

UN «SAN CRISTÓBAL», PINTURA DE JUVENTUD
DE GOYA, QUE PERTENECIÓ AL HOMBRE DE NEGOCIOS
DE ZARAGOZA DON JUAN MARTÍN DE GOICOECHEA

«SAN CRISTÓBAL», A PAINTING IN YOUTH OF GOYA,
WHAT WAS PROPERTY OF THE BUSINESSMAN OF
SARAGOSSA DON JUAN MARTIN DE GOICOECHEA

ARTURO ANSÓN NAVARRO*
Universidad de Zaragoza

Resumen. Se da a conocer una pintura desconocida de juventud de Goya, un cuadro de «San Cristóbal» que fue encargado al pintor aragonés hacia 1767 por don Juan Martín de Goicoechea, rico comerciante y hombre de negocios ilustrado de mentalidad burguesa, para su casa de la calle del Horno de la Caraza de Zaragoza. La pintura se inscribe estéticamente dentro de la pintura tardobarroca, pero con efectos tonales, luces y blandura anatómica y expresiva ya rococó. Esta pintura, que siempre ha estado en propiedad de sucesivos familiares de Goicoechea, es muy importante para conocer mejor los inicios artísticos de Goya en Zaragoza.

Palabras clave. Goya, Juan Martín de Goicoechea, Francisco Bayeu, rococó, Corrado Giaquinto, Ilustración.

Abstract. This paper makes public an unknown painting in his youth of Goya. It is a painting of «San Cristóbal», which was ordered to the Aragonese painter around 1767 by don Juan Martín de Goicoechea (a rich trader and enlightened businessman with an upper-class mentality), for his house at Horno de la Caraza street, in Saragossa. The painting is esthetically situated in the late baroque, but with rococo tonal effects, lights and anatomical and expressive softness. This painting, that has always been under property of successive relatives of Goicoechea, is very important to get to know better the artistic beginnings of Goya in Zaragoza.

Keywords. Goya, Juan Martín de Goicoechea, Francisco Bayeu, rococo, Corrado Giaquinto, Enlightenment.

* Miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE.

En este estudio quiero dar a conocer una pintura absolutamente desconocida de Francisco de Goya, en concreto un *San Cristóbal* [fig. 1], que actualmente está en una colección particular de Barcelona. Es una obra de la etapa zaragozana (1763-1774) de Goya, que refleja el primer estilo de juventud del pintor de Fuendetodos. El cuadro siempre ha estado en manos de familiares de su primer propietario, que fue nada menos que don Juan Martín de Goicoechea, hombre de negocios de origen navarro pero afincado en Zaragoza, y que fue uno de los hombres más ricos de la capital aragonesa y, además, amigo y protector de Goya.

Este cuadro de San Cristóbal se halla en buen estado de conservación. La pintura mantiene el soporte original, de lienzo de lino, fino y de trama algo gruesa, que fue recortado ligeramente en los bordes a finales del siglo XIX o comienzos del XX para adaptarlo al bastidor que ahora tiene, de tamaño semejante al antiguo. También se aprecia una marcada costura de unión de un fragmento de lienzo al principal en la zona inferior. El marco dorado que posee puede considerarse el original, pues responde a una tipología del último cuarto del siglo XVIII.

La pintura, antes de procederse a la reciente restauración, mostraba estucados y repintes realizados unos, muy posiblemente, en las últimas décadas del siglo XIX, y otros en las primeras décadas del XX [fig. 2]. El primero de los pintores restauradores intervinientes realizó unos estucados en verde, muy duros, para cubrir algunas pérdidas de pintura y perforaciones, e hizo repintes gruesos en partes de las figuras de San Cristóbal y del Niño Jesús.

Con 20 ó 25 años de diferencia, aproximadamente, en las primeras décadas del siglo XX, otro pintor procedió a tapar y parchear con estuco blanco las pérdidas anteriormente estucadas y otras nuevas. También hizo repintes amplios y más planos que los del anterior restaurador, de modo que, incluso, cubrió con esos repintes zonas que no estaban dañadas. Asimismo, ese segundo pintor al que se le encomendó «adecentar» la pintura hizo repintes en la zona izquierda de la túnica del santo, rehaciendo algunos de sus pliegues.

En la primavera de 2013 la restauradora Patrocino Jimeno Victori realizó una metódica y excelente restauración del cuadro, con la supervisión del autor de este estudio, después de haber realizado una valoración de las intervenciones anteriores, de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. La restauración de Patrocino Jimeno ha devuelto a la pintura su aspecto original y su belleza, y la profundidad de su paisaje nocturno ambiental, permitiendo ver y valorar la calidad de las pinceladas y el excelente modelado desarrollado por Goya en dichas figuras sagradas, tras eliminar los groseros repintes, especialmente en las frentes de ambas figuras, y en los ropajes, pecho y pierna derecha de

San Cristóbal, que habían ocultado las matizaciones y gradaciones tonales que Goya introdujo en el modelado de las mismas. Todo ello consta en su informe técnico. El 30 de agosto de 2013 se le realizaron a la pintura tres radiografías en «Rxd. Centro de Diagnóstico por Imagen» de Zaragoza, comprobándose que no había imágenes subyacentes en el lienzo.

ORIGEN Y PROCEDENCIA DE LA OBRA

Esta pintura de *San Cristóbal* [fig. 1] perteneció a don Juan Martín de Goicoechea y Galarza (Bacaicoa, Navarra, 1732-Zaragoza, 1806), personaje muy destacado en Zaragoza en la época de la Ilustración, y amigo y protector de Goya en su época artística de juventud (Gómez Zorraquino, 1989; Ansón, 1993, 98-105; Ansón, 1995, 160-161). Fue don Juan Martín de Goicoechea [fig. 1] prototipo de ilustrado de mentalidad burguesa. Siendo todavía un niño se trasladó a Zaragoza desde el lugar de nacimiento, Bacaicoa, en el valle navarro de la Burunda, para, de la mano de su tío, Lucas de Goicoechea, formarse en el comercio. Unos años después marchó a Lyon (Francia) para estudiar comercio y aprender el funcionamiento de la industria sedera. Ello le permitiría establecer relaciones comerciales con Francia, Inglaterra, Holanda e Italia. Tras regresar a Zaragoza, y dotado de un gran espíritu emprendedor, heredó los negocios y la fortuna de su tío y suegro, pues casó en 1767 con la hija de éste, María Manuela de Goicoechea y Echenique, y se convirtió en el comerciante y financiero más importante de Zaragoza entre 1770 y 1806. Viajó con frecuencia a Francia por asuntos de negocios.

Los beneficios que obtuvo en sus actividades mercantiles los destinó a la compra de tierras, especialmente la finca de La Torraza, en Villamayor, próxima a Zaragoza, de 68 hectáreas, y en otras partidas del término de la capital aragonesa. Además, tomó en arriendo rentas feudales y eclesiásticas del conde de Atarés y del arzobispo de Zaragoza, y comercializó los excedentes de la producción agraria de las tierras de su propiedad y de las arrendadas. Fomentó el cultivo del olivo, generalizando el abonado y el regadío en sus fincas, para lo que promovió entre 1788 y 1805 la construcción de la presa y la acequia de Camarera, en la que invirtió 880.000 reales de vellón.

Por lo que se refiere a su actividad industrial, en 1772 abrió un hilador de seda en Zaragoza; estuvo abierto hasta 1779 y fue uno de sus escasos fracasos económicos, debido al descenso de los beneficios y a la competencia de productos textiles catalanes. Unos años después, en el mismo lugar donde había tenido las instalaciones del hilador de seda, Goicoechea mandó construir entre 1785

y 1789 al arquitecto Agustín Sanz un molino de aceite, que fue modelo en su género. Tenía seis prensas, atendidas por 22 operarios venidos de Provenza (Francia), que transformaban la mayor parte de la producción olivarera de los alrededores de Zaragoza. El aceite producido lo vendía.

En cuanto a la actividad comercial, la prioritaria, Goicoechea fue el gran almacenista al por mayor de Zaragoza, y controló buena parte de los suministros de vino, aceite y trigo. En 1789 y 1794, ante la carestía de grano en Zaragoza, hizo traer trigo desde el puerto de Barcelona, procedente de Sicilia, y con él se pudo vender a los panaderos zaragozanos a un precio asequible para hacer pan, con lo que se evitó una gran hambruna. Exportaba a Castilla, Francia, Cataluña y Valencia excedentes agrícolas y productos manufacturados. También se dedicó a las finanzas, pues fue accionista y apoderado en Zaragoza del Banco de San Carlos, comisionado para el pago de los intereses de los vales reales (deuda pública); fue tesorero del Canal Imperial de Aragón; y el mayor accionista de la Compañía de Amigos de Zaragoza, que financiaba a seis meses las operaciones mercantiles de los demás comerciantes zaragozanos.

Fue un decidido partidario de las renovadoras ideas ilustradas en el campo de la formación de los artesanos, de la artesanía y de la industria, en la línea de Campomanes, y miembro muy activo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País desde su fundación, institución ilustrada de la que llegó a ser director segundo desde 1794 hasta su fallecimiento en 1806. Mantuvo con dinero de su propio peculio las enseñanzas artísticas de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica entre 1784 y 1791, y de ella fue su curador (Ansón, 1993, 100-105, 128-131 y 137-140). Cuando en 1792 se consiguió del rey Carlos IV la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, fue nombrado don Juan Martín de Goicoechea su viceprotector perpetuo. Carlos III, por el fomento de la agricultura, la industria y las artes, le concedió el 29 de junio de 1789 una cruz pequeña de la Real Orden de Carlos III, que luce en el pecho en el retrato que le hizo Goya con motivo de tal distinción (Museo de Zaragoza).

Sus gustos artísticos fueron decididamente academicistas y neoclásicos, y fue gran defensor y admirador de la pintura de Francisco de Goya, del que tuvo varias obras, entre ellas esta que aquí se estudia. Fue también amigo de los pintores Francisco y Ramón Bayeu, y de Buenaventura Salesa, así como del arquitecto académico Agustín Sanz, el más reconocido en la Zaragoza de su época, que trabajó algunos encargos para él. Asimismo lo fue de Martín Zapater, el íntimo amigo de Goya, del canónigo don Ramón de Pignatelli, impulsor del Canal Imperial de Aragón, y de otros ilustrados zaragozanos.



Fig. 1. Francisco de Goya. *San Cristóbal* (c. 1767), colección particular (después de la restauración del cuadro).

Como ya se ha señalado, fue coleccionista de obras de arte, y poseyó varias pinturas de Goya (Ansón, 1995, 161 y 163-164), entre ellas, aparte del *retrato de don Juan Martín de Goicoechea*, que le pintó Goya, actualmente en el Museo de Zaragoza, una *Sagrada Familia*, que pertenece a la colección de los marqueses de Las Palmas, en Jerez de la Frontera; una *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza*, en la colección Pasqual de Quinto de Zaragoza, pareja de la anterior y también de su primera época zaragozana; un *Bautismo de Cristo*, actualmente propiedad de los condes de Orgaz, en Madrid; y el boceto para el fresco de *La Gloria* de la bóveda del Coreto del Pilar de Zaragoza, hoy propiedad de Ibercaja que lo expone en su Museo Goya-Colección Ibercaja de Zaragoza. A ellos hay que añadir el que aquí se estudia y se da a conocer.

PROCEDENCIA DE LA PINTURA

Este cuadro de *San Cristóbal* ha estado siempre en manos de sucesivos descendientes de la familia de don Juan Martín de Goicoechea. Doña María de Valenzuela, familiar de los actuales propietarios del cuadro, nacida en 1919, que en la actualidad tiene 95 años de edad, ante la fotografía que le mostré el 31 de enero de 2012, reconoció de inmediato el cuadro de «San Cristobalón», como le llamaban, que estaba colocado en una de las paredes de la casa de sus abuelos, que era la casa de los Goicoechea. Ésta se hallaba situada en la calle de Goicoechea n.º 12 (antes llamada del Horno de la Caraza n.º 74-75), en la parroquia del Pilar de Zaragoza. La casa había sido comprada por Juan de Latassa, suegro de Lucas de Goicoechea, y en 1755 pasó a propiedad de éste, al cederle aquel las tres cuartas partes de la misma y comprarle el cuarto restante a María Teresa Ortín Latassa (Gómez Zorraquino, 1989, 177-178, notas 1 y 8). Sería unos años después, hacia 1765, reformada y modernizada en profundidad cuando don Juan Martín de Goicoechea ya había casado con su prima, hija de Lucas de Goicoechea. En dicha casa permaneció el cuadro de *San Cristóbal* hasta el mes de junio del año 1954, en que fue derribada para construir la plaza de las catedrales. Ocupaba el espacio junto al gobierno civil, que se estaba terminando de construir por entonces. El derribo de la casa de los Goicoechea fue acordado por el Ayuntamiento de Zaragoza en sesión del 29 de mayo de 1954 (*Heraldo de Aragón*, 30.V.1954).

Veamos cuáles fueron los sucesivos propietarios del cuadro hasta llegar a la familia que actualmente lo posee. Don Juan Martín de Goicoechea, encargado del cuadro hacia 1767, lo poseería hasta su muerte en 1806. Al no tener descendencia de su matrimonio con su prima María Manuela de Goicoechea



Fig. 2. Francisco de Goya. *San Cristóbal* (c. 1767), colección particular (al comienzo de la restauración del cuadro).

y Echenique, sus bienes, entre ellos este cuadro y el resto de «goyas» que poseía, y sus negocios pasaron a su sobrino Pedro Miguel López de Goicoechea (1756-1809), que murió en 1809, durante la Guerra de la Independencia. Puesto que éste no tuvo descendencia, en 1809 el cuadro pasó a propiedad de su sobrina, Francisca Ramona Fernández de Garayalde y Goicoechea, hija de María Manuela López de Goicoechea, que había sido hermana de Pedro Miguel. De su matrimonio con Juan Antonio Milagro tampoco tuvo descendencia Francisca Ramona Fernández de Garayalde, y a su muerte, en 1817, bienes y cuadros de don Juan Martín de Goicoechea, entre ellos el San Cristóbal que nos ocupa, pasaron a ser propiedad por herencia de su hermana Joaquina Fernández de Garayalde y Goicoechea (1795-1860), casada con el magistrado aragonés José de Lasauca y Sebastián, de la familia de los Lasauca.

A la muerte de Joaquina Fernández de Garayalde en 1860 lo heredó su nieto Joaquín de Alcívar-Jáuregui y Lasauca (1850-1925), pues su madre, Pilar de Lasauca y Fernández de Garayalde, hija de la anterior, había fallecido en 1851. Su hermana mayor, Pilar de Alcívar-Jáuregui y Lasauca (1848-1916), casada con el conde de Sobradriel y barón de Letosa, Joaquín Ignacio Cavero Álvarez de Toledo (1829-1889), heredaría cuadros de Goya que poseyó don Juan Martín de Goicoechea. Sin duda, en el reparto de bienes, ella, condesa consorte de Sobradriel, preferiría llevarse obras de arte, los «goyas», y dinero, en vez de la casa familiar y la finca agrícola de La Torraza, que pasaron a propiedad de su hermano Joaquín.

Joaquín de Alcívar-Jáuregui y Lasauca, casado con Carmen Latorre y Ximénez de Embún (1853-1890), se quedó con el «goya» que aquí se estudia, el *San Cristóbal*. Tras su muerte en 1925, el cuadro pasó a propiedad de diversos herederos, hasta los actuales propietarios. Esos han sido los sucesivos poseedores del *San Cristóbal* de Goya, que, como se puede comprobar, ha estado siempre en propiedad de familiares descendientes del propietario originario, don Juan Martín de Goicoechea y Galarza. Él encargaría este cuadro, en mi opinión el primero de los seis «goyas» que poseyó, al joven pintor de Fuendetodos. Es posible que la iconografía de San Cristóbal, santo hoy sacado del santoral católico, fuera elegida por Goicoechea para colocarlo en la sala de su casa, al estar asociado el santo portador de Cristo niño con el comercio y el transporte.

ESTUDIO ARTÍSTICO DE LA OBRA

El cuadro de *San Cristóbal* [fig. 1], por su formato, dimensiones (140 x 100 cm) y características, debió de ser un encargo importante para un joven Goya de unos 21 años. Supondría un reto artístico, en el que debería demostrar sus cualidades

y dotes como pintor. Don Juan Martín de Goicoechea se lo encargaría, muy posiblemente, a la vuelta de Goya a Zaragoza, tras su fracaso en julio de 1766 en el concurso al premio de pintura de primera clase convocado ese año por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El premio, consistente en una medalla de oro de tres onzas, lo obtuvo su futuro cuñado, Ramón Bayeu y Subías, un año y tres meses mayor que Goya. Éste, después de pasar unos meses junto a Francisco Bayeu para perfeccionarse, volvería a Zaragoza, pues está documentada su presencia en la Semana Santa de 1767, ya que aparece registrado en las «Matrículas de Cumplimiento Pascual de la Parroquia de La Magdalena de 1767» con otros miembros de la familia Goya (Ona, 1997, 75-76 y 306). Habitaban los Goya un cuarto en la segunda casa del lado de la izquierda de la calle de Puerta Quemada (actual de Heroísmo), entrando desde el Coso, que era propiedad de la condesa de Torresecas, y compartían la casa con Ramón Gabarre y su mujer.

No era, pues, un cuadro religioso de pequeñas dimensiones, destinado a una alcoba o dormitorio de una casa particular, sino que muy posiblemente estaría destinado a ocupar un lugar destacado en la sala de la casa de Juan Martín de Goicoechea, que era la de su tío, y suegro desde 1762, Lucas de Goicoechea, en la calle del Horno de la Caraza, parroquia del Pilar. Ya se ha señalado el significado que podría tener la imagen de San Cristóbal para los Goicoechea, relacionados con los negocios comerciales y el transporte de mercancías.

En un ambiente de anochecer, bajo la luz de la luna, Goya representó a San Cristóbal portando al Niño Jesús sobre su hombro derecho y cruzando un río, no muy profundo, de un lado a otro [fig. 1]. El pintor siguió iconográficamente la tradición medieval que presentaba al santo-gigante en relación con Cristo. Había sido un santo muy reproducido en Occidente desde que su hagiografía se fijara en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine en la segunda mitad del siglo XIII, aunque su culto se remonta al siglo V, tanto en Oriente como en Occidente. Fue frecuentemente representado en pinturas y esculturas de los siglos XV y XVI, pero después de la Contrarreforma, las imágenes del santo ya no serían tan frecuentemente demandadas. Su culto estuvo muy extendido en España, y se le invocaba contra la peste, contra las tormentas y el granizo, contra el dolor de muelas y contra la muerte súbita, pues según la tradición popular, quien mira al santo tiene la seguridad de no morir en las siguientes veinticuatro horas (García Cuadrado, 2000, 346-347). Se le tenía por patrón de agricultores de árboles frutales, barqueros y marineros, aguadores, solteros, etc. Destacados pintores como Ribera, Rubens, fray Juan Rizzi o Solimena, lo representaron en el siglo XVII. Goya también lo hizo en este caso, y en el San

Cristóbal que le había pintado a su amigo zaragozano Martín Zapater, y que cita en una carta que le dirigió el 6 de septiembre de 1775, a los pocos meses de llegar Goya a Madrid: «*te doy gracias y no tengo tiempo para más que decirte que aquí tengo el San Cristóbal y que al reverso (¿regreso?) te haré la Dolorosa, y manda a tu amigo de corazón*» (Canellas, 1981, 208).

No sabemos si se valió Goya de algún grabado, dibujo o modelo de referencia para plasmar en su cuadro la imagen del santo portador de Cristo, pero es muy posible. Por proximidad iconográfica y de posición del santo, colocado en primer término, quizás conociera por algún dibujo o copia (¿qué tuviera su primer maestro Luzán?) el *San Cristóforo* que el pintor napolitano Francesco Solimena había pintado en 1699 para un altar de la iglesia de Sant'Andrea dei Lombardi o de Monteoliveto, en Nápoles (Espinosa, 1980, 70-71). Algunas semejanzas —ambiente de atardecer, fondo de paisaje con un pueblo a lo lejos, el Niño Jesús portando la bola del Mundo, y su mano izquierda— se pueden establecer con esta versión de Goya. De cualquier modo, el San Cristóbal de Goya no parece una copia de un modelo ajeno, sino, seguramente, inventado o creado por el joven pintor aragonés. San Cristóbal adopta una postura que resulta un tanto forzada, con las piernas en posición lateral, y la cadera y el busto giradas de tres cuartos, de manera que se aprecia bien su anatomía, pues la túnica corta grisácea [fig. 5], movida por el viento de manera artificiosa, la pintó Goya con grandes pliegues desiguales y redondeados en torno a la cintura. Un manto rojo, con efectos de luces anaranjados en los bordes de los pliegues, cubre los lados, cuelga de la espalda y se recoge sobre el brazo izquierdo del santo, que sostiene y se apoya en un tronco delgado de palmera [fig. 4]. En esto Goya siguió la iconografía tradicional. El modelado de la anatomía está ejecutado con soltura, especialmente el del brazo derecho y el de las manos. La manera de modelar los brazos y los pectorales es semejante a la que utilizó Goya un tiempo después en *El Bautismo de Cristo*, posiblemente pintado hacia 1771, que también fue realizado por Goya para don Juan Martín de Goicoechea y que se halla actualmente en la colección Orgaz de Madrid. La luz lunar, que procede de la izquierda, resalta la mitad de la figura del santo y del Niño Jesús, y deja en penumbra la parte derecha.

El rostro de San Cristóbal es alargado, con frente amplia y sonrosada, nariz fina, ojos de mirada baja, barba y cabellera castaña de amplios mechones movidos por el viento [fig. 3]. Ese rostro es muy parecido al que poco tiempo después pintó Goya al seguidor zaragozano del apóstol Santiago que, en actitud de oración, porta un manto azul-verdoso cubriéndole la cabeza en el centro de la parte inferior de la *Aparición de la Virgen del Pilar en Zaragoza a Santiago y*

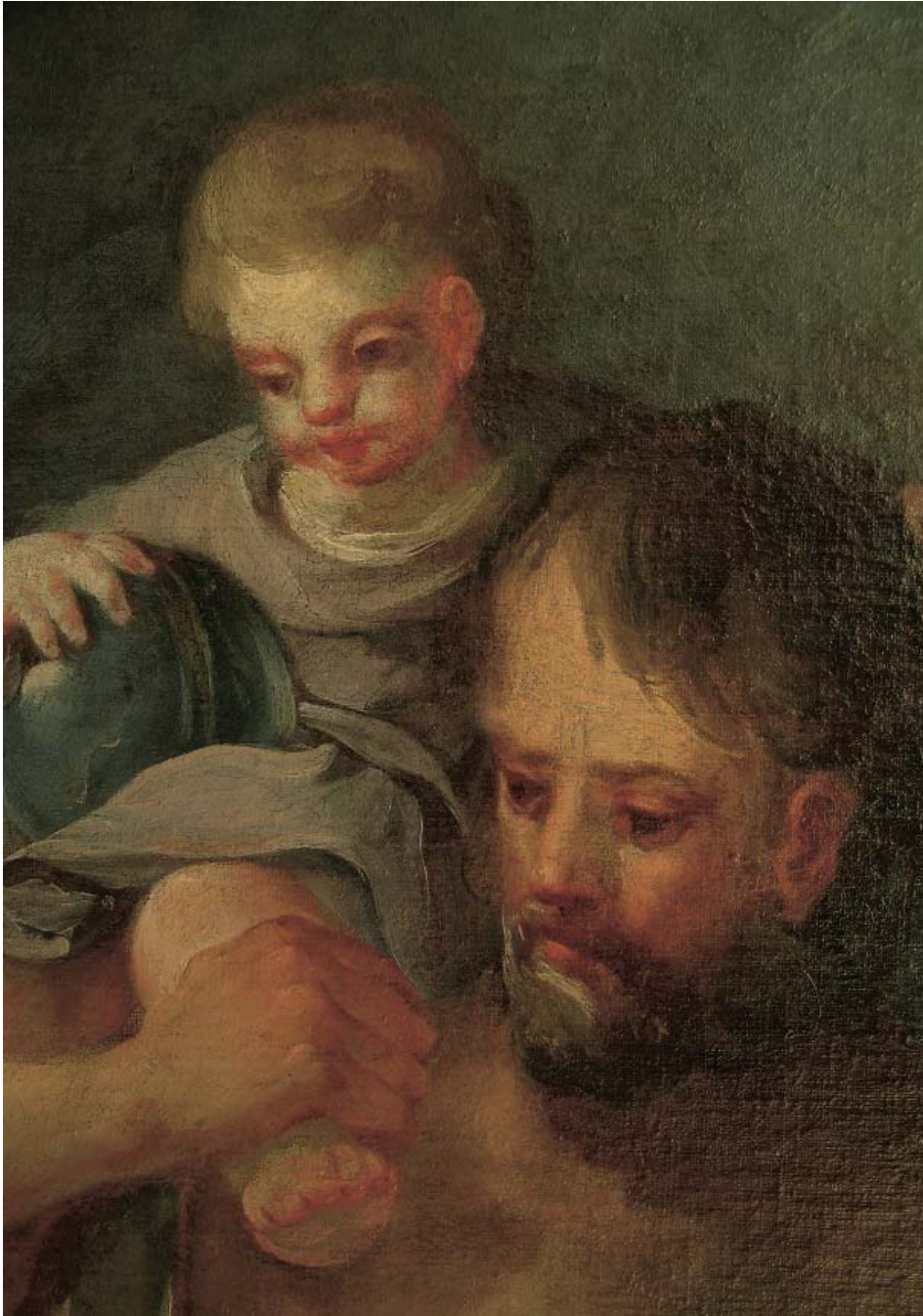


Fig. 3. Francisco de Goya. *San Cristóbal* (c. 1767), detalle de las cabezas de San Cristóbal y del Niño Jesús.

los convertidos, que está en la colección Pasqual de Quinto de Zaragoza, y que fue también un encargo de don Juan Martín de Goicoechea a Goya. Asimismo, presenta similitudes de ejecución con la cabeza del apóstol Santiago de la misma obra, y con la de San José en el cuadro de *La Triple Generación*, que hacía pareja con el anterior en la casa de don Juan Martín de Goicoechea y que ahora está en la colección de los marqueses de Las Palmas en Jerez de la Frontera (Cádiz). Ambos cuadritos de devoción serían pintados por Goya hacia 1767-1769 muy posiblemente, antes de la marcha del pintor de Fuendetodos a Italia.

La manera de estar pintada la boca del santo, y en concreto el labio inferior, mediante una pincelada carminosa, que no acaba de cubrir toda la longitud o recorrido de ese el labio [fig. 3], es una solución ya utilizada por Goya en bocas de figuras de pinturas de esos años: así, en el labio inferior del rostro del ángel que sostiene la Cruz patriarcal, a la izquierda de *San Gregorio Magno*, y en el labio de éste, pintado por Goya en una de las pechinas de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús en Calatayud (Zaragoza), actual iglesia parroquial de San Juan el Real, obra realizada en la primavera de 1766; o en el labio inferior del ángel mancebo libertador del cuadro de la *Liberación del San Pedro de la cárcel*, que se guarda en el Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza, antiguo Colegio de la Inmaculada, de la Compañía de Jesús, de fecha próxima a la anterior, hacia 1765-1766.

El Niño Jesús, de rostro muy convencional, viste túnica malva y se sujeta con la manita izquierda a la cabeza de San Cristóbal [fig. 3]. Con la derecha sostiene el globo terráqueo del Mundo. San Cristóbal le sujeta con su gran mano derecha la pierna, para evitar que se caiga al cruzar el río. Las piernas son regordetas, como gustaba pintarlas a Goya en niños y angelitos.

El río que están cruzando lleva las aguas tranquilas en su recorrido por una zona llana, poco accidentada. San Cristóbal tiene ambas piernas metidas dentro de la corriente del río [fig. 1]. La izquierda, que sostiene el cuerpo, está muy bien matizada mediante claroscuro, mientras que la derecha resulta más rígida, menos conseguida. Goya sugirió con destreza las ondas y efectos del agua al chocar con la zona inferior de las piernas, así como los efectos de profundidad de los pies bajo el agua. Las frondosas riberas, con árboles y matorrales altos, están resueltas con soltura de pincelada y habilidad. La luz lunar matiza las ramas y hojas, en tonos verdes claros, como se aprecia en la zona superior izquierda, con una ejecución que parece derivar de soluciones parecidas, empleadas por Francisco Bayeu en sus últimos años de trabajo en Zaragoza, antes de marchas definitivamente a Madrid; un ejemplo de esa manera de pintar esos elementos vegetales lo encontramos en el cuadro de la *Sagrada Familia* que Bayeu pintó hacia 1762 para la iglesia alta



Fig. 4. Francisco de Goya. *San Cristóbal* (c. 1767), detalle de la mano izquierda de San Cristóbal.

del real monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, y que tras la Guerra de la Independencia pasó a presidir un altar en la iglesia parroquial de Bello (Teruel). Ese cuadro lo vería pintar Goya a su futuro cuñado.

Goya consiguió dar una acertada profundidad espacial a la escena, con efectos de lejanía urbana y orográfica. En la zona central izquierda los edificios de lo que parece un pueblo han sido pintados con mucha ligereza de toque, de forma muy abocetada, simplemente sugeridos con diestras pinceladas claras [fig. 6]. La orilla contraria, de la derecha, es más abrupta, con rocas recreadas por medio de manchas ocres y verdosas oscuras sobre el fondo de preparación ocre-rojizo del cuadro [fig. 1], dentro del pleno barroco aragonés, soluciones pictóricas que Goya debió de aprender a ejecutar a partir del estudio de fondos de cuadros de pintores como Vicente Berdusán, Bartolomé Vicente o Pablo Rabiella y Díez de Aux, pintores de las últimas décadas del siglo XVII y comienzos del XVIII, a los que Lafuente Ferrari muy acertadamente denominó pintores de «veta brava» y que, indudablemente, influyeron mucho en la formación de Goya como pintor.

El fondo atmosférico de la escena lo resolvió con grises-azulados y verdosos, con los que sugirió el ambiente nocturno de luna llena, y que realza las figuras iluminadas de San Cristóbal y del Niño (figs. 1 y 3). Los efectos de luces en los bordes de los pliegues, en tonos más claros y luminosos, denotan un conocimiento por parte de Goya de la manera de resolver efectos semejantes por Corrado Giaquinto y su segundo maestro y futuro cuñado, Francisco Bayeu, si bien Goya los utilizó de forma más personal y menos refinada.

Este cuadro de *San Cristóbal* se inscribe estéticamente todavía dentro de la pintura aragonesa tardobarroca, con efectos tonales, luces y blandura anatómica y expresiva en los que ya se aprecia la sensibilidad rococó, que el joven Goya estaba asimilando en esos años, últimos de formación con José Luzán, su primer maestro, y con Francisco Bayeu, su segundo maestro, y del comienzo de su actividad como pintor independiente a partir de 1766. El eclecticismo pictórico se aprecia con claridad en este cuadro, en el que Goya ya muestra su capacidad para componer y pintar con soltura, pero sin someterse al academicismo imperante en Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que entonces supuso un inconveniente para su promoción como pintor.

Por las similitudes con otras obras coetáneas de Goya, tanto plásticas como formales, este *San Cristóbal*, pintado para el importante comerciante y hombre de negocios don Juan Martín de Goicoechea, con destino a la sala de su propia casa zaragozana, situada en la calle del Horno de la Caraza, muy posiblemente lo pintaría Goya después de volver a Zaragoza desde Madrid tras su segundo fracaso académico en el verano de 1766. Quizás lo hiciese a finales de 1766, o ya en 1767. El pintor



Fig. 5. Francisco de Goya. *San Cristóbal* (c. 1767), detalle de la túnica y del manto de San Cristóbal.



Fig. 6. Francisco de Goya. *San Cristóbal* (c. 1767), detalle del pueblo en el paisaje de fondo del cuadro.

se esmeró para quedar bien ante tan distinguido cliente, consciente de que en casa de ese destacado miembro de la burguesía zaragozana verían el cuadro muchos de los que integraban las «fuerzas vivas» económicas y sociales zaragozanas, que, en un futuro inmediato, podrían encargarle pinturas. Por otro lado, el cuadro le serviría a Goya para demostrar ante esas selectas personas que era ya un buen pintor, y que hubiera merecido mejores resultados en el citado concurso académico de no haber contado en su contra el hecho de no ser discípulo de la Academia de San Fernando, sino un joven de provincias que ambicionaba perfeccionarse en la pintura y abrirse camino en la Corte, bajo la protección de Francisco Bayeu, pintor de Cámara de Carlos III y teniente-director de pintura de la Academia.

Sin duda, esta pintura de *San Cristóbal* dejó contento a don Juan Martín de Goicoechea, que pronto le hizo otros encargos pictóricos para su casa, y él y su amigo Martín Zapater se convertirían en los protectores de Goya y defensores de su arte en los años posteriores a su estancia en Italia, es decir, entre 1771 y 1774, y más tarde, en 1781, en el conflicto surgido por la ejecución de la pintura de la cúpula Regina Martyrum del Pilar.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, A. (1993), *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza.
- (1995) *Goya en Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, CAI.
- CANELLAS LÓPEZ, Á. (1981), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza, I.F.C.
- ESPINOSA, N. (1980), Catálogo de la exposición *Pittura sacra a Napoli nel '700*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- GARCÍA CUADRADO, M.^a D. (2000), «San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico», *Antigüedad Cristiana*, XVII, pp. 346-347.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. (1989), *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del siglo XVIII*, Zaragoza, D.G.A.