio bajo; a fines del siglo pasado constaba dicha casa «del piso firme, el principal y los graneros. En el bajo, a la entrada del edificio se halla la cocina, con ancho hogar y no menos amplia campana; las paredes perdieron el blanco del enjabelgado por el humo producido al quemar leñas. En la izquierda, practicaron estrecha y empinada escalera por la que se llega a una sala donde Francisco Goya y Lucientes vino al mundo en una de las dos alcobas de tan sencillo como modesto departamento, amueblado con viejas sillas de alto respaldo y buído asiento de anea, una mesa de nogal, un arcón y varios cuadritos.



1. Fuendetodos: Barrio bajo.



2. Fuendetodos: Casa natal de Goya.

Todo se hallaba entonces en el mismo sitio que Goya lo vio, gracias al cuidado de la ancianita de la casa, Benita Aznar y Lucientes, parienta de Goya..., la que conservaba rasgos fisonómicos del maestro y era, acaso, su más ferviente admiradora...»⁷. En 1913, Ignacio Zuloaga, con otros artistas, colocó una lápida en el exterior de la casa, obra de Dionisio Lasuén,

director de la Escuela de Artes e Industrias de Zaragoza, siendo adquirido el inmueble por Zuloaga en 1916⁶, habiéndose constituido un Patronato por la Diputación Provincial, que ha restaurado y amueblado las habitaciones, fundado un museo en una pieza contigua y habilitado una plazuela frente a la casa, utilizando algunos elementos arquitectónicos antiguos.

Fue bautizado el recién nacido al día siguiente, según consta en el asiento del folio 59 vuelto del libro 4.º de bautizados en la parroquia de Fuendetodos: «En treinta y uno de marzo de mil setecientos cuarenta y seis, Bauticé yo, el infrascripto Vic.º un Niño que nació el día antecedente inmediato, hijo legítimo de Jph. Goya y de Gracia Lucientes, legítimamente casados, habitantes de esta parroquia y becinos de Zaragoza; se le puso por nombre Francisco Joseph Goya: fue su madrina Francisca de Grasa desta parroquia a la que advertí el Parentesco espiritual que abía contraído con el Bautizado y la obligación de enseñarle la doctrina Christiana en defecto de sus padres y por la verdad hago y

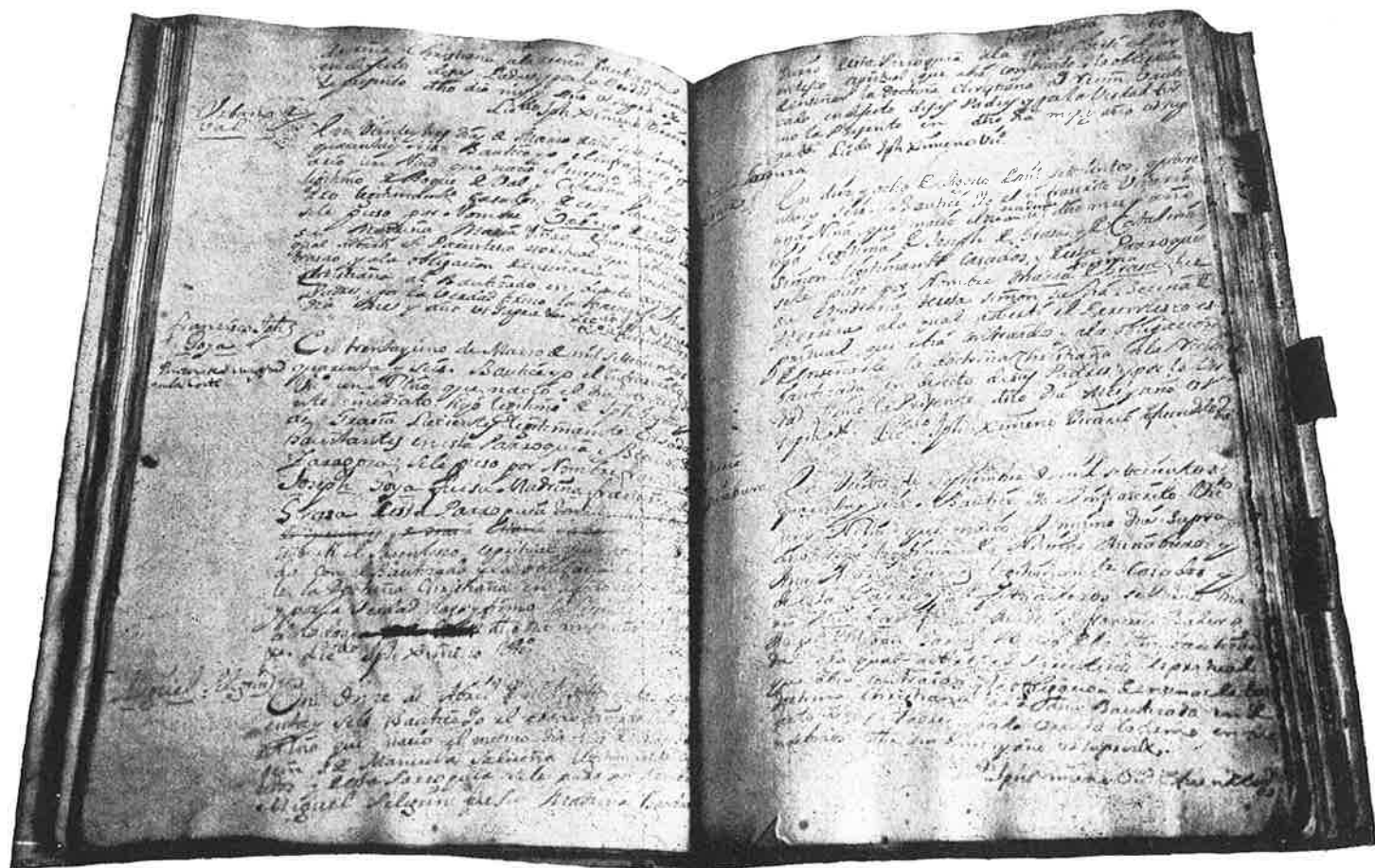
3. Casa de Goya: Lápida conmemorativa (con error en la fecha del nacimiento).



firmando la Presente en Fuentetodos dho. día, mes y año ut supra... Licenciado Joseph Ximeno, Vic.º» 9.

Al indiscutible nacimiento de Goya en Fuentetodos no obsta la tradición mantenida en el vecino pueblo de Jaulín según la cual la madre de nuestro artista tuvo que detenerse en dicho pueblo, donde dio a luz, continuando inmediatamente el viaje, de lo que aparte de no haber ninguna prueba sería inverosímil que al día siguiente se bautizase al niño en Fuentetodos¹⁰. Menos aún el que con frecuencia el pintor se llamase zaragozano o simplemente aragonés, como en la firma del lienzo de las Santas Justa y Rufina de la catedral de Sevilla «Francisco de Goya y Lucientes, César Augustano y primer pintor de cámara del Rey. Año 1817». También aparece aquí el *de* que nunca utilizó en sus años jóvenes y que hubo de añadir cuando solicitó los certificados de hidalguía a los que tenía derecho por parte de su madre; F. Zapater escribió que con el *de* «se firmaba algunas veces».

En la partida de bautismo se afirma, tajantemente, que los padres de



Goya eran vecinos de Zaragoza y, por consiguiente, el nacimiento en Fuendetodos hubo de obedecer a una estancia esporádica, ya que consta también que eran habitantes de la parroquia, que se ha supuesto pudo ser en la calamitosa época anterior a 1746, a causa de la sequía y enfermedades que asolaron Zaragoza; según documentos del Archivo Municipal de esta ciudad, los Lucientes eran propietarios de unas casas en la parroquia zaragozana de San Miguel y de campos en Fuendetodos, según resulta de las informaciones mandadas hacer por Floridablanca a efectos de contribución. Cabría que los padres de Goya hubiesen ido a dejar pasar los malos tiempos en Fuendetodos, en casa de los parientes de la esposa¹¹.

En Fuendetodos nació también la madre de Goya, Engracia o Gracia Lucientes y sus hermanos, según las oportunas partidas de nacimiento; el matrimonio de José Goya tuvo lugar en la parroquia de San Miguel de los Navarros, el 21 de mayo de 1736, figurando el marido como «mancebo, de oficio dorador, natural de Zaragoza, hijo de Pedro y de Gertrudis Acúniga», mientras la esposa era «mujer moza, natural de Fuendetodos, hija de Miguel y de Gracia Salvador». Se bautizaron en la misma iglesia el 24 de mayo de 1737 Rita, en 1743 Jacinta, en 1750 Mariano y en 1752 Camilo, los hermanos de Goya. En otros documentos se titulan infanzones los ascendientes de Gracia Lucientes. Procedían los Goyas de Vascongadas, concretamente de Guipúzcoa; Francisco hizo redactar su árbol genealógico al ser nombrado pintor de cámara y su hijo, Francisco Javier, encargó en 1831 al rey de armas de Isabel II, Antonio de Rújula, la búsqueda de los antepasados paternos, siendo puestos en duda los resultados que obtuvo por el barón de Valdeolivos, en 1948, y estudiados en 1960 por Castillo Genzor¹².

Son confusas las noticias sobre los primeros años de la vida de Goya y acerca de la fecha en que marchó, con sus padres, a Zaragoza. Mario de la Sala Valdés dio a conocer, por primera vez, la siguiente noticia: «José Goya vivía en su casa propia, calle de la Morería cerrada, número doce moderno, que era treudera, por cien libras de capital, al capítulo eclesiás-

tico de San Gil (libro de treudos de dicho capítulo, señalado con el número nueve de su archivo). En esa casa humilde, vendida por los cónyuges en 1760 y recientemente renovada por el actual propietario, corrió la niñez del que, andando el tiempo, había de ser el más célebre pintor de la época»¹³. En 1762 el empadronamiento de Zaragoza en las listas de los mozos de oficio de doradores incluía a: «Joseph Goya, maestro dorador de Zaragoza, tiene tres hijos, el mayor se llama Thomas Goya, de edad de diecisiete años, natural de Zaragoza sin accidente alguno, el otro se llama Francisco Goya, de edad de doce años, natural de Fuente Todos, sin accidente alguno y el tercero se llama Camilo Goya, de edad de ocho años, natural de Zaragoza, sin accidente alguno»; en 1762 Goya debía tener dieciséis años, por lo que es seguro que la inscripción fue anterior¹⁴.

En los años 1771 a 1773, estaba inscrito Goya en los Libros Cabreos de Industrias del Ayuntamiento de Zaragoza, ya muerto su padre que vivió en varias casas de la parroquia de San Miguel, después de 1760; declaraba sus ingresos a efectos de la Real contribución y de los ocho pintores de la ciudad ganaba en 1771 menos que Luzán y Braulio González, es decir 300 libras; pero dos años más tarde ya es el de cuota mayor.

Giménez Soler, partiendo del dato de que el hermano pequeño, Camilo, nació en una casa de la parroquia de San Gil en febrero de 1752, supone, razonablemente, que a los seis años ya estaba Goya en Zaragoza con su familia, si no fue antes.

Casi todo lo que sabemos de los años de Goya en Fuendetodos es pura leyenda inventada por Matheron e Yriarte o adobada en una versión romántica poco verosímil. Para muestra tenemos la referencia a una «juventud... agitada y borrascosa; llena de lances y de amorosas locuras. Llevado de su inclinación a las aventuras y de su genio pendenciero a los dieciocho años tuvo que abandonar la ciudad nativa, después de una sangrienta contienda en que quedaron tres hombres tendidos en el campo de la lucha». Si esto se dice del hombre, tan reñido con los pocos datos reales que tenemos, al artista se le hace llevar un costal de trigo a moler, pararse



5. Casa de Goya: Cocina.

ante una pared y dibujar un cerdo, seguramente con un carbón; ya sólo faltaba que un fraile lo viera y lo llevase al taller de Luzán para aprender pintura. En la casa de Fuendetodos había un pésimo dibujo hecho con carbón, que no estaba a fines del siglo XIX y, por lo tanto, nada tenía que ver con Goya; mucho nos tememos que si no hubiera desaparecido en la última limpieza y restauración del inmueble, hubiera pasado a la leyenda... No vale la pena entrar en la refutación de las leyendas por difun-

didas que estén; Goya salió muy niño de Fuendetodos, hubo de conocer a numerosos artistas en el taller de su padre y, evidentemente, debió mostrar sus geniales aptitudes para pasar al taller de Luzán a copiar estampas y moler colores. Protecciones tuvo, sin duda, en Zaragoza y en Madrid, pero es muy posible que sus primeros pasos se dieran con el sacrificio de sus padres y que la venta de la casa de la calle de la Morería tuviese algo que ver con los estudios del muchacho.

Francisco Zapater que estuvo en relación, en 1868, con personas de Fuendetodos que guardaban el recuerdo de Goya, confirma lo que decimos. La nieta de Tomás Goya, fallecida poco antes de escribir su artículo, y ancianos que pudieron oír las informaciones sobre Goya niño y el diario en que varios miembros de una misma familia habían apuntado lo más memorable de los sucesos del lugar durante un siglo, le permitieron escribir: «Pues bien; ni Cenón Grasa, anciano de 76 años y cuyo abuelo fue amigo de Goya, ni su mujer Vicenta de edad de 70, ni Tomás Cortés, primo hermano del primero y que cuenta 73 cumplidos, recuerdan la galante y mortífera contienda... Refieren, sí, estos ancianos, que Goya era travieso e inquieto cuando chico; que borroneaba figuras y que pintó en la capilla de las reliquias unos cortinajes al fresco...» tal como se explica al hablar de las pinturas perdidas de la iglesia de Fuendetodos.

De su educación en Zaragoza nos da testimonio una carta que escribió a su entrañable amigo Martín Zapater, en 28 de noviembre de 1787, a quien le decía: «Me he vuelto viejo, con muchas arrugas, que no me conocerías sino por lo romo y por los ojos hundidos; lo que es cierto que voy notando mucho los 41; y tal vez tú te conserves como en la escuela del P. Joaquín»; aunque los Escolapios de Zaragoza sólo conservan las listas de alumnos desde 1794, en los años en que Goya y Zapater pudieron educarse en sus aulas gozaban de fama los padres José Ezpeleta, Cayetano del Ramo y Joaquín Ibáñez de Jesús María, que debió enseñar las primeras letras a ambos amigos, cifradas, seguramente, en leer, escribir, contar y doctrina.



6. Martin Zapater. 1797.

Los motines por falta de pan y de otras subsistencias, en un momento en que los ricos de la ciudad tuvieron que anticipar dinero al Ayuntamiento para que atendiera a los suministros municipalizados de pan, vino y aceite; el de los Broqueleros y otras alteraciones en la calle, serían la otra vertiente de las impresiones recibidas por Goya durante su niñez.

Su educación artística se realizó en el estudio de José Luzán, según el propio Goya comunicó a Eusebi; existía desde 1714 una escuela pública de dibujo, del escultor Juan Ramírez, sostenida por ilustres mecenas zaragozanos y que habría de elevarse a Academia, por el esfuerzo de la Sociedad Económica de Amigos del País, en 1792, mediante real cédula; pero no sabemos que Goya aprendiese allí. El que tuviese o no la protección del P. Félix Salcedo, prior de Aula Dei y del conde de Fuentes, señor de Fuendetodos, es algo que no podremos saber con seguridad; pero frente a la casa de la Morería, unas tapias cerraban el jardín de la casa palacio de los condes de Fuentes y allí, como protegido de la familia, tenía su estudio Luzán, que había estado durante cinco años en Italia y había sido discípulo de Mastroleo. Se supone que ingresaría Goya en su estudio hacia 1760 y que permanecería en él unos seis años; condiscípulos suyos debieron ser Ramón Bayeu, José Beratón, Tomás Vallespín y Antonio Martínez entre otros, José Luzán y Martínez (1710-1785), fue sólo mediano pintor, pero hombre de gran cultura artística que no debió imponer con demasiada tiranía su preceptismo, como prueba el que Goya, octogenario, lo recordase con afecto. Aparte de copiar estampas y moler colores es muy posible que Goya interviniese en las tareas pictóricas normales de la ciudad, sin escapar tal vez de la decoración de fachadas, techos, arcos triunfales, retratos de los reyes para diversas ocasiones, grabado de láminas y sellos y otras empresas análogas.

La estancia de Goya en Zaragoza se cortó, según algunos de sus biógrafos, por una huida a Madrid para escapar de manos de la justicia a causa de reyertas entre barrios rivales, tal vez los de San Pablo y la Magdalena, aunque el pintor no tuviese que ver con uno ni con otro; los más

fantásticos meten por medio a la Inquisición y luchas entre los parroquianos de San Luis (?) y del Pilar. Es muy posible que simplemente fuese a Madrid por ver y estudiar, arropado por Francisco Bayeu, en cuyo taller entró en 1766, protegido por el grupo de aragoneses que formaban un fuerte partido en la Corte; en el concurso de la Academia de Parma se inscribirá como alumno de Bayeu. El que Goya mismo escribiese que tanto Zapater como él habían sido muy tunantes en su juventud y más en la carta de pésame en que lo hizo, no justifica las versiones de los biógrafos del corte de Matheron.

En este momento comenzaron a influir en su vida su gran amigo Martín Zapater y Clavería y el gran mecenas Juan Martín de Goicoechea, en constante relación con Goya. Aunque se repite que Goicoechea emparentó con Goya y éste fue enterrado en su mausoleo, en Burdeos, la realidad es que el ilustre patricio murió sin hijos y fue enterrado en la basílica del Pilar, lo que se le concedió por haber construido a sus expensas la capilla del Santo Cristo a espaldas del altar mayor en 1786¹⁵, confundándose a dos personas del mismo apellido.

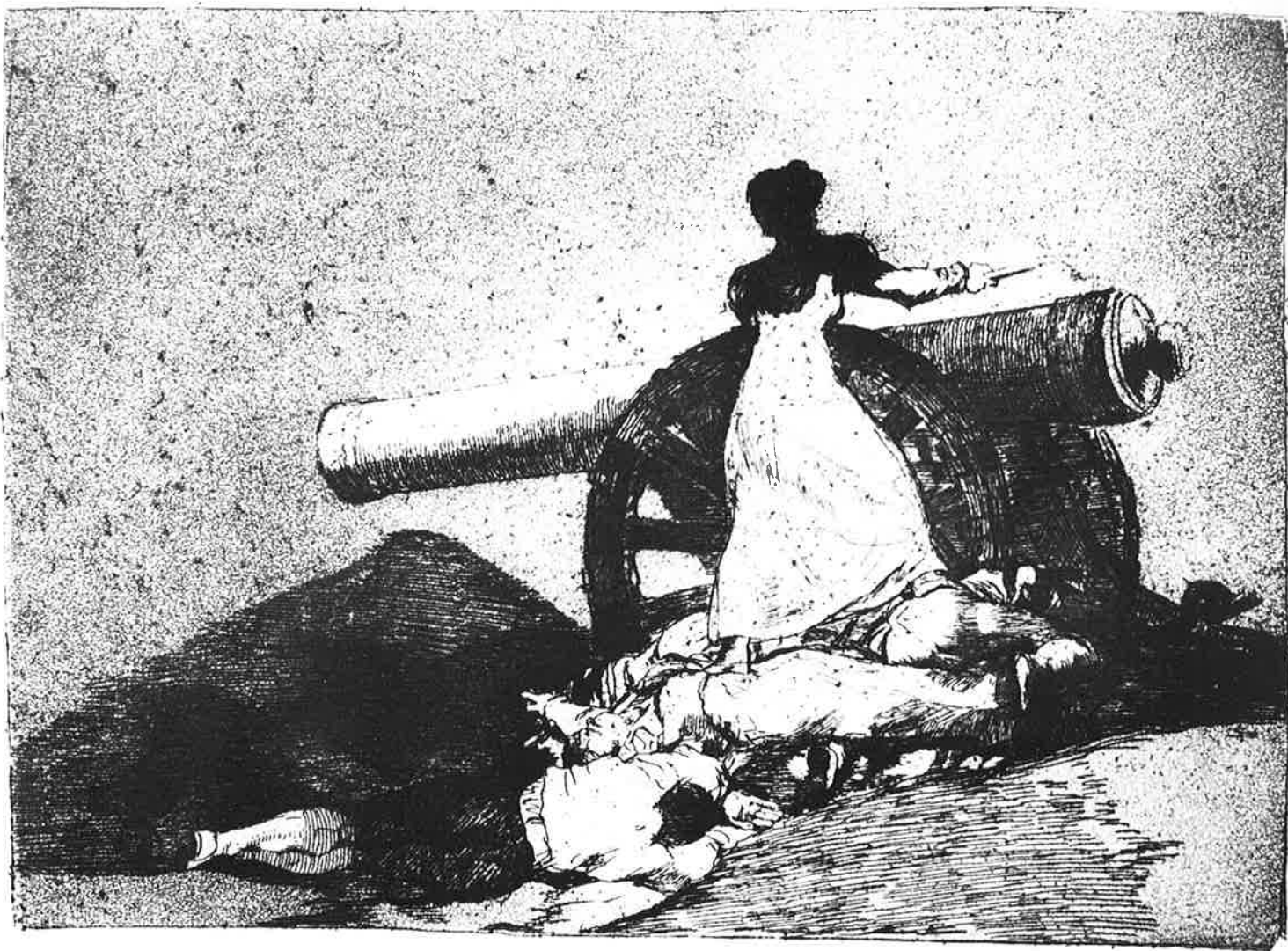
Tras su traslado a Madrid siguió Goya manteniendo constante relación con sus amigos y paisanos de Zaragoza, especialmente con Zapater y volvió a la ciudad con relativa frecuencia. Nunca dejó de ser aragonés hasta la medula, refiriéndose en sus cartas a costumbres y recuerdos, aunque no falten en ellas ironías y rencores contra sus detractores cuando los incidentes con el cabildo del Pilar, hasta el punto de que la primera satisfacción que le producen sus triunfos es pensar en lo que dirán en Zaragoza sus enemigos de antaño, «esos biles», como a veces les llama. Es interesante anotar que la rabieta por el incidente deba ser atribuida más a la oposición de alguno de sus paisanos, a la postura de Francisco Bayeu y a la rivalidad con Ramón, que a su propia dignidad herida por los retoques y modificaciones de su pintura, ya que no conocemos ninguna reacción violenta cuando se le obligó a cubrir con púdicas telas desnudeces de otras figuras años más tarde. O la cuestión personal con los Bayeu o

los menos años debieron influir en su resentimiento que duró mucho tiempo, pero que no hizo extensivo a la ciudad ni a sus amigos.

Las alusiones son constantes; pinta retratos de amigos y protectores de Zaragoza; reproduce el incendio del Coliseo de Comedias; al hablar del «Corral de locos» escribe a Bernardo Iriarte en 7 de enero de 1794, «dos que están luchando desnudos con el que los cuida cascándoles y otros con los sacos (es asunto que he presenciado en Zaragoza)» o en un dibujo, «le pusieron mordaza, porque hablaba y le dieron palos en la cara. Yo lo vi en casa de Orosia Morera, en Zaragoza, porque sabía hacer ratones»; en la colección García Julián había un cuadrito sobre «Los broqueleros» y otro representando «una calle de pueblo» que algunos suponen que es El Frasno; varios de los grabados de la Tauromaquia tienen lugar en la plaza de toros de Zaragoza; los cuadritos de «Fabricación de pólvora» se localizan, al menos uno, en la Sierra de Tardienta y el más conocido aguafuerte de los «Desastres de la guerra» es Agustina disparando el cañón. A Zapater en alguna ocasión le llama *chiquio*, como en la carta de 9 de enero de 1779, cuando le dice «pero chiquio, campicos y buena vida, nadie me sacará de esta opinión...» añadiendo el diminutivo aragonés en muchas otras ocasiones.

Como ya hemos visto antes, en 1771 estaba en Zaragoza, de regreso de Italia y allí se le remitió el cuadro con que había participado en el concurso de la Real Academia de Parma, que sabemos había sido dirigido erróneamente a Valencia y detenido en Génova para cambiarle la dirección, de modo que en la fecha en que los biógrafos de su leyenda le hacían protagonista en Roma de las más disparatadas aventuras, estaba en Zaragoza seguramente afanándose mucho en conseguir encargos y pintando cuadros religiosos para abrirse paso. Ya hemos citado las referencias a las contribuciones, progresivamente mayores, que pagó entre 1772 y 1775; en 1771 vivía en el Arco de la Nao y pagaba 300 reales y en 1775 habitaba ya en el Coso y contribuía con 400 reales, más que Luzán.

En 1774 dejó de figurar en las relaciones de impuestos de Zaragoza,



7. ¡Qué valor!, aguafuerte.

pues se trasladó a Madrid, donde había contrído matrimonio poco antes, con Josefa Bayeu, zaragozana. De esta época deben ser el Coreto del Pilar, los óleos sobre pared de Aula Dei, los de la misma calidad del oratorio de los condes de Sobradiel, los Santos Padres de Muel y Remolinos y algunas pinturas más.

Ya en Madrid, con el apoyo de su cuñado Francisco Bayeu que, lógicamente, lo prestaba también a su hermano Ramón, comenzó su lucha para sobresalir en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y colaborar, más o menos eventualmente, en las obras de la Corona. En 1775 comenzó su correspondencia con Zapater.

En otoño de 1780 volvió Goya a Zaragoza para concertar el encargo de la pintura de una de las medias naranjas del Pilar. Dos años antes había mandado a Zapater un juego de grabados de obras de Velázquez y «un borrón que tenía antiguo». La devoción a la Virgen del Pilar fue intensa en Goya; la nombraba con frecuencia, la pintó muchas veces y en el retrato de Ventura Rodríguez del Museo de Estocolmo pone en sus manos un papel con el plano de la basílica. Cuando preparaba el viaje de 1780 escribe a su amigo Zapater, en relación con su futuro alojamiento en Zaragoza, dos cartas verdaderamente expresivas: «Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de N.^a S.^a del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un trípode y asador y candil, todo lo demás es superfluo», decía en su primera, que seguramente fue ampliada por Zapater, ya que en la segunda se leía: «Mi mujer te lo estima infinito y me encarga que te diga que como es la sepultura de las mujeres la casa, que le parece el parage triste, pero repite que si conoces que es del caso lo hagas».

Dejemos aparte las disensiones con Bayeu, las pugnas con el cabildo y con la Junta de Obras y la acritud con que Goya participó en los dimes y diretes a partir de la presentación de los bocetos de las pechinas en 1781, de todo lo cual trataremos más adelante; la realidad es que estos resentimientos iban a ser tema obsesivo para Goya en las cartas que escribió a su llegada a Madrid: «No me recuerdes a esos sugetos que tantos disgustos me han causado, que aunque me a dado mucha risa tu aprensión no quiero acordarme» (4 de julio 1781); «El quadro lo aré... pero creo que solamente tu amistad me lo aría acer porque en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo» (14 de julio). A fines de mayo había escrito a

la Junta, «quiero volver a la Corte, pues aquí, no hago otro que perder su estimación».

En sus primeras pinturas, hasta los últimos años de la década de 1770, Goya, aparte de la preparación con «tierra de Sevilla», mostró tendencia al tono oscuro del fondo y al enrejado del bol, dejando muchas veces sin cubrir la preparación rojiza en las zonas sombreadas y en algunos puntos de la carnación; procura, sobre todo, la fluidez, la fantasía y la simplificación. Luego, a partir de 1771, cambiará mucho estas bases.

El desquite llegó con el encargo y realización del cuadro de San Bernardino para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, diciéndole a Zapater entre otras cosas: «cuya carta ordn. el ministro se la embia oy a Goicoechea para que se la enseñe a esos biles que tanto an desconfiado de mi mérito y tú la llevarás adonde conozcas que as de acer fuego... tú sabrás el uso que debes hacer de esta noticia y los porrazos que puedes dar, que de Ramón nadie se acuerda» (25 de julio); con lo que no se sabe qué le produce más alegría, si pintar él o que Ramón Bayeu no haya sido llamado a hacerlo y que en Zaragoza rabien quienes no creían en él.

La alegría del trabajo abundante y bien retribuido y la consideración de que comenzaba a gozar le hacían recordar a sus amigos y entretenimientos de Zaragoza; a Zapater le dice en octubre de 1781: «biene el tiempo de las tordas que si no fuera por el quadro de S. Francisco no abia de reparar dichos ni michos» y en otras cartas lamentaba no estar en Zaragoza «para poder competir y corresponder», «salir todos los días a cazar».

En 13 de noviembre de 1781 dice a Zapater que está aguardando que el mejor día fallezca su padre; «sólo tengo el sentimiento de no estar ay para tener este consuelo»; el siguiente 17 de diciembre murió, registrándose su óbito en el tomo IX, fol. 49 de la parroquia de San Miguel de los Navarros, en cuya iglesia y nave mayor fue enterrado; «no testó porque no tenía de qué» y no sabemos si con este motivo vino Francisco a Zaragoza.

En 1783 había llevado a su madre a Madrid, pero regresó la mujer a Zaragoza un año más tarde porque no se acostumbraba a la vida de la corte; su hijo le pasaba una pensión de cinco reales diarios.

En 18 de octubre una carta de Camilo, el hermano cura, a Martín Zapater nos demuestra hasta qué punto el asunto de Zaragoza era la comidilla del círculo de parientes y amigos de Goya, ya que al hablar de las dificultades que algunos ponían al pintor, escribe: «aunque Dios le ha dado fortuna y habilidad, está ésta perseguida con tanto esfuerzo que ya que no son capaces de oscurecerla (pues no es Zaragoza este pueblo), le quitan la paciencia, si ha dicho, si no ha dicho y revolviendo con sus mentiras todo lo que pueden».

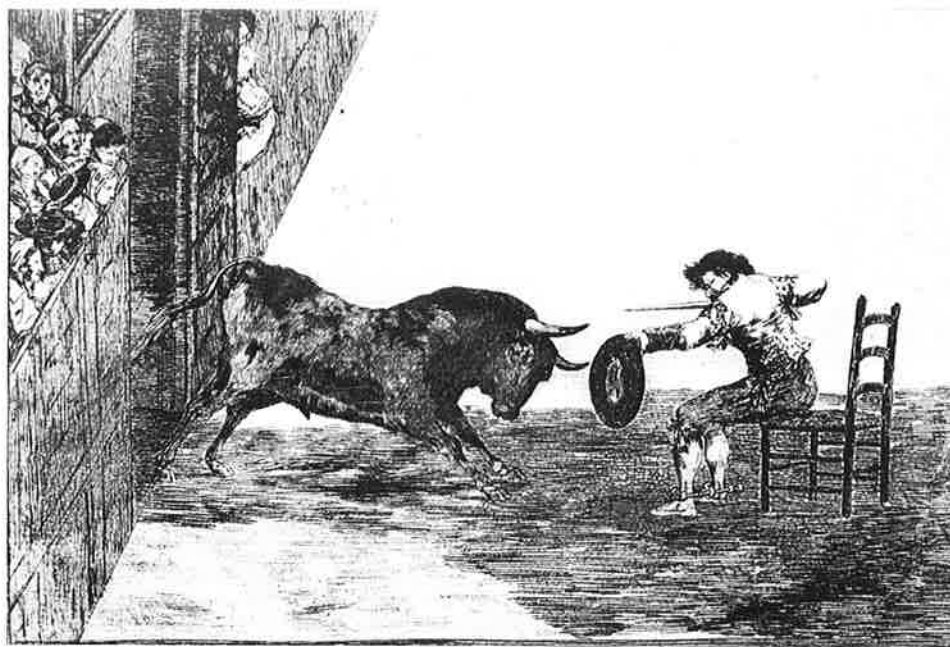
La obsesión por hacer llegar sus triunfos, deseados o reales, a Zaragoza, se añade ahora a los recuerdos constantes de la tierra; así, en 1784 decía a Zapater, no importa con qué motivo: «me acuerdo mucho de tu jaco cuando veníamos de Cogullada, que acías que otros dijeron lo que tu abías de decir» o en 1785 (14 de enero) «ya oirás decir cosas ordenadas por el que todo lo puede que ay causarán más admiración que no aquí». Pero quizá demuestren mejor que otras frases su adhesión a las cosas de la tierra el que encargue a su hermano Tomás la compra de dos mulas en Zaragoza para el coche de cuatro ruedas que sustituyó el birlocho que tantos disgustos le había dado en dos accidentes y que le costaron 7.687 reales de vellón (1786) o cuando dice a Zapater: «te estimo mucho los turrone, pues si no son de Zaragoza le parece a uno que no son tan buenos como los que se benden aquí, aunque sean mejores» (enero 1787). Cuando ha de tomar un moledor de colores y escribiente ajusta a Pedro Sánchez, llamado «Perico el de Carabanchel», que había estado con Bayeu en Zaragoza. En otra ocasión dice: «Mucho te estimo el pellegito y sería de más estimación si fuera aragonés el término y no castellano».

No obstante, el 20 de febrero de 1790 le cuenta a Zapater como una gracia lo bien que había sido tratado por Carlos IV «que no sólo con las expresiones de su boca me ha eloxiado sino con las manos por mis ombros

medio abrazándonos y hablándome mal de los Aragoneses y de Zaragoza...» si bien esto debe ser una ironía por todo lo contrario. En sus cartas manda memorias para Goicoechea, al que trató siempre con gran respeto, para Yoldi, Pallás y otros amigos y, al ser nombrado primer pintor de cámara del rey, ofrece a Zapater el nombramiento y con él a su «casa y a todos los amigos sin olvidar a los de la calle de la Sartén» (3 de octubre de 1799).

Siempre que pudo pasó por Zaragoza y aquí tomó sus permisos; en el otoño de 1790, cuando terminó su estancia en Valencia, fue a Madrid por Zaragoza y aquí fecha, el 3 de octubre, la carta de gracias a la Academia de San Carlos por haberle nombrado miembro de la corporación. Tal vez entonces pintó el retrato de su gran amigo con la expresiva dedicatoria: «A mi amigo Martín Zapater, con el mayor trabajo te ha hecho este retrato Goya. 1790».

Aún anduvo Goya por Zaragoza y Fuendetodos entre el primero y segundo Sitios, según anotó Alcaide e Ibieca y consta en la documentación del retrato ecuestre de Fernando VII en el Museo de Agen¹⁶, cosa que no deja de tener interés para determinar el grado y la sinceridad del afrancesamiento de Goya. La documentación citada decía que había de ir a Zaragoza para «ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo negar por interesarme tanto en la gloria de mi patria», a fines de 1808. Alcaide afirma textualmente: «Apenas se levantó el primer sitio, el general Palafox llamó al célebre aragonés D. Francisco Goya, pintor de Cámara de S. M. que llegó a Zaragoza a últimos de octubre de 1808 y formó, aunque precipitadamente, dos bocetos de las principales ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar los muchachos, en el choque del 4 de agosto, por la calle del Coso, los cadáveres franceses; y como a últimos de noviembre se aproximaron de nuevo las tropas de Napoleón, no pudo continuar el proyecto y partió al lugar de Fuen de Todos, corregimiento de Zaragoza, pueblo de su naturaleza, en el que, para evitar un compromiso, los cubrió con un baño, que después no pudo quitar, y quedó inutilizado

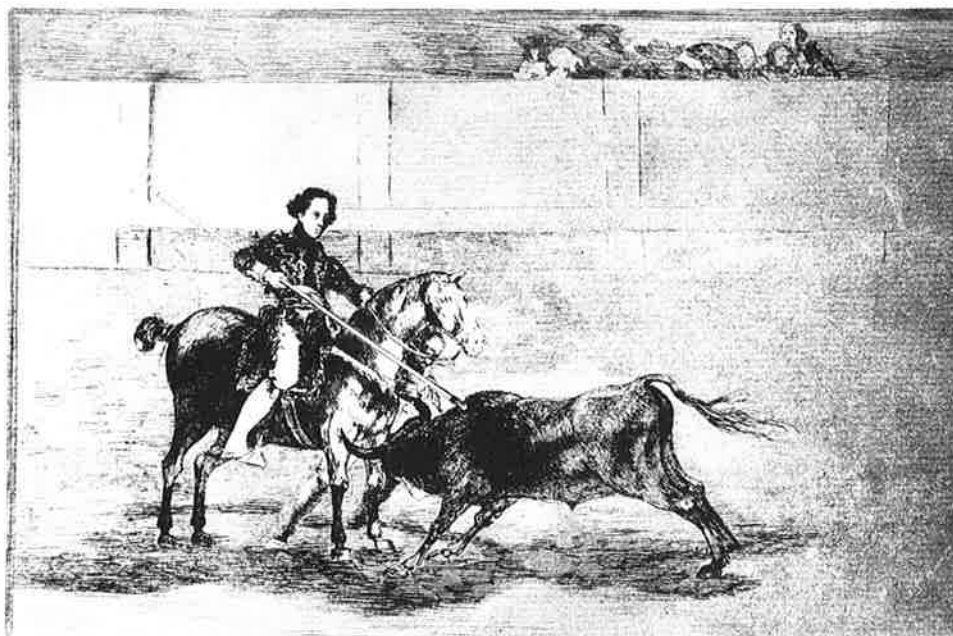


8. Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza.

aquel trabajo». En Fuendetodos exclamó, entre divertido y asustado, según contaron a Zapater, ante sus pinturas de la iglesia: «¡no digáis que eso lo he pintado yo!», debiendo ser una conseja la supuesta persecución como espías de que fue víctima junto con su discípulo Gil Ranz, con quien hablaba por signos, habiendo de refugiarse en Renales, pueblo del segundo.

En este viaje debió tomar inspiración para el aguafuerte, aguainta y punta seca (136 x 187 mm.) titulado: «¡Qué valor!», en el que representa a Agustina de Aragón, sobre una multitud de cadáveres de patriotas, en el acto de disparar un gigantesco cañón.

Un curioso contacto de Goya con Zaragoza debió tener lugar alrededor de su plaza de toros, a la que alude en sus grabados. Quizá se ha abusado de la cita de Leandro Fernández de Moratín «Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir los 80 años»¹⁷. Que el pintor tuvo gran afición a



9. Valor varonil de la célebre Pajuelera en la Plaza de Zaragoza.

los toros, que disputó por sus preferencias respecto a toreros con Zapater, que admitió alguna vez el apelativo de «el de los toros» no apoya la historieta de su paso a Italia saliendo de Zaragoza con una cuadrilla de toreros; pero lo cierto es que en «La Tauromaquia» reproduce en dos planchas distintas la «Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza», con grillos en las piernas, matando sentado en una silla y citando con el sombrero; otro grabado reza: «Otra locura en la misma plaza», siempre con grillos, pero ahora sobre una mesa; una plancha más se apostilla «Valor varonil de la célebre Pajuelera en la de Zaragoza», y muestra a la mujer con pantalones y a caballo alanceando o picando un toro. Quiere decirse que Goya estaba muy familiarizado con la plaza de toros de Zaragoza y al tanto de lo que pasaba en ella y resulta más que posible que algunas escenas que no se sitúan en ningún lugar concreto fueran también de allí, como la del estudiante de Falces, quebrando al toro con el cuerpo, embozado ¹⁸.

Por más que sea inverosímil se puede recoger la anécdota que Mariano de Cavia, escribiendo con el seudónimo de «Sobaquillo», publicó sobre el tema de toros, Zaragoza y Goya: «Para lujo el de la Plaza de Toros de Zaragoza a fines del siglo pasado. ¿Quién ha de figurarse que el que pintó los tablones que separan el tendido del callejón fue el mismísimo don Francisco Goya? A su vuelta de Roma tuvo uno de sus muchos arranques tauromaniacos y, cogiendo los pinceles, hizo gracioso alarde de su portentosa facilidad en las escenas y episodios del toreo, que trasladó con vibrante y vigoroso color a cada uno de los *panneaux* que hay entre pilastra y pilastra... Lo sé por quien todavía alcanzó a verlos hace muchos años». Aunque no sea rotundamente imposible no sabemos de dónde sacó Cavia esta noticia ni tenemos ninguna otra referencia sobre ella¹⁹.

La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, fundada por R. O. de 17 de abril de 1792, tan pronto como se constituyó, en 30 de enero de 1796, nombró por aclamación individuo de honor y mérito a Goya, y éste le dedicó borrones y grabados y las copias de Esopo y Menipo, de Velázquez; en las sesiones de la corporación se leían sus cartas a Zapater y en alguna ocasión visitó las escuelas.

Goya murió a las dos de la mañana del 16 de abril de 1828, a los 82 años de edad. En Zaragoza no hubo la menor muestra pública de dolor, quizá por estar en plenos regocijos de la estancia de Fernando VII, su esposa y el ministro Calomarde. Hacia 1887 la Academia de San Luis y la Sociedad Económica intentaron que los restos del pintor aragonés fuesen trasladados al Pilar, con autorización de los marqueses del Espinar, en nombre de la familia, y en 31 de octubre de 1894 elevó una moción análoga el Ayuntamiento; en 1899 se llevaron a Madrid, pasando a Zaragoza, primero al Rincón de Goya y luego a la Plaza del Pilar, el cenotafio que recogió sus restos junto con los de Martín Miguel de Goicoechea en el cementerio de Burdeos.

Zaragoza ha erigido un monumento a Goya en la plaza del Pilar, debido al escultor Marés, que ha coronado gestiones iniciadas con diversos

autores en 1915; un busto de Burriel, donado por la Diputación Provincial en el patio del Museo Provincial de Bellas Artes que tiene además una copia del labrado por Benlliure. Copias de sus retratos poseen el Museo Provincial, el de la colección Ena, por obra del académico Luis Gracia Pueyo, y el Ayuntamiento, de mano de Anselmo Gascón de Gotor, que reprodujo el famoso de Vicente López. Fuendetodos, cerca de la puerta de la parroquia, tiene el excelente busto de su más preclaro hijo, obra de Victorio Macho.

Goya, aragonés de nacimiento y ejercicio, universal por su genio y dimensión, aunque le vinieran estrechos Fuendetodos, Zaragoza, Madrid, el universo mundo y su propia época, ya que pintó para la Humanidad sin límites de futuro, tuvo siempre en su corazón, para amar y para odiar, a su patria chica, Zaragoza ²⁰.



10. Cenotafio de Goya en la Plaza del Pilar.



11. Goya, por Benlliure.

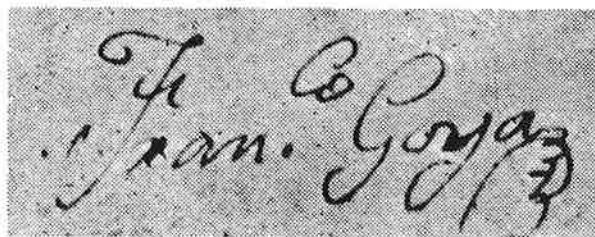


12. Goya, por Victorio Macho.

NOTAS

1. L. MATHERON, *Goya*, París, 1958. CH. YRIARTE, *Goya*, París, 1867.
2. FRANCISCO ZAPATER Y GÓMEZ, *Goya, noticias biográficas*, Zaragoza, 1868. CONDE DE LA VIÑAZA, *Goya. Su tiempo, su vida sus obras*, Madrid, 1887. ZEFERINO ARAUJO SÁNCHEZ, *Goya*, Madrid, 1896. AURELIANO DE BERUETE Y MORET, I, *Goya, pintor de retratos*, Madrid, 1916; II, *Goya, composiciones y figuras*, Madrid, 1917; III, *Goya, grabador*, Madrid, 1918. V. VON LOCA, *Goya*, Berlín, 1903. A. L. MAYER, *Francisco de Goya*, Madrid, 1923. X. DESPARMET FITZ-GERALD, *L'oeuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*, París, 1928-1950.
3. FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Goya, su vida y sus obras*, Madrid, 1953. V. DE SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946. E. LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, «Catálogo de la Exposición de Amigos del Arte», Madrid, 1947 y comentarios de las láminas editadas por los Laboratorios «Infar-Nattermann» de Zaragoza. PIERRE GASSIER y JULIET WILSON, *Vie et oeuvre de Goya*, Friburgo de Suiza, 1970. JOSÉ GUDIOL, *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, I-IV, Barcelona, 1970.
4. JOSÉ MILICUA, *Anotaciones al Goya joven*, «Paragone», 1954, p. 5-27. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El primer viaje de Goya a Madrid*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», 1929, p. 193. DÍAZ PLAJA, *Epistolario de Goya*, Barcelona, s. a. P. BEROQUI, *Una biografía de Goya escrita por su hijo*, «Archivo Español de Arte», 1927, 6. 99. DANIEL SÁNCHEZ DE RIVERA, *Goya. La leyenda, la enfermedad y las pinturas religiosas*, 1943. El profesor TORRALBA SORIANO tiene en prensa un artículo sobre obras de la primera época de Goya. ACUSTÍN RUÍZ CABRIADA, *Aportación a una bibliografía de Goya*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1946.
5. *Galería del Museo del Rey nuestro Señor*, Madrid, 1828, p. 67, «Galería de Enmedio, escuela española, pintores existentes y de los que hace poco han fallecido».
6. ANTONIO BELTRÁN, *Fuendetodos*, en «De nuestras tierras y nuestras gentes» I, Zaragoza, 1968, p. 102-104.
7. ANSELMO GASCÓN DE GOTOR, «La España Ilustrada», Zaragoza, 31 de julio de 1893 y *Goya y Zaragoza*, «Museum», IV, Barcelona 1916, p. 434.
8. JOSÉ FRANCÉS, *La casa de Goya en Fuendetodos*, «El año Artístico», 1918, p. 370.
9. Fotografía de esta acta se conserva en el Museo Provincial de Zaragoza y copias se expidieron en numerosas ocasiones, publicándola F. ZAPATER en sus «Noticias». A Gascón de Gotor, loc. cit. p. 435, le expidió una certificación el cura ecónomo don Joaquín Monzón, donde figura después del nombre de la madrina «desta parroquia doncella hija de Mgl. Lucientes y de Gracia María Salvador», tachado luego; la certificación está fechada en 1893. Las certificaciones que se conservan son diversas: De don Joaquín Calí, cura de Fuendetodos, del 13 de mayo de 1828, en el Archivo del Ministerio de Justicia; otra del cura Camilo Lacosta. Cfs. rev. «Aragón», IV, 31, abril de 1928, p. 112, fot. de los folios 59 vto. y 60, por Juan Mora.
10. ADOLFO CASTILLO GENZOR, *Goya y su linaje*, Madrid, 1960, p. 7.
11. MANUEL MARÍN SANCHO, *A Goya en el Primer centenario de su muerte*, «Aragón» IV, 31, abril 1928, p. IV; ANDRÉS GIMÉNEZ SOLER, *La época de Goya*, Ibidem, p. 65. ENRIQUE PARDO CANALIS, *Aragón en Goya*, Ibidem 1946, 198 p. 25. E. OSTALÉ TUDELA, *En tierra de Goya*, Zaragoza, 1926.
12. HILARIÓN GIMENO Y FERNÁNDEZ-VIZARRA, *Francisco de Goya y Lucientes* (Discurso en la Academia de Bellas Artes de San Luis en el centenario de la muerte del excelso pintor zaragozano, 17 abril 1928), «Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes», 14, 1931, p. 6 ss. CASTILLO GENZOR, *Goya y su linaje*, Madrid, 1960, passim.
13. MARIO DE LA SALA VALDÉS escribió una larga serie de libros sobre arte e historia de Zaragoza, de los que solamente dos fueron publicados. La noticia que copiamos es de 1886 y fue recogida por Hilarión Gimeno, en el discurso cit. p. 12. La casa subsistió hasta no hace mucho en la calle Valenzuela.

14. M. ABIZANDA BROTO, *Los bocetos pintados por Goya para la Real Fábrica de Tapices, «Aragón»*, 31, 1928, p. 83.
15. HILARIÓN GIMENO, loc. cit. págs. 20-21.
16. AGUSTÍN ALCAIDE E IBIECA, *Suplemento a la Historia de los dos sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809, las tropas de Napoleón*, Madrid, 1831. CAMÓN AZNAR, *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*, Zaragoza, 1959, p. 5-6. VALENTÍN DE SAMBRICIO, *La exposición bordelesa de Goya, en Madrid*, «Seminario de Arte Aragonés», IV, Zaragoza, 1952, página 18.
17. Carta de Moratín a Melón, en octubre de 1825.
18. MIGUEL VELASCO Y AGUIRRE, *Grabados y Litorafías de Goya*, Madrid, 1928, números: 18, 201; 19.202; 22, 205; sin número, 224, inédita y ariante de la 18.
19. Citado por TOMÁS G. LARRAYA, *Goya, su vida, sus obras*, Barcelona, 1928, p. 22-23.
20. Cfs. RICARDO DEL ARCO, *Goya en Aragón*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXXVI, 1928, p. 36, y *Aragón en Goya*, «Aragón», XXII, 198, Zaragoza, 1946.



13. Firma de Goya en 1772.



14. Venida de la Virgen del Pilar (detalle), de Urrea de Gaén (destruido).



15. Pinturas del armario de las reliquias, de Fuendetodos.

PINTURAS DEL RELICARIO DE FUENDETODOS

La iglesia de Fuendetodos dedicada a la Asunción de la Virgen, fue mudéjar, rehecha en barroco en el siglo XVII; en 1936 hubo luchas en el mismo edificio y se perdieron toda la decoración y los altares, que fueron quemados. De las pinturas que Goya realizó en el muro y en las puertas del armario de las reliquias quedan tan sólo fotografías en blanco y negro, sin que con ellas podamos saber si, efectivamente, de conservarse, añadirían poco o mucho a la gloria del pintor aragonés. Se supone que fueron pintadas hacia 1762, imitando la escena de la Aparición de la Virgen que Antonio González y Velázquez había realizado en la cúpula de la Santa capilla del Pilar. Milicua cree, por el contrario, que son de la época final de aprendizaje en el estudio de Luzán y que los esquemas estarían tomados de las estampas que se manejaban en el taller.

La noticia, repetida por todos, es la recogida por Francisco Zapater de unos ancianos de Fuendetodos quienes «refieren que Goya era travieso e inquieto cuando chico, que borroneaba figuras y que pintó en la capilla de las reliquias unos cortinajes al fresco y después, al óleo, en las puertas del retablo, la venida de la Virgen del Pilar; que en 1808, mientras su permanencia en el lugar durante el segundo sitio que sufrió Zaragoza, era sordo y le hablaba por señas un criado que trajo, haciendo uso de un abecedario que todavía imitan». Mencionan también que al ver Goya la pintura del mencionado altar, exclamó: «No digáis que eso lo he pintado yo».

Las pinturas eran:

a) Dosel sostenido por angelotes, al fresco, al parecer de unos tres metros de largo. Los pesados cortinajes eran sostenidos, con trabajo, por dos ángeles. Ignoramos el color, aunque seguramente fue el rojo, con franjas doradas. La técnica del temple necesitaba un aprendizaje relativamente largo.

b) Virgen del Carmen; óleo sobre tabla de 1'80 por 0,65 metros, aproximadamente; María lleva en brazos al Niño que es quien tiene el escapulario; el fondo es de nubes. En la guarda interior izquierda.



16. Fuendetodos: Armario de las reliquias, Venida de la Virgen del Pilar.

c) San Francisco de Paula, como el anterior de técnica y medidas. El santo, con barbas blancas, llevaba la inscripción CA-RI-TAS. En la guarda interior derecha.

d) Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y sus discípulos. Oleo sobre tabla de 1,80 por 1,30 metros, aproximadamente, en el exterior del armario. Las figuras de mayor tamaño son Santiago y sus discípulos; la Virgen está sentada en lo alto, sobre nubes, rodeada por ángeles, mientras otros hacen descender la imagen y, aparte, la columna; un gran haz de luz irradia de lo alto. Parecen adivinarse en el fondo la ciudad de Zaragoza y las aguas del Ebro.

Gudiol acepta la tradicional atribución a Goya de estas pinturas, viendo en ellas el infalible sentido expresivo del volumen que el artista tenía; algunos de los discípulos de Santiago, en segundo término, están cerca de figuras semejantes que encontraremos en Aula Dei. Estas pinturas, de conservarse, serían de un interés extraordinario puesto que en ellas se encontrarían las condiciones innatas del genio de Goya con las enseñanzas de Luzán en cuanto a la distribución de la luz y a ciertos esquemas rígidos en la disposición de las figuras. Por desgracia las fotografías en blanco y negro, no muy buenas, que nos quedan, no son suficientes para el conocimiento de estas pinturas¹.

El tema de Fuedetodos lo repitió Goya en un óleo sobre lienzo de 0,79 por 0,55 metros de la colección Pascual de Quinto de Zaragoza y luego muchas veces más. El cuadro de Pascual de Quinto debió ser pintado hacia 1768 ó 1769 y la distribución se ha cambiado; la Virgen está en la parte superior sobre nubes y rodeada de ángeles; algunos de éstos, a la izquierda, bajan la columna, y otros, a la derecha, la imagen; abajo, los discípulos, con mantos muy aparatosos, rodean a Santiago, que está de rodillas².



17. Venida de la Virgen del Pilar (Colección Pascual de Quinto).



18 y 19. Fuendetodos: Relicario, San Francisco de Paula y Virgen del Carmen.

NOTAS

1. Zapater, p. 10; Conde de la Viñaza, p. 199; A. Beruete II, 1; Mayer, 30, Desparmet, 46; Sánchez Cantón, p. 6; Milicua; Gudiol, 1-4, fig. 1-2.
2. Sobre el tema de la Aparición de la Virgen del Pilar, cfs. Gudiol, 5, 100, 192, 281, 280. Sobre el óleo de Pascual de Quinto, Gudiol núm. 5, fig. 3.



20. Casa de Sobradriel: Entierro de Cristo (detalle).

PINTURAS DEL ORATORIO DE LA CASA DE SOBRADIEL

EL palacio que ocupa hoy el Colegio Notarial, en la plaza del Justicia, fue casa de los condes de Sobradriel y de sus sucesores los de Gabarda, que lo habitaban aún en 1915, cuando el oratorio estaba decorado con pinturas de Goya; por dicho año, la condesa viuda, conservaba, entre otras obras goyescas, los bocetos de la bóveda del Coreto del Pilar y decía que, según tenía oído, Goya había pintado el palacio.

En el último tercio del siglo XVIII era señor de Sobradriel don Joaquín Cayetano Caveró Ahones y Pueyo de la Sierra y encargó los lienzos a Goya, quien los realizaría en la segunda mitad del año 1771, antes de pintar el Coreto, o tal vez poco después, mientras pintaba el citado fresco y los paneles de la Iglesia de la Cartuja de Aula Dei.

La restitución a Goya de estas pinturas la hizo Ricardo del Arco, en 1915, y fue confirmada por Sánchez Cantón, primero, y luego por todos los autores, habiéndoles dedicado especial atención Valentín de Sambricio¹. Ricardo del Arco vio las pinturas en su sitio y describió, con exactitud, su colocación en el oratorio. Fueron ejecutadas al óleo sobre la pared y posteriormente arrancadas y pasadas a lienzo, muy defectuosamente, por orden del conde de Gabarda, don Joaquín Caveró y Sichar; se dispersaron después de la exposición goyesca de Zaragoza, de 1928, pasando a través de diversas transacciones «El entierro de Cristo», al Museo Lázaro; «La Visitación», a la colección Contini-Bonaccossi, de Florencia, y el San Cayetano a la colección José Olabarriá, de Bilbao; siendo el resto vendido al coleccionista Francisco J. del Valle y Grao, quien trasladó los lienzos a La Habana, dejando en depósito, en el Museo de Zaragoza, a causa de su mal estado, el titulado «Sueño de San José», ignorándose la suerte que haya corrido el resto. En 1965 pretendió levantar el mencionado depósito, siendo la pintura comprada en trescientas mil pesetas por el pueblo de Zaragoza, completándose el pago el 15 de noviembre de 1968 e ingresando el lienzo en propiedad en el Museo, con el núm. 162, envián-



21. Casa de Sobradriel: Visitación.

dose inmediatamente al Instituto Central de Restauración, donde se halla en curso de limpieza, levantamiento y eliminación de repintes, restauración y cambio de la tela para evitar la descomposición total de la pintura².

El esquema de colocación era el siguiente:

- a) La Visitación de la Virgen a Santa Isabel, muro de la izquierda.
- b) El Sueño de San José, muro de enfrente.
- c) El entierro de Cristo, techo de la capillita.
- d) San Joaquín, Santa Ana, San Cayetano y San Vicente Ferrer, dos a cada lado de la hornacina central del oratorio, que tuvo una imagen de bulto, los dos últimos citados a los extremos.

La Visitación de Nuestra Señora

Mide 1,30 por 0,80 m. Colección Contini-Bonaccossi, Florencia.

Santa Isabel recibe a la Virgen tendiendo el brazo sobre su hombro y cogiéndole la mano izquierda con su derecha; María tiene la otra mano sobre su vientre; detrás, el gran sacerdote Zacarías, esposo de Santa Isabel.

Los autores sugirieron que los modelos de ésta y de las restantes pinturas estuviesen en maestros barrocos; pronto se identificó el original que interpretó Goya como obra de Carlo Maratta, hallando Sambricio en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París dos grabados, uno directo y otro inverso, que reproducen el lienzo original. Goya repitió, con escasas variantes, las tres figuras de la estampa que, indudablemente, debió ser una de las que copió en el taller de Luzán (cfs. Sambricio, lám. I, a y b). Naturalmente, el talento y la personalidad del pintor aragonés evitaron que la copia fuera exacta y dieron más viveza a las figuras y, sobre todo, mayor movimiento a los ropajes.

El Sueño de San José

Mide 1,30 por 0,95 m. Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

El ángel del Señor se inclina sobre San José, que duerme, y le anuncia la concepción virginal de Jesús (Evangelio de San Mateo, 1, 20). El mal estado de esta pintura se inició con la apertura de unas grietas en el



22 y 23. Casa de Sobradiel: Sueño de San José. Estado del óleo tras eliminación de los repintes y restauraciones y (en negro) antes de la limpieza.

muro de la capilla, una de arriba a abajo y de derecha a izquierda otra. Los condes de Gabarda tenían una muy mediana copia de esta pintura, realizada cuando estaba intacta, pero ignoramos su paradero. San José, recostado, en una cueva, duerme apoyado en una columna; un ángel de grandes alas se inclina sobre él avanzando un brazo y le habla. Fuera de la cueva, iluminada, la Virgen, sentada, con lienzos blancos en el halda.

Estaba pintado sobre una fuerte imprimación rojiza que ha dañado también a la pintura. Sánchez Cantón advirtió que la escena estaba compuesta mediante diagonales paralelas con notoria rigidez, lo que encajaba mejor en la escuela francesa del siglo XVII que en precedentes

italianos o flamencos, afirmándose en su idea ante la caracterización, poco afortunada, del protagonista. La inspiración la tomó de un lienzo de Simón Vouet a través de una estampa grabada en 1640 por Michel Dorigny (Gabinete de Estampas de París, Da. núm. 8, fol. 16), repitiendo, sin apenas variación, el número, forma y disposición de las figuras (Sambricio, lám. III, a y b), aunque el pintor expresó el contraste entre la obscuridad de la cueva donde duerme San José y la claridad exterior que baña la figura de la Virgen. Como en los otros cuadros de este oratorio, es muy posible que Goya conociese los grabados en el estudio de Luzán o bien que los buscase o adquiriese en vista del encargo del conde de Sobradriel.

Entierro de Cristo

Llamado algunas veces «Descendimiento». Mide 1,30 por 0,95 m. Museo Lázaro Galdiano, de Madrid; limpiado y restaurado recientemente.

Dos ángeles han descendido a Cristo de la cruz y lo tienen sobre un sudario; una mujer les ayuda y va a besar los pies del Señor y otras dos, una de ellas velada, que parece la Virgen, miran llenas de dolor. En primer término, el rótulo INRI, caído, y una cesta con ropa.

Para Sánchez Cantón, Goya se limitó a copiar un cuadro de Simón Vouet del Museo de Epinal, cuyo boceto tiene el Louvre y del que había una copia antigua en la iglesia de San José de Granada; Sambricio cree que no fue del original de donde tomó inspiración Goya, sino de una estampa grabada en París, en 1641, por Pierre Daret, dedicada a monseñor Dominique Segurier, obispo de Meaux (Gabinete de Estampas de París, Bb., 20, fol 22; Sambricio, lám. II, a y b).

Realmente, la reproducción de las figuras es muy fiel, aunque varíe el óleo en los trazos violentos y en los claroscuros, que muestran la personalidad de Goya por encima de la de un copista.

San Joaquín, Santa Ana, San Cayetano y San Vicente Ferrer

Cuatro cuadritos de 0,37 por 0,30 m. San Cayetano, en la colección José Olabarría, de Bilbao; los otros tres, llevados a la colección Valle, de La Habana, ignorándose su paradero actual.



24. Casa de Sobradriel: Entierro de Cristo.

Para Mayer, el precedente del San Vicente Ferrer está en el San Hilario de una de las pechinas de la catedral de Parma, por Correggio. Todas las pinturas de esta serie son fuertemente expresionistas y esbozadas con fuerza y sin demasiado cuidado.

Hay que suponer que los condes de Sobradriel impusieron los temas a Goya y hasta es posible que también los modelos. La presencia de San Cayetano y San Joaquín está justificada por el nombre de Joaquín Cayetano que llevaba el conde y al que no debió ser ajena la advocación de la bella iglesia barroca vecina; Santa Ana completaba el San Joaquín, pero no sabemos explicar la razón por la que se incluyó a San Vicente Ferrer en esta serie.

25 y 26. Casa de Sobradriel: San Joaquín y Santa Ana.





27. Casa de Sobradriel: San Cayetano.

NOTAS

1. R. DEL ARCO, *Pinturas de Goya (inéditas) en el palacio de los condes de Sobradriel, de Zaragoza*, «Boletín de la Sociedad Española de excursiones», XXIII, 1915, p. 124 ss. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Goya pintor religioso (Precedentes italianos y franceses)*, «Revista de Ideas Estéticas», IV, Madrid, 1946, núms. 15-16, p. 277-306. J. CAMÓN AZNAR, *Cuadros de Goya en el Museo Lázaro*, «Seminario de Arte Aragonés», IV, Zaragoza, 1952, p. 5. V. DE SAMBRICIO, *Les peintures de Goya dans la chapelle du palais des comtes de Sobradriel a Saragosse*, «Revue des Arts», 1954, p. 4 y *Las pinturas goyescas de la capilla del palacio de los condes de Sobradriel*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», t. LXIII, 1957, p. 451 ss. Además: R. DEL ARCO, *Goya en Aragón*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1928, p. 36-40. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, p. 12. Beruete, II, 15-21; Mayer, 4; Desparmet, 48; Gudiol, 17-23; fig. 18-26 SAMBRICIO, *Exposición Francisco Goya*, Madrid, 1916, p. 95. Se expusieron seis de las pinturas en la exposición de Zaragoza, en 1928.

2. La compra se hizo con la venta de un exposición de los artistas aragoneses cuyos cuadros donaron con tal fin; con el producto de los ingresos de una serie de conciertos del gran pianista aragonés Eduardo del Pueyo; a través de una suscripción popular y con los fondos de las entradas a la Aljafería durante dos años. Este cuadro estuvo en la Exposición de Goya de Madrid, en 1961 y su mal estado de conservación, combinado con su importancia, fue uno de los puntos de apoyo para que se acelerase la creación del Instituto de Restauración.

28. Casa de Sobradriel: San Vicente Ferrer.





29. Muel: Ermita de la Virgen de la Fuente.



30. Remolinos: Paisaje.

LOS CUATRO PADRES DE LA IGLESIA LATINA: MUEL Y REMOLINOS

LOS CUATRO PADRES DE LA IGLESIA LATINA: MUEL Y REMOLINOS

CONSERVAMOS dos versiones de los Padres de la Iglesia Latina, realizadas por Goya en la provincia de Zaragoza, en Muel y Remolinos, y se destruyeron en 1936 las de Luesma, en la comarca de Daroca, que se le atribuían también, pero de peor traza y mal conocidas.

La iglesia de la Virgen de la Fuente, en Muel, se terminó en 1770, la de Remolinos en 1782, según algunos, y la de Luesma se acababa hacia 1774. En Muel pintó Goya, directamente, al óleo sobre las pechinas; los óvalos de Remolinos son óleos sobre lienzo y éste clavado en madera. Podrían ser las pinturas más antiguas las de Muel, si bien las de Remolinos pudieron ser ejecutadas en el taller de Zaragoza antes de terminarse la iglesia y colocadas después.

Ambos grupos de pinturas se repiten con la mayor fidelidad, salvo las diferencias provocadas por el perfil de la superficie pintada, oval o triangular. El que Goya copiase de otro pintor o de un grabado no es imposible, pero las incorrecciones iconográficas hacen pensar que creó los tipos para una de las dos iglesias y los repitió en la otra. Parece que todas deben fecharse en la época de su intenso trabajo en Aragón, al regreso de Italia, entre 1771 y 1774.

Cabe, y así lo insinúa Milicua, que las pechinas de Muel sean de la mano de Goya, las de Remolinos copia de aquéllas, de su taller o de un imitador, y que, desde luego, las de Luesma no fuesen del pintor de Fuentetodos. Lo que ocurre es que los óvalos de Remolinos están a gran altura, nunca han sido fotografiados en color y no son buenas las fotografías en negro que poseemos; y las de Muel estaban muy sucias y sólo recientemente se han limpiado¹. Gudiol cree que ambas versiones son de Goya, las de Remolinos anteriores y las de Luesma de otro pintor que utilizaría los bocetos de Goya, o bien que éste y el desconocido autor de aquéllas aprovecharan estampas que no conocemos, comunes a los dos.



31. Muel: San Agustín.



32 y 33. Muel: San Gregorio y San Ambrosio (detalles).

Digamos que San Gregorio papa fue pintado como obispo, sin tiara, y San Jerónimo no como penitente o cardenal, sino como obispo, cosa que Goya corregiría en una serie posterior.

Aquí podemos citar las pechinas de Nuestra Señora de la Oliva, de Ejea, que Torralba piensa pueden ser de Goya, aunque nadie las incluya en los repertorios de la obra goyesca². Representan cuatro virtudes, en figura de mujer, e indudablemente no son de Goya.

Iglesia de la Virgen de la Fuente, de Muel

La iglesia fue terminada en 1770 o en 1777 (según Abbad) y renovada



34. Muel: San Gregorio.

en 1817; está situada sobre un dique romano del Huerva y decorada con muy bellos azulejos locales del XVIII. Gudiol piensa que las pechinas se pintaron en 1772; casi invisibles por la suciedad y la humedad del río, fueron restauradas en 1958 por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico.

Oleos sobre pared; 2,50 m. de alto, 0,20 en la base y 3 m. de lado superior. Representan a los Padres de la Iglesia latina que pueden identificarse gracias a que en los óvalos de Remolinos, Goya, que no se preocupó de los símbolos distintivos de los santos, puso sus nombres³.

Las figuras de Muel y Remolinos se repiten, salvo la acomodación a los espacios triangular y oval del soporte, que hace que en Muel se pinten las capas de San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio sobre el baquetón dorado que cierra las pechinas; San Jerónimo, que en Remolinos, al abrir los brazos, tiene el izquierdo hacia abajo, aquí lo levanta a la altura del hombro; finalmente, en el San Ambrosio de Muel aparece en la parte superior derecha un edificio clásico, con pilastras salientes y frontón, un tanto convencionales.

La impresión que producen las pinturas de Muel es más movida y barroca que la de Remolinos, pero eso se debe a la estrechez de la zona baja de las pechinas, que parece encajar las figuras de cintura para abajo, surgiendo la parte superior con mayor amplitud y por otra parte a la curvatura del muro, que aumenta el sentido escenográfico de los términos.

San Gregorio, sentado como los otros Padres, sobre nubes, está en actitud de escribir sobre un gran libro que apoya en sus rodillas, mientras le ilumina el Espíritu Santo y un angelito alado le sostiene un libro. La mitra es de color azulado, la capa amarilla con forro azul y la túnica verdosa. Sobre el ángel, un paño rojo.

San Jerónimo, en actitud estática y con los brazos abiertos, es contemplado por el ángel que le sostiene el báculo y se adorna con un paño amarillento. La mitra y la capa son azules con galones dorados; el forro de ésta verde, y la mano izquierda del santo está levantada hacia el espacio libre de la pechina.



35. Muel: San Jerónimo.

San Ambrosio, sentado casi de perfil, pero mirando de frente, sostiene el báculo entre los brazos y con una mano el libro, ayudado por un ángel que lee en él. En el ángulo de la derecha, un templo. La mitra y la túnica son azules, como el forro de la capa pluvial, roja con borde dorado⁴.

Los cuatro santos aparecen con barba; blanca San Gregorio y San Jerónimo, y rubia los otros dos.



36. Muel: Ángel que tiene el báculo de San Jerónimo.



37. Muel: San Ambrosio.

Parroquia de Remolinos

La iglesia de Remolinos, dedicada a San Juan Bautista, es de corte neoclásico, de tres naves y crucero con cúpula sobre pechinas, en cuyo espacio se han colocado sendos óvalos de 1,80 m. de altura, representando a los Santos Padres de la Iglesia latina, pintados hacia 1772⁵.

La atribución a Goya parece que fue hecha por Zuloaga en 1916; Mayer se limitó a decir «cuatro decoraciones ovales con figuras de santos». La identificación de los representados está garantizada, porque al pie de cada uno, sobre las nubes, está escrito el nombre.

Las diferencias con Muel son muy escasas; San Gregorio tiene el ángel con el báculo a la izquierda; en San Agustín el ángel le acerca una bandeja o recipiente; en San Jerónimo la mano izquierda se dirige hacia abajo, y en San Ambrosio falta el templo. En general, la pintura es más cuidadosa en Muel, aunque se conserve la misma composición casi violenta de ropajes y actitudes.

Goya repetirá el tema de los cuatro Padres de la Iglesia Latina entre 1781 y 1785, en grandes lienzos de 1,90 m. de alto, pero abandonará el arrebatado y patetismo de Muel y Remolinos y pintará a San Gregorio con tiara, como papa, y a San Jerónimo como penitente⁶.



38. Remolinos: San Agustín.



39. Remolinos: San Jerónimo.



40. Remolinos: San Gregorio.



41. Remolinos: San Ambrosio.

NOTAS

1. INFAR-NATTERMANN ha publicado cuatro grabados en color de Muel, con fotografía de Domínguez Ramos y comentario de Lafuente Ferrari.
2. FEDERICO TORRALBA SORIANO, *Guía Artística de Aragón*, Zaragoza, 1960, p. 46
3. Gudiol, 30-33, figs. 42-45.
4. ANN TZEUTSLER LURIE, *Goya St. Ambrose*. «The bulletin of the Cleveland Museum of Art», mayo 1970, p. 129-140, estudia la pechina de Muel que compara con un obispo blanco del Pilar, el S. Eugenio de Giordano de la Catedral de Toledo y otros.
5. A. Beruete II, 22; Mayer, 5; Desparmet, 46 B; Gudiol, 26-29, figs. 38-41.
6. Gudiol, 178-181, fig. 275-280.



42. Aula Dei: Pinturas del lado de la Epístola y de los pies de la iglesia.

LAS PINTURAS DE LA CARTUJA DE AULA DEI



43. Circuncisión: Detalle del panel izquierdo.

LAS PINTURAS DE LA CARTUJA DE AULA DEI

A unos quince kilómetros de Zaragoza y en las fértiles tierras de la orilla derecha del río Gállego, actualmente en el número 65 de la carretera de Peñaflores, se eleva la Cartuja de Miraflores, fundada en 1564 por don Hernando de Aragón, nieto de Fernando el Católico, estableciéndose la comunidad el 1 de enero de 1567 en un edificio de ladrillo de no demasiado mérito arquitectónico, a excepción de la iglesia, de una nave, con crucero corto y bóveda estrellada, donde Goya pintó once escenas de la vida de la Virgen, en óleo sobre pared¹.

Fue abandonado el convento durante la ocupación francesa y después de nuevo a causa de la desamortización, pasando a diferentes usos, entre

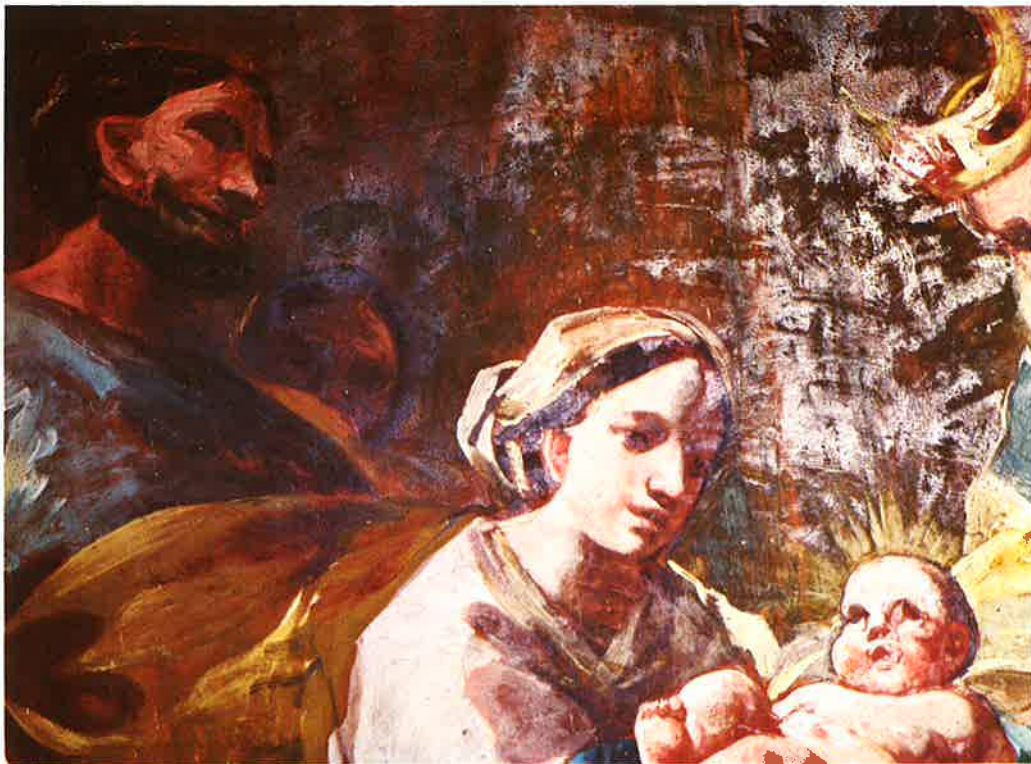
ellos el de fábrica de seda. La Academia de San Luis trató, en vano, de conseguir que no se incluyese en la lista de bienes nacionales, para que no se perdiesen las pinturas de Goya que guardaba, pero la súplica, elevada en 1837, no tuvo ningún éxito y en 1838 comenzó el abandono del edificio y los desperfectos en las pinturas de la iglesia, según tuvo ocasión de ver Aureliano Beruete, que visitó el lugar en la época peor y se dañaron de tal forma que desaparecieron todas las del lado del Evangelio, excepto los paneles del crucero, habiendo oído contar a don José Albareda Piazuolo, quien siendo niño acompañó a su padre mientras éste realizaba allí algunas obras, que nada, sino la pared, con mucho salitre, quedó en toda la citada zona. En 1901 se restauró la orden con cartujos huídos de Valbone y Vallclair, en Francia, reedificándose la iglesia y convento y encargándose los pintores Amadeo y Paul Buffet de pintar de nuevo sobre lienzo los espacios donde la obra de Goya se había perdido y, seguramente, de retocar y repintar lo conservado. A pesar de lo dicho, que merece crédito absoluto; se ha hecho el ensayo de ver si los Buffet pintaron sobre los óleos goyescos, pero si algo quedó fue rascado, sentando las nuevas composiciones sobre una capa de plomo, para evitar la humedad, y otra de cal, para soporte de la pintura. En 1903, la obra de restauración estaba terminada y sólo pequeños desperfectos quedan en las pinturas de Goya, según se indicará.

La información sobre las pinturas de Aula Dei ha sido siempre incompleta y por referencias indirectas en la mayor parte de los casos. Las obras generales sobre arte aragonés no añaden mucho más; algunos dicen que son óleos sobre lienzo y otros que se trata de frescos y no hemos contado con una descripción circunstanciada y gráfica de las escenas hasta la publicación de «Laboratorios Infar» y la obra de José Gudiol².

Las pinturas debieron ser ejecutadas en el tiempo comprendido entre la terminación de la pintura de la bóveda del Coreto del Pilar y el viaje de Goya a Madrid, pero no antes de 1774, según puede deducirse del «Libro de gastos comunes» de la Cartuja, que registra pagos extraordinarios entre

abril y diciembre de dicho año, figurando cuentas de instalación de andamios y 110 libras para el dorado de los once marcos de los paneles. Se precisa más en unas notas del P. Tomás López, monje de la Cartuja, «persona ejemplar y docta», según se le llama en unos papeles de Valentín Carderera, conservados en la Real Academia de San Fernando, que publicó el conde de la Viñaza, donde textualmente se dice lo siguiente: «Por los años 1772 al 1774 pintaba Goya en la iglesia de la Cartuja de Aula Dei la vida de la Virgen en varios cuadros. Los monges hacían especial estimación de los del Nacimiento del Salvador y de la Virgen. Ya había hecho su viaje a Italia y tendría, según parece, unos treinta años. En Italia no estuvo más que dos o tres meses»³.

El conjunto de las pinturas se componía, originalmente, de once paneles rectangulares, dos a cada uno de los lados del presbiterio; otros dos, divididos a su vez en tres espacios, en los brazos del crucero; tres a cada lado de la nave y uno a los pies. Todos los paneles miden 3,06 m. de alto, menos el de los pies de la iglesia, en la sobrepuerta, siendo la longitud desigual: 7,90 m. las pinturas de la nave, 5,20 m. las del presbiterio y 10,25 m. el conjunto de las dos del crucero. Lo conservado, de Goya, es la totalidad de los paneles del lado de la Epístola, que partiendo de la cabecera se distribuyen: «La Presentación» en el presbiterio; «La Circuncisión» con «Angeles sobre nubes» en el crucero, y en la nave «La Visitación», «Los desposorios de la Virgen» y «El nacimiento de la Virgen», con parte de la derecha de estos dos últimos rehecha por los Buffet. En el lado del Evangelio no queda de Goya más que «La Epifanía» en el crucero, siendo de Buffet la mitad del tercio contiguo a la nave. El resto fue pintado por los hermanos Buffet, repitiendo los temas que imaginó Goya, sin que se inspiraran en él para las figuras y composición, ya que, según lo que sabemos, ya estaban destruidas las pinturas primitivas cuando ejecutaron las suyas; eran la «Huída a Egipto», en el presbiterio, y el «Nacimiento de Jesús y Adoración de los Pastores», «La Anunciación» y «La Presen-



44. Presentación del Niño (detalle).



45. Nacimiento de la Virgen (detalle).

tación de la Virgen en el templo», las de la nave. A los pies, San Joaquín y Santa Ana con ángeles, en dos tercios de Goya.

Todos los paneles están separados y enmarcados con molduras doradas de la época de las pinturas; hasta su base, en la nave, llega la sillería del coro, de la que recientemente se ha suprimido la tirada transversal de asientos, con lo que se ha mejorado mucho la contemplación de las pinturas; cuando termina la sillería, comienzan zócalos de azulejos. Las cruces de consagración de la iglesia, en el centro de un doble círculo, estaban sobre la pared, encima de la sillería; al pintar Goya en esta zona se transparentan dichos círculos en todos los paneles e incluso en «La Circuncisión» aprovechó la presencia de uno de ellos para el jarrón que forma el eje de la composición pictórica.

Las composiciones son de grandes figuras, de tamaño natural, muy barrocas algunas y de acuerdo con la tradición italiana, con amplios ropajes y basando la composición en tres grupos para cada panel. Es común a todas las pinturas una preparación con tierra rojiza de Sevilla que ha retrepado mucho, tiñendo y ensuciando el color; hay que advertir también que el tiempo que la iglesia estuvo abandonada, y en buena parte a la intemperie, produjo no sólo daños concretos en algunos puntos del muro, sino también un empobrecimiento del color, que resulta excesivamente desvaído y mate y bastante lejos de la brillantez que, por ejemplo, encontraremos en el Pilar. La perspectiva está planteada desde un punto bajo y en todos los paneles, menos en «La Epifanía», la parte inferior está ocupada por una plataforma arquitectónica, bien en gradas o en simple suelo de piedra, con lo cual se cierran las escenas y se ofrece un pavimento en primer término. Es de advertir también que muchas figuras se repiten varias veces y en todas ellas se utiliza el mismo modelo y casi siempre el mismo color de las vestiduras; el caso es patente en las tres versiones del sacerdote con mitra de dos picos muy semejantes al que aparece en el conocido sacrificio a Vesta, o en las varias de la Virgen. Finalmente, añadamos que estos murales relegan a la categoría de tópico la idea de que



46. Presentación.

si Goya hubiera muerto sin realizar otras obras que la de Aula Dei y las de tiempos anteriores no hubiera podido ser considerado más que como un mediano pintor, pues estas pinturas serán repetidas en obras de madurez y en ellas está muy avanzada la idea goyesca.

La Presentación del Niño en el Templo (Evangelio de San Lucas, 1, 22-38)

El grupo central de figuras con el sacerdote, la Virgen y San José y el Niño con una especial iluminación, se enmarcan en una estructura arquitectónica, con un piso de apoyo, un gran cubo de piedra más elevado y otro pequeño en un señalado color amarillo, apareciendo dos grupos de figuras en cada uno de los lados, menos iluminado el de la derecha y en la penumbra el de la izquierda. Sobre el pavimento se arrodilla la Virgen, en tanto que las demás figuras permanecen en pie y las de la izquierda pa-

recen subir por las gradas de acceso, ya que de dos de ellas solamente se ve poco más de medio cuerpo y de dos hombres, barbudos, las cabezas. Completan el enmarque una gran pilastra que parece la jamba de una puerta, y un pesado cortinaje que queda levantado, de color rojizo y colgando en grandes pliegues. El fondo es muy oscuro y la presencia del trepado evidente.

María, de rodillas, viste una túnica clara de color malva y un manto azul, con pliegues complicados, sobre el que levanta a Jesús hasta el sacerdote, con barbas blancas, mitra de dos picos y un amplio y ostentoso manto verde, con toques de amarillo. El Niño, desnudo, es el punto más luminoso del panel y despidе rayos de luz de su cabeza. San José, en pie, con túnica malva oscura y manto amarillo dorado, que sujeta con una mano genialmente tratada, contempla el desarrollo del rito; una figura, tal vez la profetisa Ana, que tenía ochenta y cuatro años, mira también situada detrás del sacerdote y otra también femenina asoma una parte de la cabeza por encima del hombro izquierdo de San José. Dos hombres más asisten al acto junto al gran cubo de piedra, cubierto por un lienzo blanco transparente. A la izquierda, un hombre y una mujer suben para incorporarse a la escena y ella lleva dos tórtolas o pichones en las manos, para la ofrenda ritual; las cabezas del extremo izquierdo completan el grupo.

Aunque habremos de repetirlo en cada panel, la perspectiva está planteada para un punto de mira inferior y se advierte bien en la deformación de los rostros de la Virgen y del sacerdote. Es quizá la pintura de Aula Dei donde mejor se nota la gran libertad expresiva de Goya, en contraste con la economía de medios. Todo está resuelto con pocas pinceladas, se exceptúa el Niño. Los fondos son violáceos, oscuros y dorados, sin presencia de cielos o de nubes, que veremos en el resto de las pinturas. El barroquismo y las influencias de Luca Giordano y Corrado Giaquinto, aunque innegables, quedan disimulados por la maestría del pintor aragonés, que debió tener libertad para pintar a su gusto sin someterse a las normas de los encargos. En el ángulo inferior derecho se ha abierto un ventanuco que no perjudica, apenas, la pintura.



47, 48 y 49. Circuncisión; paneles de izquierda, derecha y centro.



La Circuncisión (Evangelio de San Lucas, 2, 21)

Se divide el conjunto en tres paneles; el de la izquierda está compuesto por dos grandes *ángeles*, mayores que el resto de las figuras, sobre una nube azul y sosteniendo con esfuerzo un pesado medallón oval con las letras, también en azul, IHS; por encima, un angelote con un lienzo entre azul y violeta; los fondos son, de derecha a izquierda, de color azul, dorado y rojo sombrío, y las nubes azules. La pintura tiene bastantes repintes, siendo ostensible uno rectangular en el centro de la parte derecha. El panel central representa la *Circuncisión* según el rito hebreo al octavo día del nacimiento; el eje central de la composición está en el Niño, desnudo y acostado sobre una alta piedra cubierta por lienzos, uno de ellos blanco y en el sacerdote, que repite, en la cara, el de «La Presentación», pero con ropaje amarillento y cuchillo en la mano; a la derecha, dos bellísimas figuras, la Virgen con túnica de color rosado y manto azul, que sostiene delicadamente con la mano, y San José con amplio manto de color amarillo oro y vara florecida en la mano. A la izquierda, una misteriosa mujer, velada, vestida con pesado manto de color pardo-rojizo y una estola colgante con toques azules y dorados, casi de espaldas, auxilia a la ceremonia, como un hombre, con manto por la cabeza y un plato en la mano; dos cabezas de mujer que asoman en segundo término completan la escena. Abajo y en el mismo centro una vasija metálica de gran tamaño sobre el círculo de una cruz de consagración. El cielo es azul, con varias intensidades, las nubes blancas y todo se torna dorado en la unión con el panel de la izquierda. Unos pinos, levemente esbozados y apenas verdes, a la derecha. El suelo está formado por una fila de grandes sillares y sirve de referencia a la visión baja de la escena en la que parece que la figura de María se inclina hacia atrás. Su cara y la mano izquierda son quizá las partes de este mural que se han tratado con más delicadeza. El lado derecho se llena con una impresionante figura femenina, sobre el fondo de un arco de medio punto, con su intradós en sombras, continuando por un muro de sillares que penetra en el panel central. A un lado y otro de la mujer seis perso-



50, 51 y 52. Circuncisión (detalles).





53. Visitación (detalle).

nas apenas esbozadas. Todo sobre una eminencia irregular del terreno, descendiendo de ella, de espaldas al observador, los personajes de la izquierda. La túnica azulada y el manto amarillo de la mujer resaltan mucho sobre el fondo casi negro y los cielos en azul oscuro.

En estos paneles hay repintes, uno rectangular sobre el hombro del hombre velado de la izquierda, en el central, y una grieta sobre la cara de la mujer del extremo derecho.



54. Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel.

Es indudable la influencia romana sobre este conjunto; independientemente de la inspiración en Luca Giordano, el grupo de pinos es característico de la campiña de Roma y la estructura clásica del arco y los muros. Los ángeles están muy cerca de los de la bóveda del Coreto, en el Pilar, y varias de las cabezas se repiten en los cartones de los años siguientes.

Las longitudes parciales de este conjunto son de 3,21 metros los laterales y 3,86 el central.

La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel. (Evangelio de San Lucas, 1, 39-45.)

Es la más apacible de todas las composiciones de Aula Dei, con tres grupos de personajes dispuestos simétricamente sobre una plataforma de piedra, de una fila de losas a la derecha, con una grada sobre ella en el centro y sobre el suelo natural con arbustos, a la izquierda. La luz se centra sobre el manto azul claro y la túnica rosada de Santa Isabel y la Virgen, respectivamente. Las dos figuras inician un abrazo; a la izquierda, Zacarías, con manto de color malva y franjas doradas y túnica de color pizarra, alarga sus brazos; a la derecha, San José, algo más separado con manto amarillo oro, la vara florecida en la mano y un saco a sus pies tras

el cual asoma la cabeza de un asno que lo ha llevado. A la derecha, un grupo de cuatro personas en conversación, dos de ellas tras un pretil y recortándose sobre el fondo de un árbol y de unas nubes intensamente blancas y otra llevando el asno del ramal; a la izquierda, dos mujeres sentadas en las gradas, charlando y ajenas a la escena central. La casa se representa en perspectiva de tres planos, con pérdida progresiva de los detalles. El cielo, como fondo, muy azul, sobre el que se recortan dos árboles y las nubes muy bajas. El tema del asno y el saco se repiten, pero más a las claras, en el óleo de la colección J. García de Madrid (Gudiol, 101).

El trepado del rojo de la preparación es muy acusado en la zona izquierda del panel, donde hay algunos puntos que han perdido la pintura. Es innegable la inspiración italiana de este panel, que llevará sin grandes cambios, a los cartones de los primeros tapices.

Los desposorios de la Virgen. (Evangelio de San Mateo, 1, 18)

Este panel tiene una grieta, con pérdida de la pintura en los bordes, que recorre el muro de arriba a abajo sobre la figura de la Virgen, producida por la entrada del agua de lluvia desde la ventana superior; en el lado derecho una tercera parte de la pintura es de los Buffet, totalmente, sin que quede nada de Goya; es decir, no se trata de una restauración de la pintura goyesca, sino de otra nueva que ni siquiera debió seguir la composición original a juzgar por las columnas jónicas y la carga de luz sobre las figuras secundarias.

Nuevamente la composición, en forma triangular y con la luz en el centro, reposa sobre un denso grupo de figuras que se apoyan sobre una escalinata de cuatro gradas con un fondo arquitectónico que se abre en un arco de medio punto en el extremo izquierdo y se cierra en la parte superior por un pesado y colgante cortinaje rojizo.

San José y la Virgen, dándose las diestras, casi de perfil, tienen entre ambos al sacerdote, en una tercera versión que insiste en las anteriores, leyendo en un libro que sostiene entre sus manos. Repite Goya los colores de las vestiduras de María y José; malva y azul y malva más intenso y



55. Desposorios de la Virgen.

Zona pintada por Buffet.

amarillo. Tres mujeres situadas a la izquierda del grupo central, atienden a la ceremonia; una de ellas casi de perfil, pero volviendo la cara hacia otra de frente, que le habla, es fundamental en la composición, con un gran manto azul, levantado para dejar ver la túnica con franjas doradas. Dos hombres hablan, algo encorvado uno para mantener la línea inclinada de la composición, que se cierra con dos niños, uno sentado y otro doblando ligeramente el cuerpo. El extremo izquierdo, con el arco y el cielo a través de él, cobija un grupo de personas de color gris pizarra, cuatro vueltos hacia el interior y otros de espaldas.

Vuelve a notarse el contraste de las vestiduras claras de las figuras centrales, rosa, azul, malva, con los fondos oscuros; con él, las figuras apenas dibujadas de los últimos términos, un cierto clasicismo en los detalles arquitectónicos y los cortinajes, pero una extremada libertad en la realización. Los niños jugando son figuras que Goya repetirá; el grupo central recuerda al del «Sacrificio de Vesta» (1171), como acertadamente anota Gudiol. El punto de mira inferior es muy acusado en este panel.



56. Nacimiento de la Virgen.

Zona pintada por Buffet.

El nacimiento de la Virgen («Libro sobre la Natividad de María»)

Tiene este mural bastantes desperfectos con desconchados y subida del rojo de la preparación en el lado izquierdo, donde la escena queda bastante confusa; en la parte derecha, aparte de un saltado de la pintura, se ha perdido totalmente casi una quinta parte del panel, rehecha totalmente por los Buffet, que han representado a Santa Ana en el lecho asistida por varias mujeres.

Esta pintura es una de las que más gustó a los monjes cuando la pintó Goya. Se vuelve al acusado punto de vista bajo, división de las figuras en tres grupos, iluminación del central y reposo de las figuras sobre un suelo, dividido aquí en una parte media con dos gradas y la lateral con un podium único. El contraste de luz y sombra se agudiza porque los personajes del grupo principal están bajo un cobertizo de techo inclinado que apenas deja ver el cielo al fondo, bajo el cual María recién nacida, fajada y rodeada por cuatro mujeres, una de las cuales la tiene en el hálida, está recibiendo un rayo de luz que brota del emblema coronado de María que sostienen dos angelitos alados, sentados en una gran masa de nubes sobre las que se recorta la escena. En el grupo de las mujeres se juega con el color amarillo, el azul de una que va velada y podría ser

Santa Ana, el malva y el gris azulado; una de ellas sostiene un gran jarrón; San Joaquín, con barba blanca, apoyándose en un cayado, con aparatoso manto rojizo, está en pie, contemplando la escena. La gran claridad del centro contrasta con la oscuridad del lado izquierdo (aumentada hoy, ciertamente, por la mala conservación) donde hay tres hombres, fuera ya del rústico pórtico y con un cielo grisáceo como fondo, un par de animales, confusos, una cesta y un cortinaje.

La Adoración de los Reyes Magos (Evangelio de San Mateo, 2, 1-12)

De los tres paneles de esta composición en el brazo del Evangelio del crucero, el de la izquierda es, por mitades, de Goya y de los Buffet. La escena se dirige hacia la derecha, ya que la Sagrada Familia está situada en el panel de dicho lado, otorgándose la categoría de figura central a uno

57 y 58. Epifanía (detalles).





59. Epifanía (detalle).

de los Magos con inmenso manto blanco. Hay que señalar también que ésta es la única composición que no se apoya sobre una estructura horizontal arquitectónica, aunque el grupo central se alza en una pequeña elevación del terreno con un escalón, y el de la derecha se cobija en las ruinas de un edificio con una columna y una pilastra rotas.

A la derecha, un mago de rodillas, con gran manto amarillo que se repetirá en el San Bartolomé del Pilar, besa el pie del Niño, desnudo, con



Zoua pintada por Buffet.



60, 61 y 62. Adoracion de los Magos: Pancies de la izquierda, derecha y centro.





63. Epifanía (detalle).

halo alrededor de la cabeza, sostenido por la cintura por una bellísima Virgen de manto azul, quedando en segundo término San José con manto rojo; a la entrada de las ruinas, Baltasar, con ricos manto y túnica rojizos con franjas de oro y sombrero con gran pluma roja, espera, destocado, para acercarse; el tercer Mago, en pie, con larguísimo manto blanco cuyo extremo levanta un servidor, arrodillado, con capita azul, tiene en sus manos una vasija de ofrendas; de un grupo de personas que le rodea resulta impresionante una mujer velada con una caja en las manos. Un interés especial tienen las figuras blancas de dos camellos y sus guías, en la parte baja del espacio entre el mago del manto blanco y Baltasar, en la forma que Goya tratará el grupo de obispos blancos de la cúpula del Pilar. El fondo de nubes blancas está dominado por una luz procedente de la estrella que hace blanquear el muro exterior de las ruinas, dejando en la penumbra el resto, de la que emergen las figuras de María, José y Jesús. En la parte izquierda, cuatro figuras escalonadas, a media ladera de un montículo, apenas esbozadas, en pie, son absolutamente goyescas.



64. San Joaquín y Santa Ana, con ángeles.

Zona pintada por Buffet.

San Joaquín y Santa Ana, con ángeles (Protoevangelio de Santiago, I-IV)

Sobre la puerta de los pies de la iglesia, de modo que la altura de 3,06 m. que tienen todos los paneles se reduce a algo más de la mitad sobre aquélla, pintó Goya tres escenas, de las cuales se ha perdido totalmente la de la derecha y está en regular conservación la central. A la izquierda, San Joaquín, de rodillas, envuelto en un gran manto de color malva, escucha la palabra del ángel, con grandes alas, desnudo y cubierto en parte por un manto, que le anuncia su futura paternidad; sobre la puerta dos ángeles como mujeres arrodilladas, con grandes alas azules tienen muchos repintes reparados con pinceladas rojas; a la derecha estaba Santa Ana con un ángel, pero lo que se conserva es obra de los hermanos Buffet. Todos los fondos de este último panel son oscuros y las figuras están sobre una plataforma los ángeles y en un escalón San Joaquín.

El conjunto de la iglesia de Aula Dei nos muestra un Goya con madurez suficiente para plantearse y resolver problemas extraordinarios; la forma rectangular de los paneles y su discontinuidad, la distribución de las figuras en grupos relativamente simétricos combinando con ellos la luz y la perspectiva con punto de mira bajo y fondos descendentes, así como primeros términos de líneas arquitectónicas. Al influjo de Giordano y Giaquinto y de las enseñanzas italianas, se ha añadido el afán de libre expresión de las ideas estéticas de Goya, valorando el conjunto y huyen-



65 y 66. San Joaquín y Santa Ana con ángeles (detalles).

do de los detalles, que son expuestos con pinceladas sueltas y a veces leves, dotadas de un vigor y una maestría que Goya no pudo aprender, sino llevar dentro y exponer sin las trabas que debieron tener otros encargos, ya que el P. Salcedo y los buenos cartujos debieron dejar a Goya que expusiese los temas a su gusto y lo hizo de forma extraordinaria ⁴.

NOTAS

1. Una breve descripción del edificio en ARBAD, *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 140. DOM ROCH AUSSEIL, *Notice historique sur les chartreuses d'Espagne, I, Les chartreuses aragonaises. Aula Dei-Fontaines-Conception*, Partridge Green (Sussex), 1910. Copia de un ms. en la Biblioteca «Aula Dei». MARIO DE LA SALA VALDÉS, *Un día en Aula Dei*, (24 páginas), Zaragoza, 1895.

2. Laboratorios INFAR-NATTERMANN, en diez reproducciones en color sobre fotos Domínguez Ramos reproducidas en colores excesivamente vivos, con comentarios de E. Lafuente Ferrari. Gudiol, *Goya*, Barcelona, 1970, con 23 fotografías en negro y 4 en color, figs. 56 a 82.

3. *Loc. cit.* p. 462. AUSSEIL, p. 10-12 no hace mención de documentación de la Cartuja sobre las pinturas de Goya, «fresques ou peintures á l'huile», y lo que dice sobre ellas no tiene gran interés, salvo: «Presque toutes les fresques du côté de l'évangile ayant été détruites par le salpêtre les deux frères Buffet, Paul et Amedée, peintres distingués des salons de Paris, furent chargés de restaurer les parties réparables en septembre 1902 et d'en faire quatre nouvelles pour remplacer celles qui étaient entièrement ruinées... sur toile a Paris, et l'année suivante au mois de Septembre 1903 ils furent marouflés à la place qu'ils occupent. Tout le monde admire la Fuite en Egypte, oeuvre de Paul Buffet, qu'il devait exposer au Salon de Paris... En 1906 Amedée Buffet presenta a une exposition d'art de Paris une photographie de l'Adoration des Bergers et eut une médaille d'or» (Se pagó por su obra de Aula Dei a ambos 14.000 francos). «Ces nouvelles toiles sont dans une gamme de tons plus clairs que ceux de Goya et font contraste avec celles-ci. Mais la couleur locale et surtout le sentiment chrétien son mieux accentués que dans l'oeuvre du peintre aragonais. Ce qui se fait surtout admirer dans celui-ci c'est la fougue, la simplicité des moyens, le sens decoratif; mais beaucoup de ses personnages sont des types vulgaires. Menos mal que Paul Buffet comunicaba sobre estas pinturas: «L'ensemble donne au premier abord une impression un peu heurtée a cause de la violence des couloirs, du ton sombre des fonds et du dessin parfois un peu lâche. Mais un examen un peu approfondi conduit a y admirer les qualités de fougue, l'abondance de l'imagination, la simplicité des moyens employés, de l'ingéniosité, de l'imagination, et de l'exécution, toujours franche de toutes les parties de l'oeuvre».

4. A. Beruete, II, 4-14; Mayer, 3; Desparmet, 48; Gudiol, 40-46. J. VALENZUELA DE LA ROSA, *Pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei*, «Formas», 1907, Barcelona, núm. 23, 1907, p. 405. J. GUDIOL, *Les peintures de Goya dans la Chartreuse de l'Aula Dei, á Saragosse*, «Gazette des Beaux-Arts», febrero, 1961, p. 83-94.

GOYA EN EL PILAR



67. Coreto de la Virgen: boceto.

Los frescos pintados por Goya en el Pilar constituyen uno de los atractivos mayores de Zaragoza desde el punto de vista artístico. Fueron parte esencial de la declaración de Monumento Nacional en favor de la basílica, que informó primero negativamente la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, volviendo de su acuerdo en vista de las gestiones de don Segismundo Moret y de un informe de Francisco Pradilla, que se incorporó al dictamen y que publicó en extracto A. Gascón de Gotor¹: «Si el continente es de un valor negativo, el cortenido es de valor bien positivo; aparte la sillería, contiene el famoso retablo del altar mayor, la bella y singular alegoría de la Gloria pintada al fresco por Goya en la bóveda cuadrangular del coro de la Virgen, la bóveda que está enfrente, creo, de la capilla de San Joaquín, en la que Goya pintó también al fresco la Virgen reina de los Mártires; sus cuatro pechinas, también de Goya, pinturas todas admirables como suyas y que si son interesantes por su genialidad, lo son también por la adaptación y desarrollo de la técnica del fresco, siendo, como lo parece, las primeras obras del género que pintó y junto con las de Bayeu, Maella y Velázquez constituyen el mejor y más completo museo de maestros fresquistas españoles... Sobra para ello con los frescos de Goya, no menos interesantes que los de San Antonio de la Florida, máxime hoy que comienza la hora de la justicia para nuestro sublime paisano». El Pilar fue declarado Monumento Nacional el 22 de junio de 1904.

La Gloria: bóveda del Coreto del Pilar

En 1772 realizó Goya un fresco en el Coreto de la Virgen, titulado «Alegoría de la Divinidad o de la Gloria» por el conde de la Viñaza y «Adoración del nombre de Dios por los ángeles» por Gudiol, acerca de cuya ejecución tenemos muchos datos documentales, habiéndose hallado la firma y la fecha en la restauración de 1967.

La obra fue atribuída a Francisco Bayeu, reclamando el conde de la Viñaza el mérito de haber restituído a Goya la paternidad de la obra fundado en los documentos del Archivo del Pilar; pero en 1872, Mullé de la Cérda, recogiendo la opinión de Bernardino Montañés, pintor del XIX, había ya escrito que «la bóveda cuadrangular está pintada por D. Francisco Goya y representa a los ángeles adorando a Dios... ha padecido bastante».

El conde de Ricla, virrey del principado de Cataluña, ofreció hacer el coreto «de exquisitas maderas de Yndias», según comunicaba el canónigo Pignatelli al cabildo en 11 de mayo de 1770 y en la sesión de 21 de octubre se decidió que Goya, que entonces tenía veinticinco años, y que recibía con éste el primer encargo importante de su vida, hiciese los bocetos y que si merecían la aprobación de la Real Academia se trataría de los ajustes; el 11 de noviembre siguiente, había presentado Goya una pintura al fresco para demostrar su aptitud, ofreciendo pintar la bóveda en quince mil reales, siendo de su cuenta el peón y aparejo, diez mil menos que Antonio Velázquez, que también hizo propuesta, acordando el cabildo que «deverá formar unos Bocetos que representarán la Gloria, y remitirlos a la corte, para la aprobación de la Academia, y teniéndola, se cerrará el ajuste y se firmará la contrata»; a pesar de ello, la Academia de San Fernando no llegó a ver los bocetos, pues en la junta de 27 de enero de 1772 se estima que el boceto era «pieza de havilidad y de especial gusto» y se decide que comience inmediatamente la pintura, comisionando a don Mathías Allué para contratarla. En 31 de enero de 1772 se adelantaban cinco mil reales a Goya y aparte de otras partidas, una para el oro que serviría para dorar

en panes el marco y el medallón, se le terminaba de pagar el 31 de julio, si bien en 1.º de junio se decía que las obras del Coreto se concluían y que iba a procederse a quitar el andamio. Añádase que en el arco del suroeste del fresco, fuera ya de la pintura y trazada con pincel del 8 en negro, hay una inscripción que dice «*Goya* año 1772», no vista hasta la restauración de 1967, cuya autenticidad es indudable.

El boceto, firmado *Goya* en el reverso, es un óleo sobre lienzo de 0,75 por 1,52 m. y estuvo en posesión de doña María Pilar Alcívar, segunda esposa del conde de Gabarda, en 1867, según recordó Del Arco, pasando luego a las colecciones Sancho de Castro, de Zaragoza, y G. Ricart, de Barcelona; dibujos preparatorios de las cabezas de los ángeles están en el Museo del Prado y en la colección de los herederos de Cardenera. La radiografía revela el esbozo de una pintura previa, con menos figuras, pero de mayor formato (Gudiol). Las influencias del mundo barroco, de Tiepolo y de Corrado Guaiquinto son indudables.

La composición del fresco se distribuye en un espacio rectangular; en el centro y parte superior está el triángulo de color azul claro con el nombre de Dios en letras hebreas defectuosas, sobre una mancha blanca muy viva, a partir de la cual las nubes que la rodean se van haciendo más amarillas, doradas y en sus extremos incluso rojizas, pues la luz irradia desde el triángulo en todas las direcciones. Sobre las nubes, más oscuras y en primer término, un ángel de rodillas, con grandes alas y ropaje rojo, como en *Aula Dei*, incensando el nombre de Dios y otro sentado con vestiduras azules y amarillas. Casi simétricamente, a la izquierda, dos ángeles más, en pie, con las manos juntas, llevan ropas de tonos rojizos con toques muy acusados de azul claro e intenso. En medio de unos y otros, un tercer grupo de ángeles más pequeños, uno de ellos flotando y mostrando las piernas como el de la cúpula de «*Regina Martyrum*», sosteniendo una banda escrita y vestidos de rojo, rosa y azul. En la línea inferior, angelotes, flotando o cayendo, con ropas rosa y azul, mas unos querubines y figuras menores muy difuminadas. La nube rebasa el marco y se



← 68. El Pilar: Bóveda
del coreto de la Virgen.



69 y 70. Dibujos preparatorios para el fresco del coreto.





He recibido del Sr. Matías
 Alvar Admⁿ de la Fabrica trescientas treinta
 y una libras, y cinco reales pag^{os} sin embargo
 de los quince mil r^{os} V. R. en que asiste
 la obra de la pintura del Coreto de la
 3^{ta} Capilla por contrata que firmé en
 veinte y ocho de Enero del corriente año.
 Zaragoza a los 31 de 1772.
 Con 331895 Jⁿ B. Goya

71. Recibo firmado de Goya por la pintura del coreto.

pinta sobre la zona continua, tal como encontramos en las pechinas de Muel. En la parte superior, a la izquierda, hay una fila inclinada de ángeles, escasamente detallados, en colores claros; uno de ellos, tañendo el violín, se prolonga por otros ángeles músicos, dos de ellos violinistas.

Todas las referencias a este fresco coincidían en su mal estado, limpiándose y restaurándose entre los últimos días de agosto y los primeros de septiembre de 1967 por el «Instituto central de conservación y restauración de obras de arte y arqueología» y el técnico don Joaquín Ballester Tormo. La pintura estaba casi invisible a causa del polvo, la grasa producto de la combustión de velas de mala calidad, el humo y los residuos de la calefacción, pero el daño mayor estaba en los groseros repintes realizados repetidamente sobre el fresco, probablemente para tratar de atajar la descomposición de la pintura, que se produjo, fatalmente, en algunos lugares.

El trabajo de J. Ballester se inició mediante una limpieza con aspiradores de los setenta metros cuadrados del fresco, apareciendo la pintura original muy intervenida y repintada, de modo que la zona sudeste quedaba cubierta por una capa de temple oscuro que recortaba las figuras, hasta el extremo de que en algunos puntos resultó imposible levantar los repintes; solamente estaban intactos los dos ángulos del lado noroeste. En la parte sudeste y en el mismo extremo de la pintura, a la que apenas afecta, hay un gran boquete de unos 0,75 m. de diámetro, producido por una bomba de aviación que perforó la techumbre sin llegar a estallar, lanzada por la aviación republicana en 1936, habiéndose limitado la restauración a manchar los bordes del impacto. Bajo bastantes repintados faltaba la pintura original, por lo que fue preciso dejarlos, suavizando, en lo posible, la tosquedad con que se hicieron. La causa del desvanecimiento de la pintura fue, probablemente, la humedad originada por una gran gotera, ya que las aguas de lluvia penetrarían por el tragaluz desguarnecido de la fachada noroeste que está sobre la bovedilla.

Por lo tanto, la parte intacta de Goya se reduce a los dos grandes ángulos del noroeste y a otros puntos aislados del fresco, más o menos retocados².

Fresco de la cúpula de San Joaquín, en el Pilar: Regina Martyrum

En 30 de julio de 1772, inició el cabildo las gestiones para la pintura de las bóvedas con Francisco Bayeu, quien aceptó la realización de dos, «Coronación de Nuestra Señora» y «María Santísima como reina de todos los Santos», en cuyo estudio y bocetos estaba en marzo de 1775, según carta de Goya al cabildo y a punto de terminar los frescos en febrero de 1776, concertándose la realización de los frescos de las medias naranjas «pues aunque la pintura de ellas no se hubiera de ejecutar por él mismo (Bayeu), sino por su cuñado y hermano, es cierto que haciendo aquél los diseños y corriendo la obra a su dirección, podría quedar muy buena, siendo, como son, muy buenos sus parientes»; la Junta de Fábrica de 23 de mayo aceptó que las medias naranjas y sus pechinas se pintasen por Goya y Ramón Bayeu, no dudando del resultado por la intervención de Francisco Bayeu y la pericia de los pintores propuestos. En 5 de octubre de 1770, Goya presentó los bocetos que fueron vistos «con mucha atención y gozo» por los miembros de la Junta.

En 14 de diciembre surgieron las diferencias entre Goya y Bayeu por negarse aquél a las correcciones que éste le proponía, por lo que pedía le eximiesen de dirigir la obra en lo que se refería a su cuñado. «La Junta, teniendo presente que el haver venido D. Francisco Goya a pintar, se debía, en mucha parte, al empeño y ofrecimientos que D. Francisco Vayeu hizo en sus cartas del desempeño de la obra, corriendo por los sobredichos hermano y cuñado, acordó y previno que el Sr. Administrador de Fábrica, vea con frecuencia al dicho D. Francisco Goya y su pintura y le advierta lo que se le notare defectuoso y asimismo lo agradecido que debiera mostrarse a los buenos oficios, que su cuñado D. Francisco Vayeu le hizo, para que concurriese a trabajar en ella». En 11 de febrero de 1781, Goya estaba concluyendo su encargo y la junta proponía que las pechinas tuviesen por temas «los más propios a la pintura que hay en cada una». El 10 de mayo presentó Goya los bocetos con los asuntos de las virtudes Fe, Fortaleza, Caridad y Paciencia «y vistos por los señores de ella (de



72. El Pilar: Regina Martyrum, en la cúpula de San Joaquín.

la Junta) no merecieron la aprobación que se esperaba, por algunos defectos que se notaron, y especialmente en el que representa la Caridad, estando su figura menos decente de lo que corresponde; y los campos de los demás, sobre aparecer pobres, son más oscuros de lo que se desea y no del gusto que se apetece: y así acordaron: Que el señor D. Mathias Allué haga saver a este Profesor, que habiendo oído la Junta lo poco satisfecho que ha quedado el público con la pintura de la Media Naranja, y que en éstos no se advierte más estudio ni gusto que en aquélla: temiendo igualmente exponerse a otra nueva censura y que se les moteje de negligentes y descuidados, pone este asunto, por la confianza que ha sabido merecerse de ella y de todo el cabildo D. Francisco Vayeu, en su dirección y manos, esperando que éste quiera tomarse el trabajo de ver estos Bocetos, y examinar si son justos los reparos de la Junta, disponiendo que se hagan las Pichinas de modo que puedan manifestarse al público sin riesgo de censura». Los asistentes a esta junta fueron el Deán, Arce-dianos de Santa María y del Salvador, Arcipreste del Salvador y Acha, Ypas y Force, procurador.

No tenemos más noticias de los bocetos de estas primeras pechinas, ni sus medidas. Gudiol supone que uno de ellos pudo ser la alegoría de la Paciencia reproducida por «La Esfera», de 26 de junio de 1915, propiedad entonces de A. Muñoz Degrain.

Las desavenencias continuaron, porque el 26 de marzo la Junta especificaba que «los Bocetos de las Pichinas no agradaron a la Junta por no estar concluídos y seguir en ellos el mismo rumbo de ropaje, colorido e idea de la Media Naranja que tanto ha disgustado al público. Y que mientras no presente la aprobación por escrito de D. Francisco Bayeu, encargado y responsable de la obra, no se dará por satisfecha la Junta ni tendrá libertad para permitir que se pinten, ni deje de corregirse la Media Naranja»; Goya replicó con un largo «memorial» en el cual se mostraba intransigente y proponía que la Academia de San Fernando, a través de sus miembros más competentes, como Maella o Velázquez, opinase de la

pintura de la Media Naranja. Terció en la disputa fray Félix Salcedo, prior de Aula Dei y gran amigo y protector de Goya, en discreta carta que le remitió el 30 de marzo. Cedió el pintor y escribió el 6 de abril accediendo a hacer nuevos bocetos que sometería a su cuñado, como hizo, presentándolos en 17 de abril y aprobándose entonces. Aun así, las relaciones con la Junta llegaron a tal extremo que Allué cortó toda comunicación con Goya salvo las oficiales y al dejar Goya Zaragoza, la Junta, en 28 de mayo de 1781, oyó al Administrador de Fábrica «quien después de haverle sufrido su conversación y razonamientos, poco atento y cortés, le había respondido que inmediatamente daría cuenta en la Junta... y... acordaron...: Que a este profesor se le satisfaga el trabajo de su pintura. Lo segundo que por ningún título ni modo se le permita continuar en el resto de pinturas de esta iglesia, ni se detenga el Sr. Administrador en regalar a su mujer algunas medallas en atención a ser hermana de

He recibido del Sr. D. Mathias de Allué
 Admin. de la nueva Fabrica, quaxenta y cinco mil
 y de v. por la pintura de la Media Naranja
 por con sus quatro nichos, en cuya obra se repre-
 senta a Maria SS. como Reyna de los Márti-
 res, y es el tanto convenido con D. Juan Vayen
 Naray. Mayo 29 de 1781. Lo Paga
 Juan de Goya
 Son 45000 Rs.
 Son 23901298



74. El Pilar: boceto para la pintura de la Reina de los Mártires, lado de la Virgen.

D. Francisco Vayeu, tan acreedor de ésta y otras atenciones de la Junta por el acierto de sus obras en esta iglesia»³. De este modo se impidió que el Pilar guardase alguna otra obra monumental de Goya; en cambio los bocetos del mediocre Ramón Bayeu no sufrieron la menor censura ni del público ni de la Junta. Goya estaba en Madrid el 4 de julio de 1781.

No sabemos nada del paradero, dimensiones ni características de la versión, corregida por Bayeu, de las pechinas que tenían los mismos temas: alegorías de la Fe, la Paciencia, la Caridad y la Fortaleza.

El costo de los frescos de la cúpula de San Joaquín y de las pechinas fue de 3.000 pesos; se empezó la pintura en diciembre de 1780 y se terminó en febrero de 1781.

Los bocetos de la cúpula pasaron a la colección Chopinot de Madrid y fueron adquiridos de nuevo por el cabildo en agosto de 1805, conservándose hoy en el Museo de Tapices de La Seo. Miden 0,57 x 1,49 metros⁴.

La descripción de la pintura no se ha hecho nunca circunstanciadamente y la más extensa, la del Conde de la Viñaza, tiene no pocas omisiones, imprecisiones y errores en la situación de las figuras, no mejoradas en las obras más modernas. Las figuras principales son fáciles de



75. El Pilar: boceto para la pintura de la Reina de los Mártires, lado de los ángeles.

identificar, sobre todo las que llevan símbolos expresos, pero en cambio resultan inidentificables las secundarias, que es posible no estuviera en el ánimo de Goya que representasen mártires concretos e individualizados, sino figuras de relleno, formando grupos, como el de los obispos en blanco o el que rodea a San Lamberto. Indudablemente se atendió mucho a los mártires zaragozanos, aragoneses o de su iglesia (San Valero, San Vicente, San Pedro Arbués, Santo Dominguito de Val, Santa Engracia, San Lamberto, los Innumerables, etc.); pero en otros casos figuran los de mayor devoción de su tiempo (San Pablo, San Pedro, San Sebastián, Santa Bárbara, San Clemente, etc.) e incluso algunos que debió incluir por afán erudito, como San Hermenegildo.

No debió ser ajena al boceto la lista del «Peristefanon» de Aurelio Prudencio Clemente, que Goya pudo conocer a través de cualquier edición de su tiempo: San Vicente y San Valero, Optato, Lupercio, Succeso, Marcial, Urbano, Iulia, Quintiliano, Publio, Fronto, Félix, Ceciliano, Evencio, Primitivo, Apodemo, cuatro de nombre Saturnino, con Santa Engracia (con el clavo como símbolo), los Innumerables o Santas Masas, Cayo, Cremencio, San Lamberto y los hermanos ermitaños Voto y Félix. Otro



76. San Pedro Arbués

San Pedro y San Pablo

Regina Martyrum

San Lorenzo

San Hermenegildo

San Leonardo (?)

Santa Paciencia

San Vicente

San Valero

Santa Engracia Santa Eulalia

repertorio de santos aragoneses está en el trascoro de Tudelilla, en La Seo, donde figuran San Valero, San Vicente Mártir, San Lorenzo, San Timoteo y San Pedro Arbués; Santa Orosia, Santa Bárbara y Santa Catalina; San Raimundo, Santo Dominguito de Val, San Leonardo, Obispo, San Clemente, Papa y Mártir; San Braulio y Santo Tomás de Villanueva; San Juan Bautista, San Francisco Regis y Santa Tecla. También podría recurrirse a los temas de las pinturas de Marcelino Unceta, Pescador y Montañés,¹ en el Pilar.



77. Regina Martyrum; obsérvense las dos últimas fases de la limpieza.



78. Pechina de la Fortaleza (detalle).

Goya sólo incluyó en su pintura a los santos mártires, pero la mayor parte de los que pintó, están en las listas que anteceden.

1. Partiendo de la *Virgen*, bellísima, mirando hacia lo alto, con túnica rojiza y amplio mantó azul, sentada sobre nubes y con sencilla corona encima de la cabeza, pero sin tocarla, pintada en gris azulado muy tenue y cayendo sobre la figura un transparente velo blanco, apenas visible antes de la limpieza; la Señora abre los brazos, mostrando las palmas de las manos y tiene detrás de la cabeza una breve zona de luz blanca de



79. San Valero.



80. San Leonardo (?).

donde se irradia a un contorno de fondo dorado, sobre el que un círculo de querubines apenas esbozados, con leves toques blancos, forma una corona alrededor de la cabeza de María. A su altura y a uno y otro lados, sendos grupos de ángeles, el de la izquierda formado por dos, de rodillas y en oración, uno con ropajes verdosos y el otro rojizos y a la derecha otro ángel orante, con dos más, como niños, que llevan palmas de martirio en las manos. Angelotes análogos cierran la escena por la parte superior de la cúpula, junto al lucernario.

Debajo de la Virgen, junto al anillo inferior de la media naranja y



81. San Vicente.

sobre nubes de color obscuro, en contraste con las doradas que los separan de María y de los ángeles, se sitúa un grupo de mártires, de frente o de medio perfil, pero levantando los ojos hacia lo alto.

2. En el mismo eje que la Virgen, *San Valero* obispo, tocado con mitra, barba blanca, capa pluvial, las manos unidas en actitud de rezo, sentado, con aspecto de gran majestad.

3. A la izquierda tiene a *San Vicente*, diácono, con dalmática roja y verde, de rodillas y también en oración.

4. Más a la izquierda, un obispo, con mitra, poco visible, casi de perfil y que no sabemos identificar (¿San Leonardo?).

5 y 6. Cerrando este grupo, de rodillas, *San Pablo*, con gran espada y *San Pedro*, con las llaves, ambos con barbas blancas y con ropajes en los que predominan el rojo y el amarillo, respectivamente.



82. San Lorenzo.

7. A la derecha de la Virgen, para el espectador, *San Lorenzo*, con la parrilla vistiendo dalmática roja con toques azules, verdes y dorados. Tras él una anciana, muy en segundo término y tal vez de relleno, podría ser su madre, Santa Paciencia.

8. y 9. Dos mujeres jóvenes, a la derecha de las figuras anteriores, son *Santa Engracia*, de perfil, con el clavo y el martillo en las manos, túnica amarilla y manto azul claro y probablemente *Santa Eulalia*, con la palma del martirio y vestiduras rojas, con una franja dorada, mejor que Santa Lucía. La pintura estaba muy perdida en la parte de las cabezas y ha sido muy restaurada en este punto.



83. San Lamberto San Lupercio Santa Catalina San Clemente Angeles
Innumerables Mártires Santos Justo y Pastor

10. En esta zona las nubes se elevan mas y se hacen más claras; sobre ellas está *San Hermenegildo*, tópicamente vestido con manto real rojo, ornado de armiño y corona áurea en la cabeza, de rodillas y con el brazo extendido. Esta figura sirvió de inspiración para su óleo de la iglesia de San Fernando.

11. Sobre San Hermenegildo y dominando las figuras siguientes hay una mancha de azul intenso representando, con poco cuidado, el cielo y un gran *ángel* semidesnudo, cubierta la parte central del cuerpo con vestiduras flotantes y movidas en rojo vivo y con sendas palmas en las manos. También aquí hubo de ser restaurado un amplio desconchado de la pared que había arrastrado consigo la pintura.

12. Los *Innumerables Mártires de Zaragoza*, se presentan en un grupo de, al menos, dieciséis personas, en su mayor parte arrodilladas y escasamente separadas unas de otras; dada su posición, solamente se subrayan las cabezas y en ellas sus vivísimas miradas; una de las figuras, vuelta de espaldas, muestra la cabeza casi de perfil, está reclinada sobre las nubes y se cubre con una vestidura azul. Las demás están pintadas en colores poco definidos, casi neutros.

13 y 14. Formando parte del grupo, pero aislado y en pie, se halla *San Lamberto*, labrador de Zaragoza, llevando su propia cabeza, cortada, en las manos. A su derecha un anciano con las manos cruzadas sobre el pecho podría ser *San Lupercio*, pero ignoramos la identificación de una joven que hay tras él, sin ningún símbolo.

15. La figura siguiente, femenina y juvenil, sentada, con rico manto amarillo sobre el halda y corpiño blanco, muy adornado, es *Santa Catalina*, con la rueda de cuchillas entrelazada con una nube y junto a ella juegan y revolotean dos angelotes con palmas. La santa está vuelta ya hacia la derecha, siendo la primera figura de este lado que no mira hacia la Virgen sino en dirección de los ángeles que llevan el rótulo «Regina Martyrum».

16. y 17. Santa Catalina tiene a la derecha a los *Santos Justo y Pastor* como niños, que se vuelven hacia ella, ambos en pie y uno leyendo un escrito.

18. Todas estas figuras tienen, sobre ellas, nubes de color amarillo, oscuras o claras y se vuelven hacia unos grandes ángeles que llevan palmas de martirio, mientras dos angelotes sostienen una banda donde se lee «Regina Martyrum».

19. A la izquierda de los ángeles, en la parte baja, sentado en las nubes, *San Clemente papa y mártir* con tiara y capa púrpura y oro, tiene las manos juntas en oración y junto a él, como símbolo, un gran ancla.

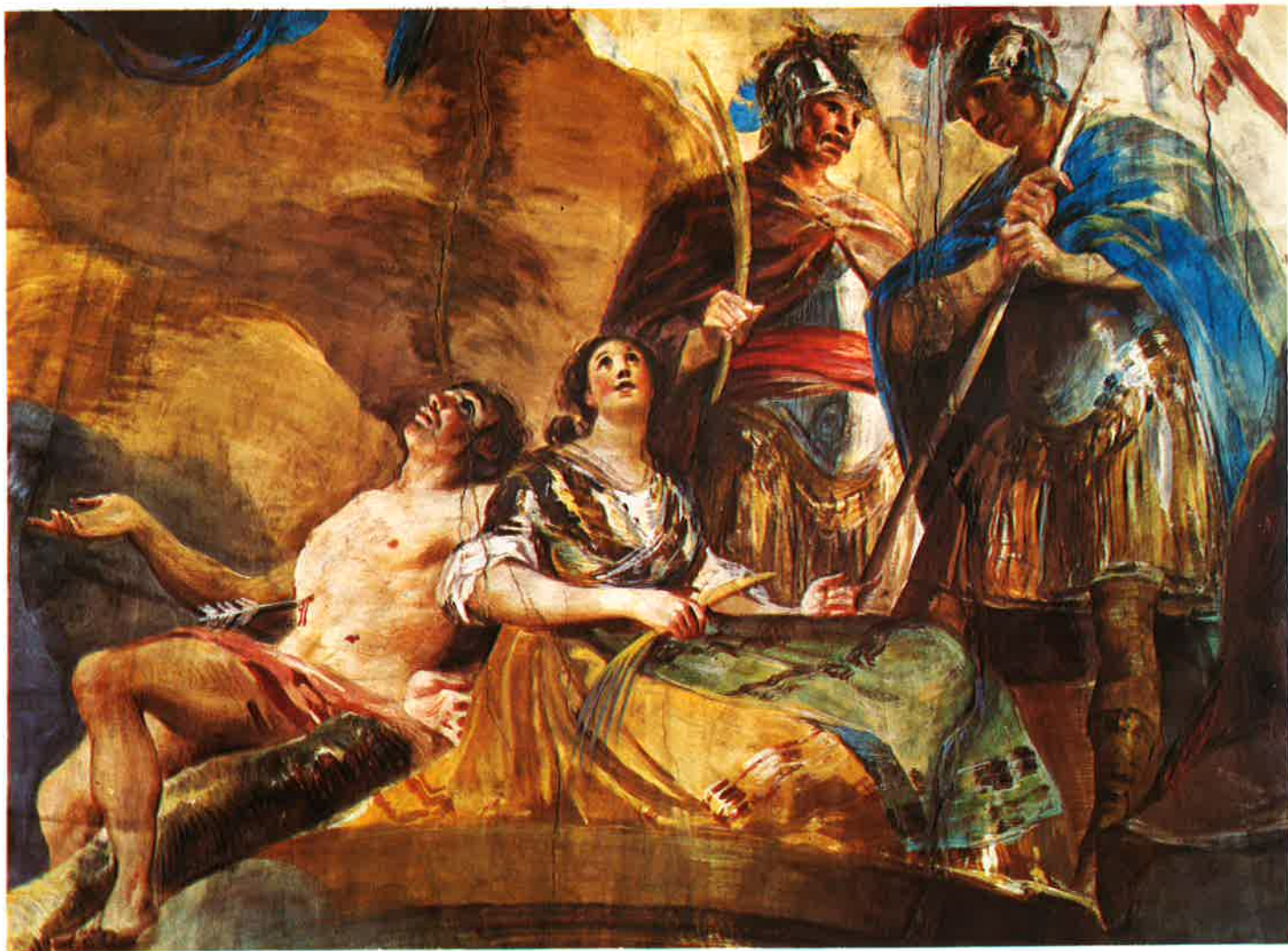
20. A la derecha de los ángeles y en la zona baja, estando la alta



84. San Lupericio, Santa Catalina,
Santos Justo y Pastor.



85. Angeles (centro frente a la Virgen).



86. San Sebastián

Santa Bárbara

San Pancracio
o Frontonio (?)

San Jorge

ocupada por nubes y cielo, *San Sebastián*, casi desnudo, con una flecha clavada en el pecho, inclinado sobre un grueso tronco manchado con su sangre y levanta la vista hacia las alturas, con gran unción, cubriendo la cintura un breve lienzo rojo.

21. Junto a San Sebastián, sentada, *Santa Bárbara*, con palma que descansa sobre el regazo, vestida como una mujer del pueblo con sencilla falda amarilla adornada con franja roja, jubón blanco, dengue cruzado de rayas y delantal verde; la base de la figura es un simbólico castillo.



87. San Jorge.

22. y 23. A su derecha y en pie, dos gallardos soldados romanos con armadura, casco y manto. El de la derecha, con bandera blanca y cruz roja característica en ella, es *San Jorge*, con capa azul y penacho del casco rojo; el de la izquierda podía ser *San Pancrancio* o tal vez *San Frontonio*, con la palma erguida, capa rojiza, plumero del casco azul y faja roja sobre la coraza. Sobre estas figuras cielo claro, azul o grisáceo.

A partir de aquí las figuras se vuelven hacia la derecha y miran a la Virgen. La composición se divide en tres zonas muy claras y bien definidas.

24. Zona superior con tres *angelotes* revoloteando entre nubes, con ropajes flotantes y palmas en las manos.

25. Zona intermedia con seis figuras de *obispos* en blanco, delicadamente pintados, con la pintura lavada y levemente esbozada, que bien podrían ser los seis obispos aragoneses que figuran en la pintura de *Unceta* si no fuese porque algunos no sufrieron martirio. Están sentados, todos con mitra y con las manos unidas en forma de oración.

Este tipo de figura en blanco o gris lo hallamos en la «Epifanía» de Aula Dei (dos camellos y un guía) y en la «Venida de la Virgen del Pilar» de Pascual de Quinto (figuras de conversos, compañeros de Santiago).

26. Zona inferior con la serie de grandes figuras iniciadas por *San Esteban*, con un montón de piedras junto a él, que recuerdan su lapidación, de rodillas, con las manos juntas, el cuerpo muy inclinado hacia adelante y vestido con dalmática.

27. *Santo Dominguito de Val*, con la sotana roja y el roquete blanco de los infanticos.

28. Una figura de segundo término, de la cual se ve poco más de la cabeza debe ser *San Andrés*, aunque la cruz que hay junto a él es latina y no griega.

29. Sigue *San Bartolomé*, en actitud de penitencia, arrodillado y tocando la tierra con los codos y casi con la cara, con las manos unidas y vestido con amplio ropaje de color amarillento que le cubre totalmente.

30. *San Pedro Arbués*, de perfil, con roquete, muceta encarnada y manteo negro. En esta zona hay una ancha grieta que apenas daña a las figuras.

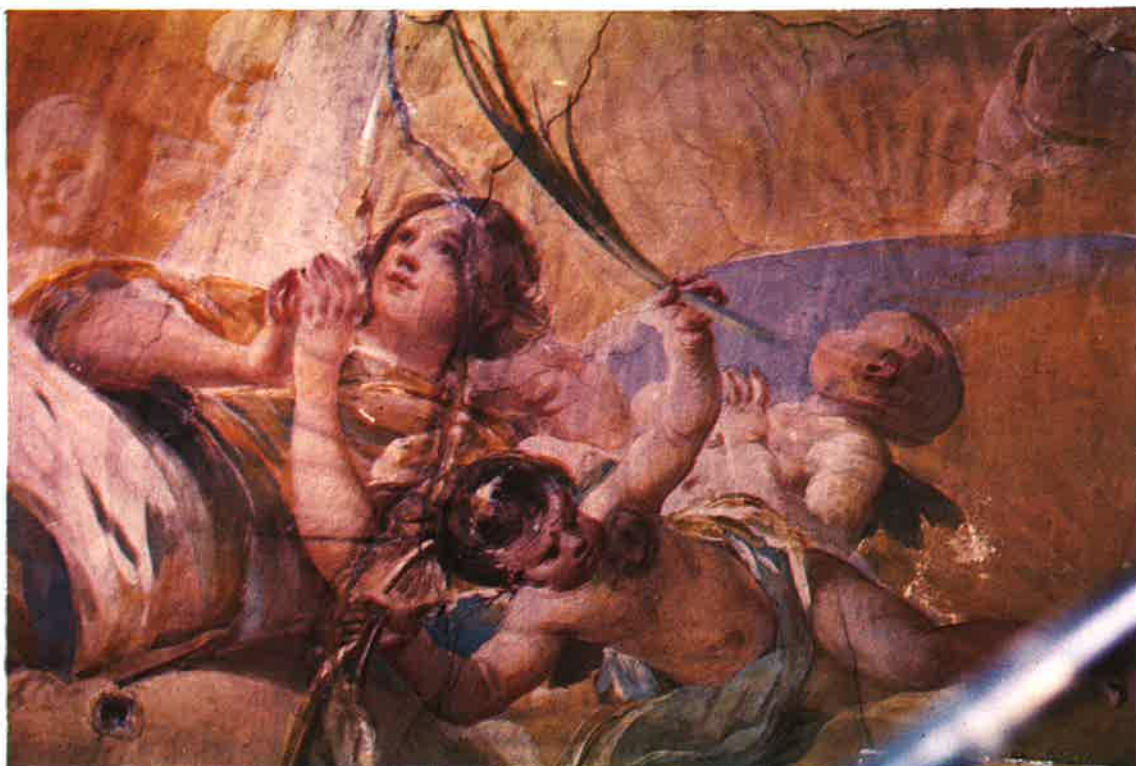
31. Queda aún una prodigiosa figura del obispo de frente, con capa verdosa y manos cruzadas, que no sabemos identificar.

En conjunto, pues, este fresco, que corresponde a la media naranja de unos 14 metros de diámetro en la base, tiene un centro principal constituido por la Virgen y, enfrente, otro secundario formado por los ángeles que sostienen la mención de la Reina de los Mártires. La parte inferior de la cúpula contiene las figuras de mayor tamaño, mirando más de la mitad de ellas en dirección a la Virgen y el resto hacia los ángeles. La zona intermedia se cubre por figuras secundarias, trazadas con aparente descuido, en colores neutros, e incluso el grupo de los obispos, en blanco. Finalmente, junto al lucernario, en la parte superior, se distribuyen angelotes voladores con palmas, volando entre nubes y manchas indefinidas del fondo de los cielos.



88. San Jorge San Esteban Santo Dominguito de Val San Bartolomé San Pedro Arbués (?) San Pedro

Gómez Moreno⁵ dice que Goya se presenta como un barroco preocupado por los efectos de luz, agrupaciones, partido de paños y episodios marginales. Pero visto el fresco de cerca se nota lo muy cerca que bastantes de sus figuras están de las muy avanzadas de San Antonio de la Florida y cuántos toques impresionistas hay en las grandes pinturas. Sin duda hay mucho de lo aprendido poco antes en Italia, de Tiépolo, sobre



89. Angeles de la derecha de la Reina de los Mártires.



90. Pechina de la Caridad (detalle).



91. Pechina de la Fortaleza (detalle).

todo, y de sus «ángeles voltigeantes», de Luca Giordano, Piazzeta o Pittoni. Pero hemos de advertir que hasta hace muy poco no ha habido buenas fotografías de la cúpula y las pinturas han sido vistas desde lejos y, por lo general, muy sucias, lo cual ha hecho que los juicios emitidos sobre estas pinturas parezcan muchas veces ligeros. En cuanto a la falta de religiosidad nos remitimos, sin más comentario, a las pinturas de la Virgen y a la unción de San Lorenzo, San Esteban, San Bartolomé o San Vicente. Y es totalmente inadmisibile decir que nos hallemos frente a pinturas primerizas que no permitían presagiar el futuro genio de Goya. *Las pechinas.*

Corresponden a los bocetos intervenidos por Bayeu que Goya debió pintar de mala gana y, sin duda, con perverso humor. En todas ellas hemos descubierto una serie de líneas incisas, debajo de la pintura, que denotan que el artista debió trazar las directrices de la composición con el mango



92. Pechina de la Fortaleza.

del pincel, sin que luego al pintar siguiera exactamente las rayas esbozadas. Este recurso se aprecia, sobre todo, en la Fortaleza y en la Paciencia, pero existe en las cuatro alegorías. El nieto de Goya dijo que vio pintar a su abuelo con cañas finas abiertas por su parte inferior, pero no puede aplicarse aquí.

Fortaleza. — Mujer sentada, armada con lanza que lleva en su mano derecha y pasa tras de la espalda; casco con penacho de plumas azules y pardas; escudo sobre el que se apoya; lóriga de escamas cortada para



93. Pechina de la Caridad (detalle).

dejar libres los senos. Sobre el halda un manto, recogido, de color violáceo. Toda la pintura está en tonos azules y grises de acuerdo con el brillo de los metales y la cara de la Virtud es sumamente pálida. La nota de color la dan dos niños desnudos que juegan alrededor de un tubo de cañón.

Caridad. — El boceto original que tanto lamentamos no conocer es el que suscitó la controversia con la Junta y suponemos que en él habría un niño lactante. La figura pintada está muy cerca de la Asunción de la iglesia de Chinchón y es una mujer joven, sentada, rodeada por tres niños desnudos que se apoyan en ella. Sobre la cabeza hay una llama ancha de color tenue. Va vestida con ricas telas de color azul, con franja amarilla y el colorido es muy rico, en contraste con la Fortaleza y la Fe y concordando con la Paciencia.



Fe. — Mujer sentada, velada con finísima tela blanca que le cubre los ojos aunque su cara se aprecia a través del lienzo; en su mano izquierda tiene una gran cruz y en su derecha el cáliz con la Santa Hostia que emite resplandores y es mantenido en alto. Las vestiduras son azules y los fondos de este color y grises. Dos niños desnudos, en la parte baja de la composición, animan la pintura. Esta figura la tomó Goya del fresco de Tiépolo «Glorificación de la monarquía española» en el techo del salón del trono del Palacio Real de Madrid, donde la Fe se pinta con cruz, cáliz, ángeles, el Espíritu Santo y vestida de blanco, aunque sin las transparencias y las pinceladas ligeras que hay en la pechina del Pilar; Tiépolo pintó su Fe entre 1763 y 1764.

Paciencia. — Mujer joven, sentada y, junto a ella, tres niños desnudos. Las vestiduras son amarillentas, con manto azul, plegado sobre el halda y los fondos claros.

96. Pechina de la Paciencia.



La restauración.

Se inició la restauración y limpieza de este fresco el 1 de abril de 1967 y se terminó el 5 de octubre del mismo año, siendo realizada por el Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte y Arqueología, por medio de don Joaquín Ballester Tormo, sufragando el cabildo catedral una parte importante de los gastos. La limpieza y restauración anterior tuvo lugar en 1940 a cargo de don Ramón Stolz, pero en casi treinta años el polvo, el humo de la calefacción y, sobre todo, la combustión de velas de mala calidad habían cubierto las pinturas de una gruesa capa negra que las hacía invisibles. Por otra parte, en anteriores restauraciones se utilizaron medios que no han favorecido nada la pintura, tales como adherir gasas para sujetar la capa pintada, retocar con óleo, rellenar las grietas con cementos duros, etc. La primera fase de la limpieza fue eliminar la capa de hollín y grasa, con aspiradores. La pintura se presentó con algunos quebrantos producidos por la humedad, las goteras y el salitre de antiguas filtraciones, así como por los estragos del tiempo y las grietas de la cúpula; a un metro del anillo de base de la cúpula había una zona de desconchados y residuos de fuerte humedad por la acumulación, en los salientes, de tierra, polvo y goteras en la unión de las cúpulas exterior e interior; al nordeste había un gran desconchado de cerca de dos metros cuadrados que afectaba a parte del San Bartolomé; San Pedro estaba muy desvaído y San Valero con la túnica ennegrecida porque se había pegado sobre él, con cola fuerte, una grasa que intentaba evitar la caída de la pintura; a San Lorenzo le faltaba el cubremanga de la dalmática y Santa Engracia y Santa Eulalia estaban muy desvaídas en las cabezas por el arrastre de una gotera; también estaba deteriorado y con repintes San Hermenegildo quien tenía además una gasa pegada sobre el manto. Las zonas sudoeste, norte y nordeste estaban casi intactas.

Una enorme grieta con desnivel de unos 0,20 metros, producida por haber cedido la fábrica, afectaba en sentido horizontal de noroeste a norte la parte baja de los Santos Justo y Pastor y San Clemente; las demás

grietas eran todas verticales, siendo la más acusada la contigua a San Pedro Arbués, pero existiendo otras tres, cada una en uno de los puntos cardinales; todas habían sido recubiertas de yeso mate y cola, formando un cemento muy duro, que las obligó a abrirse de nuevo. Los retoques de color fueron hechos, antes, al óleo y se eliminaron donde fue posible.

La restauración se hizo comprobando primero la resistencia de las pinturas y sus soportes, siendo las más débiles las rojas y las más fuertes las ocre y sienas; también cedían algo las verdes. Con los datos recogidos se procedió a un lavado con agua de todo el fresco y una vez seco a otro con «shampoo» y ácido acético para eliminar la grasa y los humos. Las restauraciones se hicieron al temple y las grietas se rellenaron con carbonato de cal, arena y ladrillo picado, dejando algunas como estaban. El pigmento, de poca consistencia, fue pulverizado con laca al 15 por mil. La grieta grande horizontal cuyo tratamiento en bisel o relleno hubiera producido la pérdida de una zona de pintura de 0,35 metros, se corrigió enluciendo no la grieta, sino el desprendido, dejando la parte lacerada lisa, con lo cual, visualmente, desaparece.

Las pechinas estaban bastante deterioradas, especialmente la norte y oeste, fijándose zonas de revoque y restaurándose las partes perdidas⁶.

Tanto la cúpula de San Joaquín como el coreto han sido iluminados y su visibilidad actual es excelente.

NOTAS

1. ANSELMO GASCÓN DE GOTOR, *Goya y Zaragoza*, «Museum» IV, Barcelona, 1916, p. 439.
2. CONDE DE LA VIÑAZA, p. 20, apéndice I y p. 193, catálogo núm. 1 GERARDO MULLÉ DE LA CERDA, *El templo del Pilar: Vicisitudes que ha pasado hasta nuestros días y su descripción después de las nuevas obras*, Zaragoza, 1872, p. 123-124. Sobre la restauración de 1967: A. BELTRÁN, *La restauración de los frescos de Goya, en el Pilar, de Zaragoza*, en prensa en las publicaciones del Instituto de Restauración. J. GUDIOL, *La primera gran obra de Goya*, «Coloquio», 35, 1965 p. 19-23. Beruete II, 3. Mayer, 1. Desparmet, 47. Gudiol, 24-25, figs. 27-35.
3. Toda la documentación en CONDE DE LA VIÑAZA, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p. 157 a 177. Son interesantes el «Memorial» de Goya a la Junta de obras y las cartas cruzadas entre el P. Félix Salcedo y Goya, que pueden verse íntegras en la citada documentación. Algunos documentos más en PASCUAL GALINDO, *Goya pintando en el Pilar*, «Revista Aragón» IV, 31, abril 1928, p. 152-158.
4. R. ROS Y RABALES, *Los frescos del Pilar*, Huesca, 1904. ANSELMO GASCÓN DE GOTOR, *El arte en el templo del Pilar*, Zaragoza 1940. Bocetos: Viñaza, p. 195; A. Beruete II, 35-36; Meyer, 9; Desparmet, 52; Gudiol, 117-118, figs. 199 y ss. Fresco: Viñaza, p. 194; Beruete II, 24; Meyer, 7 a; Desparmet, 57; Gudiol, 119, figs. 200 ss. Pechinas: Viñaza, p. 195; Beruete II, 27-30; Mayer, 7 b-e; Desparmet, 58-61; Gudiol, 128-131, figs. 213-218.
5. *El cómo y el porqué de Goya*, Madrid, 1946.
6. Informe de J. BALLESTER TORMO, adjunto al acta de entrega de la limpieza y restauración de los frescos, de 21 de octubre de 1967, firmada por los canónigos don Hernán Cortés y don Antero Hombria y por los Sres. Director General de Bellas Artes, G. Nieto y Comisario de la 3.ª Zona del Patrimonio Artístico A. Beltrán.



97. San Fernando: Aparición de San Isidoro a San Fernando (boceto).

BOCETOS PARA LOS CUADROS DE LA IGLESIA DE SAN FERNANDO: ZARAGOZA

BOCETOS PARA LOS CUADROS DE LA IGLESIA DE SAN FERNANDO DE TORRERO.

Los dirigentes del Canal Imperial de Aragón mandaron erigir una iglesia para el servicio religioso de los trabajadores del descargadero del Canal en el Monte de Torrero y para sus familiares, que allí vivían. La bella iglesia neoclásica, con correcto frontón triangular sobre cuatro columnas jónicas, en el exterior, y cúpula sobre pechinas en el interior, fue obra muy acertada del arquitecto Tiburcio del Caso y se abrió al culto el día 30 de mayo de 1802, día de San Fernando, según el diario de Casamayor, tras no pocas dilaciones provocadas por el conflicto de jurisdicciones entre las diócesis de Huesca y de Zaragoza, ya que la parroquia de Santa Engracia pertenecía a la primera y la nueva iglesia estaba en terrenos que a ella correspondían. Para la citada iglesia se encargaron a Goya tres óleos, uno para el altar mayor y otros dos para los laterales, que el pintor realizó.

Debieron pintarse en 1800 y permanecieron muy poco tiempo en su sitio pues fueron robados, mejor que destruidos, por los franceses después que utilizaron la iglesia para los más bajos menesteres durante su ocupación de Zaragoza; el edificio padeció mucho según el mismo Tiburcio del Caso explicó en su memoria sobre su restauración, en 1813¹: «Ha padecido muchísimo a causa de haberla hecho servir de cocina, quemando y quebrantando las mesas de Altar, que eran de jaspes los más hermosos, así mismo las Pilas Bautismal y agua bendita, y laboratorio, habiéndose llevado los tres quadros famosos pintados por el célebre dn. Francisco Goya».

Los cuadros eran: altar mayor, «Aparición de San Isidoro a San Fernando»; lado de la Epístola, «San Hermenegildo en la prisión»; lado del Evangelio, «Santa Isabel curando a una enferma», temas sevillanos los tres y en relación con la advocación de la iglesia.

Aunque se hayan perdido los óleos principales se han conservado los tres bocetos²; del principal en el Museo Nacional de Bellas Artes, pro-



98 y 99. San Fernando: Bocetos de Santa Isabel y San Hermenegildo.

cedente de varias colecciones y originariamente de la de Zapater; el San Hermenegildo y Santa Isabel pasaron de la colección Clemente Velasco al Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, donde se conservan. Costó la pintura de los tres cuadros 30.000 reales.

San Fernando

Oleo sobre lienzo. Mide 0,45 por 0,28 metros³.

Se representa al santo rey conquistador de Sevilla, recibiendo las llaves de la ciudad, cuyas casas se adivinan confusamente al fondo, mientras en lo alto se le aparece San Isidoro, como obispo.

San Hermenegildo

Oleo sobre lienzo. Mide 0,33 por 0,23 metros⁴.

Está el príncipe en la prisión, coronado y con galas reales, como en la cúpula del Pilar, junto a dos carceleros que le despojan. Del fondo sobresale una estructura arquitectónica.

Santa Isabel

Oleo sobre lienzo. Mide 0,31 por 0,21 metros⁵.

Se representa a la santa curando a una enferma; ésta con una falda amarilla y pañuelo a la cabeza, está atendida por una servidora, mientras otras personas, alguna apenas esbozada, rodean a Santa Isabel y la auxilian. En el fondo hay estructuras arquitectónicas y una zona de cielo y nubes, en forma que recuerda las pinturas de Aula Dei, como también un cántaro de primer término, casi en el eje de la composición. Esta pintura provocó un incidente, que nos documenta Larripa al explicar la demora en la inauguración de la iglesia, si bien confunde a Goya con Bayeu, que había muerto cinco años antes. «El quadro de santa Ysabel que forma uno de los tres altares, que tiene la Yglesia, había chocado mucho, y se hablaba demasiado en esta ciudad, porque al parecer se via lucido en su pintura el pincel de don Francisco Bayeu, con menoscabo de la decencia; por cuyo motivo me dixo el vicario General del Reverendo Obispo de Huesca, que antes de bendecirla era forzoso cubrir los pechos de la enferma que curaba la santa; y noticioso de que por la primavera próxima vendría a esta ciudad el referido Bayeu, me pareció esperarlo, y que lo executase por él mismo, como lo hizo». Indudablemente corrigió el boceto en la misma forma, con leves pinceladas, quedando el brazo de quien sujeta a la enferma sobre la falda y una especie de corpiño blanco

sobre la parte superior del cuerpo; es posible que incluso añadiese las mangas, que dejan el hombro al descubierto y que son de traza muy distinta a los otros blancos de la túnica de Santa Isabel y el pañuelo de la propia paciente. Es curioso que el mismo Goya que en 1781 se revolvió con la peculiar violencia de su juventud por un asunto aparentemente análogo, no nos deje ahora ni asomos de enfado, como tampoco cuando se le obligó a pintar un paño sobre el endemoniado de la capilla de los Borja, en la catedral de Valencia, por lo que podría deducirse que la cólera de Goya naciese de que las correcciones y reformas fuesen impuestas por Bayeu.

Respecto de este boceto, Enrique Pardo Canalís cree que la santa es la infanta de Aragón y reina de Portugal, prestando Goya atención a su aragonesismo; pero parece que el tema sevillano de los otros dos cuadros sería seguido del de Santa Isabel de Hungría, fundadora del Hospital de Caridad sevillano y tal vez teniendo en la mente la pintura de Murillo en que la santa cura a una leprosa.

Las pinturas de la iglesia de San Fernando, descritas por Moratín en 1801, según Gudiol, fueron vistas por Jovellanos a quien produjeron gran admiración, aunque confundiese a San Fernando con Jaime I a las puertas de Valencia; le parecieron los cuadros «bellísimos» y alabó «la fuerza del claroscuro, la belleza inimitable del colorido y una cierta magia de luces y tintas a donde parece que no puede llegar otro pincel» según cita recogida por Sánchez Cantón.

NOTAS

1. Memoria del 30 de diciembre de 1813, Archivo del Canal Imperial de Aragón, caja 587.
2. ENRIQUE PARDO CANALIS, *La iglesia zaragozana de San Fernando y las pinturas de Goya*, «Revista de Arte Goya», 84, Madrid, 1968, p.358 365. JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Cuadros de Goya en el Museo Lázaro*, «Seminario de Arte Aragonés», IV, 1954, p. 52. J. GUDIOL, *Paintings by Goya in the Buenos Aires Museum*, «The Burlington Magazine», 1965, p. II. ANTONIO LASSIERRA, *Nuevos cuadros de Goya*, «Aragón», 31, abril 1928.
3. Viñaza, p. 299; Beruete II, 227; Mayer, 56-57; Desparmet, 104; Gudiol, 459, fig. 733.
4. Viñaza, p. 299; Beruete II, 226; Mayer, 49; Desparmet, 101; Gudiol, 461, fig. 735.
5. Viñaza, p. 299; Beruete II, 225; Mayer, 41; Desparmet, 100; Gudiol, 460, fig. 734.



100. Juan Martín de Goicoechea (detalle).

SOCIEDAD ECONOMICA DE AMIGOS DEL PAIS

LA colección pictórica de esta Sociedad conserva algunos óleos de Goya y tuvo algunos más que se han perdido, a juzgar por el *Catálogo de las pinturas, esculturas y planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País* (Zaragoza, 1842), en cuyas páginas se citaban, sin descripción, las siguientes obras:

Núm. 8. «Retrato de medio cuerpo de don Martín de Goicoechea, por don Francisco Goya» (pág. 11).

Núm. 24. «Cabeza de Menipo, copia de Velázquez, don Francisco Goya» (pág. 16).

Núm. 25. «Cabeza de Esopo, copia de Velázquez, don Francisco Goya» (Ibíd).

Núm. 37. «Borrón Goya».

En 1947, ingresó en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis don José María Sinués y Urbiola y en su discurso de recepción aludió a las citadas obras, indicando que no existían ya las cabezas de Esopo y Menipo, sin añadir nada a las breves notas del catálogo respecto de las otras dos y ocupándose especialmente del núm. 85, «Una señora en el tocador», que se calificaba de boceto de don Ramón Bayeu y que el autor, tras su estudio y consulta al prof. Sánchez Cantón, definió como obra de Goya¹.

Una señora al espejo

Oleo sobre papel de 0,29 por 0,19 metros. Gudiol lo titula «El tocado de la dama». Es posible que este bosquejo fuera copiado por Goya de un original de Bayeu y que se refiriera a él cuando le escribía a Zapater en

9 de enero de 1779: «el borroncico que tú tienes es de Francisco la inbenición y mía la execución y todo importa tres caracoles que no merece la pena que sea mío ni tuyo ni vale un cuerno». Sambricio piensa que puede ser de Paret. Sinués y Urbiola estudió en la colección Pérez Cistué un óleo sobre lienzo de 31,5 por 25,2 centímetros, que supuso obra de Francisco Bayeu, copiándolo de Goya, dedicándole la mayor parte de su estudio ya que a dicho autor se atribuía en el catálogo de la Económica, y lo relacionaba con el retrato de la familia de don Luis de Borbón².

Boceto con figuras

Oleo sobre lienzo de 0,28 por 0,17 metros⁽³⁾

Se trata, indudablemente, del «borrón» aludido en el catálogo, nombre que Goya daba en sus cartas a los bocetos de pequeño tamaño siguiendo el uso de los talleres. Para Lafuente Ferrari podría ser éste «el récord del borrón», grupo de personajes en tonos amarillentos, con alguna pincelada en azul, conformadas por sombras y luz y por el movimiento, tal como podría pensarse como resultado del lema goyesco, según Matheron: «cuerpos y no líneas».

Gudiol lo llama «escena no identificada» y también debe pensar que sea el borrón citado, ya que aunque no aclare más se refiere al trabajo de Sinués, quien se limita a citarlo a través de la referencia del Catálogo de la Económica en su núm. 37.

No es posible saber lo que representan los personajes con amplios mantos, dispuestos en dos términos apenas diferenciados, máxime cuando se presta más atención a las luces y sombras expuestas con audacia y efectismo que la identificación de las personas. Tal vez sea la preparación de una idea que no llegó a terminar.

Juan Martín de Goicoechea

Oleo sobre lienzo 0,82 por 0,60 metros.

El personaje está retratado de medio cuerpo, con la mano derecha sobre el pecho, en parte bajo la chupa cerrada por un botón y sin verse la izquierda. Muestra ostensiblemente la cruz de Carlos III con cinta



101. Una señora al espejo.

azul. El fondo sobre el que se recorta la figura es azul oscuro y poco uniforme. Al pie, una inscripción sobre tabla unida al lienzo, con fondo amarillo, dice: «Al Sor. Dn. JUAN MARTIN DE GOYCOECHEA caballero de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, por haber erigido y conservado a sus expensas esta Escuela de Dibujo, a beneficio de la Patria, la Real Sociedad Aragonesa ofrece esta muestra de su agradecimiento. Año de 1789». Es curioso que en la inscripción no se diga que el cuadro fue pintado por Goya y esto y la mediana calidad de la pintura podría suscitar dudas respecto del autor. No obstante, todos los autores desde el Conde de la Viñaza a Gudiol, pasando por Sánchez Cantón, lo incluyen en el catálogo de las obras de Goya e incluso Gudiol da como réplica del retrato de Zaragoza el de la colección de la Condesa de Orgaz de Madrid, ligeramente mayor, de 0,86 por 0,66 metros, con anillo en el dedo anular de la mano derecha y sin rótulo explicativo (fig. 386).

El retratado nació en Bacaicoa (Navarra) en 1732, de familia hidalga; se formó en Zaragoza con su tío Lucas de Goicoechea y en Lyon, dedicando sus estudios a la seda y su fabricación y tratando de implantar los métodos europeos en España; fundó la Compañía de Amigos de Zaragoza, sociedad mercantil por acciones para la importación de paños extranjeros y otras actividades. Llegado a la prosperidad protegió la cultura, fue socio fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País, creando y sosteniendo a su costa una academia de dibujo de la que fue vicepresidente perpetuo, motivando esto y sus constantes trabajos por la economía y agricultura de Aragón, la pintura del retrato. Fue amigo de Floridablanca, indudable protector de Goya, quien le menciona repetidamente en sus cartas y murió en Zaragoza en 1806.

Se le ha confundido con Martín de Goicoechea, comerciante de Madrid, con cuya hija Gumersinda casó Javier Goya en 1805 y a cuya familia se referían los cobres y miniaturas núms. 503 a 506 y 551-52 de 1805-06; de Gudiol.

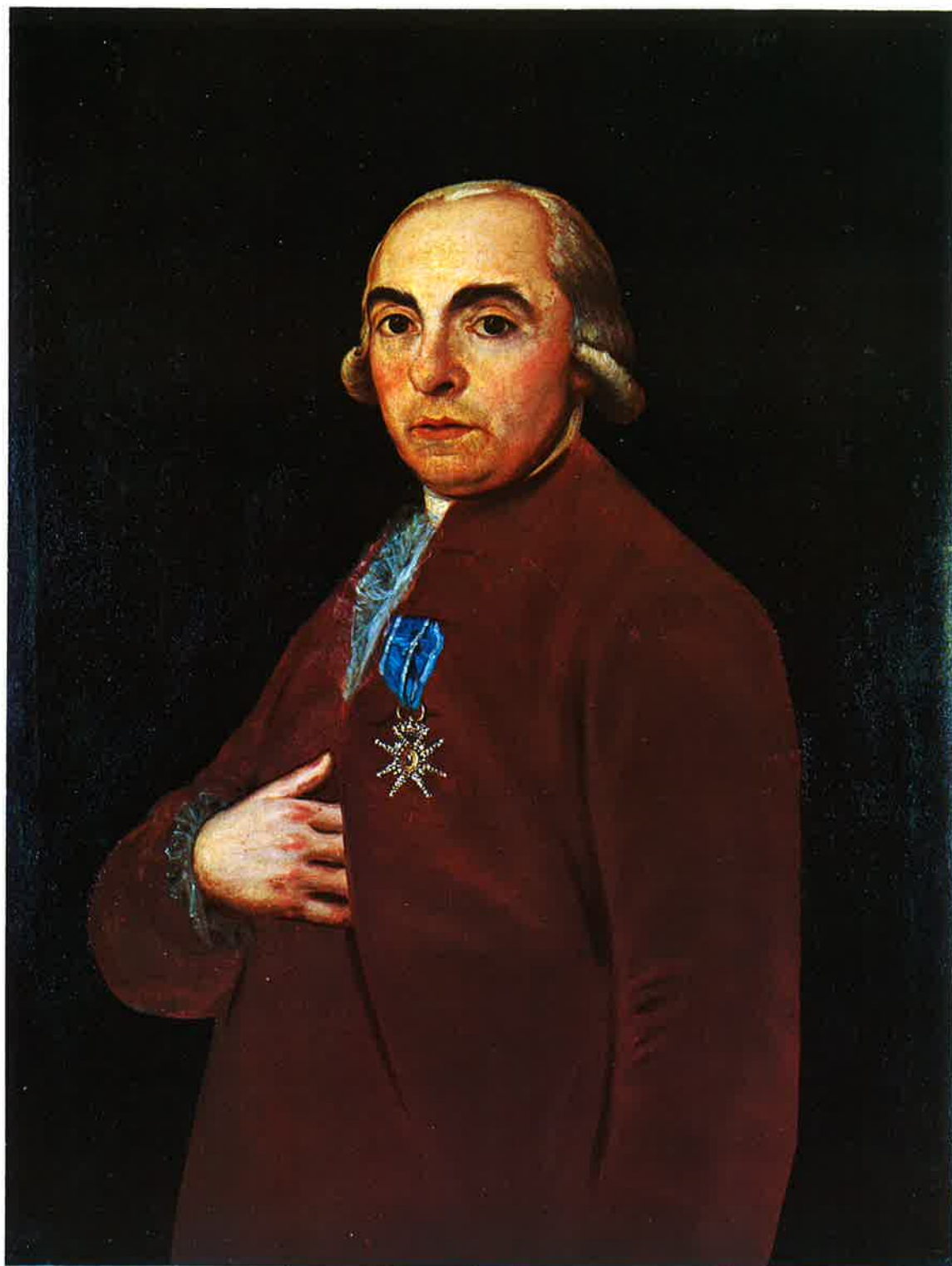


102. Borrón.

NOTAS

1. JOSÉ SINUES Y URBIOLA, *El realismo estético y el eclecticismo idealista en el arte durante el siglo XVIII y las obras de Goya en la Sociedad Aragonesa de Amigos del País*, discurso de ingreso en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1947.
2. SINUES, *loc. cit.* SAMBRICIO, *Exposición Francisco Goya*, Madrid, 1961, p. 81. SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, p. 23. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, fig. 6 a y b, p. 28 Gudiol, 48.
3. LAFUENTE FERRARI, *INFAR*. Gudiol, 132, fig. 219. Mayer, 565, se refiere al núm. 453 de Loga, lo titula «Paseo» y dice de él: Lienzo 0'35 de alto por 0'27 de ancho. Zaragoza: Sociedad de Amigos del País. No podemos estar seguros de que se trate del mismo boceto. GUDIOL lo supone de 1780-1781 en la época en que remataba Goya la pintura de la cúpula del Pilar. SAMBRICIO, *Exposición Francisco de Goya*, Madrid, 1961, p. 81 LAFUENTE FERRARI, *La situación y la estela del arte de Goya*, «Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya» fig. 14, núm. 1947; la atribuye a Goya.
4. Cfs. Iriarte, 6. 145; Viñaza CI, p. 257; Beruete I, 249; Mayer, 285, quien dice que la figura es hasta la rodilla, lo cual no es cierto; Desparmet, 472 NB. Copia del original que estuvo en poder de la condesa viuda de Gabarda.





103. Juan Martín de Goicoechea.

ARZOBISPADO DE ZARAGOZA

RETRATO DEL ARZOBISPO COMPANYY.

OLEO sobre lienzo de 2,12 por 1,30 metros¹.

El pie del mismo cuadro dice: «El Excmo. Ilmo. Sr. D. Fray Joaquín Company, natural de la villa de Penáguila, reino de Valencia, Ministro general de toda la orden de San Francisco. Presentado para el Arzobispado de Zaragoza en 30 de junio de 1797 y confirmado por nuestro Santísimo Padre Pío VI en 18 de diciembre del mismo año. Fue trasladado al Arzobispado de Valencia, para cuya traslación fue presentado por nuestro Santísimo Padre Pío VII en el consistorio celebrado en 11 de agosto de 1800». Nació en 1732, fue definidor (1775), Provincial (1778) y General de los franciscanos (1782); consiguió muchos privilegios para su orden y escribió una vida del franciscano valenciano beato Nicolás Factor. Murió en Valencia en 1813.

El retrato es de gran interés, imponiéndose la personalidad del prelado, que se presenta en pie, con hábitos de color gris azulado, un brazo caído y el otro doblado con un papel en la mano. Existen réplicas en el Museo del Prado (Gudiol 449) ingresada en 1957, otra en el J. B. Speed Museum de Kentucky (USA) y otra muy conocida de la sala capitular de la parroquia de San Martín de Valencia, quemada en 1936; ésta, de cuerpo entero, llevaba la banda y gran cruz de Carlòs III. Parece que el original es el de Zaragoza, pintado para el episcopologio del Arzobispado, que se reproduciría para Valencia, con el mismo fin; la copia del Prado muestra algunas diferencias, especialmente en la boca.



104. Arzobispo Company.



105. Arzobispo Company (detalle).

NOTAS

1. Gudiol, núm. 450. Lafuente Ferrari, *INFAR*; Viñaza, p. 233; Mayer, 241; la réplica de Valencia Viñaza, p. 233; Beruete I, 191; Mayer, 240.



106 y 107. Borrões.

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES: ZARAGOZA

LA Sala de Goya del Museo guarda una serie de óleos importantes debidos al pincel del gran artista aragonés, aparte de algunos grabados, documentos y fotografías y un busto realizado por Benlliure. Todas estas obras son o bien depósitos de entidades y particulares diversos o adquisiciones de la Academia de San Luis y del Museo ¹.

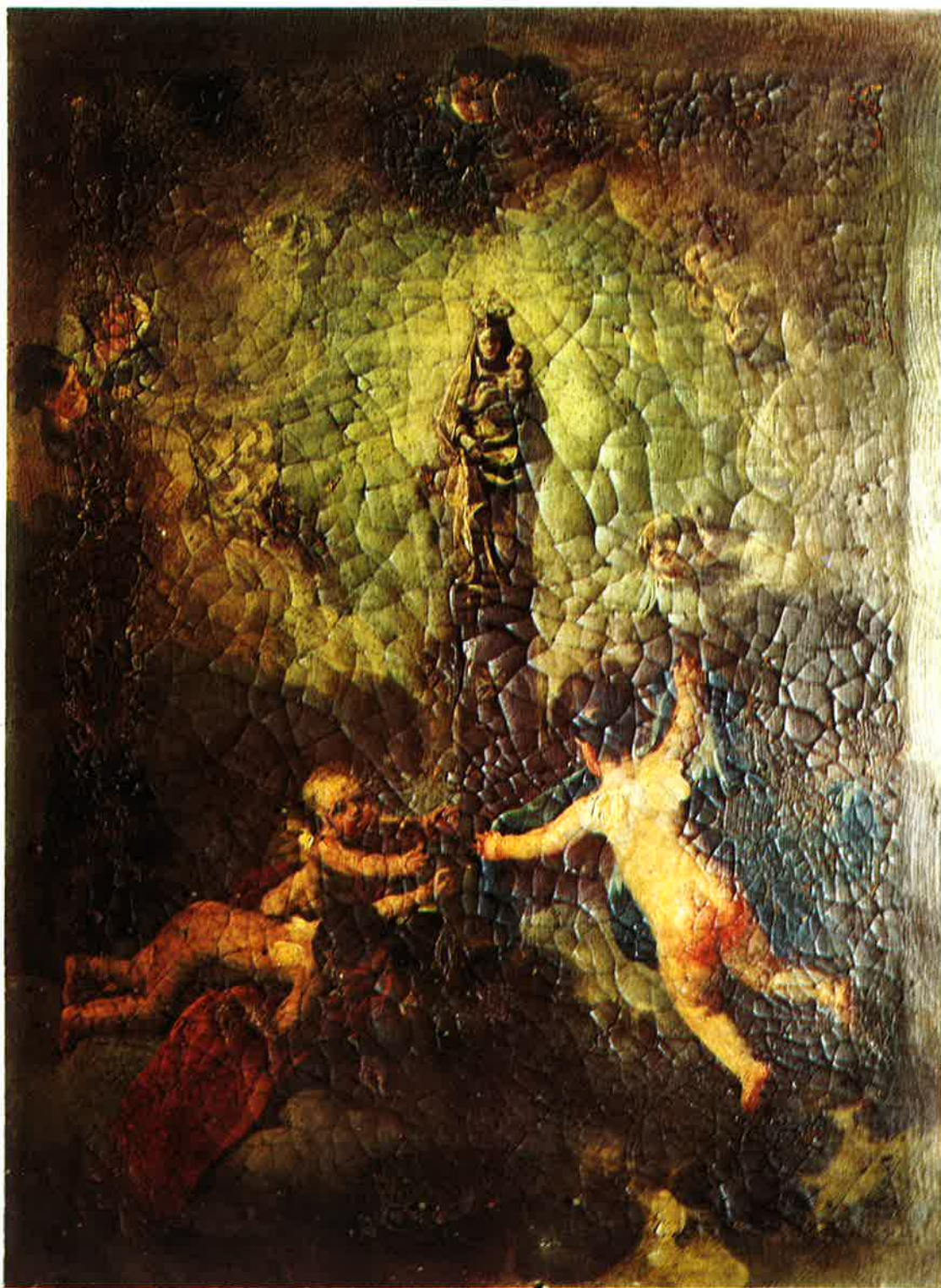
Virgen del Pilar

Oleo sobre lienzo. Mide 0,54 por 0,40. Número 169 antiguo y 463 moderno. Muy mal conservado, con craquelado ostensible y acusado.

Este cuadro y el siguiente fueron pintados por Goya para la devoción de su familia; pertenecieron a Manuela Lucientes y fueron comprados por la Academia de San Luis en 1928, como homenaje a Goya en el I Centenario de su muerte.

Ambos serían pintados entre 1775 y 1780, con evidente descuido, tal vez deducido del carácter de estas pequeñas obras realizadas para personas poco exigentes como serían sus familiares. Estimamos que la fecha apuntada, propuesta por Gudiol, no es segura y que pueden ser anteriores ².

Uno y otro lienzo pueden estar dentro del grupo sobre el que escribió Aureliano Beruete que «aun probada su autenticidad, su valor será más bien histórico por lo que representan y lo que recuerdan, que por el arte que revelan». No obstante, esta idea de un Goya inhábil y sin genio en sus comienzos es un tópico del que se ha salido en los últimos años cuando pinturas apenas conocidas o a través de fotografías deficientes, se han visto directamente o bien reproducidas; como hemos dicho, en el caso de este cuadrito y el siguiente, su descuido se debe a la escasa atención que les dedicaría Goya.



108. Virgen del Pilar.

La Virgen ocupa el centro de la composición, rodeada de un halo de luz y de grupos de cabezas de ángeles en círculo; al pie de la columna, con las manos levantadas hacia ella, tres ángeles de cuerpo entero, con telas azul y roja entre ellos, completan el conjunto enmarcado por nubes.
Invencción del cuerpo de Santiago o muerte de San Francisco Javier

Mismas dimensiones y circunstancias del cuadro anterior. Número 167 antiguo y 462 moderno.

Es muy probable que el tema sea la invención del cuerpo de Santiago si tenemos en cuenta que se pintó al mismo tiempo que el de la Virgen del Pilar, complementándose así la idea de la aparición del Santo y la milagrosa invención de su cuerpo.

El cuerpo del Santo con la cruz entre las manos y yacente, está en una cabaña con techo de paja, sobre la cual hay dos ángeles con una guirnalda.

Está también muy deficientemente conservado.

Autorretrato

Oleo sobre lienzo. Mide 0,37 por 0,53 metros.

Estudio, sin terminar, de una cabeza con enorme chambergo que deja en sombra una buena parte de la cara, dando una luz especial a la boca y la barba.

Este importante lienzo, admirado con entusiasmo, recientemente, en diversas exposiciones, ingresó en el Museo Provincial como cesión de la Escuela de Artes e Industrias de Zaragoza, por cuyas aulas anduvo, seguramente, formando parte de la colección de modelos para la clase de pintura de la antigua Escuela Provincial; es muy posible que procediese del material de enseñanza aportado por los socios de la Sociedad Económica de Amigos del País, que patrocinaba la escuela, entre el que había algunos óleos de los Bayeu, lo cual explicaría que se le atribuyese la paternidad del que nos ocupa tal como hicieron Sambricio y Held³. Las dudas sobre la persona representada en el retrato no se han extinguido, por más que en las publicaciones más recientes definan los autores sus



109. Inención del cuerpo de Santiago.

posiciones. Mayer⁴ lo fechó entre 1772 y 1774, dando una referencia muy confusa por divergencia entre el texto y el pie del grabado; en éste dice: «Mengs. Retrato de hombre, hasta hace poco atribuido a Goya»; pero en la nota de la pág. 192, Manuel Sánchez Sarto, traductor de la obra de Mayer, corrige Mengs por Bayeu. A éste debe añadirse que en el catálogo del autor alemán los núms. 289, 291 y 292 son réplicas del 290, busto de joven que estuvo en el Casino Principal de Zaragoza, lo mismo que el 292, perteneciente a la Colección Ena y ambos, ahora, fuera de nuestra ciudad. Comoquiera que en las láminas, la fig. 3 se identifica como autorretrato de Goya, existe una evidente contradicción que, en todo caso, recogería el estado de opinión que refleja, años antes, el breve artículo de Galiay. El conde de la Viñaza⁵ describió un retrato de Goya que suponía lo había ejecutado al espejo, del que había una copia en el Casino Principal de Zaragoza, que pasó a la colección Haes restaurado por Marcelino de Unceta y otro en la colección de Mariano Ena y Villalba, que pudiera ser de mano del mismo Goya o una repetición del original por el autor.

Gudiol estima que es un desconocido y de ningún modo un autorretrato, aunque se clasifique así por tradición y lo data entre 1773 y 1774. La fuente Ferrari no lo incluye en la selección publicada por los «Laboratorios Infar-Nattermann», con sus comentarios; para Michel del Castillo es un «supuesto» autorretrato y son muchos más los autores que expresan sus dudas⁶. Gudiol estima que podría ser un retrato de Francisco Bayeu.

No obstante, recientemente Valentín de Sambricio ha aceptado que se trate de un retrato de Goya por él mismo, indicando la manifiesta semejanza con el «pescador de caña» de 1775, con la misma factura y la preparación rojiza del lienzo característico de los primeros cartones y debida a la «tierra de Sevilla» que utilizaba⁷.

Indudablemente si se compara este retrato con el de 1773 no se encuentran demasiadas dificultades para unirlos, aunque el aspecto del conservado en el Museo de Zaragoza sea bastante más juvenil, como de un



110. Autorretrato.

hombre de 30 años, a lo que puede contribuir el sombrero de copa baja y ala muy ancha que tapa la frente y otorga a la mirada un misterio especial; pero la barba, la boca, la nariz y las cuencas de los ojos, así como la disposición general de los rasgos tienen un gran parecido.

Parece claro que la obra no se terminó, como se ve en el fondo rojizo, lo que contribuye a darle un encanto especial⁸.

José Cistué y Coll, barón de la Menglana

De este retrato existe en el Museo un óleo de 0,80 por 1,20 depositado en 1965 por la familia Cistué de Castro, que pudo ser el mismo que también como depósito entró en el Museo en 28 de marzo de 1928, juntamente con el retrato del niño Luis María de Cistué y Martínez, retirado luego y vendido a la colección Rockfeller, en los Estados Unidos, donde es famoso con el nombre de «Niño azul».

En la colección Pérez Cistué, existe un retrato de 2,10 por 1,40 metros, del cual el óleo del Museo sería réplica, pero de menor tamaño y con pequeñas variaciones.

Don José Pérez Cistué y Coll, primer barón de la Menglana, caballero de la Orden de Carlos III desde 1787, fue fiscal, oidor en las Audiencias de Quito, Guatemala y Méjico. El retrato lo presenta como magistrado, con peluca y bien visible la cruz de Carlos III y en la mano un pliego en el de cuerpo entero y un simple papel en el de medio cuerpo.

Gudiol, supone que fue pintado entre 1789 y 1792, aunque reconoce que resulta difícil de clasificar en la serie cronológica⁹.

El naturalista don Félix Azara

Oleo sobre lienzo. 2,15 por 1,32. Depósito de don José Jordán de Urriés.

El retrato, en el que sobresale sobre el resto la cara, tiene como fondo anaqueles con pájaros y otros animales y una mesa con libros bajo el bicornio. El cuadro está firmado y fechado en 1805.

Félix de Azara pertenecía a una de las familias aragonesas de mayor prosapia, originaria de Barbuñales (Huesca), donde nació en 1746. Hombre de ciencia, naturalista, geógrafo y matemático, fue profesionalmente ingeniero militar, por lo que Goya le pintó con uniforme y sable. Alférez en 1775, fue herido en la expedición a Argel; formó parte de la comisión de fijación de límites entre las posesiones españolas y portuguesas, en América, en 1781 y redactó el mapa de las fronteras en litigio; los catorce años que ocupó en este trabajo le permitieron fijar los cursos del Para-



111. José Cistué, barón de la Menglana.

guay, Parañá, Pilcomayo y otros ríos y fruto de sus investigaciones apareció en 1847, la *Descripción e historia del Paraguay y el Río de la Plata*, precedida de otros libros de 1802 y 1805 sobre los cuadrúpedos y aves de las regiones estudiadas, a lo que alude también el óleo de Goya; fue un precursor de los estudios sobre las razas americanas y sus trabajos son menos alabados de lo que debieran, más si se tiene en cuenta que sus descubrimientos se los atribuyeron otros. Hombre de espíritu moderno y exponente de la ilustración aragonesa, publicó también unas «Reflexiones económico-políticas sobre el estado del reino de Aragón». Hermano del famoso don Nicolás Azara, es una de las figuras más interesantes de la ciencia de la época.

El retrato, de uniforme, con pantalón amarillo, botas altas y casaca azul, es más sencillo en las ropas que otros de Goya, pero la cabeza con pelo corto gris, bien enmarcada por el cuello y corbata blancos y el alzacuello rojo galoneado, es profundamente expresiva. En la mano derecha lleva un pliego en el que se lee: «D. Félix de Azara pr. Goya, 1805». Fue expuesto en el Museo del Prado en 1924¹⁰.

Carlos IV

Oleo sobre lienzo. Mide 2,03 por 1,37 m.

Parece uno de los más antiguos retratos pintados por Goya dentro de la serie oficial iconográfica de los monarcas. Gudiol lo atribuye a 1789 (285, fig. 405) y dice que estuvo en el Ministerio de la Guerra. Aun así no debe figurar entre los prototipos y es posible que el cuerpo fuera obra de los ayudantes del pintor. Se representa al rey con traje de corte, de cuerpo entero, con bastón de mariscal y espada y los atributos de la Orden de Carlos III, banda azul celeste en el centro con perfiles blancos. La pintura es sólo mediana,¹¹ y Sambricio cree que Goya, abrumado por los encargos, acudiría a sus discípulos y ayudantes, como Agustín Esteva y Ascensión Juliá, pues Goya no repetía.

Catálogo del Museo, núm. 174. Pieza de taller.



112. El naturalista Félix Azara.



113. Carlos IV.

El Duque de San Carlos.

Oleo sobre lienzo. 2,08 por 1,25 m.

Se conoce el notado de providencias acordadas por don Martín de Garay, Consejero de Estado y Protector de los Canales Imperial y Real de Tauste, con oficio de comunicación de 16 de julio de 1915, en el que se dice: «Haviéndose el Rey N. S. servido aprobar en Rl. orden de 20 de setiembre del año pasado la construcción de dos retratos pintados por Goya, el uno de S. M. y el otro del Sor. Duque de Sn. Carlos, para que se coloquen en aquellos sitios del establecimiento que a mi me parezcan más convenientes; di el Encargo para satisfacer los gastos que ocurriesen en esta obra, al presbítero don José Blanco residente en Madrid. En consecuencia de el me ha remitido la carta que dirijo a v. mr. importante diez y nueve mil ochenta rs. vlln. que examinada y hallandola conforme esa Contaduría, se expedirá el correspondiente de su importe en favor de D. Pablo de Arias Beneficiado de Sn. Felipe de esta Ciudad, quedando yo en disponer la conducción de los retratos en la primera ocasión oportuna que se presente», firmando Martín de Garay.

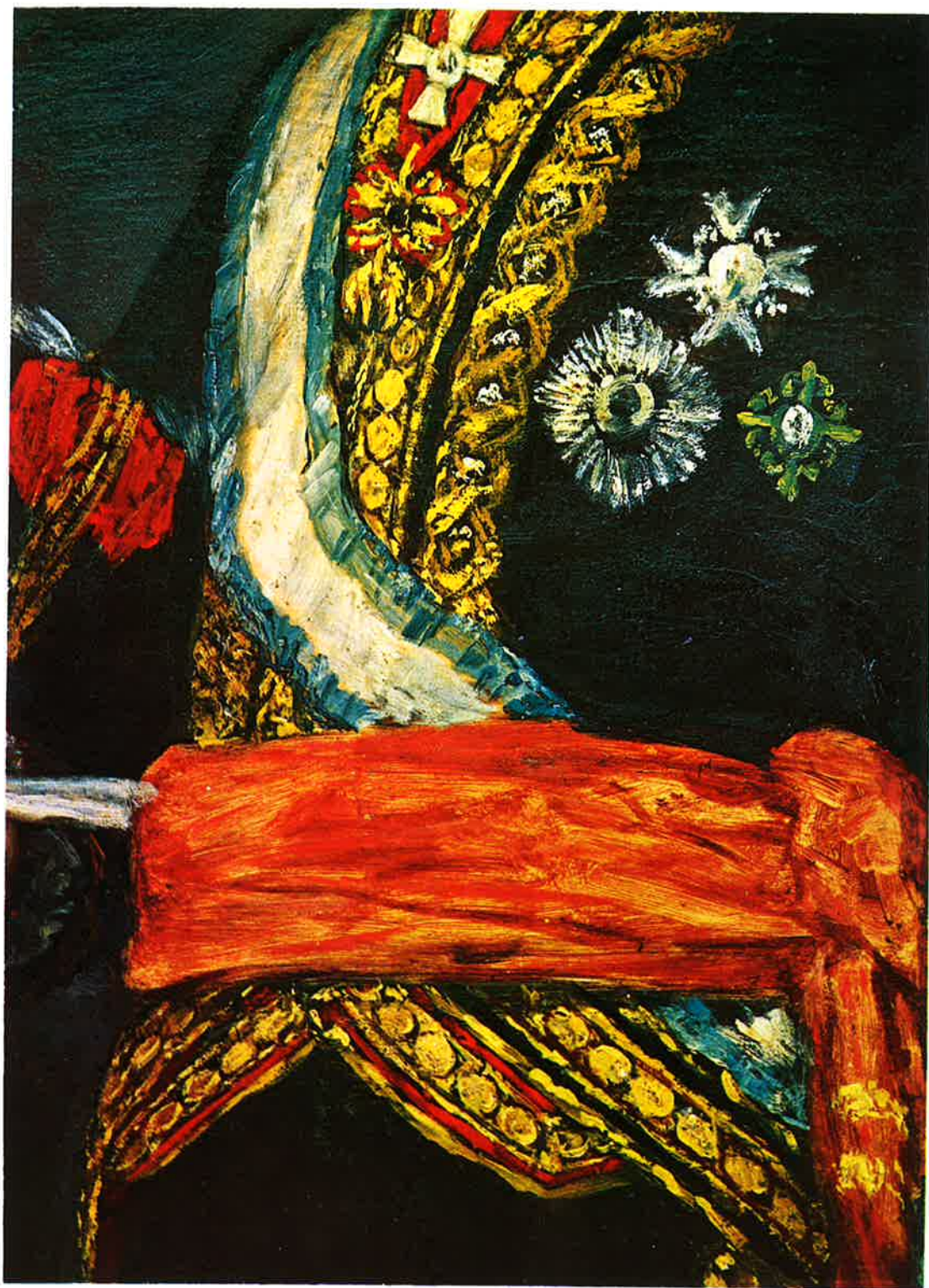
Tanto este cuadro como el de Fernando VII han sido depositados por la Junta del Canal Imperial de Aragón en el Museo de Zaragoza. Rosales dijo de este óleo: «Así no se volverá a saber pintar nunca».

Goya hizo un estudio para realizar el retrato, firmado y fechado en 1815, en óleo y sobre lienzo de 0,59 por 0,43 m., que se conserva en la colección del conde de Villagonzalo, en Madrid, y una réplica de 0,77 por 0,60 m., hoy en la colección del marqués de Santa Cruz. (Gudiol, 634, fig. 1.026 y 636, fig. 1.027, respectivamente).

El retrato se hizo siendo el duque de San Carlos ministro de Estado. Don José Miguel de Carvajal y Vargas nació en Lima, hijo de un general, y perteneció desde joven al partido del príncipe Fernando contra Godoy, interviniendo en la conspiración de El Escorial y acompañándole a Valençay. Intervino en los tratados para la devolución del trono a Fernando VII, en 1813; fue Secretario de Estado, embajador en Viena, en Francia,



114. Duque de San Carlos.



115. Duque de San Carlos (detalle)

Inglaterra y Rusia, presidente del Consejo, caballero del Toisón de Oro y académico, muriendo, a los cincuenta y siete años, en 1828. El marqués de Villaurrutia escribió de él que era «tan corto de vista como de alcan-ces», y como tal lo pintó Goya, en uno de los mejores retratos que han salido de su pincel. Son extraordinarias las manos, una apoyada sobre el bastón y teniendo en la otra un memorial; el rojo del fajín de general y los bordados de la casaca.

Se nota levemente bajo la cara el cuadriculado del lienzo para transportar la figura ¹². Firma: «El Exmo. Sr. Duque de Sn. Carlos, Por Goya año 1815».

Fernando VII

Oleo sobre lienzo. 2,15 por 1,50 m. Depósito de la Junta del Canal Imperial de Aragón.

Fue pintado por Goya al tiempo que el duque de San Carlos, por encargo del Canal Imperial, figurando la indicación de su precio conjuntamente para ambos, en 1815.

Parece una réplica del retrato del Museo del Prado, con la misma posición y el teatral atuendo, y la reproducción realista del poco agraciado rostro del monarca, que en el óleo de Zaragoza resulta de cuerpo más elegante y menos rechoncho y presentado menos de frente y con corona sobre la mesa. El resto es idéntico, quizá el manto menos aparatoso, y aun así dominando el conjunto con su color rojo con orlas doradas, al que se suman los dorados de la casaca, el toisón, la empuñadura de la espada y el cetro. De la cara, la mirada penetrante y la poderosa nariz son la réplica de las abundantes patillas.

Goya pintó otros siete retratos, al menos de Fernando VII, todos con el mismo desenfado, con «genial desparpajo», como dice Lafuente Ferrari, y variantes de un estudio al natural hecho en pocos días ¹³. Se refiere a la orden de pago del libro de Notaciones del archivo del Canal Imperial de Aragón, al que añadió el documento del asiento en caja de la cantidad importe de ambos retratos. La orden real que aceptó el que se hicie-



116. Luis María de Cistué.

ran ambos retratos es de 1814 y simultáneamente se preparaba una estatua a Fernando VII y a su esposa, Amalia de Sajonia, que habían paseado embarcados por el canal y que no llegó a terminarse, aunque sí su modelo en arcilla, obra del escultor Alvarez. Los retratos se colocaron en la Sala de la Protección, luego despacho del director, en la plaza de Santa Cruz, antiguo palacio de los condes de Castelflorit junto con la copia de Lalana del retrato de Pignatelli pintado por Goya para los condes de Fuentes. En 1908 figuraron en la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del centenario de los Sitios. En 1919 fue el duque de San Carlos a la exposición de París y luego a la de Burdeos. En 20 de junio de 1921 se depositaron en el Museo, firmando las actas don Antonio Lasierra por el Canal y Pano y Palao por el Museo. En 1929 se exhibieron en la exposición de Barcelona y en 1951-52, en Burdeos.



117. Fernando VII.



118. Fernando VII (detalle).



119 y 120. Borrónes.

NOTAS

1. Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809. *Exposición retrospectiva de Arte*, 1908, p. 102. ELÍAS TORMO, *La pintura aragonesa* «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XVII, 1909, p. 282-285 Museo de Bellas Artes de Zaragoza, *Catálogo: Sección pictórica*, Zaragoza, 1933, sala XIII. ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ, *Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, «Guías de los Museos de España», Zaragoza, 1964, núms. 160-175. Los borrónes son tres, de 25 x 28, núms. 446, 448 y 449; hay grabados de «Los Caprichos» (466,451), de la Tauromaquia (460) y de los «Desastres de la Guerra» (457).
2. JOSÉ MILICUA, *Anotaciones al Goya joven*, «Paragone», p. 5-28. Gudiol, núms. 112-113, fig. 189-190.
3. JOSÉ GALIAY, *Un autorretrato de Goya*, «Anuario de Arte Español», Madrid, 1916, p. 247, narró las circunstancias del ingreso en el Museo y comparó la pintura con otras del palacio de los Adán de Yarza, en Lequeitio. VALENTÍN DE SAMBRICIO, *Francisco Bayeu*, 1955. JUTTA HELD, *Farbe und Licht im Goyas Malerei*, Berlín, 1964.
4. AUGUSTO L. MAYER, *Francisco de Goya*, Barcelona, 1925, núm. 289, pág. 192, fig. 2.
5. CONDE DE LA VIÑAZA, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, catálogo, número LXIV.
6. J. GUDIOL, *Goya, Barcelona*, 1970, núm. 38, fig. 54. LAFUENTE FERRARI, *Colección Goya*, Laboratorios Infar, Zaragoza, 1966 ss., en carpetas. MICHEL DEL CASTILLO, *Peintre de tui-meme*, en «Goya», París, 1964, p. 36, lo data en 1775.
7. V. DE SAMBRICIO, *Francisco de Goya Exposición*, Madrid, 1961, p. 21.
8. Beruete II, 145; Desparmet, 284 NB. Este autorretrato ha sido escogido por la Dirección General de Bellas Artes para ser enviado a las exposiciones de París, Londres, Madrid y Osaka.
9. Gudiol, 314; fig. 445. Museo de Zaragoza, núm. 173.
10. Gudiol, 494; figs. 786-787, Iriarte, 145; Araujo, 247, Mayer, 205 a. Número 165 del Museo.
11. Para los otros retratos de la serie cfs. Gudiol, 286, 289, 308, 413, 415, 416, 418, 422 y 439. VALENTÍN DE SAMBRICIO, *Los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya*, Archivo Español de Arte, 1957, p. 85-113.
12. Gudiol, 635; figs. 1.028-1.028. Viñaza, p. 245; Beruete I, 255; Mayer, 413; Desparmet, 490. Museo núm. 168.
13. LAFUENTE, INFAR, Gudiol, 633 y 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632. Viñaza, 221; Araujo, 276; Beruete I, 49; Mayer, 162; Desparmet, 481. F. OLIVÁN BAILE, *Breve historia de dos Goyas*, Seminario de Arte Aragonés IV, 1952, p. 93-98, sobre el Fernando VII y el Duque de San Carlos.

OTRAS OBRAS DE GOYA RELACIONADAS CON ZARAGOZA

EN este apartado podrían incluirse innumerables trabajos de Goya que fueron pintados para Zaragoza o estuvieron en posesión de zaragozanos. Nos referiremos sólo a algunas que tienen una vinculación especial, por hallarse aún en la capital aragonesa o por el tema. Así, la *Adoración de la Cruz*, en colección particular de Zaragoza (óleo sobre lienzo, Gudiol, 37, fig. 52-53), que debe ser de una fecha adelantada dentro de la etapa aragonesa, dados sus contactos con las pinturas de Aula Dei y que se supone procedente de un pueblo cercano a Fuendetodos, según el poseedor actual; otro titulado *Aparición*, también en colección particular zaragozana (óleo sobre tabla de 0,33 por 0,22, Gudiol, 133, fig. 220) que es un estudio sin terminar de por 1780 u 81; el *San José de Calasanz*, de la colección E. Berriz, recientemente vendido a un coleccionista de Madrid (óleo sobre lienzo de 0,41 por 0,27 m., Gudiol, 282, fig. 401), que estuvo en la exposición de Barcelona de 1929; se trata de un boceto del que no se conoce la obra definitiva; para Gudiol es de 1785 a 1790 y muestra claramente el influjo de Rembrandt; representa al Santo con orantes ante el crucifijo y mujeres vestidas de blanco; el señor Berriz asegura que una amiga de su bisabuela lo era a su vez de Goya y que éste le pintó una Inmaculada, al fresco, en la cabecera de la cama.

En poder del Banco de Aragón está un retrato de la *Condesa de Bureta*, que no figura en los repertorios y catálogos, salvo en el de la exposición de Madrid de 1961. Mayer (216) incluyó una condesa de Bureta, retratada hasta la rodilla, con un fusil en la diestra, obra de hacia 1810, de 0,83 por 0,61 m., pero diciendo que no le parecía obra de Goya, sino de un discípulo, que se hallaba en la colección Steinmeyer de Colonia. El que nos ocupa es un óleo sobre lienzo de 0,52 por 0,41 m., que vimos en la colección Gómez Moreno, y representa a la heroína de los Sitios, María de la Consolación de Azlor y Villavicencio, con traje blanco, escote bordado de tules, cabellos castaños y largos pendientes, sobre un fondo neutro. Tuvo que ser pintado el retrato durante la estancia de Goya en Zaragoza, después del primer sitio, o en Madrid; la condesa de Bureta enviudó en 1805, casó en 1 de octubre de 1808 con el barón de Valdeolivos y marchó a Valencia, huyendo de los franceses, luego a Cádiz y volvió a Zaragoza en 1813, falleciendo poco después¹.

Aún podrían añadirse muchas pinturas más, pero queremos cerrar con el *Incendio del Teatro de Zaragoza*. El conde de la Viñaza (p. 464) publicó una nota de los papeles de Carderera en la Academia de San Fernando, según la cual el P. Tomás López, monje de Aula Dei, daba noticia de que en poder de D. Gregorio Alvira, de Zaragoza, había un lienzo representando el incendio del teatro en 12 de noviembre de 1778, hoy en poder de Luis Monreal y Tejada, de Barcelona². Quizá Goya lo pintó cuando estaba en tratos para pintar la cúpula del Pilar, que comenzó en 1780.

Con motivo de la jura del príncipe Carlos (IV), heredero del trono se representaba la ópera de Metastasio «La real jura de Artajerjes» por una compañía italiana; las candilejas prendieron fuego al decorado y ardió todo, con más de setenta muertos, entre ellos el capitán general. El teatro, propiedad del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, estaba entre el Coso, frente al Principal, y la calle de San Miguel; los enfermos debieron ser evacuados. Blasco Ijazo dio noticia de un grabado análogo, que vio en París.



121. San José de Calasanz.

La descripción es detallista; las dos escaleras, que según la narración llevaron unos carpinteros, están en la pintura, así como dos hombres llevando a otro herido, en la forma que conocemos en el célebre cartón¹.



122. Incendio del Teatro de Zaragoza (boceto).



123. Condesa de Bureta.

1. SAMBRICIO, *Exposición Francisco de Goya*, Madrid, 1961, p. 104.
2. Oleo sobre tabla de 0'19 por 0'28. Gudiol, 770, fig. 1.293. Quizá Goya lo pintó cuando estaba en tratos para pintar la cúpula del Pilar que comenzó en 1780. THOMAS SEBASTIÁN LATRE, *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza, con motivo del incendio de su Coliseo en la noche del 12 de noviembre de 1778. Escrita sobre documentos auténticos y noticias fidedignas*, Zaragoza 1779. Juan Francisco Calvo y Cavero (1789) en un libro sobre ganadería dió también noticia del incendio.
3. Compuesto el texto que antecede, aparece el número 100 de la revista de arte «Goya», con distintos trabajos sobre nuestro pintor (Madrid, 1971, enero-febrero), de los que nos interesa especialmente el de Federico TORRALBA SORIANO, *Notas sobre algunas obras de la juventud de Goya en Aragón* (p. 218-225), en las que se trata de las pinturas del armario de las reliquias de Fuendetodos; el fresco de la bóveda del Coreto de la Virgen, en el Pilar; los óleos sobre pared del oratorio de los Gabarda; las pechinas de la ermita de la Virgen de la Fuente, en Muel; los óvalos de Remolinos; la venida de la Virgen del Pilar, de Urrea de Gaén, y una referencia a las pinturas de la Oliva, en Ejea. Respecto de las obras de Muel, cree que se pintaron al fresco y tal vez se retocaron en seco al óleo. Insiste en que las pechinas de la iglesia de la Virgen de la Oliva pueden tener algo de mano goyesca; puesto que en 1781 Luzán pintaba allí y su discípulo pudo ayudarle. Finalmente, es interesante la referencia a la «Venida de la Virgen del Pilar», de Urrea de Gaén (Teruel), que sería la obra definitiva correspondiente a un dibujo del Museo del Prado publicado por Sánchez Cantón en 1928; Juan Cabré localizó la obra (seguramente al preparar el inédito «Catálogo Monumental de Teruel») y parece que fue pintada en 1784 y pagada por el duque de Híjar, copiando un Poussin del Louvre; el cuadro fue quemado en 1936.

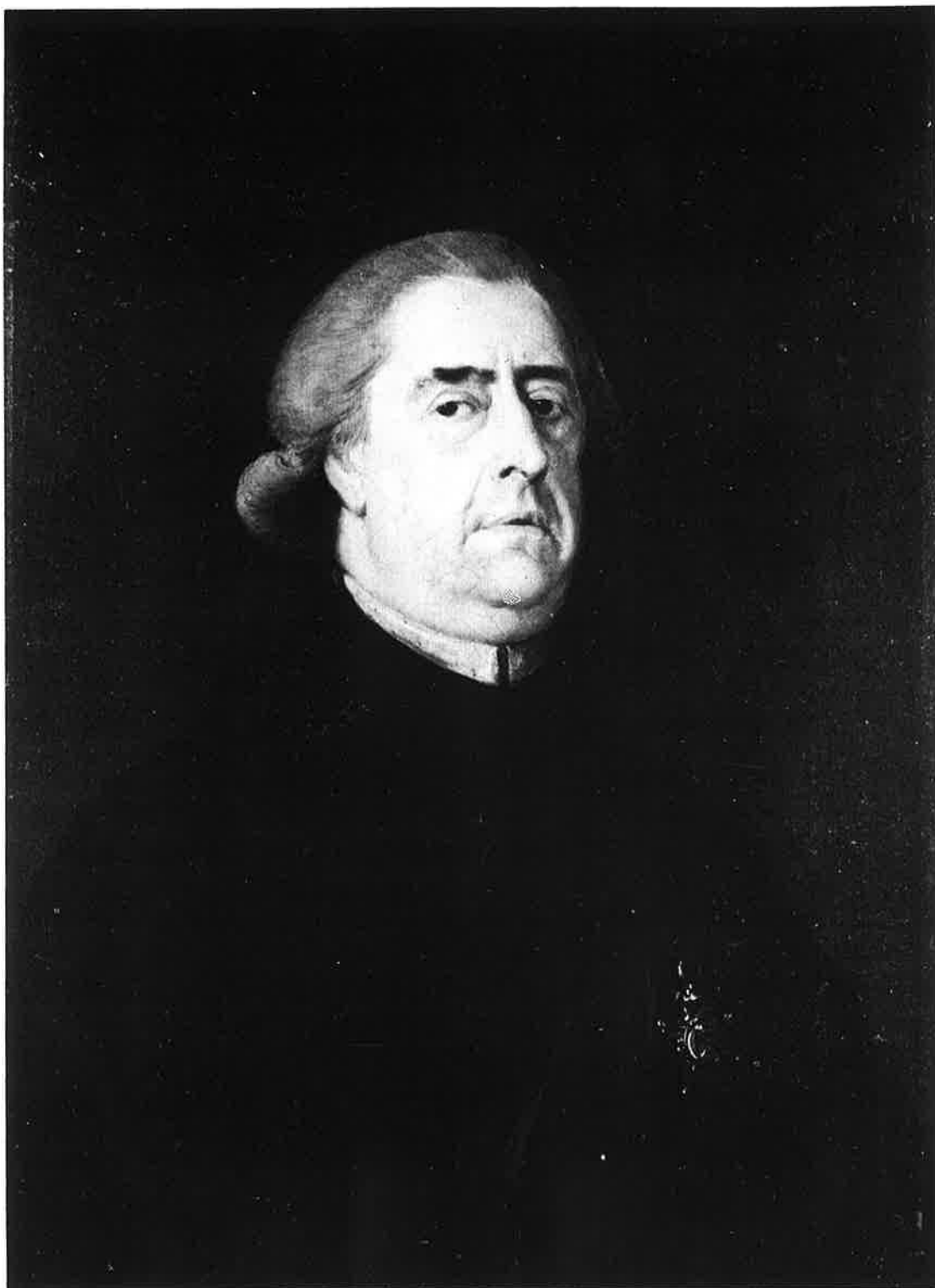
* * *

Lo que antecede no es sino una muestra de lo que podría escribirse sobre la etapa zaragozana de la pintura goyesca. Aula Dei y el Pilar significan en el conjunto de la obra del inmortal aragonés mucho más de lo que hasta ahora se ha pensado o dicho. Merecen una consideración individualizada que esperamos hacer en un próximo futuro. Aun así, lo expuesto gráficamente es suficiente para que nuestras afirmaciones queden respaldadas por una prueba evidente.

Zaragoza, marzo de 1971



124. Martín Zapater (1790).



125. Ramón Pignatelli (1790-92).

INDICE

	<i>Página</i>
INTRODUCCION	5
RELICARIO DE FUENDETODOS	31
ORATORIO DE SOBRADIEL	37
MUEL Y REMOLINOS	47
AULA DEI	63
GOYA EN EL PILAR	86
SAN FERNANDO DE TORRERO	117
SOCIEDAD ECONOMICA DE AMIGOS DEL PAIS	123
ARZOBISPADO DE ZARAGOZA	135
OTRAS OBRAS EN RELACION CON ZARAGOZA	155



EDICIONES DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA