

BUSCANDO ESTRATEGIAS PARA ESCLARECER PERSONALIDADES ARTÍSTICAS EN ARAGÓN EN TIEMPOS DE GOYA

JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA¹

(Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza)

Resumen. Primera aproximación a los resultados obtenidos en la puesta en marcha de una metodología atribucionista para el estudio de la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII, consistente en localizar, fotografiar y comparar el mayor número posible de obras que respondan a esos parámetros. Se pretende avanzar en la delimitación de las personalidades artísticas activas en el periodo, buena parte de ellas casi desconocidas, así como en el afloramiento de numerosas obras que todavía permanecen inéditas. Se ilustra el método con pinturas atribuidas a José Luzán, Juan Andrés Merklein, Braulio González, Francisco Bayeu, José Stern y dos artistas anónimos.

Palabras clave. Bayeu Subías, Francisco; González Lobera, Braulio; Goya Lucientes, Francisco; Luzán Martínez, José; Merklein, Juan Andrés; Pintura barroca española; Pintura barroca aragonesa; Stern, José.

Abstract. This is the first approach to the results got in the setting about an attributing methodology given to the study of the Aragonese painting in the second half of the Eighteenth century, which consists of find, photograph and compare so many works as possible about those parameters. It is tried to progress in the delimiting of artistic figures that were on active service in this period, to a large extent almost unknown, as well as in the outcropping of quite a lot of works still unknown. The method is illustrated through paintings that are attributed to José Luzán, Juan Andrés Merklein, Braulio González, Francisco Bayeu, José Stern and two anonymous artists.

Keywords. Aragonese Baroque painting; Bayeu Subías, Francisco; González Lobera, Braulio; Goya Lucientes, Francisco; Luzán Martínez, José; Merklein, Juan Andrés; Spanish Baroque painting; Stern, José.

¹ ignacalvo@telefonica.net

Las investigaciones realizadas a lo largo de los años sobre la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII han aportado abundantes datos particulares acerca de obras y artistas, numerosas noticias documentales, varios estudios monográficos y algunas visiones sintéticas de carácter general. Los progresos realizados son importantes pero no mitigan la terca realidad de que siendo larga la nómina de pintores que estuvieron activos en Aragón durante el periodo señalado, es muy poco lo que sabemos de la mayor parte de ellos; además de que son muchas las obras, centenares, de las que no sabemos casi nada, carecen de paternidad o son totalmente inéditas.

Ante esta realidad me propuse poner en marcha una nueva vía de conocimiento que permitiera conformar una visión panorámica de la realidad material del patrimonio pictórico existente en la Comunidad de Aragón correspondiente, en términos cronológicos flexibles, a la segunda mitad del siglo XVIII. La metodología consta, en pocas palabras, de dos fases. La primera, localizar toda pintura supuesta del siglo XVIII que sea susceptible de ser hallada en colecciones eclesiásticas, institucionales y particulares de Aragón, debiendo ser cada una de ellas atentamente inspeccionada, anotados sus pormenores y fotografiada en conjunto y en detalle. La segunda, visionar sistemática y repetitivamente todas las fotografías obtenidas a la búsqueda de cualquier conexión que seamos capaces de descubrir entre las obras, con el fin principal de intentar agruparlas por analogías formales y delimitar el mayor número posible de personalidades estilísticas, tengan o no nombre. Dado que la empresa que se propone es de gran envergadura y son muchas las dificultades a salvar, se hace necesario parcelarla en fases o en demarcaciones territoriales².

Nuestra propuesta metodológica, basada en la práctica atribucionista, no es nueva, ni tampoco pretende ignorar la importancia de las fuentes documentales. Muy al contrario, a partir de las noticias históricas probadas y teniendo presente todo el bagaje historiográfico que poseemos, aspira a salvar algunas de las lagunas que a día de hoy oscurecen nuestro campo de estudio, en la confianza de que las investigaciones futuras irán aportando nuevos datos que certifiquen o enmienden las conclusiones que vayamos sacando. Aspira a ser, por utilizar un símil, un cemento que trata de cerrar fisuras. Si en unos casos será provisional o en otros permanente,

² Puse en marcha esta metodología con motivo de la Ayuda a la Investigación que sobre el tema *Sistematización de la pintura en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII* me fue concedida en el año 2009 por la Fundación Goya en Aragón. Los primeros resultados se reunieron en un trabajo inédito (2010) que se encuentra depositado en la sede de dicha Fundación, a la cual agradezco su patrocinio.

el tiempo lo dirá; no hay que olvidar que el atribucionismo es muy sensible a errores y requiere buenas dosis de humildad y disciplina en su aplicación.

A partir de una breve selección de ejemplos, me propongo ahora mostrar de forma práctica la utilidad del método. Lo haré mediante la adjudicación de una serie de obras a los supuestos artistas que las crearon, unos bien conocidos y otros todavía en el anonimato o en trance de aflorar. Se advierte de que solo se dan indicaciones cronológicas en aquellas obras en las que hay motivos para fundarlas. El resto de ellas, o en su mayoría, podemos datarlas vagamente dentro de la horquilla delimitada por el tercer cuarto del siglo XVIII.

JOSÉ LUZÁN (ZARAGOZA, 1710-1785)

Es de los artistas que cuenta con un catálogo más extenso³, lo que no obsta para que sigan aflorando nuevas obras que pueden serle cómodamente atribuidas gracias a su peculiar estilo de tono melifluo, anatomías agitadas, ojos abultados y colorido agradable, muy imbuido del gusto rococó.

Bautismo de Cristo en el Jordán [fig. 1]

96 x 73 cm.

Óleo/lienzo.

Museo Diocesano de Zaragoza.

Lienzo de dimensiones reducidas, en muy buen estado de conservación, que se encontraba en la iglesia de San Gil de Zaragoza, sin que podamos precisar su origen. Destinado al Museo Diocesano en 2011. Basta un golpe de vista para apreciar la mano incuestionable de Luzán. Es significativa la comparación de la figura de San Juan Bautista con la del mismo personaje en la *Inmaculada con santos* del Santuario de la Virgen de la Oliva de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), obra firmada en 1781.

San Antonio Abad

96 x 228 cm (marco incluido).

Santo Tomás de Aquino [fig. 2]

100 x 224 cm (marco incluido).

Óleo/tabla.

Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza.

³ ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987.

Pareja de frontales de altar que se hicieron para sus respectivos retablos de las mismas dedicaciones que se sitúan lateralmente en la capilla de la Dolorosa. La intensa suciedad y el oscurecimiento de barnices que padecen no permiten apreciarlos adecuadamente, lo que no impide reconocerlos como obras de Luzán. La comparación de la figura de Santo Tomás con la de San Pedro Arbués pintado en las puertas del armario del tesoro de la Seo de Zaragoza (1757) es elocuente en cuanto a las semejanzas en el tratamiento fisonómico y en el lenguaje gestual. Los dos frontales fueron adosados a retablos preexistentes puesto que el de San Antonio Abad se data hacia 1710 y el de Santo Tomás hacia 1730-1735⁴.

La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán [fig. 3]

257 x 173 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1770.

Iglesia parroquial de Muel (Zaragoza).

En su función original, mediante unas guías, era lienzo corredero del retablo situado en la cabecera de la nave del Evangelio del templo. Subido hacía de escena principal y bajado quedaba oculto, dejando a la vista una hornacina con la imagen escultórica titular, también dedicada a la Virgen del Rosario. Este efecto escenográfico, de neto carácter barroco, puede verificarse en otros retablos como el de la capilla de San Francisco de Borja de la iglesia del Seminario de San Carlos de Zaragoza. El mecanismo de desplazamiento llevaba muchos años atascado, con el lienzo recogido, razón por la que posiblemente ha pasado hasta ahora inadvertido para la crítica, a pesar de ser una de las obras de mejor calidad del artista, comparable a la *Aparición de la Virgen con el Niño a San José de Calasanz* de la iglesia de la Escuelas Pías de Zaragoza (1761), pintura con la que, por otro lado, presenta interesantes analogías en cuanto a las figuras protagonistas. El retablo lleva una inscripción que permite la datación ajustada del lienzo: *SE HIZO, Y DORO a DEVOZION, Y ESPENSaS DEL LIZ.^{do} D.ⁿ JOSEPH GIL, Y ARMaLER NATURaL, Y VICaRIO DE ESTA YGLEsIA PARROqUIAL. AÑO DE 1770.*

Virgen del Pópulo [fig. 4]

97,5 x 80 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza.

⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura, 1983, t. I, pp. 266-267 y 301-302.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1: José Luzán (atribución), *Bautismo de Cristo en el Jordán*, óleo sobre lienzo. Museo Diocesano de Zaragoza. Fig. 2: José Luzán (atribución), *Santo Tomás de Aquino* (detalle), óleo sobre tabla. Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza. Fig. 3: José Luzán, *La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Muel (Zaragoza). Fig. 4: Círculo de José Luzán, *Virgen del Pópulo*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de San Pablo, Zaragoza.

Siendo Luzán una figura fundamental en la formación de los jóvenes artistas de Zaragoza entre las décadas de los años cincuenta y ochenta del siglo XVIII, no es de extrañar que encontremos un buen número de obras en las que se reconoce su manera pero que no parecen de su mano. Es el caso de la presente obra, de rostros y sentido del color luzanescos, pero que acusa una rigidez en las figuras que no corresponde al maestro. Iconográficamente sigue los modelos al uso de su advocación.

JUAN ANDRÉS MERCLEIN (ANHOLT-ISSELBURG, ALEMANIA, CA.1726-ZARAGOZA, 1797)

Es bastante escasa su obra cierta, conocida más por sus retratos, lo que dificulta la definición de su estilo. Un referente fundamental es la *Alegoría de la fundación de la Universidad Sertoriana*, documentada en 1768 (Museo de Huesca)⁵, en la que se aprecia su decidida tendencia a construir volúmenes netos, geometrizarlos, que generan, por ejemplo, paños típicamente acartonados. Su concepto de colorido, aunque pretendidamente dieciochesco, resulta un tanto mustio. Presenta rasgos muy peculiares como son los arcos ciliares marcadamente dibujados, prolongados en la línea de la nariz, los ojos almendrados, ciertos pequeños matorrales de hojas nítidamente recortadas sobre el fondo, y sobre todo, los tipos de rostros infantiles, en particular de los ángeles.

La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana [fig. 5]

Óleo/lienzo.

Colegiata de Alcañiz (Teruel).

Aparatosa composición en aspa en cuyo centro geométrico se sitúa el Niño Jesús, que está acompañado de sus padres y abuelos maternos. Algunas figuras se resaltan mediante un tratamiento lumínico intenso. El cuadro está colgado en la capilla del Santísimo. El colorido es más brillante que el de los cuadros que siguen.

La huida a Egipto [fig. 6]

188 x 318 (marco original, dorado y rojo: 217 x 347 cm).

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza).

⁵ GARCÉS MANAU, C., «Quinto Sertorio, fundador de la Univesidad de Huesca. El mito sertoriano oscense», *Alazet. Revista de Filología*, 14 (monográfico dedicado a la Tradición Clásica en Aragón, coordinado por Rosa M.^a Marina Sáenz), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002, pp. 243-256.



Fig. 5



Fig. 7



Fig. 6

Fig. 5: Juan Andrés Merclein (atribución), *La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, óleo sobre lienzo. Colegiata de Alcañiz (Teruel). Fig. 6: Juan Andrés Merclein (atribución), *La huida a Egipto*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza). Fig. 7: Juan Andrés Merclein (atribución), *La Visitación*, óleo sobre lienzo. Real Seminario de San Carlos Borromeo, Zaragoza.

Composición en friso que presenta a las figuras de forma sucesiva y casi independiente, a lo largo del formato apaisado. Son característicos los rostros infantiles del Niño Jesús y de las cabecitas flotantes.

La Visitación [fig. 7]

184 x 139 cm.

Óleo/lienzo.

Real Seminario de San Carlos Borromeo, Zaragoza.

De formato elíptico al que se adaptan las figuras. Es ilustrativa la comparación de Zacarías, a la derecha, con el San Joaquín del cuadro de Alcañiz.

Santo Dominguito de Val

138 x 103 cm.

Óleo/tabla.

Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, Zaragoza.

Tabla que formó parte de un altar o retablo, como pone en evidencia el cerco semicircular superior dejado por la hornacina o encasamiento en que se alojaba. Representa al infante del coro de la catedral de Zaragoza que murió mártir clavado en una cruz en 1250 a manos de los judíos. Las fisonomías del santo y de los angelitos que lo flanquean son típicos modelos de Merklein. Recuerda a un grabado de Mateo González de 1793, que quizá se inspirara en esta pintura o en una similar.

BRAULIO GONZÁLEZ (1724-1802)

Como obras seguras de las cuales partir, pueden tomarse en consideración la *Asunción* pintada en las puertas del armario del dosel de la Seo de Zaragoza (1767)⁶ y el retrato de *Pedro Ric y Ejea*, encargado al artista por la Universidad Sertoriana de Huesca, firmado por él y acaso también realizada en torno a 1767, año de la muerte del retratado, que figura en la cartela del lienzo⁷. Den-

⁶ ANSÓN NAVARRO, A., «El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)», en José Rogelio Buendía (com.), *Goya joven (1746-1776) y su entorno* —catálogo de exposición celebrada en el Museo Camón Aznar Zaragoza del 21 de noviembre al 20 de diciembre de 1986—, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986, pp. 23-34, espec. p. 29.

⁷ CALVO RUATA, J.I., «Sarga del profeta Oseas», «Sarga del profeta Jeremías» y «Sarga del Padre Eterno», en María del Carmen Lacarra Ducay, Carmen Morte García y José Ignacio Calvo Ruata (com.), *Joyas de un patrimonio* —catálogo de exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza del 17 de mayo al 18 de julio de 1999—, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, pp. 253-267.

tro de un general espíritu tardobarroco, pone especial énfasis en hinchar las formas y hacer las figuras pesadas. Dota a sus personajes de anatomías corpulentas, manos grandes y huesudas y ojos desorbitados. Con estos recursos y mediante la exageración teatral de las poses, busca intensificar su expresividad, aunque con resultados más bien vacuos.

La Dolorosa [fig. 8]

48 x 37 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz, Zaragoza.

En un óvalo, busto de María, compungida por el dolor, simbólicamente representado por el puñal clavado en su pecho. Se sitúa en el banco del retablo de San Victorián. Es manifiesto que responde a la misma mano que el lienzo de *San Juan y Santa María Magdalena* del retablo del Santo Cristo de la misma iglesia, también atribuido a Braulio González⁸. Teniendo en cuenta que la Virgen María no figura en este último lienzo, que en el presente óvalo posa mirando hacia arriba y que han sido numerosos los intercambios que ha habido de elementos entre los retablos de la iglesia en que se encuentra, no sería de extrañar que inicialmente hubiera estado ubicado bajo dicho conjunto de la Crucifixión.

Nuestra Señora del Niño Perdido [fig. 9]

132,5 x 102 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de Jaulín (Zaragoza).

Representación de la imagen que se venera en Caudiel (Castellón), acompañada por San Agustín y San Vicente Ferrer. Son muy características del pintor las facciones de los angelitos. Lleva una cartela con la inscripción: *N.ª S.ª/DEL NIÑO/PERDIDO*.

Tras una primera generación más bien mediocre de pintores tardobarrocos, a la que pertenecieron Luzán, Merclein y González, se abrió camino la generación más representativa, la que integró a los artistas de más valía, como fueron los Bayeu, Goya, Manuel Eraso y Diego Gutiérrez. Como repetidamente se ha dicho, fue una generación profundamente marcada en su juventud por la venida a Zaragoza desde Italia de Antonio González Velázquez para pintar la cúpula

⁸ FATÁS CABEZA, G. (director), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982, p. 301.

sobre la Santa Capilla del Pilar (1752-1754), siendo portador de la plenitud del lenguaje artístico rococó que aprendió de su maestro Corrado Giaquinto, lo que convirtió a esos jóvenes pintores en entusiastas giaquintistas.

FRANCISCO BAYEU (ZARAGOZA, 1734-MADRID, 1795)

Fue el más dotado de su generación. Se han perdido muchas obras documentadas de su etapa juvenil zaragozana, pero todavía perviven las suficientes para definir cómo era por entonces su estilo personal. Un espléndido referente es la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza*, firmada y fechada en 1760 (National Gallery, Londres)⁹, caracterizada por la pincelada nerviosa, las formas quebradas, la agitación compositiva, la profusión de efectos lumínicos que desmaterializan la escena y, sobre todo, las delicadas combinaciones de suaves tintas de gamas frías y cálidas. Cualidades que no están reñidas con una manifiesta sensibilidad para dotar a sus personajes de honda humanidad y verosimilitud. Siendo Bayeu un pintor bien conocido, valorado y cotizado, se diría que ya no es fácil dar con nuevas obras suyas; pero recientes hallazgos demuestran que no es así.

La Asunción de la Virgen a los Cielos [fig. 10]

101 x 91 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1755-1760.

Convento de N.^a S.^a del Pilar (antes de Santa Inés), MM. Dominicas, Zaragoza.

Allende la impresión que produce un primer vistazo al cuadro, el examen más detenido revela que su aspecto tosco se debe en realidad a los profusos repintes que ha sufrido, los que seguramente ocultan graves deterioros de la policromía original. Además, parece que el formato original era ovalado. No obstante, todavía se advierte en las figuras de los dos ángeles mancebos que flanquean a María la ligereza de pincelada y el uso de tonalidades propias de Bayeu. Dichos ángeles resultan muy similares, respectivamente, al que ciñe el cinturón de castidad al *Santo Tomás de Aquino* del colegio Cardenal Xavierre de Zaragoza, y al arcángel Rafael del retablo de los Sagrados Corazones de la iglesia de San Felipe de Zaragoza. Todas estas obras son, seguramente, anteriores a 1760.

⁹ HELSTON, M. (com.), *Painting in Spain during the later eighteenth century*, Londres, National Gallery Publications, 1989, pp. 38-39.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Fig. 8: Braulio González (atribución), *La Dolorosa*, óleo sobre lienzo. Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz (Zaragoza). Fig. 9: Braulio González (atribución), *Nuestra Señora del Niño Perdido*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Jaulín (Zaragoza). Fig. 10: Francisco Bayeu (atribución, muy repintado), *La Asunción de la Virgen a los Cielos*, óleo sobre lienzo. Convento de N.ª S.ª del Pilar (antes de Santa Inés), MM. Dominicás, Zaragoza. Fig. 11: José Stern (atribución), *Alegoría de la Caridad*, detalle del monumento de Semana Santa de la Colegiata de Bolea (Huesca).

Santa Bárbara

168 x 114 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1770.

Iglesia parroquial de Aldehuela de Liestos (Zaragoza).

Figura de cuerpo entero, en primer plano, con los atributos de la palma, la custodia y, al fondo, la torre. La inesperada aparición de este lienzo, de gran calidad, en la pequeña y remota localidad de Aldehuela de Liestos parece encontrar sentido en el hecho de que por aquellos años era señor del lugar Juan Antonio Remírez de Baquedano, mayordomo de Carlos III y primer caballero de la princesa de Asturias, María Luisa de Borbón. Él y Bayeu coincidieron, por lo tanto, en el real servicio. En 1767 se concluyó la construcción de la nueva iglesia de Aldehuela bajo el patrocinio de Remírez¹⁰. Al ser esta pintura posterior en varios años a la marcha de Bayeu a Madrid, se aleja de la bravura de su estilo más temprano, atemperado por el clasicismo mengsiano y las calidades nacaradas. Pero sigue palpitando la vivacidad en sus personajes, como se aprecia en las dos cabecitas de ángeles que flotan junto a la santa, repitiendo literalmente el mismo modelo utilizado para una *Inmaculada* que pertenecía a la colección Afinsa de Madrid¹¹. La figura de Santa Bárbara parte del mismo modelo que una *Santa mártir* de la que ahora constan tres versiones. La primera (Colección Diputación Provincial de Zaragoza, NIG 72) fue posiblemente realizada por Antonio González Velázquez¹², quizás a partir de una creación de Giaquinto. Las otras dos (Arzobispado de Zaragoza y colección particular de Zaragoza) pu-

¹⁰ Véase el folleto *Restauración de los lienzos de La Anunciación y Santa Bárbara. Aldehuela de Liestos*, s.l., s.a., editado en 2009 por la Escuela-Taller «Blasco de Grañén», y redactado en sus aspectos histórico-artísticos por Ana Lacarta Aparicio, Javier García-Aráez Martín-Montalvo, Lorena Menéndez Zapata y José Ignacio Calvo Ruata.

La pintura fue dada a conocer en exposición pública en 2011. Véase CALVO RUATA, J.I. (com.), *Joyas de un Patrimonio IV. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)* —catálogo de exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza del 17 de marzo al 22 de mayo de 2011—, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011, p. 94. El estudio más detallado en CALVO RUATA, J.I., «Santa Bárbara», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 370-373.

¹¹ ANSÓN NAVARRO, A. (com.), *Francisco Bayeu. 1734-1795* —catálogo de exposición celebrada en el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar» de Zaragoza del 18 de abril al 19 de mayo de 1996—, Zaragoza, Ibercaja, 1996, pp. 146-147.

¹² <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/>

dieron surgir del círculo de Bayeu, de mano diferente cada una. Después Bayeu volvería sobre este modelo para hacer el cuadro de Aldehuela.

JOSÉ STERN

Es muy poco lo que hasta ahora se sabe de este pintor. Era de origen romano y se afincó en Huesca. Se ha documentado como obra suya el monumento de Semana Santa de la Colegiata de Bolea (Huesca), realizado en 1764 [fig. 11]¹³. Es artista de gran calidad, que está imbuido de un lenguaje tardobarroco italianizante, de cierto aire tiepolesco. El peculiar amaneramiento y gracia de sus figuras, las fisonomías de narices respingonas y, ante todo, la morbidez de las carnes, hacen que sea un pintor fácilmente reconocible. Sorprende lo avanzado de sus propuestas pictóricas para la temprana cronología que parecen tener algunas de sus obras, por lo que hemos de considerarlo un verdadero pionero en el medio oscense; no parece, sin embargo, que dejara huella visible en otros artistas.

Venida de la Virgen del Pilar

165 x 185 cm.

El milagro de Calanda

165 x 185 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1764.

Museo Diocesano de Huesca.

Pareja de lienzos de tema pilarista que fueron realizados para la capilla de la Virgen del Pilar de la catedral de Huesca, fundada en 1764 en el espacio preexistente de una capilla anterior¹⁴. Eran conocidas desde mucho tiempo atrás, pero las atribuciones a Luzán, Manuel Bayeu o a Merklein que se han ido sucediendo son insostenibles¹⁵. La singularidad de su estilo fue la que me puso en

¹³ COSTA FLORENCIA, J., «José Stern, autor del monumento de Semana Santa de la ex-colegiata de Bolea», *Diario del Alto Aragón. Domingo*, 25 de octubre de 2009, p. 7.

¹⁴ ARCO GARAY, R., *La Catedral de Huesca. Monografía histórica arqueológica*, Huesca, 1924, p. 94.

¹⁵ ARCO GARAY, R., «El círculo de pintores aragoneses en torno a Goya», *Revista de Ideas Estéticas*, pp. 15-16, Madrid, 1946, pp. 379-415, espec. pp. 385-386. LACARRA DUCAY, M.C. y MORTE GARCÍA, C., *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, «Colección Básica Aragonesa», n.º 44, Zaragoza, Guara Editorial, 1984, pp. 114-117. ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor...*, op. cit., p. 140.

alerta de que se trataba de un pintor anónimo al que había que desenmascarar. El hallazgo documental de Bolea ha desvelado el enigma.

San José de Leonisa

325 x 361 cm.

San Fidel de Sigmaringa [fig. 12]

325 x 361cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1751.

Santuario de la Virgen de la Oliva, Ejea de los Caballeros (Zaragoza)¹⁶.

Pareja de lienzos en medio punto que formaron parte de la capilla dedicada a esos santos en el desaparecido convento de Capuchinos de Ejea de los Caballeros. Se terminó de acondicionar dicha capilla en 1751, tan sólo cinco años después de que ambos santos fueran canonizados¹⁷. Obras de gran aparato, cuya iconografía refleja distintos pormenores sobre la vida y martirio de los protagonistas.

Nuestra Señora del Rosario

259,5 x 138 cm.

Óleo/lienzo.

Ca. 1750-1760.

Iglesia parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza).

Fue lienzo corredero que tapaba la hornacina central del retablo de la Virgen del Rosario, cuya titular es una imagen escultórica¹⁸. Es el mismo caso, por lo tanto, que el ya comentado de Luzán en Muel. Las pérdidas considerables de

¹⁶ Publicadas como obras atribuidas Juan Andrés Merclain: ALMERÍA, J.A., *et al.*, *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 127. GIL ORRIOS, A., «La iglesia barroca de Nuestra Señora de la Oliva de Ejea», en Nuria Asín García (coord.), *Comarca de la Cinco Villas*, col. «Territorio», n.º 25, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, p. 237. Como obras anónimas, tras su restauración, en CALVO RUATA, J.I. (com.), *Joyas... Restauraciones...*, *op. cit.*, pp. 89-90. El estudio más desarrollado, ya atribuidas a Stern, en CALVO RUATA, J.I., «San José de Leonisa. San Fidel de Sigmaringa», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas... Estudios, op. cit.*, pp. 353-357.

¹⁷ ABADÍA ÁLVAREZ, J.F., *Ejea de los Caballeros y su convento capuchino: 400 años de historia en común (1629-1948)*, Ejea de los Caballeros-Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas e Institución Fernando el Católico, 2010.

¹⁸ Pintura publicada por primera vez, como obra anónima, en CALVO RUATA, J.I. (com.), *Joyas... Restauraciones...*, *op. cit.*, p. 90. Estudiada como obra de Stern en CALVO RUATA, J.I., «Nuestra Señora del Rosario», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas... Estudios, op. cit.*, pp. 359-363.

policromía que presentaba el lienzo, paliadas en la restauración mediante reintegraciones, dificultan pero no impiden reconocer las maneras pictóricas de Stern.

Frontal de altar con la Anunciación

197 cm de anchura.

Óleo/tabla.

Ca. 1760-1770.

Iglesia parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza)¹⁹.

Además del lienzo corredero, Stern también se hizo cargo de la decoración pictórica del frontal de altar del retablo de la Virgen del Rosario (ahora intercambiado con el frontal del retablo mayor del mismo templo). Contiene una *Anunciación* enmarcada por una orla decorativa. Se conserva en estado más íntegro que el lienzo.

PINTOR ANÓNIMO DE FIGURAS INGENUAS

Bajo esta denominación agrupo una serie de obras que parecen deberse a un mismo artista. Se caracteriza por la aplicación muy desdibujada de la materia pictórica, a mitad de camino entre una factura intencionadamente deshecha y una cierta torpeza de ejecución. Los rostros, dotados de ojos rasgados con intensas pupilas oscuras, son muy peculiares. Domina un tono general de ingenuidad.

Venida de la Virgen del Pilar [fig. 13]

81 x 57 cm.

Óleo/lienzo.

Iglesia parroquial de Santa Engracia, Zaragoza.

Virgen del Pilar con San Pedro y San Gregorio Magno

34 x 30 cm.

Óleo/tabla.

Zaragoza, colección particular²⁰.

¹⁹ CALVO RUATA, J.I., *Ibidem*.

²⁰ Atribuida a Francisco Bayeu en BUESA CONDE, D. (com.), *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción* —catálogo de exposición celebrada en la Lonja de Zaragoza del 7 de octubre de 1995 al 7 de enero de 1996—, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 206 y 227, cat. 75.

La Asunción de la Virgen a los Cielos [fig. 14]

81,5 x 59,5 cm (marco original rococó, tipo cornucopia: 149 x 94 cm)

Óleo/lienzo.

Iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza.

La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana

104 x 73 cm.

Óleo/lienzo.

Convento de N.^a S.^a del Pilar (antes de Santa Inés), MM. Dominicas, Zaragoza.

Además de compartir todos estos cuadros los rasgos estilísticos ya señalados, encontramos particulares afinidades entre varias de sus figuras que son dignas de observar: rostro de la Virgen (iglesia de Santa Engracia) y rostro del ángel mancebo con azucena (iglesia de San Miguel); rostro del otro ángel mancebo (iglesia de San Miguel) y rostro del ángel niño en el ángulo superior derecho (Dominicas); rostros de San José (Dominicas), de Santiago (iglesia de Santa Engracia), de San Pedro (colección particular) y del varón apostólico central del grupo de la izquierda (iglesia de Santa Engracia). Los cuadros de la iglesia de Santa Engracia y de colección particular comparten un afín colorido alegre. No así ocurre con el cuadro de las Dominicas, de tonos mortecinos; por su parte, el de San Miguel parece bastante sucio y barrido, lo que distorsiona la percepción del colorido original. No obstante, estas diferencias cromáticas no hacen desistir de la idea de que detrás de todos estos cuadros se encuentra el mismo artista.

PINTOR ANÓNIMO DE TOQUE EMBORRONADO

Como en el caso anterior, en las siguientes pinturas se observan estrechas relaciones de parentesco que apuntan a un mismo artista de identidad desconocida. Trabaja con empastes insistentes, un tanto emborronados. Construye los rasgos fisonómicos con trazos arrastrados. Algunas de las pinturas que a continuación se reseñan han sido atribuidas a Goya, lo que no encuentra justificación formal a la hora de compararlas con la producción que se considera segura del maestro anterior a los años ochenta del siglo XVIII. Menos aún a la posterior. Como en el caso precedente, nos encontramos ante el reto de desvelar la identidad del verdadero responsable de estas obras.

Stella Matutina

24 x 41,5 cm.

Foederis Arca

24 x 41,5 cm.

Óleo/lienzo.

Colección particular.

Pareja de pinturas dedicadas a sendos títulos marianos de la Letanía Lauretana (Estrella de la Mañana y Arca de la Alianza). Publicadas como goyas bajo la hipótesis de que fueron hechas por el maestro como bocetos para unas bóvedas de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, circunstancia a la que se supuso aludía una carta a Zapater de 1778²¹.

La Asunción de la Virgen a los Cielos

111 x 82 cm.

Óleo/lienzo.

Colección particular.

Fue también publicada como obra de Goya aduciéndose razones estilísticas, así como una supuesta mención a ella en una carta a Zapater que la situaría en 1781²².

Venida de la Virgen del Pilar [fig. 15]

103 x 72 cm.

Óleo/lienzo.

Museo Diocesano de Teruel.

El Museo de Zaragoza conserva una fotografía antigua, en blanco y negro, que se dio a conocer en 1995 como tomada de un boceto de Goya que no se habría conservado o que, de hacerlo, estaría en paradero desconocido, para el que se proponía una cronología en torno al año 1765²³. La realidad es que el cuadro o boceto en cuestión (o una versión prácticamente idéntica) sí que se conserva y pertenece a las colecciones del Museo Diocesano de Teruel. Al compararlos, despista el hecho de que la pieza reproducida en fotografía tiene formato elíptico, como si de un proyecto de pintura para bóveda se tratara, mientras que

²¹ TORRALBA SORIANO, F. y RINCÓN GARCÍA, W., *Dos bocetos de Francisco de Goya para la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza*, Monografías «Aragonia Sacra», n.º 5, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1992.

²² TORRALBA SORIANO, F., «Hipótesis sobre una obra de Goya», *Goya*, n.º 227, Madrid, 1992, pp. 258-264.

²³ 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 de Aragón, 1995, pp. 48-49.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 12: José Stern (atribución), *San Fidel de Sigmaringa* (detalle), óleo sobre lienzo. Santuario de la Virgen de la Oliva, Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Fig. 13: Anónimo, *Venida de la Virgen del Pilar*, óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Santa Engracia, Zaragoza. Fig. 14: Anónimo, *La Asunción de la Virgen a los Cielos*, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza. Fig. 15: Anónimo, *Venida de la Virgen del Pilar*, óleo sobre lienzo. Museo Diocesano de Teruel.

el cuadro de Teruel es rectangular. Ahora bien, un análisis de detalle revela que son iguales, sin perjuicio de que en la época en que fue fotografiada estuviera parcialmente enmascarada para parecer elíptica y que la suciedad o las deficiencias de la toma fotográfica desvirtuaran el aspecto primigenio de la pintura. Actualmente, estando restaurada, se aprecian restos del cerco que se correspondía con ese formato oval, aunque no podemos ahora determinar si era debido a un repinte oscuro o a un elemento opaco (cartón o similar) que tapaba las zonas ocultas. De cualquier manera, el cuadro de Teruel, dotado de todos los elementos iconográficos al uso y de un rico paisaje, responde a las características formales descritas para nuestro artista anónimo.

Pentecostés

98 x 73 cm.

Óleo/lienzo.

Zaragoza, colección particular²⁴.

El aspecto general difiere notablemente de las anteriores obras debido al protagonismo cromático que aporta la imprimación rojiza, ostensiblemente a la vista, pero el tratamiento de las figuras se mantiene en sintonía con ellas.

NOTA FINAL

El objetivo principal de esta comunicación ha sido presentar el anticipo de una metodología de trabajo que está en fase de desarrollo. Las obras pictóricas reseñadas han sido elegidas de modo discrecional, con un fin meramente ilustrativo, adaptado al espacio disponible en estas páginas. No constituyen, por lo tanto, un catálogo al uso de obras inéditas que se sacan a la luz. Su estudio particular y detallado, junto con otras obras que han sido ya reconocidas y muchas más que faltan por reconocer, queda pendiente para ulteriores fases de la metodología en curso.

²⁴ Publicado en RINCÓN GARCÍA, W. (com.), *María, en el misterio de la Pasión* —catálogo de exposición organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza, Ibercaja y la Junta Coordinadora de Cofradías de Semana Santa de Zaragoza, en la Lonja de Zaragoza del 16 de febrero al 19 de marzo de 2006—, Zaragoza, Ibercaja, 2006, pp. 244-245.