

DESHACER Y REHACER UN *PUZZLE*: A PROPÓSITO DE LA  
ATRIBUCIÓN A GOYA DE LAS PECHINAS DE CALATAYUD,  
MUEL Y REMOLINOS (ZARAGOZA)

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ  
(Universidad de Zaragoza)

*Resumen.* La atribución a Francisco de Goya de las pechinas que representan a los Santos Padres (Doctores) de la Iglesia Latina en Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza) plantea múltiples problemas que atañen no solo a su autoría, sino también a la cronología, a las circunstancias de los encargos, a la iconografía y los modelos. En este trabajo de investigación analizamos críticamente dicha atribución a partir de datos documentales inéditos y de la reinterpretación de otros ya conocidos, y proponemos hipótesis alternativas para todas esas cuestiones.

*Palabras clave.* Francisco de Goya, pechinas, Padres (Doctores) de la Iglesia Latina, Calatayud, Muel, Remolinos.

*Abstract.* The attribution to Francisco de Goya of the pendentives representing the Saint Fathers (Doctors) of the Latin Church in Calatayud, Muel and Remolinos (Zaragoza), raise many problems that concern not only his authorship but also to the chronology, the circumstances of the orders, the iconography and the models. In this research paper we critically analyze above mentioned attribution from unpublished documentary information and the reinterpretation of others already known, and we propose alternative hypotheses for all these questions.

*Keywords.* Francisco de Goya, pendentives, Saint Fathers (Doctors) of the Latin Church, Calatayud, Muel, Remolinos.

Esta comunicación presenta los resultados más destacados de un trabajo de investigación llevado a cabo gracias a una de las ayudas que convoca la Fundación Goya en Aragón<sup>1</sup>, trabajo que se planteó como una revisión crítica de la

---

<sup>1</sup> Agradezco al comité científico de esta Fundación, y especialmente al profesor Gonzalo M. Borrás, así como al Jurado encargado de adjudicar estas ayudas, la confianza depositada y los medios que ha puesto a mi disposición.

atribución a Francisco de Goya de las pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza) y cuyo objetivo fundamental era restablecer, en la medida de lo posible, la verdad histórica sobre las circunstancias que rodearon su realización.

Mucho se ha escrito sobre estas pechinas, casi siempre en un tono monótono, repetitivo y acético, aunque también ha habido autores que han planteado discrepancias y teorías alternativas frente a lo comúnmente aceptado. La situación podría describirse como la de un *puzzle*, que algunos han intentado completar forzando el encaje de las piezas, dando por buenas hipótesis o simples suposiciones u opiniones, haciendo excesos de interpretación o intentando acomodar los datos a un esquema prefijado. Y es que, en este caso, el «descubrimiento» de las pechinas y su atribución han precedido a la investigación, convirtiéndose en un «pie forzado» de ésta.

La problemática que estas obras plantean reside, además de en la propia atribución, en la cronología y finalmente en la iconografía y los modelos. De todo ello trataremos en las líneas que siguen.

## CUESTIONES GENERALES

A juzgar por la ausencia de cualquier tipo de referencia a las pechinas anterior a la atribución, podemos decir que éstas pasaron desapercibidas (fueron invisibles) durante todo el siglo XIX y, en el caso de Calatayud, en buena parte del siglo XX, incluso en descripciones pormenorizadas e inventarios de los edificios contenedores. El caso de Muel es distinto, pues ha existido en la localidad una tradición oral sobre «el pintor de Fuendetodos» como autor de las pechinas, de la que tenemos constancia escrita al menos desde 1909<sup>2</sup>.

No se ha encontrado hasta la fecha ninguna prueba fehaciente de que Goya pintara estas obras, ni de que lo hiciera en las fechas que tradicionalmente se les adjudica, pero sí hay, en algunos casos, noticias indirectas referidas a personajes vinculados a él o que nos permiten fijar fechas de referencia que modifican las cronologías establecidas. Nuestra investigación tampoco ha permitido localizar documentos que permitan adjudicar estas obras a otros autores, pero al menos abre nuevos caminos y demuestra que existen otras posibilidades.

La atribución a Goya de las pechinas de Muel, Remolinos y Calatayud se fundamentó desde el principio en argumentos estilísticos y en la afinidad compositiva/iconográfica, pese a que muchos de los autores que han escrito sobre

---

<sup>2</sup> ANÓNIMO, «Las escuelas de Muel», *Heraldo de Aragón*, 7 de junio de 1909, p. 1.

ellas han señalado las diferencias existentes entre las tres series. Además, en muchos casos, el conocimiento de estas pinturas no fue directo, sino a través de fotografías, y a ello se suma el condicionante que para cualquier análisis artístico supone el deficiente estado de conservación de las obras, pues no hay que olvidar que, exceptuando alguna intervención antigua no demasiado afortunada, su restauración se llevó a cabo en las décadas de 1980 (Calatayud y Remolinos) y 1990 (Muel).

Asunto importante y sumamente problemático ha sido el de la cronología y, derivado de ésta, el de la prelación y orden en que fueron realizados los tres conjuntos, y en este aspecto la mayoría de los autores, con muy pocas excepciones, han defendido la prioridad de Calatayud (ca. 1766-1767), mientras las opiniones se muestran más dispares, también a la hora de valorar la calidad artística, con Muel y Remolinos, que se sitúan en el lapso temporal que va de 1770 a 1774.

A la luz de las fuentes, fundamento de este trabajo de investigación, demostraremos que existen argumentos consistentes que corrigen interpretaciones, suposiciones e hipótesis anteriores, y abren nuevas alternativas, por lo que el tema, lejos de estar resuelto, se amplía y adquiere una complejidad mucho mayor. Para ello, analizaremos cada caso de forma independiente.

## Calatayud

De los tres conjuntos, el de Calatayud es el que ha contado con más apoyatura documental, al haberse localizado el *Libro de recibo y gasto de la ejecución de Mosén Joseph Ximeno (1744-1767)*<sup>3</sup>, que incorpora una copia del testamento de este benefactor redactado en 1738. Sin lugar a equívoco, las cuentas de este legado demuestran la intención que entre 1762 y 1766 tenían los jesuitas de enriquecer la dotación artística de su iglesia con unas pechinas pintadas, así como que en un primer momento (finales de 1762) habían pensado para ese trabajo en Francisco Bayeu, quien con casi total seguridad fue el pintor al que se le paga una pequeña cantidad hacia octubre de 1762 por desplazarse desde Zaragoza... *para ver las pechinas*. La relación de gastos demuestra también que esa intención sufrió un parón, a pesar de que en 1763 se adjudicaron... *para pintar los lunetos [sic] debajo de la media naranja* los legados de dos mujeres pías

---

<sup>3</sup> Archivo Histórico Nacional [AHN], sección clero, jesuitas, provincia de Aragón, Calatayud. *Iglesia y Colegio de Nuestra Señora del Pilar de Calatayud (1744-1767)*, libro 594. Este importante documento fue dado a conocer, junto con la atribución, en: ARNÁIZ, J.M. y BUENDÍA, J.R., «Aportaciones al joven Goya», *Archivo Español de Arte*, 226, 1984, pp. 169-176.

que sumaban 130 libras, y que en 1766 se reemprendió el trabajo de preparación del soporte de lienzo encolado y clavado a una tablazón sobre el que había de pintarse.

Hasta aquí los datos objetivos. A partir de ellos, se forjó una hipótesis, bastante aceptada, que supone que al ser requerido Bayeu en enero de 1763 por Antón R. Mengs para trabajar en la Corte, no habría podido cumplir con el encargo y lo traspasaría a su discípulo Francisco Goya, quien lo finalizaría en abril-mayo de 1766, antes de desplazarse a Madrid en julio de ese mismo año para participar en la prueba de repente del premio de pintura convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lo cierto es que no existe ningún documento que avale esta hipótesis, y sobre todo resulta sumamente extraño que, en la exhaustiva y minuciosa contabilidad jesuita, no aparezca un apunte tan importante como el del pago al pintor (a no ser que el abono de los honorarios fuera en especie), cuando sí están consignados, por ejemplo, gastos tan menudos como los de la cola y tachuelas necesarios para preparar el soporte.

Para apoyar la supuesta presencia de Goya en Calatayud se ha propuesto su posible participación en el «motín del pan» o «de los broqueleros», que tuvo lugar en Zaragoza entre los días 6-8 de abril de 1766 y que habría motivado, según el profesor Arturo Ansón<sup>4</sup>, su salida precipitada de la ciudad y su llegada a Calatayud, donde ya tendría pensado ejecutar las pechinas. Todo ello tiene como única apoyatura dos cartas ahora perdidas y de cronología discutida (anteriores a 1774, según Ansón), publicadas en extracto por el periodista Eduardo Ruiz de Velasco, en las que el artista habla de la taberna de Mariquita en la calle Colchoneros y pide a su amigo Grassa que recoja un retrato de su madre olvidado... *cuando salió huyendo de Zaragoza*. Tal como opinan José Luis Ona<sup>5</sup> y Mariano Rubio<sup>6</sup>, resulta bastante inverosímil que un huido de la justicia viajase a Calatayud, donde además el «motín del pan» tuvo su eco el 11 de abril, y fuese contratado por los jesuitas para trabajar en su iglesia, así como que en el mes de julio participase en el premio de pintura de la Academia de San Fernando. Y además, ¿habría aconsejado Francisco Bayeu a los jesuitas a un perseguido de la justicia? y, convertido en *pater familias*, ¿habría consentido que su hermana cortejase con un pendenciero?

<sup>4</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, col. «Mariano de Pano y Ruata», n.º 10, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1995, pp. 51-56.

<sup>5</sup> ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 70-72.

<sup>6</sup> RUBIO MARTÍNEZ, M., *Goya en sus veinte años. Consideraciones en torno a las pechinas de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1998, pp. 23-26.

Esa «huida de Zaragoza», que da pábulo a lo escrito por Laurent Matheron y Charles Yriarte sobre el carácter violento de Goya en sus años de juventud, ¿no podría referirse a otro episodio, o incluso haber sido utilizada como expresión metafórica?

Tampoco existe ningún documento que avale la mediación de la familia Pignatelli, y en este caso concreto del jesuita José, en el supuesto encargo a Goya.

Aunque físicamente nada imposibilita el desplazamiento y estadía bilbilitanos de Goya, quien según las matrículas de cumplimiento pascual de 1766 todavía consta como parroquiano de San Miguel de los Navarros y vecindado en las Piedras del Coso de Zaragoza<sup>7</sup>, lo cierto es que, si hacemos caso a la información que proporcionó Bernardino Montañés en un informe redactado en 1869 sobre los alumnos de la Escuela de Bellas Artes y de su predecesora, la Escuela (o Academia) de Dibujo de Zaragoza, Goya estudió en dicha Escuela ... *desde el 1760 hasta el 66 en que paso a Madrid*<sup>8</sup>; en ese año sabemos por otro documento dado a conocer por José Luis Ona que el director de la *Academia de la noble Arte de la Pintura* era el veterano pintor Juan Andrés Merklein, suegro de Bayeu desde 1759<sup>9</sup>. Por tanto, siendo Goya un artista en formación, que había cosechado un primer fracaso en el concurso convocado en 1763 por la Academia de San Fernando para cubrir una vacante de pintura, sin actividad profesional conocida pues su nombre no consta todavía en las relaciones de pintores en activo de los *Libros de Repartos de la Real Contribución de Zaragoza* ni en los *Cabreos de Industrias de Zaragoza*<sup>10</sup>, sin demasiada experiencia y con todo por demostrar, resulta bastante difícil pensar que los jesuitas aceptasen, en lugar de Bayeu, al pintor de Fuentetodos para un encargo de tal entidad, destinado a un lugar destacado y bien visible de su iglesia. En este sentido, Mariano Rubio plantea que el fresco de *La exaltación del nombre de Jesús* (ca. 1763-1765) atribuido a Goya, situado en la bóveda de la escalera del antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Alagón (Zaragoza) habría servido como piedra de toque para demostrar su capacidad<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia...*, *op. cit.*, pp. 63-74.

<sup>8</sup> GARCÍA GUATAS M., «Noticia sobre la formación artística de Goya en Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º XXXVI, 1982, pp. 163-170.

<sup>9</sup> ONA GONZÁLEZ, J.L., *Goya y su familia...*, *op. cit.*, pp. 73-74

<sup>10</sup> Los únicos datos de contribución relativos a Goya en concepto de industrias aparecen en los años 1772-1775. ANSÓN NAVARRO, A., «Datos socioeconómicos sobre los pintores zaragozanos del siglo XVIII y sus talleres», en *Actas de las IV Jornadas del Estado actual de los estudios sobre Aragón* (Alcañiz, 1981), Zaragoza, 1982, vol. II, pp. 625-638.

<sup>11</sup> RUBIO MARTÍNEZ, M., *Goya en sus...*, *op. cit.*, p. 19. Véase: ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y su...*, *op. cit.*, pp. 48-51.

El conocimiento todavía escaso de los pintores coetáneos de Goya nos impide ir más allá en las especulaciones sobre la autoría pero, sin entrar en cuestiones estilísticas, no queremos dejar de señalar que otros discípulos de Bayeu estarían en similar disposición para asumir este trabajo; sirva como ejemplo Diego Gutiérrez Fita (Barbastro, ca. 1740-¿Zaragoza, 1808?)<sup>12</sup>, hijo del pintor-dorador Diego Gutiérrez Falces y discípulo de Francisco Bayeu en Madrid a partir de 1763, quien además contaría en Calatayud con dos magníficos valedores, paisanos suyos, que en esos años (1762-1767) intervenían en la remodelación de la iglesia de la Compañía: el escultor, dorador y estucador Félix Malo Martínez<sup>13</sup> y el carpintero Miguel Crespo, quien entre otras labores llevó a cabo el entablado de las pechinas en 1766.

Vinculado estrechamente al asunto de la autoría ha estado el de la cronología de estas pechinas, que prácticamente todos los autores, salvo Paolo E. Mangiante —quien las considera una puesta al día con respecto a las de Muel y Remolinos—<sup>14</sup>, suponen realizadas hacia 1766-1767. Pero, ¿por qué razón tuvieron que pintarse antes de la expulsión y no pudieron serlo después? Sabemos por la documentación que los jesuitas bilbilitanos precisaron de muchos esfuerzos para poder acometer simultáneamente la reforma de su Iglesia, las obras del Colegio y la puesta en marcha del Seminario de Nobles<sup>15</sup>, si bien la prioridad estuvo siempre en la fábrica del templo, y en ciertas ocasiones en las que escaseaban los fondos hubieron de desviar cantidades destinadas a otros fines, e incluso anular algunos encargos o directamente apelar a la providencia

<sup>12</sup> Sobre este artista, véanse: CALVO RUATA, J.I., «Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez», *Artigrama*, n.º 21, 2006, pp. 485-524; y ANSÓN NAVARRO, A., «Los frutos del brillante magisterio de Francisco Bayeu: sus principales discípulos», en *Francisco Bayeu y sus discípulos* —catálogo de exposición celebrada en la galería Cajalón de Zaragoza del 19 de abril al 15 de junio de 2007—, Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 86-95.

<sup>13</sup> MANRIQUE ARA, M.ª E., «Hacia una biografía de Félix Malo, maestro escultor de Barbastro afincado en Calatayud (ca. 1733-1779): datos familiares y profesionales inéditos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIV, 1996, pp. 99-125.

<sup>14</sup> MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2007 [1.ª ed. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1992], pp. 235-257.

<sup>15</sup> Concebido primero como seminario conciliar por el obispo de Tarazona Diego de Yepes (episc. 1599-1613), en 1752 el bilbilitano P. Agustín García (S.I.) ...*executó el pensamiento de abrir dicho Seminario de Nobles, que mereció después la Real Protección...* habiéndose contado año 1767 ciento y tres caballeros. Tras la expulsión de los jesuitas, el edificio pasó al obispado de Tarazona. Archivo de la Real Academia de la Historia [ARAH], leg. 9/5154, ¿P. Joaquín Tragia?, *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil del Corregimiento de Calatayud*, ms. sin fecha pero post. 1777.

divina, como demuestran las visitas del Colegio<sup>16</sup>. No obstante, el acopio de caudales para la nueva fábrica de la iglesia tenía ciertas limitaciones, impuestas por las necesidades más básicas o por ciertas costumbres que, con poco gasto, convenía mantener<sup>17</sup>.

En 1769 se cerró al culto la iglesia parroquial de San Juan de Vallupié, a causa de su estado ruinoso, y el 21 de agosto de ese mismo año, a través del comisionado de las temporalidades y del ayuntamiento de Calatayud, se consiguió la cesión por parte del rey Carlos III de la iglesia de los jesuitas<sup>18</sup>, extrañados tras la expulsión ejecutada el 2 de abril de 1767<sup>19</sup>. La toma de posesión del nuevo templo por parte del capítulo y la parroquia, así como la traslación de Cristo Sacramentado, tuvieron lugar el 24 de mayo de 1770<sup>20</sup>, a lo que siguió la función de dedicación de la iglesia a San Juan Bautista. No obstante, los gastos producidos por estas celebraciones... *y los mucho mayores que precisamente habían de ocurrir pues no había que la usaban a medio componer los Regulares expulsos como cosa de un mes [¿?], y al mismo tiempo allarse la Parroquia sin intereses por la cortedad de su cuarto y primicia...* provocaron que la parroquia tuviera que solicitar al clero de la ciudad 250 libras de censal, que se unieron a otra cantidad idéntica aportada por el Capítulo. Para allegar fondos, hubo que vender el retablo mayor de la iglesia antigua al lugar de Sediles por 400 libras y solicitar al Real y Supremo Consejo se pudiera echar mano del legado de Joseph Ximeno, lo que se logró en 1770, acometiendo a continuación algunas obras pendientes como la torre (1774-1777), para lo que también... *fue preciso tomar a rédito de las raciones de el Sepulcro 600 libras pero gracias al Señor salio perfecta y hermosa*<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> Arxiu Históric Societatis Iesu de Catalunya [AHSIC], *Visitas y Anuas Antigua Compañía Obras* (ACOB) 007, 1597-1764. «Visitas del Colegio de Calatayud (1616-1764)», f. 360 v.

<sup>17</sup> AHSIC, *Visitas y Anuas Antigua Compañía Obras* (ACOB) 007, 1597-1764. «Visitas del Colegio de Calatayud (1616-1764)», f. 366 r-v.

<sup>18</sup> La historia de los dos edificios, en BORRÁS GUALIS, G.M. y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975 [reed. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2002].

<sup>19</sup> Archivo Parroquial de San Juan el Real [APSJR], caja F-2: *Libro del Cabreo Menor de la Real Yglesia de S. Juan Olim. de Vallupie echo en el Año de 1771* (por Joseph Ferrer, beneficiado de la misma), «Donación de N.<sup>a</sup> Rl. Iglesia», p. 271. Sobre la entrega del templo y la traslación, véase también, en el mismo archivo la caja F-6: *Cabreo mayor del capítulo de la iglesia del Señor San Juan de Ballupié de la Ciudad de Calatayud*, 1601-1706, parte II, pp. 559-569.

<sup>20</sup> APSJR, caja F-2: *Libro de Acuerdos de el Capítulo de la Real Iglesia de Calatayud*, 1778, p. 6.

<sup>21</sup> APSJR, caja F-2: *Libro de Acuerdos de el Capítulo de la Real Iglesia de Calatayud*, 1778, pp. 7-8.

Es decir, que la iglesia de los jesuitas, tal como había quedado tras la expulsión, carecía todavía de algunos elementos importantes de su fábrica y tenía incompleta su dotación de jocalias, y para todo ello hubo que recurrir, entre otras cosas, al legado de Joseph Ximeno. Nada impide pensar, por tanto, que las pechinas pudieran haber sido pintadas tras la expulsión. Relacionado con este asunto está el de la temática elegida para las pinturas, aunque tampoco sabemos si el plan inicial de los jesuitas era representar a los Santos Padres de la Iglesia Occidental, que aquí —y a diferencia de lo que sucede en Muel y Remolinos— se presentan bajo su iconografía ortodoxa, ataviados según su dignidad y dotados de sus atributos propios. Si bien se trata de un tema nada extraño en la pintura española, alcanzó especial predicamento en el siglo XVIII, conforme avanzaba el movimiento de reforma religiosa de corte ilustrado, que fundamentaba en el estudio de los Doctores de la Iglesia no solo el ejemplo de la recuperación de la primitiva pureza cristiana (en línea también con las ideas del jansenismo español), sino también la reivindicación de la cientificidad y carácter intelectual de la Teología, representados por la Biblia y las fuentes primigenias, entre las que ocupan lugar destacado los escritos de los Santos Padres. Sabido es que, tras la expulsión de los jesuitas, el gobierno acometió la reforma de colegios y universidades, dominios de la enseñanza escolástica de la Compañía, y encargó para ello diversos informes sobre materia educativa a intelectuales de la talla de Gregorio Mayáns (*Informe sobre los estudios y Orador Cristiano*), Pablo de Olavide (*Plan de Estudios para la Universidad de Sevilla*) o Gaspar Melchor de Jovellanos (*Plan de Estudios para el Colegio Imperial de Calatrava*)<sup>22</sup>. En este mismo sentido, sabemos que un cuadro encargado por los jesuitas bilbilitanos a José Luzán en 1757, que representaba una *Santísima Madre de la Luz*, fue retirado y destruido tras la expulsión (se conserva solo el marco, ocupado ahora por otra pintura) al considerar las autoridades eclesiásticas que se trataba de una advocación heterodoxa<sup>23</sup>. ¿Se pudieron encargar las pechinas de los Santos Padres, tras la salida de los jesuitas, con la intención de imponer ese nuevo espíritu ilustrado en un lugar bien visible de la que había

<sup>22</sup> Véase: MORENO DE LAS HERAS, M., «San Ambrosio» y «San Gregorio Magno», en *Goya y el espíritu de la Ilustración* —catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Velázquez de Madrid de noviembre de 1988 a enero de 1989—, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1988, pp. 178-179, cat. 22-23.

<sup>23</sup> ANSÓN NAVARRO, A., «Dos cuadros del pintor zaragozano José Luzán Martínez (1710-1785) realizados para la iglesia de los jesuitas de Calatayud, hoy iglesia parroquial de San Juan el Real», *Papeles Bilbilitanos*, 1982, pp. 137-145.



sido iglesia de la Compañía, en una ciudad donde esta había desarrollado una intensa labor de formación con la creación de un Colegio y un Seminario de Nobles?

Finalmente, trataremos con brevedad la cuestión estilística de estas obras, cuya fortuna historiográfica ha sido muy diversa e incluso contradictoria. Las pechinas bilbilitanas presentan un aspecto monumental (al que sin duda contribuye su gran tamaño, unos 8 metros en la parte más ancha y unos 20 m<sup>2</sup> de superficie), con figuras mayores que el natural, pero a nuestro juicio con una calidad muy inferior a los otros dos conjuntos, a lo que contribuye su aspecto «sucio», que como ya observaron Arnáiz y Buendía (1984) podría deberse al trepado de los asfaltos y betunes utilizados habitualmente en la preparación de pinturas sobre tablazón, si bien los rojos, azules y blancos todavía conservan su brillo peculiar y rompen el oscurecimiento general de estas obras. El colorido, con todo, resulta algo desabrido y poco variado, el dibujo es algo tosco y presenta deficiencias, las figuras resultan faltas de expresividad, la factura es algo dura y la pincelada es suelta sobre todo en la aplicación de las luces, con una intención claroscurota que no apreciamos en los otros dos conjuntos, y en muchos casos aplicada de manera efectista, pero sin demasiado criterio. En este sentido, no podemos sino lamentar la destrucción del armario de las reliquias de la iglesia de Fuendetodos, obra clave para la producción primeriza de Goya.

## Muel

Resulta llamativo que el único documento que podría despejar las dudas sobre la atribución de las pechinas muelanas no haya llegado hasta nosotros; se trataba de un escrito (¿recibo?) del que algunos vecinos dieron noticia a la comisión de la Academia de San Luis que viajó a la localidad en 1935, en el que constaba la entrega al pintor de Fuendetodos de unos cientos de reales hecha por los patronos encargados de la conservación y mejora del templo.

La mayoría de los autores sitúan estas pinturas en el lapso 1770-1773, es decir, a partir de la terminación de la ermita y, por tanto y atendiendo a la cronología goyesca, inmediatamente después del viaje a Italia, si bien alguno como Federico Torralba llega a plantear una primera fase ejecutada al fresco y un retoque posterior al óleo.

La consulta del Archivo Parroquial de Muel, que conserva también la documentación correspondiente a la ermita, nos ha permitido arrojar luz sobre ciertos aspectos colaterales relacionados con la ermita de Nuestra Señora de la

Fuente que vienen a completar los publicados en 1997 por Domingo J. Buesa<sup>24</sup>. Así, desde fecha imprecisa, existía una ermita en el mismo solar que la actual; esta se construyó en las primeras décadas del siglo XVIII según sabemos por el P. Faci<sup>25</sup>. Ignacio de Asso<sup>26</sup> narra el episodio trágico de la gran avenida del Huerva ocurrida el 20 de junio de 1766, provocada por un reventón en la mampostería del embalse de Mezalocha; la «huervada» inundó la ermita hasta una altura que quedó señalada en uno de los muros con una placa cerámica donde, por error, se dice que ... *el año 1765, inundó el Huerva esta Ermita hasta el presente renglón...*, y es muy posible que tras el suceso y en acción de gracias a la Virgen o para asegurar su protección futura, se plantease la ampliación por la zona de la cabecera, construyendo la capilla, con su cúpula sobre pechinas, y un volumen añadido con función de sacristía levantado en línea y adosado a la casa del ermitaño o santero. A la finalización de esta ampliación ha de referirse otra placa cerámica situada a los pies del templo que reza: *Esta capilla se hizo el año de 1770. Se renovo en 1817 por haber sido violada por los Franceses en los años 1810 y 1811. Embalsosada nuevamente en Agosto de 1879.*

En 1732 se fundó en la ermita una capellanía perpetua colativa dotada de 80 libras jaquesas<sup>27</sup> que en 1765 recibió una agregación por parte de Joseph Lezcano<sup>28</sup>, y el 4 de julio de 1777 se obtuvo del papa Pío VI un Breve particular en el que concedía indulgencias ... *a favor de los fieles de uno, y de otro sexo, que se alistasen por Cofrades de la Cofradía; que con la invocación de la Virgen María de la Fuente se halla erigida y fundada, o se ha de erigir, y fundar en la Iglesia...*<sup>29</sup> Cofradía cuyos estatutos se aprobaron mediante decreto el 6 de septiembre de

<sup>24</sup> BUESA CONDE, D.J., «Muel, una historia a orillas del Huerva», en Vicente Bielza de Ory [et al.], *La ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel y las Pinturas murales de Goya. Restauración 1996-1997*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1997, pp. 11-24.

<sup>25</sup> FACI, R.A., *Aragón, Reyno de Christo y dote de María Santísima*, 2 vols., Zaragoza, Of. de Joseph Fort (vol. 1) e Imp. de Francisco Moreno (vol. 2), t. I, parte 2.<sup>a</sup>, 1739 y 1750, pp. 283-284.

<sup>26</sup> ASSO Y DEL RÍO, I., *Historia de la economía política de Aragón*, Zaragoza, Imp. Francisco Magallón, 1798.

<sup>27</sup> Archivo Parroquial de Muel [APM], Carpeta «Documentos sueltos siglos XIX-XX», Escritura de fundación de la Capellanía de Nuestra Señora de la Fuente (copia literal) fechada el 16 de febrero de 1732. Constan como fundadores los ermitaños José Lasala, Domingo Pinto, Martín de Cavetas y Catalina Barad.

<sup>28</sup> APM, Caja «Celebración», *Libro de fundaciones (1732-1805)*, sin foliar.

<sup>29</sup> APM, *Libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Fuente Venerada en su iglesia en la villa de Muel, 1776-1851*, f. 1r.

ese año<sup>30</sup>, y cuyas cuentas comienzan en 1778, sin que existan datos económicos anteriores correspondientes a la capellanía.

La capilla tiene planta cuadrada y está cubierta por cúpula con linterna sobre pechinas. En su frente se situaba un retablo distinto del actual, y todo parece indicar que los lunetos laterales estuvieron cubiertos por dos grandes medios puntos pintados, desaparecidos seguramente durante la ocupación francesa de Muel en la guerra de la Independencia (1810-1811), momento en que la ermita se destinó a caballeriza, lo que produjo graves daños que hicieron necesarias múltiples reparaciones a partir de 1815 y al menos hasta 1843<sup>31</sup>. Tal vez sea de ese momento un plano, localizado en el archivo, que contiene un proyecto de ampliación de la ermita que no se llegó a ejecutar [fig. 1]<sup>32</sup>.

El retablo mayor preexistente nos es conocido gracias a una estampa a buril del pintor-grabador José Lamarca [fig. 2] que la cofradía le encargó en 1784 y cuya venta fue, durante muchos años y en sucesivas tiradas, la principal fuente de ingresos, junto con las limosnas de los fieles, para el mantenimiento del culto<sup>33</sup>. En esa estampa no aparecen representadas las pechinas, que supuestamente ya estarían pintadas y supondrían una novedad decorativa importante digna de ser reflejada en la composición, si bien el grabador pudo libremente tomar la decisión de prescindir de ese detalle. Algunas imágenes de ese retablo (los dos ángeles) fueron reutilizadas en el retablo que realizó Joaquín Exarque por 4.88 reales de vellón<sup>34</sup> y es el que ha llegado hasta nosotros; otras dos tallas (*San José* y *San Joaquín*) se colocaron junto con otras dos de *Santa Ana* y *San Juan Bautista* en los ángulos de la capilla [fig. 3]<sup>35</sup>, entre el zócalo de azulejos

---

<sup>30</sup> APM, *Estatutos de la Hermandad o cofradía de Nuestra Señora de la Fuente. Venerada en la Villa de Muel*, sin fecha.

<sup>31</sup> APM, *Cargo y Data de las limosnas, que se hacen por los Vecinos de la Villa de Muel, para la Fabrica de Nuestra Señora de la Fuente*, 1814-1863, ff. 4r-25r.

<sup>32</sup> APM, Carpeta «Documentos sueltos siglos XIX-XX».

<sup>33</sup> APM, *Libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Fuente Venerada en su iglesia en la villa de Muel*, 1776-1851. «Cuentas de la cofradía», ff. 50v y ss. Por dar de comer a los tres hombres que vinieron en las dos veces a sacar el diseño del retablo para la lámina se pagó 1 libra; por abrir la lámina y por la impresión se abonaron a Lamarca 26 libras; y a Blas Uría por llevar las estampas de Zaragoza a Muel 29 sueldos.

<sup>34</sup> Hay pagos desde 1829 hasta 1836 y copia del contrato de pintura y dorado, con el mismo artífice, fechado el 24 de julio de 1831. APM, *Cargo y Data de las limosnas, que se hacen por los Vecinos de la Villa de Muel, para la Fabrica de Nuestra Señora de la Fuente*, 1814-1863, ff. 14v-22r. La copia del contrato de pintura y dorado, en carpeta «Documentos sueltos siglos XIX-XX».

<sup>35</sup> Archivo fotográfico «José Galiay», AHPZ-Gobierno de Aragón, n.º 132-134.

y las pechinas, y todas ellas, junto con el *San Miguel Arcángel* que remataba el retablo, se reubicaron en fecha imprecisa a ambos lados de la nave del templo.

En cuanto a las pechinas, consultados los protocolos notariales conservados, hemos localizado una promesa y obligación fechada el 16 de noviembre de 1781 con el maestro dorador Miguel Sierra, vecino de la ciudad de Zaragoza, para ... *corlar, dorar, pintar y blanquear la media naranja, marcos de cuadros, pechinas y cornisa de la capilla de Nuestra Señora de la Fuente*, con el compromiso de finalizar el 1 de febrero de 1782, por un importe total de 75 libras jaquesas<sup>36</sup>. Este documento resulta de vital importancia si pensamos que el pintor de las pechinas desbordó el marco arquitectónico e invadió dichas molduras, pintando encima, lo que permite fijar el *terminus post quem* para estas pinturas. En la restauración de 1958 se aplicó oro falso que ocultó parte de esa pintura, pero en la restauración de 1996-1997 se ha podido recuperar tanto la pintura como el dorado original<sup>37</sup>. Antes de la intervención de Miguel Sierra hubo una intervención para ampliar la superficie de las pechinas unos 8-10 cm, pues todavía en la actualidad se observa en su perímetro interior la huella de la anterior moldura.

En función de esa nueva cronología, que obliga a reconsiderar todo el problema de la atribución en términos estilísticos, y si se continúa aceptando la atribución a Goya, la obra de referencia por proximidad temporal habría de ser la *Regina Martyrum* (1780-1781)<sup>38</sup> obra con la que las pechinas de Muel guardan notable y evidente distancia, incluso pensando en una ejecución apresurada. Con respecto a Calatayud, las pechinas de Muel suponen un salto de calidad tanto en el dibujo, más acertado; en el tratamiento cromático, más claro y variado; en las luces, más homogéneas; en la mayor expresividad de las figuras; y en la pincelada, aplicada con mejor criterio, aunque no dejan de observarse detalles algo empastados y torpes, con insistencia e inseguridad en toques de corto recorrido, como sucede por ejemplo en las manos o en los pliegues, muy lejos de lo que Goya había hecho ya en *Aula Dei* (h. 1773-1774).

Dado que en el archivo de la ermita y de la parroquia no se ha localizado apunte alguno referido a contrato o apuntes de gasto generados por esta obra,

<sup>36</sup> Archivo de Protocolos Notariales de La Almunia [APNLA], notario Bernardo Vicente, años 1781-1784 (sig. 1842), 16 de noviembre de 1781, sin foliar.

<sup>37</sup> Cfr. PUELL DE LA VILLA, I., LARSEN, CH. y ORUETA, I. DE, «La restauración», en Vicente Bielza de Ory [et al.], *La ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel y las Pinturas murales de Goya. Restauración 1996-1997*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1997, pp. 25-87.

<sup>38</sup> ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza, 1868, p. 19. Véase: GÁLLEGO J. y DOMINGO, T., *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*, col. «Mariano de Pano y Ruata», n.º 1, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987, pp. 52 y 131-144.

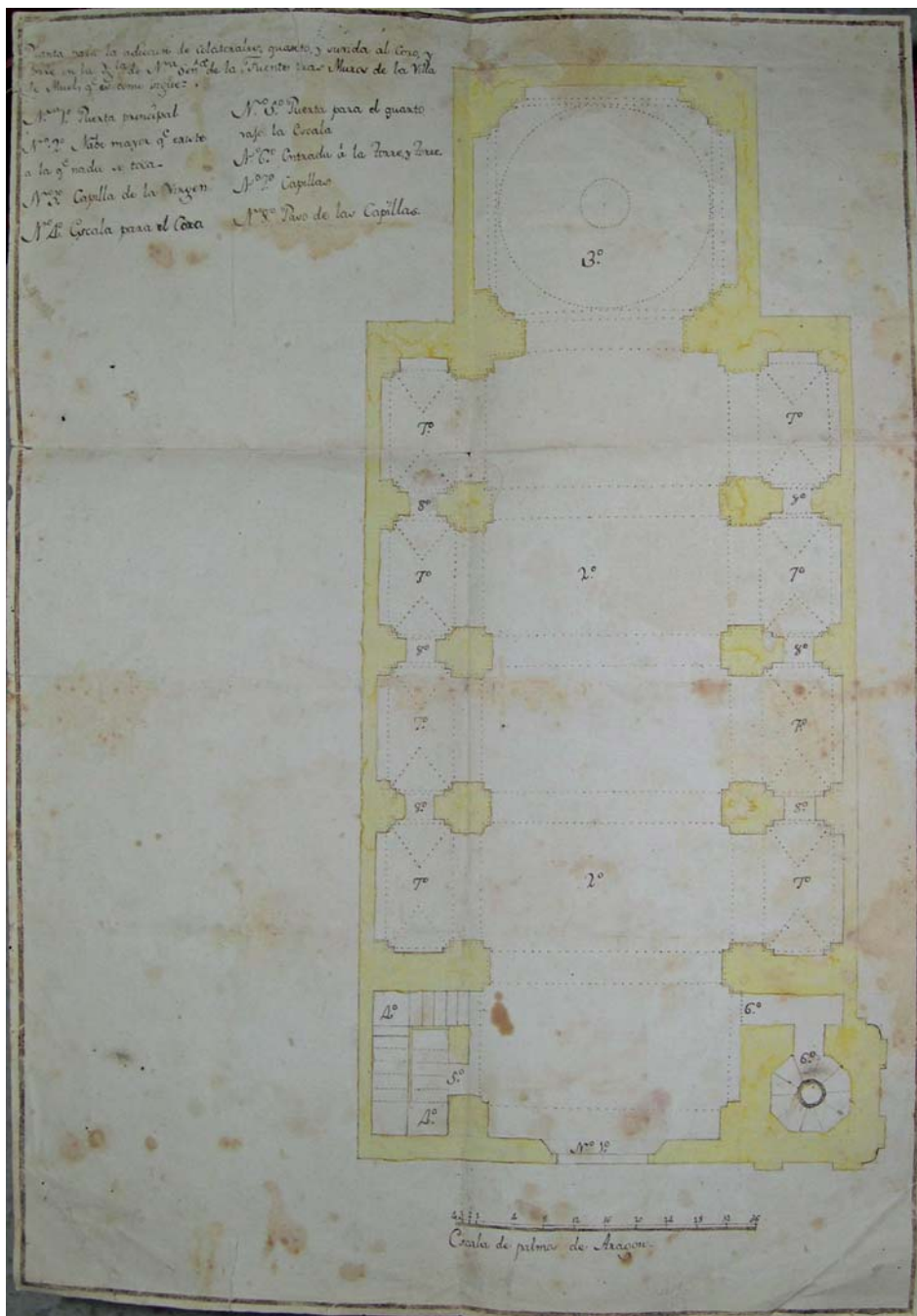


Fig. 1: Plano para la ampliación de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente, sin fecha. Archivo Parroquial de Muel (Zaragoza).



Fig. 2: José Lamarca, *Nuestra Señora de la Fuente*, grabado a buril. Museo de Zaragoza.



Fig. 3: Ermita de N.ª S.ª de la Fuente, Muel (Zaragoza), imagen retrospectiva del presbiterio.  
Archivo fotográfico «José Galiay». Archivo Histórico Provincial  
de Zaragoza-Gobierno de Aragón, núm. 132.

podemos plantear la hipótesis de que el encargo viniera de fuera. Sin descartar otras posibilidades, barajamos la posibilidad de que los encargantes fueran los marqueses de Camarasa (y condes de Ricla en ese momento), señores de la villa, cuyo castillo-palacio, ahora arruinado y del que restan los muros perimetrales, se situaba sobre un promontorio situado a escasos metros de la ermita<sup>39</sup>. Los marqueses tenían capilla en la parroquial, y es posible que también se plantearan evidenciar su devoción a la Virgen de la Fuente.

## Remolinos

La problemática de Remolinos, expuesta con claridad en varias ocasiones por el profesor Gonzalo M. Borrás<sup>40</sup>, radica en que la nueva iglesia parroquial de San Juan Bautista, dependiente de la encomienda de San Juan de Zaragoza, integrada a su vez en la Castellanía de Amposta de la orden de San Juan de Jerusalén, fue terminada en 1782, fecha de la que hasta ahora se tenía constancia por algunas alusiones en las visitas pastorales de los años previos<sup>41</sup> y por una inscripción situada en el friso del presbiterio, donde se lee: «ESTE TEMPLO SE HIZO A ESPENSAS DEL GRAN CASTELLAN DE AMPOSTA FRAY VICENTE LA FIGUERA, CONDUCIENDO EL LUGAR LOS MATERIALES, AÑO 1782». Así las cosas, las hipótesis planteadas hasta ahora pasaban porque las pechinas hubieran sido pintadas hacia 1772 para la iglesia anterior y acomodadas (adaptadas) a la nueva iglesia, o bien porque hubieran sido encargadas para la nueva iglesia (lo que supone retrasar su data unos diez años), o porque las pechinas hubieran sido pintadas para otra iglesia y reubicadas en Remolinos, lo que abre la puerta a otras múltiples posibilidades. Tras la consulta de una parte del extenso y riquísimo fondo de la Orden Militar de San Juan de Jerusalén<sup>42</sup>, hemos localizado la

<sup>39</sup> BUESA CONDE, D.J., «Muel, una historia...», *op. cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> BORRÁS GUALIS, G.M., «La fecha de construcción de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Remolinos (Zaragoza) en relación con la obra de Goya», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXII, 1980, pp. 91-93; BORRÁS GUALIS, G.M., «Goya y Aragón» en *Goya*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores S.A., 2001, pp. 15-30; y BORRÁS GUALIS, G.M., «Goya antes del viaje a Madrid (1746-1774)», en AA.VV., *El arte del siglo de las luces. Las fuentes del arte contemporáneo a través del Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores y Fundación Amigos del Museo del Prado, 2010, pp. 315-336.

<sup>41</sup> Archivo Parroquial de Remolinos [APR], *Cinco Libros, Libro de Muertos de la Parroquial de Remolinos*, 1772, caja 2, t. 5.º (1772-1784), ff. 4r-4v y 21v-22r. También en: Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], «Visitas pastorales», caja 232, año 1772, ff. 82v-83v.

<sup>42</sup> ADZ, *OO.MM. San Juan de Jerusalén*. Son 303 cajas que contienen información muy diversa de los siglos XVI al XIX. Sobre este riquísimo fondo, véase: LOZANO LÓPEZ, J.C.,



capitulación de la nueva iglesia de Remolinos, protocolizada el 15 de enero de 1779 ante el notario Juan A. Ramírez entre Francisco Javier Doz como procurador del Gran Castellán, Vicente de la Figuera, y el maestro de obras Antonio Esteban, vecino de Zaragoza<sup>43</sup>, cumpliendo así el convenio ajustado entre el Gran Castellán y el Concejo de Remolinos el 13 de marzo de 1778<sup>44</sup>. En el documento contractual, donde por cierto se menciona un diseño (no incluido) formado por Pedro Ceballos, maestro de obras de Zaragoza, y Antonio Esteban, actuaron como testigos Nicolás Barta y Manuel Fernández, habitantes de Zaragoza. Se estableció un plazo de tres años, a contar desde la entrega del primer tercio del pago, para concluir la obra, y un precio total de 6.550 libras jaquesas, corriendo a cargo del maestro la demolición de la antigua fábrica y por cuenta del municipio el acarreo de los materiales para la nueva. En el contrato, muy extenso y detallado, no se mencionan para nada las pechinas, aunque por ejemplo sí se establece, al hablar de la bóveda del crucero (es decir, de la cúpula) que en su centro debía colocarse... *un florón dentro del cual se pondrán las Armas o Cruz de la Religión*. Se ha localizado igualmente el contrato para hacer el órgano de la iglesia, ajustado entre Francisco Javier Doz y el organero Juan Ferrer y fechado el 23 de febrero de 1780; en el documento, en el que actúa como testigo el citado Antonio Esteban, se impone como modelo el órgano de Torres de Ebro (Zaragoza) y se establece la obligación de instalarlo en agosto de

---

«Fuentes y noticias sobre patrimonio artístico en la Castellania de Amposta (siglos XVII-XIX)», en actas del I Simposium *Patrimonio artístico de la orden de San Juan de Jerusalén en España*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 119-130.

<sup>43</sup> ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, «Escritura de Contrata, otorgada entre partes, de la una el señor Don Francisco Javier Doz Comendador de Encinacorba y Villarluengo, como Procurador del Ilmo. Señor Gran Castellán de Amposta, y de la otra Antonio Esteban Maestro de obras vecino de Zaragoza para la Construcción de la nueva Iglesia de Remolinos, con los pactos y condiciones, y de la forma y manera que adentro largamente se contiene».

<sup>44</sup> Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ], notario Juan A. Ramírez y Lope, caja 5.266 (1775-1778), 1778, 13 de febrero, ff. 45-56. *Convenio entre Francisco Javier Doz como procurador legítimo de Don Fray Vicente de Lafiguera, Gran Castellán de Amposta y comendador de la encomienda de Zaragoza según poder dado en Valencia el 1 de julio de 1776 por el escribano Matheo Blanco, y Jerónimo Bartos, infanzón vecino de Remolinos, en nombre y como procurador legítimo que es del Concejo General Ayuntamiento Singulares Personas, Vecinos y habitantes de el según poder hecho en Remolinos a 1 de febrero de 1778 por Juan Francisco Barrios, escribano real* [poder inserto: «Poder otorgado por Concejo General de Remolinos a favor de fr. Don Thomas Peralta y otros para contratar con el Sr. Gran Castellán de Amposta Dueño temporal de dicho pueblo sobre construcción de nueva Iglesia»] *para fabricar una nueva Iglesia a expensas del Gran Castellán pero con la contribución del pueblo*.

1781<sup>45</sup>. También podemos documentar el retablo mayor, que fue contratado por el citado Francisco Javier Doz con el maestro ensamblador y arquitecto de Zaragoza Cristóbal Eraso, quien se obligó a realizarlo el 16 de agosto de 1781 para abril de 1782 por un importe de 425 libras jaquesas<sup>46</sup>. Finalmente, se ha localizado el contrato para el dorado de la iglesia con el maestro dorador Mateo Herrera, que lleva fecha de 18 de junio de 1782<sup>47</sup>. Se da la circunstancia de que tanto Mateo Herrera como Cristóbal Eraso (que por esos años era uno de los escultores que más cotizaba en el Cabreo de Industrias de Zaragoza<sup>48</sup> y según hemos podido averiguar era hermano del pintor Manuel Eraso, discípulo de Francisco Bayeu)<sup>49</sup> trabajaron también para el palacio de San Juan de los Panetes por esos mismos años<sup>50</sup>, como también lo hizo el pintor Braulio González, del que hemos encontrado varios albaranes<sup>51</sup>.

Tanto si los óvalos se hicieron para las pechinas de la iglesia anterior como si se ejecutaron para la nueva, lo lógico hubiera sido pensar en una instalación digna, adaptando las pechinas arquitectónicas de la nueva iglesia a la forma ovalada de las pinturas<sup>52</sup>, con alguna solución *ad hoc* como por ejemplo la que encontramos en

<sup>45</sup> ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, *Capitulación de organo que se ha de hacer para la Parroquia de la Villa de Remolinos*. Juan Ferrer, junto con los hermanos Usaralde, era el organero que más cotizaba en esos años en el Cabreo de Industrias de Zaragoza. Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ], *Cabreo de Industrias*, cajas 244-253, «Organeros», años 1775-1784.

<sup>46</sup> ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, Obligación de Cristóbal Eraso para hacer el retablo mayor de Remolinos.

<sup>47</sup> ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 156, leg. 8, «Capitulación para saber todo lo que se ha de dorar y pintar en la iglesia del lugar de Remolinos, y del modo que se ha de preparar para mayor permanencia». Hay otra capitulación menos completa fechada el 8 de abril de 1782, que entendemos quedó anulada por la posterior.

<sup>48</sup> AMZ, *Cabreo de Industrias*, cajas 252-254, «Escultores», años 1783, f. 68; 1784, f. 69; y 1785, f. 76.

<sup>49</sup> ADZ, Matrículas, Parroquia del Pilar, año 1753. En un domicilio de la calle Sombrerería aparecen como residentes José Eraso (padre) y sus tres hijos Cristóbal, Manuel y Miguel. Mi agradecimiento a Ana M.<sup>a</sup> Muñoz Sancho por esta relevante información.

<sup>50</sup> De hecho, el primero, además de pintor-dorador-restaurador, también hacía funciones de portero y cobraba por ello. ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 36, «Libro primo de Caja de la Rezibiduria de la Castellania de Amposta... que empieza en primo de mayo de 1775», ff. 48-49; y caja 172, leg. 5. *Loc. cit.*, caja 62, Cuentas de 1777-1778; y caja 172, leg. 2.

<sup>51</sup> ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 62, Cuentas de 1778-1779.

<sup>52</sup> Pues lo que está claro es que estas obras se pensaron con esa forma y no se trata de un triángulo curvo recortado, tal como se sugiere en: MORALES Y MARÍN, J.L., «Goya pintor religioso», en *Goya. 1746-1828* —catálogo de la exposición celebrada en la Galería Internacional de Arte Moderno de Ca'Pesaro, Venecia, del 7 de mayo al 30 de julio de 1989—, Milán, Ed. Electa, 1989, pp. 84-89.



Fig. 4: Iglesia de San Juan Bautista, Remolinos (Zaragoza), *San Agustín* (en realidad *San Ambrosio*).  
Archivo fotográfico «Juan Mora Insa», Archivo Histórico Provincial  
de Zaragoza-Gobierno de Aragón, núm. 2147.

las capillas laterales de la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza. Sin embargo, en las fotografías antiguas del Archivo «Juan Mora Insa» [fig. 4] se aprecia perfectamente la solución improvisada y chapucera empleada al colocar los óvalos pintados, dejando a la vista los clavos que fijan la tela al bastidor, enmarcándolos con una tosca y gruesa moldura de yeso y fijándolos con unas grapas para impedir su caída, lo que hace pensar que esas pinturas (fueran o no pensadas en origen como pechinas) provienen de otro lugar, y que por tanto pudieron ser pintadas en cualquier momento e instaladas en Remolinos también en cualquier momento, siempre antes de 1916 (año en que por vez primera alguien reparó en ellas); pudo ser entonces cuando, en las traseras, se escribió la ubicación de cada pechina, y se incluyeron —equivocadamente— las inscripciones.

Sabemos por la documentación de la Orden hospitalaria que había mucho trasiego de obras (sobre todo ornamentos sagrados y jocalías) entre las iglesias dependientes de su dominio temporal, como sucedió cuando parte de los objetos pertenecientes a la iglesia del Temple de Zaragoza, en estado de ruina, se repartieron en mayo-junio de 1836 entre las demás iglesias de la Encomienda de San Juan<sup>53</sup>. Pero también sabemos que esas iglesias fueron receptoras de bienes procedentes de la desamortización de 1835<sup>54</sup>, y de otras iglesias del entorno como la de Gallur, a cuyo párroco se adquirió en 1881, con destino a Remolinos, un monumento de Semana Santa que vino a sustituir a otro anterior compuesto y pintado en 1847<sup>55</sup>. Vemos, por tanto, cómo las posibilidades, lejos de restringirse, se amplían. La falta de proporción entre las pinturas y su contexto arquitectónico, a diferencia de lo que sucede en Calatayud y Muel, incide en la misma idea de un reaprovechamiento algo forzado. Por otro lado, sabemos que tanto el propio Vicente de la Figuera y Miralles de Imperial († 1786), como los siguientes señores temporales, no dejaron de atender, tras la construcción de la nueva fábrica, a la dotación y reparación de la misma, cumpliendo decretos emanados de las visitas pastorales o simplemente atendiendo a sus necesidades<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 76, leg. 3, «Zaragoza. Año 1836. Expediente de Inventario de lo perteneciente a la iglesia del Temple de Zaragoza mandada cerrar por Real orden del Srmo. Sr. Infante D. Francisco».

<sup>54</sup> ADZ, OO.MM. *San Juan de Jerusalén*, caja 236, leg. 17, «Sobre que se atienda a las iglesias de encomienda en la aplicación de vasos sagrados y ornamentos de los conventos suprimidos. Año de 1836».

<sup>55</sup> ADZ, Remolinos, caja *Inventarios. Cuentas (1845-1899). Testamentos (1864-1883)*, Carpeta «Remolinos-Cuentas», data de los años 1847 y 1881.

<sup>56</sup> APR, *Quinque Libri*, caja 2, t. 6.º (1784-1804), *Libro de Muertos de la Parroquial de Remolinos*, 1803, f. 68r; t. 7.º (1805-1828), *Libro de Muertos de la Parroquial de Remolinos*, 1805, ff. 5v-6v y 60v-64r.

Lamentablemente, en los inventarios de la iglesia (los hay desde 1827) no aparece ninguna mención a las pechinas<sup>57</sup>. Sí constan algunos pagos por colocar telas, yeso, cristales y enrejado de alambre, así como otras obras, para la cúpula y sus óculos<sup>58</sup>. Y también hay otros datos de interés que, en este caso, apoyan la autoría goyesca, como es que Martín Zapater figura en el *Cabreo de Industrias* de Zaragoza como arrendador de la Castellanía de Amposta (de 1776 a 1779) y de la Encomienda de Zaragoza (de 1779 hasta al menos 1786)<sup>59</sup>. También Juan Martín de Goicoechea mantenía relaciones comerciales con la Castellanía<sup>60</sup>. Nicolás Barta y Lázaro, según Ansón amigo de la infancia de Goya y Zapater<sup>61</sup> y natural de Remolinos, fue desde 1771 secretario de la Asamblea de la Castellanía de Amposta y actuó en ocasiones como procurador del comendador Vicente de la Figuera. Y fray Vicente Pignatelli de Aragón y Moncayo († 1770) fue comendador de la encomienda de Encinacorba de los hospitalarios, arcediano de Belchite en la Metropolitana de Zaragoza y, según Viñaza<sup>62</sup>, visitador de dicha religión. Existen además dos referencias escritas algo enigmáticas que vinculan a Goya con Remolinos. La primera la recoge Ángel Canellas en su *Diplomatario* y es una carta escrita por Goya a un tal Sinués, fechada hacia 1772, donde se dice: *El cojo de Remolinos abriendo las tajaderas para meter más. ¡Pobre Ramona! Como lo vió te lo cuenta, amigo Sinués, y muy corriendo, Francisco de Goya*<sup>63</sup>. La segunda es una carta manuscrita de Emilio Ostalé Tudela, secretario de la Junta del Centenario de Goya en Zaragoza, dirigida a Eduardo Cativiela, fundador del SIPA, fechada el 20 de enero de 1927, en la que aquel enumera una serie de obras que, a su juicio, faltaban en una primera relación formada por Cativiela de obras de Goya existentes en Aragón que tenía como objetivo la publicación de un libro dentro de los actos de la conmemoración del primer centenario de la muerte del pintor. En dicha enumeración figura

<sup>57</sup> ADZ, Remolinos, caja *Inventarios. Cuentas (1845-1899). Testamentos (1864-1883)*, Carpeta «Inventarios». ADZ, *Castellanía de Amposta*, caja 155, legajos 6-7; caja 201, leg. 4.

<sup>58</sup> ADZ, Remolinos, caja *Inventarios. Cuentas (1845-1899). Testamentos (1864-1883)*, Carpeta «Remolinos-Cuentas», data de los años 1847 (n.º 17), 1852 (n.º 14), 1880 (diciembre), 1882 y 1887.

<sup>59</sup> AMZ, *Cabreo de Industrias*, cajas 245-255, «Arrendadores», años 1776-1786).

<sup>60</sup> ADZ, *OO.MM. San Juan de Jerusalén*, caja 33, «Libros de cuentas».

<sup>61</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón...*, op. cit., p. 98.

<sup>62</sup> VIÑAZA, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894, t. II, 1889, p. 264.

<sup>63</sup> CANELLAS LÓPEZ, Á., *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 205, núm. 2.

*1 coso de Remolinos del h. Freudenthal*, sin que podamos saber a qué obra se refiere. Frédéric Jiménez, que dio a conocer esta documentación inédita<sup>64</sup>, especula con dos posibilidades: que se tratara de un boceto preparatorio para una de las pechinas o bien de la fotografía de Gustavo Freudenthal para la publicación de Javier García Julián *Goya. Cómo se hizo gran pintor* de 1923<sup>65</sup>. El término «coso», sin embargo, hace pensar más bien en una calle o plaza, e incluso en un «coso taurino» (plaza de toros).

Estilísticamente, apreciamos en las pechinas de Remolinos importantes diferencias cualitativas con respecto a las otras dos y un mayor empeño y cuidado por parte del artífice. La pintura resulta más clara y luminosa, construida a base de planos de color que modelan los volúmenes y se completan con una pincelada, amplia, certera, enérgica y expresiva, sin toques superfluos.

## LA CUESTIÓN ICONOGRÁFICA Y LOS MODELOS

Soslayando el error de identificación de los Santos Padres en las inscripciones de Remolinos, que pensamos fueron añadidas posteriormente, observamos que las únicas diferencias sustanciales entre las tres series objeto de estudio afectan a la representación de san Jerónimo y san Gregorio Magno, ortodoxa en Calatayud y errónea en los otros dos casos, al representarles como obispos. Lo demás son pequeñas «variaciones sobre un mismo tema» (en palabras del profesor Paolo E. Mangiante), con elementos que se añaden o se quitan, a veces por la necesidad de adaptar la composición a distintos formatos. Por tanto, podemos pensar básicamente en cuatro modelos primigenios, a los que se añadiría un quinto (el del *San Jerónimo* de Calatayud), ninguno de los cuales fue utilizado por Goya para la magnífica serie de los Santos Padres de la Iglesia Latina (óleo/lienzo, aprox. 190 x 115 cm) de destino desconocido y hoy dispersa en colecciones particulares y museos españoles y americanos<sup>66</sup>, fechada hacia 1796-1799, tras la segunda estancia del pintor en Andalucía (1796-1797), lo

<sup>64</sup> JIMÉNO, F., «La obra de Goya conservada en Aragón. A propósito de dos centenarios (1908-1928)», en *La memoria de Goya (1828-1978)* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 7 de febrero al 6 de abril de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Gobierno de Aragón, 2008, pp. 162-176.

<sup>65</sup> J.G.J. [Javier García Julián], *Goya. Cómo se hizo gran pintor*, Zaragoza, Tipografía La Académica, 1923.

<sup>66</sup> *San Ambrosio* (Cleveland, EE.UU., Museum of Art), *San Jerónimo* (Fullerton, California, EE.UU., Norton Simon Museum), *San Agustín* (Madrid, colección privada) y *San Gregorio Magno* (Madrid, Museo del Romanticismo). Véase: TZEUTSLER LURIE, A., «Goya. St.



Fig. 5: Iglesia parroquial de San Andrés, Albalatillo (Huesca), detalle de las pechinas.  
Fotografía: José Ignacio Calvo Ruata.

que explicaría la influencia, señalada por autores como Sánchez Cantón, de los cuadros de Bartolomé E. Murillo *San Leandro* y *San Isidoro* en la catedral de Sevilla<sup>67</sup>; son obras dotadas de gravedad y sencillez, sobrias y solemnes, despojadas de la anécdota y retórica de las obras del pintor sevillano, lo que dota a estas composiciones de un carácter intemporal y universal que aspira a mostrar lo esencial, muy distintas por tanto del sentido barroco y agitado de las series que analizamos.

Sin ánimo exhaustivo, observamos en la representación de los Santos Padres conservados en territorio aragonés la utilización durante los dos primeros tercios del siglo XVIII de un modelo que presenta las figuras de busto o medio cuerpo, en ocasiones encerradas en medallones circulares u ovalados, normalmente rodeados de decoración vegetal, como sucede por ejemplo en la iglesia del monasterio de San Victorián de Asán (Huesca), cuyas pinturas están casi perdidas; o en la

---

Ambrose», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, mayo de 1970, pp. 129-140; en este artículo se compara la serie con la de Muel y con los «obispos blancos» de la *Regina Martyrum*.

<sup>67</sup> Véanse: MORENO DE LAS HERAS, M., «San Ambrosio», *op. cit.*, pp. 178-181, cat. 22-23; y MORALES Y MARÍN, J.L., *Goya, pintor...*, *op. cit.*, pp. 227-235, cat. 93-96.

iglesia del convento de Santa Teresa de Tarazona, de autor desconocido (¿Francisco del Plano?) y fechables hacia 1730; o en la iglesia parroquial de Albalatillo (Huesca), con pinturas de Diego Gutiérrez Falces fechadas en 1756 [fig. 5].

A partir de las décadas de 1760-1770 comienza a introducirse otro modelo, al que responden los tres ciclos que analizamos pero también —sin salir de territorio aragonés— los ya conocidos de la iglesia parroquial de Luesma (Zaragoza) y de la cartuja Baja o de la Concepción (Zaragoza), a los que ahora podemos incorporar el de la cartuja de Las Fuentes (Sariñena, Huesca) y el de la iglesia parroquial de San Esteban de Litera (Huesca)<sup>68</sup>. Las pinturas de Luesma, que mezclan los modelos de Muel y Calatayud, solo nos son conocidas por fotografías en blanco y negro anteriores a su destrucción en la guerra civil [fig. 6]<sup>69</sup>, y en términos generales su adjudicación a Goya no es admitida por los especialistas debido a su factura dura y lineal; Arturo Ansón (1995) las fecha hacia 1778 y las atribuye al pintor Ramón Izquierdo. Las de la iglesia de la cartuja Baja o de la Concepción [fig. 7] corresponden a Ramón Almor, quien se retiró allí como donado hacia 1777, momento en que iniciaría el programa pictórico de la cartuja, donde introdujo un nuevo modelo para el *San Jerónimo*, ligeramente distinto del bilbilitano [fig. 7]. Las pechinas de la capilla del Sagrario en la cartuja de Las Fuentes (Sariñena, Huesca) son obra de fray Manuel Bayeu anterior a 1777 y siguen los modelos de Calatayud [fig. 8]; en los gajos de la cúpula se representaron los Evangelistas, siguiendo para ello los modelos que había utilizado su hermano Francisco Bayeu hacia 1756-1757 para la sacristía de la iglesia de Santiago el Mayor (San Ildefonso) en Zaragoza<sup>70</sup>. Finalmente, en una capilla del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de San Esteban de Litera encontramos también dos pechinas (las otras dos aparentemente se han perdido), correctamente identificadas mediante inscripciones, correspondientes a *San Jerónimo* y *San Agustín*, que siguen el modelo bilbilitano [figs. 9-10].

Si hasta el año 2008 el problema se circunscribía al ámbito aragonés, la publicación en ese año del trabajo de la profesora Esther Alba Pagán<sup>71</sup>, donde se dieron a conocer una serie de pechinas de similar modelo conservadas en cuatro parroquias de Levante (Cinctorres, Algemesí, Alfarrasí e Ibi), fechables

<sup>68</sup> Mi agradecimiento a Ignacio Calvo Ruata por las informaciones y las imágenes de estas series.

<sup>69</sup> Archivo fotográfico «Juan Mora Insa», AHPZ-Gobierno de Aragón, núm. 2.384-2.387.

<sup>70</sup> BARLÉS BÁGUENA, E. y CALVO RUATA, J.I., «La cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes», en *Comarca de los Monegros*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, p. 209.

<sup>71</sup> ALBA PAGÁN, E., «Los Padres de la Iglesia de Joaquín Oliet y la obra de Francisco de Goya», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, n.º 324, octubre-diciembre 2008, pp. 395-414.





Fig. 6: Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Junquera, Luesma (Teruel), ¿*San Ambrosio?*  
Archivo fotográfico «Juan Mora Insa», Archivo Histórico Provincial  
de Zaragoza-Gobierno de Aragón, núm. 2.386.



Fig. 7: Cartuja Baja o de la Concepción (Zaragoza), *San Jerónimo*.  
Fotografía: José Ignacio Calvo Ruata.

entre 1812 y 1825, obra del pintor morellano Joaquín Oliet Cruella, amplía sus límites geográficos y le confiere otra dimensión, pues aunque en el citado trabajo se barajan distintas posibilidades sobre el conocimiento que Oliet pudo tener de las pechinas de Muel, Remolinos y Calatayud, o incluso de un posible —aunque improbable— contacto directo con Goya, la autora se inclina por pensar en una fuente primigenia de donde se habrían surtido los dos pintores de manera autónoma. Pero, ¿cuál fue esa fuente primigenia?

El profesor Arturo Ansón sugiere que el modelo que serviría de pauta para todas las series aragonesas habría sido el utilizado por Francisco Bayeu para las pechinas de la cúpula de la iglesia alta del monasterio jerónimo de Santa Engracia en Zaragoza, fechadas hacia 1762 y que fueron destruidas en la guerra de la Independencia<sup>72</sup>. Efectivamente, sabemos por Antonio Ponz<sup>73</sup> que eran de Francisco Bayeu *el quadro del nuevo altar mayor y los Santos Doctores de las*

<sup>72</sup> ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón...*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>73</sup> PONZ PIQUER, A., *Viaje de España*, 18 vols. Madrid, 1772-1794, t. XV, carta II, p. 47.



Fig. 8: Cartuja de Las Fuentes, Sariñena (Huesca), capilla del Sagrario, conjunto de cúpula y pechinas. Fotografía: José Ignacio Calvo Ruata.

*pechinas de la cúpula*, pero Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>74</sup> nos aclaró, unos pocos años antes de su destrucción durante los Sitios de Zaragoza, que esas pechinas pintadas al fresco representaban en realidad a cuatro santos mártires de devoción local: Valero, Braulio, Prudencio y Eugenio. Ansón piensa que Bayeu

<sup>74</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Imp. Viuda de Ibarra), t. I, 1800, p. 103.



Fig. 9: Iglesia parroquial, San Esteban de Litera (Huesca), capilla del lado de la Epístola, *San Jerónimo*.

prepararía los bocetos para Santa Engracia con la plausible intención de utilizarlos también en Calatayud, pero al no poder asumir este encargo habría facilitado los modelos a Goya, quien a partir de ellos habría realizado sus propios *modellini* hacia 1765, justo antes de acometer las pinturas bilbilitanas<sup>75</sup>. Estos bocetos acabados o *modellini* serían, a juicio de Ansón, los que Luis Monreal y Tejada localizó en una colección particular de Barcelona y publicó José Gu-

<sup>75</sup> Arnáiz y Buendía opinan que Goya realizaría estos bocetos después de pintar en Calatayud, pues en ellos se observan ciertos cambios en los atributos que Ansón explica por exigencias iconográficas de los jesuitas. ARNÁIZ, J.M. y BUENDÍA, J.R., «Aportaciones al joven Goya», *Archivo Español de Arte*, n.º 226, 1984, pp. 169-176.



Fig. 10: Iglesia parroquial, San Esteban de Litera (Huesca), capilla del lado de la Epístola, *San Agustín*.

diol en 1979<sup>76</sup>. Efectivamente, el experto en arte Monreal y Tejada (por cuyas manos pasaron algunas obras de Goya, entre ellas el célebre *Cuaderno italiano*), localizó en Barcelona dos bocetos que representaban a *San Gregorio Magno* y a *San Agustín* (identificado erróneamente como *San Jerónimo*, seguramente al tomar como referencia las inscripciones de Remolinos), dató estas obras hacia 1772 y las adjudicó a Goya, relacionándolas con Muel y Remolinos<sup>77</sup>. Como

<sup>76</sup> GUDIOL, J., «Goyas inéditos», *Goya*, n.º 148-150, 1979, pp. 240-249.

<sup>77</sup> Estos informes de Monreal Tejada (números 805 y 806) se conservan en la colección particular de Barcelona propietaria de los cuatro bocetos, e incluyen fotografías del Archivo Mas (núms. 69.246 y 69.243, respectivamente).



Fig. 11: Onda, colección particular, *San Jerónimo*. Fotografía: José Aguilera Maneu.

ya se ha dicho, el 15 de abril de 1999 la sala Fernando Durán sacó a subasta los dos bocetos, de procedencia desconocida<sup>78</sup>, que completaban la serie<sup>79</sup>, y representaban a *San Agustín* (en realidad *San Ambrosio*) y *San Ambrosio* (en realidad *San Jerónimo*); el autor de la ficha en el catálogo de subasta, Santiago Alcolea Blanch, fechó estas obras hacia 1772-1774, apreciando en ellas una total sintonía estilística con las pechinas de Muel, y al tomar también como referencia Remolinos, perpetuó el error. La familia propietaria de los primeros bocetos se hizo con los otros dos, reuniendo así toda la serie. La observación atenta de estos bocetos muestra una similitud muy notable entre los bocetos y las pinturas de Muel, no solo en la composición general sino también en la paleta y en los toques lumínicos, aunque en la obra definitiva la ejecución es más sumaria, por lo que necesariamente ha de existir una conexión directa en-

<sup>78</sup> Se ha consultado con la sala Durán pero no conservan información de esos años sobre la procedencia de las obras subastadas.

<sup>79</sup> *Colecciones de España y Portugal. Maestros Antiguos y del Siglo XIX, Arte Contemporáneo, Muebles y Objetos de Arte. Fernando Durán Subastas. Subasta, Madrid, Jueves 15 de abril de 1999*, pp. 70-79, lote 104.



Fig. 12: Onda, colección particular, *San Agustín*. Fotografía: José Aguilera Maneu.

tre estas obras y, muy posiblemente, entre sus autores, pero no apreciamos en absoluto en ellas, como también hemos comentado al hablar de las pechinas de Muel, la factura goyesca correspondiente a la nueva cronología planteada, y sin embargo sí apreciamos la corrección formal y la pincelada jugosa y filamentosa propia de Francisco Bayeu.

Existen otros dos cuadritos que sacó a la luz en 1984 el profesor Vicente García Edo<sup>80</sup>, supuestos bocetos de Goya para las pechinas de Muel, que representan a *San Agustín* y el *San Jerónimo* (aunque en el texto aparecen confundidos) [figs. 11-12]. Coincidimos con el autor al apreciar un mayor cuidado y un trabajo más sosegado (casi relamido en el detalle), pero también una pincelada más apretada, unos colores distintos y un dibujo más marcado que en las pinturas definitivas y que en los bocetos de Barcelona, lo que haría pensar en copias a partir de un modelo común.

---

<sup>80</sup> GARCÍA EDO, V., «Dos santos Padres de la Iglesia», en *Pinturas antiguas en Onda*. Onda, Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza, 1984, pp. 101-113.

Ese modelo común, del que saldrían tanto las pechinas aragonesas como las levantinas, no puede ser la serie de bocetos de Barcelona ni la de Onda, que incluso no servirían para Calatayud por las divergencias iconográficas ya vistas, por lo que debemos pensar en otra fuente o nexo común que con toda probabilidad haya que buscar en Italia, y más concretamente en la pintura romana del setecientos, en la que encontramos una especial proximidad en cuanto a tipos humanos, actitudes, gestualidad, tratamiento de pliegues... Muchos autores han visto en todas estas obras sugerencias giaquintescas, y bien pudiera haber sido el pintor molfetés el creador de unos modelos que se fueron difundiendo, con las correspondientes variaciones de estilo propias de cada artista, por distintos territorios; modelos que pudieron ser codificados por el propio artista para su utilización en decoración de pechinas, o bien por otros artífices a partir de figuras extraídas de las composiciones del italiano<sup>81</sup>.

Las conexiones de Corrado Giaquinto (1703-1765) con España son bien conocidas<sup>82</sup>, y la influencia de su pintura en artistas españoles —Goya entre ellos— ha sido tratada también con cierto detalle por distintos autores. En el caso concreto de Aragón, esa influencia, que se convirtió casi en una moda pictórica (el denominado *giaquintismo*) con múltiples seguidores y adeptos, pervivió mucho más allá del regreso del pintor de Molfetta a Nápoles, y pudo tener su origen indirecto en la presencia del italiano y su pintura en los sitios reales durante su estancia española (1753-1762), pero también en el ascendiente sobre alguno de sus discípulos en Roma, como Antonio González Velázquez, quien a su regreso a España pintó la cúpula y pechinas de la *Santa Capilla* en la basílica de Nuestra Señora del Pilar (1752-1753), bajo la supervisión personal de su maestro y a partir de modelos que éste debió de proporcionarle; esta obra resultó sin duda un soplo vivificador en el panorama algo anquilosado del tardobarroco zaragozano y animaría la «conversión» al rococó romano de artistas aragoneses como los Bayeu y el propio Goya, Juan Ramírez de Arellano y Rodríguez, hijo del escultor Juan Ramírez Mejandre, o Diego Gutiérrez Fita, apreciándose también un influjo puntual en otros como José Luzán Martínez.

La influencia de Giaquinto y la copia de sus modelos para obras locales es bastante conocida<sup>83</sup>, aunque no ha sido objeto de estudio específico ni lo es de

<sup>81</sup> Cfr. MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia, op. cit., passim*.

<sup>82</sup> AA.VV., *Corrado Giaquinto y España* —catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid del 4 de marzo al 25 de junio de 2006—, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006.

<sup>83</sup> Uno de los muchos ejemplos conocidos es el uso que Diego Gutiérrez Fita hace de la *Santísima Trinidad* pintada por Giaquinto en la cúpula sobre el presbiterio de la iglesia romana de



este trabajo<sup>84</sup>. En cuanto al conocimiento directo de la obra de Giaquinto por Goya, pudo producirse primero durante sus viajes a Madrid para participar en los concursos de la Academia de San Fernando (1763-1764 y 1766), pero su influencia pudo llegarle indirectamente a través del aprendizaje con Francisco Bayeu y en el contacto con otros artistas vinculados al *giaquintismo*, y por supuesto en Italia, como han demostrado Roberto Longhi<sup>85</sup>, José R. Buendía<sup>86</sup>, Jose M. Arnáiz<sup>87</sup>, Benito Navarrete<sup>88</sup>, Paolo E. Mangiante<sup>89</sup> o Joan Sureda<sup>90</sup>. No obstante, lo cierto es que no hemos encontrado, ni en el *Cuaderno italiano* ni en la producción gráfica conocida de Goya, nada que inequívocamente pueda

---

San Giovanni Calibita para el medallón central de la cúpula de la iglesia zaragozana de la Exaltación de la Santa Cruz. En uno de los altares laterales del lado del Evangelio de esa misma iglesia encontramos un retablo presidido por un lienzo de la *Magdalena penitente* que traspone, con el cambio de protagonista, la composición del lienzo de Giaquinto *Éxtasis de san Antonio abad*, situada en uno de los altares de la citada iglesia romana, y del que al menos existen dos reducciones de autoría discutida conservadas en el Museo de Zaragoza y en Suiza (colección particular).

<sup>84</sup> No obstante y a modo de ejemplo, queremos dar a conocer la existencia documentada en la sacristía de la cartuja de Aula Dei de *dos bocetos de Dn. Corrado Giacuinto* [sic], que representan a la trinidad, el uno con gloria de Ángeles y Santos, y el otro a Varios Santos y Santas. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis [ARABASLZ], *Inventarios de los Conventos y Monasterios suprimidos en Zaragoza y sus inmediaciones* (manuscrito sin paginar), formados en 1836 por la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis. «Inventario del Monasterio de la Cartuja alta», apartado «Más Cuadros que estuvieron en la Sacristía».

<sup>85</sup> LONGHI, R., «Il Goya romano e la Cultura di via Condotti», *Paragone*, n.º 53, 1954, pp. 33-39.

<sup>86</sup> BUENDÍA, J.R., «La influencia de Corrado Giaquinto en Goya y su entorno», en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte. El Arte del siglo XIX*, Valladolid, 1978, pp. 30-37; y del mismo «El aprendizaje italiano», en José Luis Morales y Marín (director), *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, 1992, pp. 15-23.

<sup>87</sup> ARNÁIZ, J.M., «Another Giaquinto source of Goya», *The Burlington Magazine*, sept. 1984, p. 561. En este artículo se relaciona la figura de san Hipólito y el ángel que le acompaña del cuadro de Giaquinto *Los mártires de Portus Romae* situado en el presbiterio de la iglesia de San Giovanni Calibita en Roma con un *San Lucas* (Madrid, col. Ricardo Boguerin) atribuido a Goya y publicado por Mayer en 1925; esa figura, invertida, recuerda bastante la posición del *San Gregorio Magno* de las pechinas.

<sup>88</sup> NAVARRETE PRIETO, B., «Francisco de Goya en San Nicolás de los Loreneses de Roma 1770», *Archivo Español de Arte*, n.º 299, 2002, pp. 293-296.

<sup>89</sup> MANGIANTE, P.E., *Goya e Italia*, op. cit. Este libro está lleno de sugerencias italianas, más o menos aceptables, tanto de Giaquinto como de otros artistas que trabajaron en Roma, como Taddeus Kuntz, Domenico Corvi o Gregorio Guglielmi.

<sup>90</sup> SUREDA PONS, J. (com.), *Goya e Italia*, 2 vols. —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008.

identificarse con un bosquejo, apunte, boceto, estudio preparatorio... específico para las pechinas. Resulta extraño que esto sea así para una obra de cierta entidad, más aún cuando entre las tres series existen diferencias compositivas, adaptaciones a formatos distintos y soluciones iconográficas diversas que requerirían un cierto estudio y ensayos previos.

En cuanto a las series levantinas, sabemos que Oliet copió tanto a artistas valencianos coetáneos, entre ellos Luis Antonio Planes<sup>91</sup>, como a otros grandes artistas entre los cuales estaba Corrado Giaquinto<sup>92</sup>, cuya obra pudo ser conocida en Valencia tanto a través de los lienzos originales que trajo consigo el príncipe de Campoflorido, Luis Regi y Brancaforti, como sobre todo por los dibujos de las obras del italiano que el citado Planes había realizado durante su estancia madrileña en la Academia de San Fernando (donde además pudo coincidir con Goya y Bayeu en la década de 1760); copias que lamentablemente no han sido localizadas, pero de las que tenemos constancia gracias a la *Biografía pictórica valenciana* de Orellana<sup>93</sup>. En este sentido, el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez afirma que la influencia de Giaquinto en España no fue muy grande por su presencia en la Academia, pues apenas tuvo actividad en ella debido a sus otras ocupaciones en Palacio, pero sí pesó mucho en los que acudían a los concursos anuales<sup>94</sup>.

Queda claro, por tanto, que al menos a partir de la llegada del pintor de Molfetta a España, existe una cultura visual de raigambre romano-giaquintesa que alcanzó gran éxito, perdurando en algunos casos hasta las primeras décadas del siglo XIX, y extendió sus modelos gracias a dibujos, grabados y pinturas de pequeño formato (*modeletti*, reducciones...), lo que hizo posible que artistas distintos, sin conexión entre sí y a veces en lugares y momentos bastante distantes, pudieran utilizarlos, introduciendo variaciones, adaptándolos a sus

<sup>91</sup> Sobre Planes, véanse: VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario...*, *op. cit.*, t. II, 1889, pp. 265-266; ARNAIZ, J.M., *La primera obra documentada de Francisco de Goya*, Madrid, 1992, p. 11; AA.VV., *Historia y Alegoría: los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 91 y ss.; RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2000, p. 398, y MONTOLÍO TORÁN, D., «Retablo de la Santa Cena», en *La luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, Generalitat, 2001, pp. 659-661.

<sup>92</sup> Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «La huella de Giaquinto en España», en *Corrado Giaquinto y España* (catálogo de exposición), Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 91; y ALBA PAGÁN, E., «Los Padres de...», *op. cit.*, p. 409.

<sup>93</sup> ORELLANA, M.A., *Biografía pictórica valenciana o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967.

<sup>94</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «La huella de Giaquinto...», *op. cit.*, pp. 75-92.

necesidades y aplicando su estilo personal en la ejecución plástica. Pensamos que tanto las pechinas que analizamos como las demás que han sido citadas en este trabajo —y otras que pueden aparecer en el futuro— son consecuencia y magnífico ejemplo de esa cultura visual común y de esos modelos compartidos.