

Sobre Goya y algunos pintores de su entorno

José Manuel Arnaiz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Se dan a conocer diversos nuevos datos biográficos y numerosas pinturas inéditas de Francisco y Ramón Bayeu, Gregorio Ferro, Jacinto Gómez Pastor y Joaquín Inza, pintores que trabajaron en Madrid y pertenecen al entorno temporal de Goya. A este se le atribuye la decoración restante de la escalera del palacio conocido como de Godoy, cuyos tondos centrales se hallan en el museo del Prado y se presenta su "toma a préstamo" de un dibujo de Maella para cuadro propio.

LOS BAYEU

Aún persisten dudas explícitas respecto a la autoría de algunos de los bocetos sobre los que Ramón Bayeu realizó los cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Basta recordar las diferentes atribuciones del bien conocido conjunto de trece de ellos que componen un solo cuadro, propiedad del Prado¹ y que se ha considerado en ocasiones obra de Francisco² y en otras de Ramón³.

Quizá esta idea de que todos los bocetos de los cartones de Ramón, fueran de Francisco se deba a la respuesta palatina que se dio a su solicitud en 22 de junio de 1776 de ser nombrado Pintor del Rey, que fue atendida con la concesión de un sueldo de 8.000 reales "por ahora con la subordinación de trabajar en los borroncitos de su hermano"⁴. Pero en apoyo de la realización

por Ramón Bayeu de bocetos para cartones por su propia mano, en contra de cuanto se ha dicho y repetido sobre el tema, basta repasar el inventario de los bienes relictos de Francisco en el que se relacionan varios de ellos, como por ejemplo el borrón de *El abaniquero* o el de *Una merienda en el campo* que allí figuran como "por Dn Ramon"⁵.

Francisco trabaja sus bocetos con un grueso empaste y con una pincelada sumamente definitiva, incluso cuando se trata de verdaderas miniaturas. Esclarecedor de su estilo bocetístico —tan alejado de su esmaltada producción definitiva— es el de la colección de la Duquesa de Villahermosa, realizado para la *Virgen con el niño* de colección particular, ambos expuestos por Ansón en Zaragoza en 1996⁶, por lo que su comparación fue realmente iluminadora.

Como probablemente se entenderá la de los dos bocetos que se presentan ahora. Uno que sirvió a Ramón para la realización de uno de sus cartones para la Real fábrica de tapices de Santa Bárbara⁷ (fig. 1), en el que representó un puesto de venta de aguanieve y flores y que desgraciadamente fue uno de los destruidos durante la guerra civil en el palacete de la Moncloa⁸, por lo que hasta ahora nos era conocido únicamente gracias a los tapices tejidos por él y que se conservan en el Patrimonio Nacional⁹. Este estuvo destinado originariamente a decorar la “pieza de comer” del Rey en el Real Sitio del Pardo y fue pintado por Ramón en 1779¹⁰.

Los empastes, que evidentemente existen, son ligeros y generalmente insistidos, en tanto que las figuras aparecen con rasgos solamente sugeridos y por ello sin personalizar. Algunas, como la de la “tapada” que aparece en el ángulo inferior derecho del espectador es paradigma de ello. Pese a las libertades que el género bocetístico autoriza, se manifiestan errores de perspectiva, como en el parasol, la barrica del aguanieve, así como en la postura de la mano con la que la florista sostiene su ramillete. Naturalmente que la frescura y presteza que presenta el boceto hacen olvidar estos detalles.

Pero si a continuación vemos el boceto de Francisco, que hemos denominado *Salus publica*¹¹ (fig. 2), texto de la filacteria que portan los “putti” voladores tan repetidos en el arte de Bayeu “el Grande”, veremos que los empastes son precisos, generosos, que las facciones pese a ser un boceto, están perfectamente definidas y que la perspectiva del edificio es absolutamente perfecta.

La filacteria indica que estaba destinada a una sala relacionada con la salud, pero para qué pintura Francisco creara este boceto es duda solamente elucidable merced hipótesis. El mortero que lleva el angelote del extremo izquierdo parece aludir a la farmacia, mientras que el anagrama podría ser el de Carlos III. Por su parte el gallo es símbolo de la vigilancia y la serpiente, como atributo de Esculapio, lo es de la farmacopea¹². Conjugando estas notas, resulta posible suponer que se trata de un boceto para uno de los techos de la Real Botica, sita en la Casa del Real Tesoro y por tanto muy próxima al Palacio Nuevo. Sobretudo cuando ya desde finales del siglo XVIII, en los primeros meses del reinado de Carlos IV se manifiesta un interés por la necesidad de “componer” alguna de las piezas que la integraban¹³.

Otro boceto de Ramón, interesante también por su presumible destino, es el de *San Bernardino de Siena*¹⁴ (fig. 3). Representa al Santo con sus tradicionales atributos iconográficos, las tres mitras echadas a sus pies correspondientes a los obispados de Siena, Ferrara y Urbino que rechazó. Con ellas le vemos, entre otros, en el cuadro de El Moreto de la National Gallery de Londres o en el de El Greco en el toledano Museo de la Casa del Greco.

Los angelotes que sirven de “repossoire” en este boceto, son del concepto que podríamos denominar genéricamente como “bayeu”, ya que lo usan tanto Francisco, como fray Manuel y claro está, el mismo Ramón. Pero lo cierto es que en esta ocasión coinciden puntualmente con algún otro documentado como obra de este último. Me refiero al que aparece con calavera incluida al pie de su cuadro *La Virgen con San Francisco y San Antonio* pintado en 1786 para el vallisoleitano convento de Santa Ana.

Este boceto ha sido tenido por obra de Goya, quizá por tratarse precisamente de la representación de San Bernardino de Siena, que, como es sabido, fue el tema encargado a aquel para el altar de una de las capillas del hermosísimo templo de San Francisco el Grande, aquella decoración que si quizá no fue “el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid”, como la describe Goya a su amigo Zapater en carta del 25 de julio de 1781¹⁵, sí constituyó un verdadero concurso entre los pintores áulicos de Carlos III¹⁶.

Siempre me ha llamado la atención y no sólo a mí, sino a cuantos nos hemos ocupado del tema de los cuadros para San Francisco, la enigmática frase con la que Goya termina la citada carta a Zapater: “de Ramón nadie se acuerda”. Se ha supuesto conectada con la aún muy reciente refriega entre los dos Franciscos, Bayeu y Goya respecto a la realización por este de los frescos de la cúpula *Regina Martyrum* en el Pilar de Zaragoza, que tan grande tensión produjo entre los dos cuñados. Hay que recordar, que simultáneamente se le había encargado por el Cabildo a Ramón la decoración de otra de las medias naranjas, la *Regina Confessorum* que no levantó polémica alguna.

A la vista de este boceto de *San Bernardino*, me parece perfectamente posible, diría que seguro, que la citada frase de la carta de Goya sobre Ramón, deba de entenderse no sólo en el sentido en el que se ha interpretado generalmente de la satisfacción de Goya por ser uno de los pintores elegidos, sin que lo fuera Ramón. Pero podría ser que se hubiera comentado en los mentideros de la capital la posible participación de este último en el “concurso” de San Francisco el Grande y la omisión de Goya. Este boceto podría significar que Ramón seguro de ello, ya había comenzado a preparar su *San Bernardino*.

Es demasiada coincidencia la del tema y sobre todo, la semejanza de medidas entre este boceto de Ramón Bayeu, la de los dos conocidos preparatorios de Goya para su cuadro de San Francisco el Grande y las de los respectivos bocetos de Castillo y de Maella para los suyos¹⁷. Al considerar esta afirmación ha de tenerse en cuenta que siendo iguales los anchos, que oscilan entre 31 cm (común a este, al de Maella y a uno de los de Goya) y 33 el otro de Goya, las alturas van de 62 a 64,



Fig. 1. Ramón Bayeu: *Puesto de aguanieve*. Colección particular.

mientras que la actual del de Ramón es 56. Pero es evidente que este lienzo ha sido recortado en su altura, quizá cuando su forrado, como evidencian la ruptura del medio punto y las estrecheces de su base, que afectan ligerísimamente a las tiaras. Es pues perfectamente asumible la identidad de la medidas entre todos ellos.

Como consecuencia, la retirada de Ramón del mundo artístico, ya señalada por Morales y Marín¹⁸, circunscrito a la realización de cartones para Santa Bárbara y a su actuación como ayudante de su hermano Bayeu “el Grande”, es más que probable que se debiera en gran medida a este postergamiento de Ramón en aras de Goya.

Otro interesante boceto es el este *San Antonio*¹⁹ (fig. 4), que en su dorso recubierta hasta hace unos años por un repinte negro, lleva la inscripción “Bosquejo de D. Franc^{co}. Baieu. (el Aragonés) Pintor de S. M. Catholica D. Carlos III. Año de 1774” (fig. 5), datación aceptable, por su proximidad a los bocetos conservados en el Prado para los frescos de la Colegiata de la Granja de San Ildefonso fechables hacia 1771.

Algunos cuadros suyos, no identificados hasta ahora, merecen darse a conocer, como por ejemplo la *Purísima* que estuvo en el oratorio de la Quinta de El Pardo²⁰ (fig. 6) y que ha permanecido con una insostenible atri-



Fig. 2. Francisco Bayeu: *Salus Publica*. Colección particular.

bución a Mariano Salvador Maella²¹, pese a su firma por Bayeu²². Volveremos sobre este cuadro al ocuparnos de Jacinto Gómez.

Otros y ciertamente bien importantes, son los de los dos altares laterales de la Capilla Real del Monasterio franciscano de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro. Fray Vicente Estremera, en su manuscrito de 1776 sobre su construcción, decoración y alhajas dice que “han de llevar cada uno un cuadro que los está haciendo Valerio Aragonés”. Su transcriptor añade en nota 70 “que los cuadros de los altares fueron pintados por Mariano Salvador Maella, según todos los datos que hemos podido utilizar”²³. Lo que no parece asumible a la vista de los cuadros en cuestión, que representan a *San Pascual* y a *San Pedro Bautista* (figs. 7 y 8), realizados sobre claros modelos de Bayeu²⁴. Recordando la afición pictórica del Infante Dn. Luis de Borbón y Farnesio, sus residencias en aquel mismo pueblo y que incluso fue enterrado provisionalmente en esta Capilla Real, no sería de extrañar que los cuadros para sus altares fueran encargo suyo. Ya es sabido como esperó, parece ser que inutilmente, que Francisco Bayeu realizara su encargo de una Virgen.

Parece oportuno también un comentario sobre la atribución de dos cuadros presentados en Zaragoza dentro de la exposición *Joyas de un patrimonio*²⁵ titulados *Santa Mártir* y *Santa Teresa*, ya señalados por Dn. Federico Torralba como anónimos²⁶, y calificados en el catálogo como obras de Francisco Bayeu, añadiendo que la *Santa Teresa* es conocida en otro ejemplar, que reproduce y que perteneció a la colección zaragozana de Pérez Cistué. La *Santa Teresa* es conocida no sólo en tales ejemplares, sino en algunos más, como por ejemplo el



Fig. 3. Ramón Bayeu: *San Bernardino de Siena*. Colección particular.

que presento en la figura 9. Es obra de Corrado Giaquinto²⁷ y probablemente para una “pala d’altare”²⁸, dada la ligereza y rapidez de su ejecución. En cuanto a la atribución de los cuadros expuestos en Zaragoza, parece mucho más seguro el nombre de Antonio González Velázquez, perfectamente acorde con su obra, tanto en la coloración como en la ejecución. Bastaría, creo, una simple comparación entre la *Santa Mártir* no identificada, con los bocetos conocidos de este y sobre todo con algunos de sus dibujos²⁹. Hay que recordar al respecto la larga estancia, aprendizaje e incluso colaboración de Antonio con Giaquinto durante el disfrute de su beca en Roma³⁰, al mismo tiempo que su estancia en Zaragoza para la ejecución de los recientemente restaurados frescos de la cúpula de la Santa Capilla del Pilar, así como la durable impronta dejada por el madrileño en Francisco Bayeu³¹.



Fig. 4. Francisco Bayeu: *San Antonio y el Niño*. Colección particular.

GREGORIO FERRO

Tanto la biografía como la identificación de la casi totalidad de la obra documentada de Gregorio Ferro, han sido dadas a conocer mediante artículos, libros que se ocuparon del arte gallego en general y panorámicas más o menos concretas sobre la pintura española del siglo XVIII³². A ello queda poco que añadir, pero siendo en cierto modo calificativo de algunos aspectos inéditos o ignorados de su biografía o de su quehacer pictórico, parece útil su publicación que introduce nuevos matices.

Gregorio Ferro Requeijo (1742–1812), “chico de sacristía”³³ en el monasterio benedictino de San Martín Pinario³⁴, fue sobrino político de Felipe de Castro, Escultor del Rey, Director General de San Fernando desde el 30 de enero de 1763 a 1766 y sin duda el más célebre escultor de su época y, como es de suponer, valedor del pintor. El testamento de Ferro, acredita su estado de viudedad al haber fallecido su esposa María Benita de Castro³⁵, hija de Juana Quintela y de Domingo Antonio de Castro hermano del escultor y por tanto y como acredita el testamento de de Castro y ratifica su partida de defunción, sobrina suya y su coheredera con otros primos. Textualmente dice el documento “... y por sus herederos universales nombró a sus sobrinos... y Doña María Benita de Castro...”³⁶.

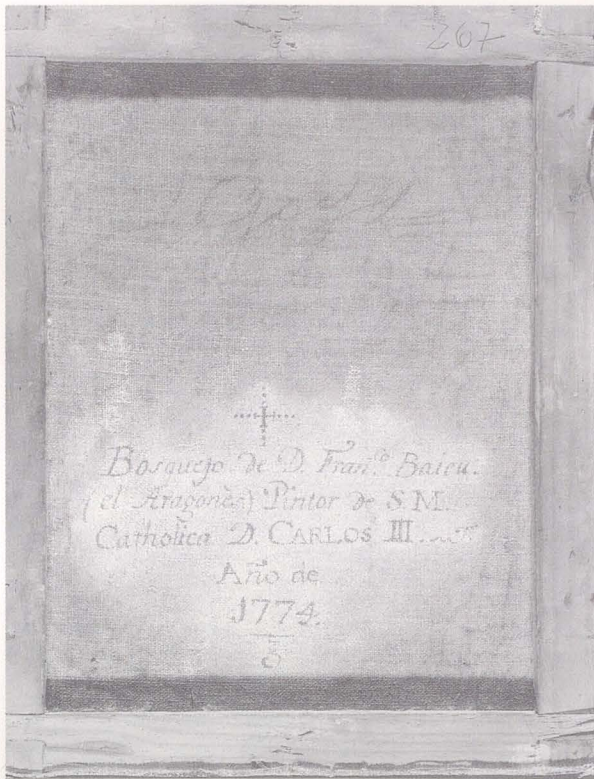


Fig. 5. *San Antonio y el Niño* (reverso).

En cuanto a su historia documental tanto biográfica, como en lo que se refiere a su obra, se halla, salvo contadas excepciones, en las actas de las juntas ordinarias y extraordinarias y en su expediente, que se custodian en el archivo de la Real Academia de San Fernando (en adelante A.A.S.F.), pues Ferro, sorprendentemente, no parece que tuviera relación artística con Palacio.

Quizá el más señalado de sus trabajos, llevado a cabo entre 1787 y 1792 y sobre el que nos dan puntual cuenta los documentos³⁷, fue la decoración junto a José del Castillo³⁸, de algunas salas del palacio conocido como del Secretario de Estado, que en tiempos de su construcción en 1776 lo era el Marqués de Grimaldi, más tarde ocupado por Floridablanca hacia 1778 y luego durante parte de su privanza por Godoy, quien habitándolo entre 1792 y 1807 realizó grandes obras y ampliaciones³⁹. Luego residencia de Murat, y sucesivamente sede del Consejo del Almirantazgo, de la Biblioteca Real, de varios ministerios o secretarías, museo del Pueblo Español —que no llegó a abrirse al público— y tras otra serie de vicisitudes, actualmente lo ocupa el Centro de estudios políticos y constitucionales, sito en la Plaza de la Marina Española y alledaño al edificio del Senado y donde se conservan aún varias decoraciones en sus techos⁴⁰.

Cabe recordar que también Goya decoró una de las estancias de este edificio con unas alegorías, tema sobre



Fig. 6. *Francisco Bayeu: Purísima*. Patrimonio Nacional, Quinta del Pardo.

el que volveremos más adelante, dando cuenta de algunas novedades al respecto.

El 20 de Julio de 1787 el Conde de Floridablanca, comunicó a Ferro el encargo de decorar junto a José del Castillo algunos de los techos del Palacio del Ministro de Estado⁴¹. El trabajo duró cinco años, es decir hasta 1792, si bien Ponz, en su *Viaje por España*, dice respecto a la casa que “se está construyendo para el Excelentísimo Señor Marques de Grimaldi, primer Secretario de Estado de S. M. y para los que despues le sucediesen en dicho empleo”⁴² añadiendo en en nota al pie, que “Hoy vive en esta casa el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca. S.E. ha mandado pintar al fresco la bóveda de la escalera, y varios techos de las Salas á los Profesores D.Gregorio Ferro, y D. Joseph Castillo, mediante lo qual han adquirido el edificio y sus partes un noble ornato.” La retribución de Ferro se fijó en 18.000 reales anuales⁴³.

Ciertamente es difícil obtener la seguridad de cuales de aquellas estancias fueron objeto de este encargo. Los

enormes cambios llevados a cabo por Godoy y la falta de documentación precisa, no permiten sino suposiciones y atribuciones.

No obstante, no parece posible asumir que el Príncipe de la Paz, ávido coleccionista de cuanto de bello se puso a su alcance, fuera capaz de destruir pintura alguna, máxime cuando aún tanto Ferro como Castillo se hallaban en vida. Como tampoco es difícil suponer que el flamante Secretario de Estado pudiera prescindir de despacho y salas de recibo durante las largas y costosas obras que llevó a cabo en el noble edificio. Así pues, es perfectamente asumible que aquellas decoraciones en las más nobles y antiguas salas fueran respetadas⁴⁴.

Al ocupar el Almirantazgo el palacio, es no menos lógico y natural que su más destacado jefe instalara sus despachos y antecorredores en los más alhajados salones, ocupando los que al mismo uso destinó el valido. Y más coherente es aún, que cuando su traslado al nuevo ministerio contiguo a Correos y ante el incierto destino del edificio y sus decoraciones, la marina decidiera reinstalar aquellos entrañables recuerdos en salas con el mismo uso.

Así pues es perfectamente creíble la tradición de que los tres techos transpasados fueran los del despacho de Godoy con todos sus paramentos, artesonados, puertas y decoraciones de estuco⁴⁵, decorando hoy la sala de juntas, despacho y antedespacho del Almirante Jefe del Estado Mayor de la Armada⁴⁶ y que las pinturas sean precisamente las realizadas por José del Castillo y Ferro en las habitaciones de recibo y despacho del Príncipe de la Paz. Constituye el conjunto uno de los más hermosos ejemplos del arte de la época (fig. 10), lo que no debe extrañar, sabiendo como sabemos, el amor del siglo por el lujo y las artes.

Deslindar que parte corresponde a Castillo y cual a Ferro no parece cosa fácil en demasía. De este serán los motivos centrales: el *Globo sostenido por ángeles* (fig. 11) en el despacho del actual Almirante y el *Rapto de Ganimedes* en la sala de juntas. Así mismo muestra también su estilo y manera el *Apolo* (fig. 12). De del Castillo serán las cornisas y medallones que con esfinges, bacantes y jóvenes oferentes (figs. 13 a 15), rodean los techos, así como las decoraciones de estilo pompeyano tan acordes con otros bien conocidos trabajos suyos en las manufacturas reales, sobre modelos aprendidos en las excavaciones de Herculano y Pompeya, que hubo de conocer perfectamente durante los años de sus pensiones en Roma.

Poca producción parece lo transferido al paseo del Prado, para tan largo tiempo como son los más o menos cinco años empleados en el palacio según hemos visto. Y eso aún suponiendo que los diseños para los paneles de madera, puertas y cercos de exquisita talla y para los estucos de gran belleza, fueran obra de ambos artistas



Fig. 7. Francisco Bayeu: *San Pascual*. Convento de San Pedro, Arenas de San Pedro (Ávila).

como cabe suponer. Probablemente algo más realizarían en aquellos años. Quedan en el viejo y noble edificio algunos techos más cuyo estilo podría corresponder con el de Castillo.

De esos mismos años, otra serie no documentada y también muy interesante es la firmada y fechada por Ferro en 1788, compuesta, al menos en lo que yo he alcanzado a conocer, por cinco cuadros sobre la guerra con Inglaterra y que son probablemente el primer ejemplo, si no el único, de una serie de este género en la España diocesana. El primero de ellos, prólogo de los demás, depósito del Patrimonio Artístico en el Museo de Pontevedra, muestra el momento en que *Carlos III entrega al Conde Ricla y al Marqués de Castejón la declaración de guerra a Inglaterra*⁴⁷ (fig. 16). Los otros cuatro procedentes de una conocida colección cordobesa, fueron ofrecidos en subasta por Sotheby's Montecarlo el 22 de junio de 1985. Representan sucesivamente *Reunión de las armadas de España y Francia a la vista de la Coruña*, *Embarco en el puerto de Brest*, *Huida*



Fig. 8. Francisco Bayeu: *San Pedro Bautista*. Convento de San Pedro, Arenas de San Pedro (Ávila).

de las gentes en el puerto de Plymouth y Combate en el canal de Inglaterra⁴⁸ (figs. 17 a 20).

En todo caso carecemos de más noticias documentales, hasta las que nos facilita el pintor en su memorial de agosto de 1795, por el que sabemos que había ya pintado entre otros los cuadros de la catedral de Santiago, de los que ya di noticia y datación hace años⁴⁹ y los del monasterio benedictino de Frómista.

Dos de estos últimos, el *Crucifijo* es copia textual del de Alonso Cano en la Real Academia de San Fernando, y el *San José* es réplica con escasas variantes de la figura de *El Patriarca con el Niño en brazos* que protagoniza su cuadro para el ya comentado “concurso” de 1781-1784 en San Francisco el Grande de Madrid. El *San Mauro* sigue en paradero desconocido, pero el *San Benito Abad con dos ángeles* (fig. 21) presenta un caso curioso. No es sino copia invertida derecha izquierda del de Fray Juan Rizzi del Prado, que procedente de la Cogolla⁵⁰ está depositado en el museo de Pontevedra. La copia de Ferro es tan excelente que consiguió ser aceptada como original por Elías Tormo y Lafuente Ferrari, acre-



Fig. 9. Corrado Giaquinto: *Santa Teresa*. Colección particular.

ditando su procedencia de Santa María de Frómista⁵¹. Hace constar el moderno catálogo del Prado en su tomo dedicado al Museo de la Trinidad⁵², que existente entre sus fondos se encontraba el de Rizzi como “F^{do} Restaurado y sin marco y Colg^{do} en la Academia”. Queda claro donde tuvo ocasión de tomar Ferro su modelo.

De los de Santiago de Compostela, el que representa *La mujer adúltera*, de acuerdo con la documentación recientemente aportada por Ismael Gutiérrez Pastor, fue empezado entre 1790 y 1795 por un discípulo trágicamente fallecido y terminado por Ferro, quien sí realizó totalmente por su mano una copia de menor tamaño enviada a Galicia “para ayudar a la familia del suicida”⁵³. Tras un fallido intento de su venta a la mejicana Academia de San Carlos en enero de 1798, para beneficio de sus alumnos, el gran cuadro fue enviado por Ferro a la Catedral de Santiago como regalo adjunto a los cuatro cuadros del trascoro⁵⁴. Por lo que sabemos, si bien en su memorando de agosto de 1795, en el que solicita la plaza de Director de Pintura por fallecimiento de Bayeu, cita entre otros “cuadros grandes para...Santiago de Galicia...”, no fue hasta 1808 que recibió una provisión de fondos. El 5 de diciembre de 1810 comunica al Cabildo la terminación de los cua-



Fig. 10. Vista parcial del despacho principal del Cuartel General de la Armada. Madrid.



Fig. 11. Gregorio Ferro: Detalle del techo del despacho del Almirante Jefe. Cuartel General de la Armada, Madrid.

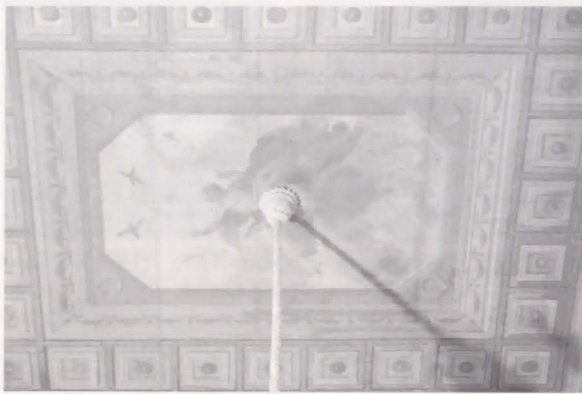


Fig. 12. Gregorio Ferro: Apolo. Techo de la sala de juntas.



Fig. 13. José del Castillo: Despacho del Almirante Jefe (detalle).



Fig. 14. José del Castillo: Sala de Juntas (detalle).

dros, por lo que la entrega debió efectuarse a principios de 1811⁵⁵.

Ya en abril de 1797 cita el pintor entre sus obras una "silla de mano para el Duque de Medinaceli". Se trata de la que se encontraba en 1927 en el rellano de la

escalera principal del palacio de los Duques⁵⁶ y que hacia 1960 pasó al Museo de Carrozas del Palacio Real de Madrid (fig. 22), con excelentes decoraciones⁵⁷, que son evidentemente de la mano de Ferro, en las que representó sujetos mitológicos.

Algunos de sus retratos fingidos ya han sido dados a conocer, como los de la familia de San Rosendo del monasterio benedictino de Celanova, hoy en el Museo Provincial de Orense⁵⁸, o el del Beato Juan de Ribera⁵⁹.

Pero existe una serie inédita muy interesante y básica para el conocimiento del Ferro retratista, que además de representar a destacados benedictinos, orden a la que la vida de Ferro transcurrió tan unida, debe por su firma y datación añadirse a la lista de sus obras.

Los retratados están todos relacionados con el monasterio de Lorenzana (Lugo). Comenzaremos por el firmado y fechado por el pintor en 1798 de *Don Fray Mauro de Villarreal* (fig. 23), natural de Tordesillas, profeso en Lorenzana, Prior del monasterio de San Vicente de Salamanca, Abad de Lorenzana en dos ocasiones, de San Esteban de Rivas del Sil y en 1633 Abad del de San

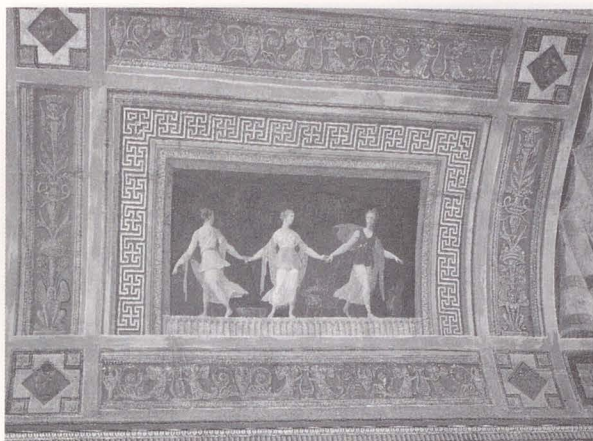


Fig. 15. José del Castillo (?): Detalle del antedespacho.

Vicente, General de la Orden un par de años más tarde y obispo de Jaca en 1635, falleciendo en 1646.

A este acompaña el de *Don Fray Benito Marín* (fig. 24), profeso así mismo en Lorenzana, dos veces Abad de San Vicente de Salamanca y una de Monserrat en Madrid, siendo nombrado por Felipe V Obispo de Barbastro. Casi seguido lo fue de Jaén, donde no pudo residir hasta pasado algunos años, por haber sido empleado por el Rey en la Junta de la Unica Contribución, falleciendo en la citada sede en 1769.

Junto a estos dos retratos se halla finalmente el de *Don Fray Anselmo Rodríguez* (fig. 25) nacido el 13 de agosto de 1713 en St^a. Cruz de Castrelo o de Barral y profeso así mismo en Lorenzana de donde llegó a ser Abad tras estudiar en San Vicente, enseñante de Teología en San Martín de Madrid y Abad de Lorenzana, llegando a General en 1773, y nombrado Obispo de Almería por Carlos III en junio de 1780.

Verdaderamente curioso es el hecho de que Ferro no cita en ninguno de sus memoriales su copia al óleo del *Cristo de San Plácido* de Diego Velázquez, existente en el Museo de Pontevedra por depósito hecho por la Academia de San Fernando el 2 de mayo de 1929. En el catálogo de la Real de 1821 figura sin indicación de autor en la página 40 con el número 314, como sito en la biblioteca. El de 1828 le recoge en su página 55 número 26 e idéntico lugar, aunque su catalogación es mucho más explícita: “Una copia de igual tamaño del célebre Crucifijo que pintó Don Diego Velazquez de Silva para la sacristía de las monjas de San Plácido de Madrid, egecutada por Don Gregorio Ferro”.

La excelente calidad de la copia⁶⁰ (fig. 26), “servatis servatis” con el original, acredita las facultades de Ferro como copista.

Pero, volviendo al *Cristo* de Velázquez, todas las modernas publicaciones sobre la obra de Dn. Diego, hacen mención de su pertenencia hacia 1804 a la colec-

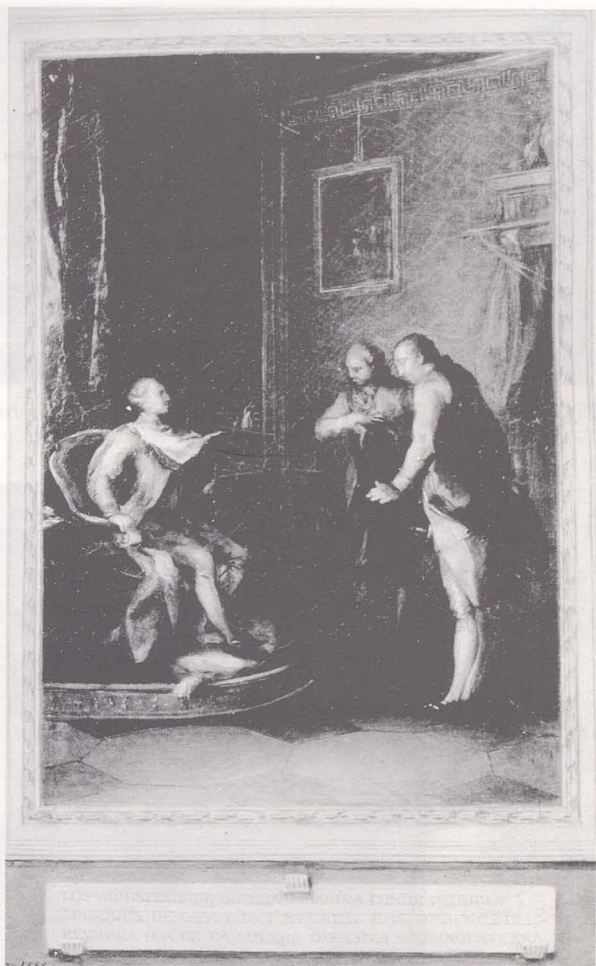


Fig. 16. Gregorio Ferro: Declaración de la guerra a Inglaterra. Museo de Pontevedra.



Fig. 17. Gregorio Ferro: Reunión de las armadas española y francesa. Colección particular.



Fig. 18. Gregorio Ferro: *Embarque de las tropas en La Coruña*. Colección particular.



Fig. 19. Gregorio Ferro: *Huida de las gentes en Plymouth*. Colección particular.



Fig. 20. Gregorio Ferro: *Persecución de la Armada inglesa*. Colección particular.



Fig. 21. Gregorio Ferro: *San Benito Abad. Paradero desconocido*.

ción de Manuel Godoy, por compra a las benedictinas de San Plácido.

Isadora Rose afirma en su tesis doctoral sobre Godoy y sus aficiones coleccionistas, que indudablemente lo adquirió entre 1805 y 1808, aunque inexplicablemente no figura en el inventario de la colección del Príncipe de la Paz hecho por Quillet en 1808. Lo más curioso es que en ese inventario, sí figura sin especificar su autor "Un cuadro de 9 pies y 2 dedos de alto por 5 y 1/2 de ancho, representa Cristo crucificado, autor [en blanco] copia de Velázquez". Sus medidas equivaldrían con bastante precisión a $2,53 \times 1,54$ m. El tal cuadro también aparece en los inventarios de 1813 y de 1814-1815, pero como de 8 pies y 12 dedos por 6 pies y 2 dedos, es decir $2,44 \times 1,68$ m. aproximadamente⁶¹. En el de inventario del secuestro de los bienes de Godoy de 1813, surge por primera vez como de su propiedad el original de Velázquez, cuyas medidas actuales son $2,48 \times 1,69$ m.

Vienen estos comentarios al hilo de la extrañeza provocada por tan curiosos hechos, que demuestran que antes de ser suyo el *Cristo de San Plácido*, ya había mandado Godoy hacer una copia.



Fig. 22. Gregorio Ferro: *Silla de manos del Duque de Medinaceli*. Patrimonio Nacional, Museo de Carrozas.

¿Será la copia de Ferro la que perteneció a Godoy?

Con una pequeña dosis de malicia y conocida la codicia coleccionista del valido, cabe suponer que tal vez, tras fracasar sus primeros intentos de comprar el cuadro a las monjas, pensara Godoy insistir de nuevo, ofreciendo a la comunidad de San Plácido una copia para sustituir al original o en alguna manipulación parecida.

Mencionaré, el dibujo que firmó con un "Ferro fecit" y que pertenece al Museo del Prado⁶². Procedente de la colección de Cardenera, muestra una *Inmaculada Concepción* (fig. 27) que, salvo hallazgo de grabado antecedente, parece una composición original, donde se combina la imagen de María con la de San Miguel vencedor del Demonio. Es posible que se trate de un estudio previo para la *Concepción* que pintó para el Consejo de Ordenes, según el memorial de abril de 1785.

Bien documentada está su copia de la *Anunciación* de Mengs, que el pintor relaciona por primera vez en su memorial de 1795 y realizada por orden del Rey con destino al Real Sitio de Roma (Granada), propiedad de la Corona, que Fernando VII regaló al Duque de Wellington y que en propiedad de sus descendientes sigue toda-



Fig. 23. Gregorio Ferro: Fray Mauro de Villarreal. Monasterio de Lorenzana.



Fig. 24. Gregorio Ferro: Fray Benito Marín. Monasterio de Lorenzana.



Fig. 25. Gregorio Ferro: Fray Anselmo Rodríguez. Monasterio de Lorenzana.

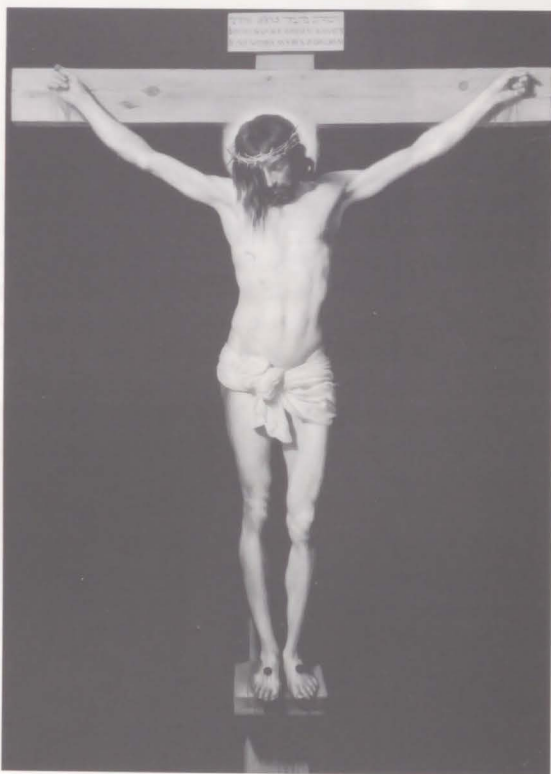


Fig. 26. Gregorio Ferro: Copia del Cristo de Velázquez. Museo de Pontevedra.



Fig. 27. Gregorio Ferro: Dios Padre, María Purísima y San Miguel. Museo del Prado.

vía. Nada he podido obtener de la administración de Apsley House, que está en manos del Victoria & Albert londinense que es quien controla las propiedades artísticas del Ducado. Tal vez se conserve aún allí. En el archivo de Palacio se encuentra un oficio de Florida-blanca al Mayordomo Mayor-en el que con fecha 21 de enero de 1783 le indica que mande a “los que cuidan del Palacio de Madrid que permitan al pintor Dn. Gregorio Ferro sacar una copia del quadro de la Anunciación de Mengs que se necesita para el Altar Mayor de la Nueva Parroquia del Real Sitio del Soto de Roma”⁶³, lo que fecha con precisión la fecha de ejecución.

Un pequeño cuadro en colección Duquesa de Villahermosa⁶⁴ (fig. 28), con una composición muy similar a la *Anunciación* del bohemio conservada en el Ermitage, y que fue publicada como obra de Francisco Bayeu pero que es perfectamente ajena a su arte, muy bien podría ser obra de Ferro. Finalmente, creo que debe de atribuirsele un *Calvario* existente en la Catedral de Burgos (fig. 29). Tanto la figura de la Virgen como la de la Madalena, esta especialmente por no mencionar las figuras del fondo, son elocuentes para su atribución al gallego⁶⁵.



Fig. 28. Gregorio Ferro. La Anunciación. Colección Marqués de Villahermosa.

JACINTO GOMEZ

De este modesto pintor ignoramos hasta el momento no sólo sus datos biográficos —los publicados por Viñaza⁶⁶ son sólo parcialmente ciertos—, sino también que manera, que estilo pudo tener.

Sabíamos que había nacido en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso en 1746, pero lo cierto es que nació el día 4 de julio de 1744, siendo bautizado el 13, hijo de Francisco Gómez natural del sitio de Pancrudo,



Fig. 29. Gregorio Ferro: *Calvario*. Catedral de Burgos.

en la provincia de Teruel y arzobispado de Zaragoza y de Josefa Pastor nacida en la villa de Lozoya, del de Toledo⁶⁷. Queda pues invalidada la fecha facilitada por Viñaza.

Nada seguimos sabiendo de sus primeros pasos en el arte. No es difícil deducir que el trato de su familia con personal empleado por por la Corona y en aquellos momentos en los que aún se seguían en el Real Sitio los trabajos iniciados por Felipe V, no serían ajenos a la vocación del joven Jacinto. Es ciertamente casual, pero da una idea de ello, el que la partida de nacimiento justamente anterior a la de este sea la de Laureano, María Juan Nepomuceno, hijo del pintor y arquitecto Domenico María Sani, Pintor de Cámara desde 1734 y nombrado Maestro de Casa del Palacio de la Granja por Isabel de Farnesio.

Ignoramos la fecha de la entrada de Gómez Pastor como alumno en la Real Academia de San Fernando si es que llegó a serlo, puesto que no aparece en los libros de registro conservados en la Corporación⁶⁸, lo que hace



Fig. 30. Jacinto Gómez: *La Purísima con San Carlos Borromeo y San Fernando*. Hermita de San Antonio de la Florida, Madrid.

suponer que fue en su mismo lugar de nacimiento donde se inició en la pintura. Pero sí consta en las actas su presentación en el concurso de 1766 para la segunda clase, en el que con los temas *Aníbal en Cádiz* y *Daniel arrojado a los leones* no obtuvo premio.

No parece nada aventurado suponer, que la pensión de 200 ducados que le concedió el Infante Dn. Luis este mismo año y de la que disfrutó hasta 1786 siéndole prorrogada por Carlos III tras la muerte de este⁶⁹, hubo de tener como base unas aptitudes pictóricas, que el buen gusto y amor a la pintura de Dn. Luis le permitieron detectar durante las frecuentes visitas que son de suponer a su madre, dadas las estrechas relaciones con ella



Fig. 31. Jacinto Gómez: *Purísima*. Colección particular.

durante la confinación de Isabel de Farnesio en La Granja y hasta su fallecimiento en 1766 en Aranjuez.

Mucho hubo de adelantar Gómez Pastor en su aprendizaje cuando en el concurso de 1772 obtuvo por cinco votos el Primer Premio de la Primera Clase.

Las actas le citan como “D. Jacinto Gómez, natural del Real Sitio de San Ildefonso, de 27 años”⁷⁰. Para el tema de “pensado” habían de representar los concursantes a *Dios Padre encomendando la custodia del Infante a los Santos Angeles, a San Lorenzo y a San Genaro* cuadro que depositado por la Academia en el museo Municipal de Madrid, ha estado confundido con el de Ferro, que, como hemos visto, obtuvo el segundo premio. Para la prueba “de repente” se eligió como tema *La entrega por Fernán González a los jefes de los vencidos, del cadáver de su jefe el Conde de Tolosa*, en paradero desconocido.

Los datos siguientes de su biografía documental son bien escuetos y puramente administrativos, intercalados con algunos que no pasan de anecdóticos. Como por ejemplo, el que en la solicitud de Fernández de Moratín para ser recibido como abogado del Colegio de Madrid, aparece el testimonio —entre otros— de su condiscípulo en La Granja, Jacinto Gómez, “criado del Infante D. Luis”⁷¹. Otro también curioso es el de su designación como albacea de la testamentaria de Francisco Bayeu, de quien una mala lectura de su testamen-



Fig. 32. Jacinto Gómez: *Purísima*. Colección particular.

to ha hecho pensar que fuera cuñado, y de cuyo cargo fue más tarde relevado⁷², o el de haber adquirido en la testamentaria de Angela Sulpice Chopinot, viuda de Leonardo Chopinot diamantista de la Reina, un importante lote de cuadros “de orden del Exmo señor Generalísimo Príncipe de la Paz”, cuya relación habla bien de su criterio artístico, pero que por su extensión queda aquí fuera de lugar. O como haber sido nombrado por Carlos IV tasador de los frescos que decoraban el palacete de la Moncloa, cuando el Rey lo adquirió en la testamentaria de Cayetana, XIII Duquesa de Alba. La tasación contradictoria —por los herederos de la Duquesa el tasador fue Mariano Ponzano— trató de dirimirse con el nombramiento de Juan Manuel Duque, a quien por enfermedad hubo de sustituir Francisco de Goya que, dada su relación con la difunta, hubo de conocer perfectamente todos los rincones de la finca^{72 bis}.

La serie documental fichada hasta el momento y de la que he omitido los puramente administrativos (irrelevantes reclamaciones de salarios atrasados, pago de gastos de “mesilla”, o de desplazamiento a los reales sitios y en los que no se especifica su motivo, que generalmente es para realizar restauraciones, etc.) se halla toda ella, excepto indicación en contrario, en el Archivo



Fig. 33. Jacinto Gómez: *San José y el Niño*. Catedral de Palencia.

General del Palacio Real, Madrid, caja 439/10 y legajo 3879 /18.

En 26 de octubre de 1776 fue nombrado restaurador de los Reales Palacios, con una asignación de 15 rls. diarios trabajando bajo la dirección de Andrés de la Calleja. Tras presentar un memorial el 16 de abril de 1783 en el que solicita un destino fijo, jura el cargo el 19 de julio. Base fundamental de su nombramiento fueron los informes de Andrés de la Calleja y de Francisco Bayeu. Éste, en escrito de 13 de mayo, acredita que Jacinto siguió su carrera de la pintura bajo la dirección de Antonio Mengs “el que cuando se ausentó la primera vez me lo encomendó para que estudiase bajo mi dirección, lo que ejecutó con la mayor aplicación y honradez, y cuando el dicho Mengs regresó a España y acabó las obras de S. M. que tenía pendientes, y antes de retirarse a Italia conociendo era necesario un sujeto hábil para que ayudase a Dn. Andrés de la Calleja en los varios encargos de composición de cuadros y demás obras del real



Fig. 34. Jacinto Gómez: *El Santísimo Sacramento adorado por ángeles*. Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Madrid.

servicio propuso al suplicante y S. M. lo aprobó. Actualmente me consta continúa bajo los documentos y dirección del referido Dn. Andrés, con lo que estará práctico y instruido en el mismo método que su maestro para la conservación de las pinturas de S. M. en lo sucesivo pues no se podrán fiar a otro que no tenga las referidas circunstancias y así comprendo es acreedor a que la piedad de S. M. condescienda a su solicitud”⁷³.

Por su parte de la Calleja en contestación a un oficio de 10 de mayo de Ocarranza, el día 12 y en su margen, al igual que el anterior de Bayeu, informa: “... Que este interesado entró a servir a S. M. bajo de mi dirección ... para que principalmente se impusiere en el método que yo sigo de componer las pinturas antiguas que han padecido... que lo ha ejecutado a mi satisfacción... no sólo en el reparo de este Nuevo Palacio, sino en el Real Monasterio de San Lorenzo, Buen Retiro, Zarzuela y otros sitios. Que también ayudó en varios cuadros que se ejecutaron para diseños de tapices... me parece acreedor a que S. M. le dispense la gracia que solicita”⁷⁴.

El 3 de enero de 1785 presenta un memorial solicitando la sucesión de Andrés de la Calleja⁷⁵ (fallecido el día dos), lo que parece que no se le concede.



Fig. 35. Francisco de Goya: Alegorías de El Comercio, La Industria, La Agricultura y La Ciencia, tal y como se hallaban en el Palacio del Secretario de Estado, según fotos de Moreno.

No deja de ser curioso, que justamente tras el fallecimiento de Calleja, el 28 de agosto, otorgara testamento recíproco con su mujer Rosa Amatey, nacida también en el Real Sitio de San Ildefonso, hija de Santiago Amatey, natural de la “Ciudad de Turín, Reyno de Cerdeña”. El matrimonio tenía a la sazón dos hijos, ambos menores de edad, Alvaro y Juliana. No especifican bienes de ninguna clase y su redacción un tanto pomposa parece inspirada por las expectativas de obtener una sólida posición social⁷⁶.

Al año siguiente 1786, el 23 de mayo, sí consigue su nombramiento como ayudante de Bayeu y “Se le continúa de orden de S. M. en el goce de los 220 ducados anuales concedidos tras el informe de Miguel de Arístia que fue Secretario de Cámara del Infante Dn. Luis, certificando que “ha gozado de la piedad de dicho difunto S. Infante doscientos ducados de vellón anuales que por vía de pensión le tenía concedidos S. A. ...”. El buen Infante había fallecido el 7 de agosto de 1785.

El 7 de Marzo de 1793 y tras el fallecimiento de Ramón Bayeu presenta un memorial a S. M. suplicando el nombramiento de Pintor de Cámara y el 20 Pedro de Acuña oficia al Duque de Frías comunicándole que en atención a los méritos de Jacinto Gómez, se le conceden los honores de Pintor de Cámara, cargo que juró el 9 de abril.

El 10 de agosto de 1795 presenta otro memorial solicitando la dirección de la casa de Reveque que estuvo a cargo de Francisco Bayeu y suplica se le conceda el

suelo de Pintor de Cámara. Cita un cuadro del Infante Don Carlos en el dormitorio del mismo. Es curioso que al día siguiente se le relacione entre los pintores de cámara, porque el 12 Llaguno oficia al Marqués de Santa Cruz comunicando la resolución de S. M. de que se le aumente a Jacinto Gómez el sueldo a 15.000 reales, lo que equivalió a reconocerle como Pintor de Cámara en efectivo y no solamente con derecho “a los honores del cargo”.

En junio de 1796 se le encarga que lleve a Segovia “las copias de los cuadros de José Beratón” y el 15 de octubre se le abonan los gastos de llevar a San Lorenzo el boceto del techo en el oratorio de la Colegiata de la Granja trabajo que iniciará el 12 de agosto de 1797.

Carecemos de otras noticias relevantes hasta que el 30 de mayo de 1803 solicita en un memorial que se le conceda a su hijo Victoriano una pensión, para poderle enseñar pintura y reparación, aliviando así la carga de su dilatada familia. Indica que vive en la calle de los tintes de Puerta Cerrada, encima de la botica. Cita otros casos parecidos, tal como el de Gil Ranz junto a Goya⁷⁷, que está percibiendo 400 ducados. El Rey accede a su solicitud el 29 siguiente señalándole a su hijo 300 ducados. Poco más tarde, el 27 de noviembre solicita que se le exima a su hijo del pago de la media anata que gravaba la concesión, obteniendo la fragmentación en tres años.



Fig. 36. Francisco de Goya: Detalle de las decoraciones que acompañaban a la Alegoría de El Comercio. Palacio del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

A esto sigue la concesión por Carlos IV a Juliana e Isabel “hijas del Pintor de Cámara Jacinto Gómez 11 rls. de vellón, 6 como criado jubilado de Dn. Luis y 5 como concesión del Rey”.

En noviembre de 1807, acude a Aranjuez “a componer el cuadro de N^a.Sr^a. de la Concepción en la Real Capilla y otros del cuarto del Príncipe”.

Con ello hemos llegado al final de la vida del pintor. El 24 de marzo de 1812 hace en mancomunidad con su mujer, nuevo testamento en el que dicen que por la “incuria de los tiempos y sus vicisitudes nos hallamos reducidos al estado de pobres de solemnidad sin bienes algunos de que poder hacer testamento por lo que pedimos y suplicamos al Sr. Cura de la Iglesia Parroquial donde seamos feligreses al tiempo de nuestros fallecimientos nos mande enterrar de limosna...”. Pero añaden que “por sí en algún tiempo nos tocasen o nos perteneciesen algunos bienes muebles raíces, dros., acciones o futuras sucesiones instituímos y nombramos por nos. Universales herederos a los referidos Juliana, Maria, Victoriano, Isabel, y Geronimo Gomez...”⁷⁸.

El 9 de julio Jacinto Gómez Pastror, Pintor de Cámara de Su Magestad, fallece en su domicilio de la calle Martínez, casa de D. José López, siendo enterrado el 11 en el cementerio de la Puerta de Toledo⁷⁹.

No deja de extrañar por un lado la temprana fecha de su testamento, que ya hemos comentado, y esta declaración de pobre, así como la enumeración de sus hijos sobrevivientes y su declaración de herederos. Cabría deducir o bien que esperaban la posible llegada de un capital o que la declaración de pobreza fuese solamente para obtener el entierro “de misericordia”. En el primer caso ¿tendría esta esperanza algo que ver con el origen turinés de su esposa Rosa Amatey?

Su expediente en Palacio se cierra el 24 de setiembre de 1859, con el memorial de su hija legítima Isabel exponiendo que por muerte de su padre, vino recibiendo D^a Rosa Matey, madre de la exponente, la viudedad



Fig. 37. Francisco de Goya: Detalle de las decoraciones que acompañaban a la Alegoría de La Agricultura. Palacio del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

y que habiendo muerto ésta, la asignación “recae” en las dos hijas. Al haber fallecido Juliana, suplica se la conceda por entero la orfandad.

Tras su cuadro ganador del concurso de San Fernando, la lista del Conde de la Viñaza⁸⁰ se inicia con los dos para la ermita madrileña de San Antonio de la Florida. Debió pintarlos hacia 1798 fecha en la que Francisco de Goya realiza sus maravillosos frescos en ella. Representan a *San Luis* y *San Isidro* y *La Purísima Concepción adorada por San Carlos Borromeo* y *San Fernando*. Y especialmente este último (fig. 30) es básico para la identificación de su obra desaparecida o ignorada por unas u otras causas. Esta *Purísima Concepción* de Gómez, presenta una tipología clara y específica; cara redondeada, figura de canon corto, manos juntas de dedos afilados y colorido claro y brillante, corona de estrellas. Gracias a estas notas deben considerarse obra suya otras varias; la primera, de colección particular (fig. 31), se corresponde con otra que se hallaba hasta hace pocos años en el comercio madrileño (fig. 32) presentando tan idénticas características que obligan a considerarlas obra suya y datable en los años próximos a 1786, cuando su estancia con Francisco Bayeu, autor de la *Purísima* de muy parecidas postura y cánon, que se encuentra en el Palacio conocido como La Quinta del Pardo⁸¹ (vid. fig. 6).

Tras citar el techo del *Oratorio del Palacio de San Ildefonso*, actualmente desaparecido y milagrosamente conocido por su boceto en el Museo del Prado⁸², llega el momento de ocuparnos del *San José* de la catedral de Palencia (fig. 33), ya relacionado como obra de Gómez por Viñaza. Pese a ello Revilla Vielva le atribuyó en 1945 a Mariano Salvador Maella⁸³, recordándose aún tal atribución en tiempos mucho más recientes⁸⁴. El cuadro, de gran empeño (aproximadamente 3 metros por 1'70) lleva clara la firma y la fecha: “Jacinto Gómez, Pintor de Cámara del Rey año de 1794”, es decir hecho a los pocos meses de su nombramiento



Fig. 38. Mariano Salvador Maella: *San Jerónimo*. Colección particular.

como Pintor de Cámara. Se muestra de nuevo aquí Gómez, como un artista bien dotado, excelente dibujante y acertado colorista, con conceptos estilísticos más próximos a Bayeu que a Maella.

Por su parte, el también relacionado por Viñaza, *Ángeles adorando al Santísimo Sacramento*, de las Comendadoras de Santiago (fig. 34), presenta la tipología ya comentada en obras anteriores, especialmente en los angelotes. La inscripción hace referencia al primer mandamiento de la Ley: "Amar a Dios sobre todas las cosas".

Es de esperar que estos cuadros permitirán en el futuro la identificación de alguno nuevo suyo, además de los supérstites de los listados por Viñaza (todos ellos en iglesias o Reales Sitios) y de acuerdo con la frase con la que Ossorio termina las líneas que le dedica⁸⁵: "Sus demás cuadros religiosos y retratos, que no es posible mencionar en esta obra, existen en poder de particulares".

FRANCISCO DE GOYA

Conectado con las ya comentadas decoraciones de Ferro y del Castillo en el primitivo palacio del Ministro de Estado, está el problema de las allí realizadas por Goya. Sobradamente conocidos son sus tres tondos realizados al temple sobre lienzo y trasladados al Prado

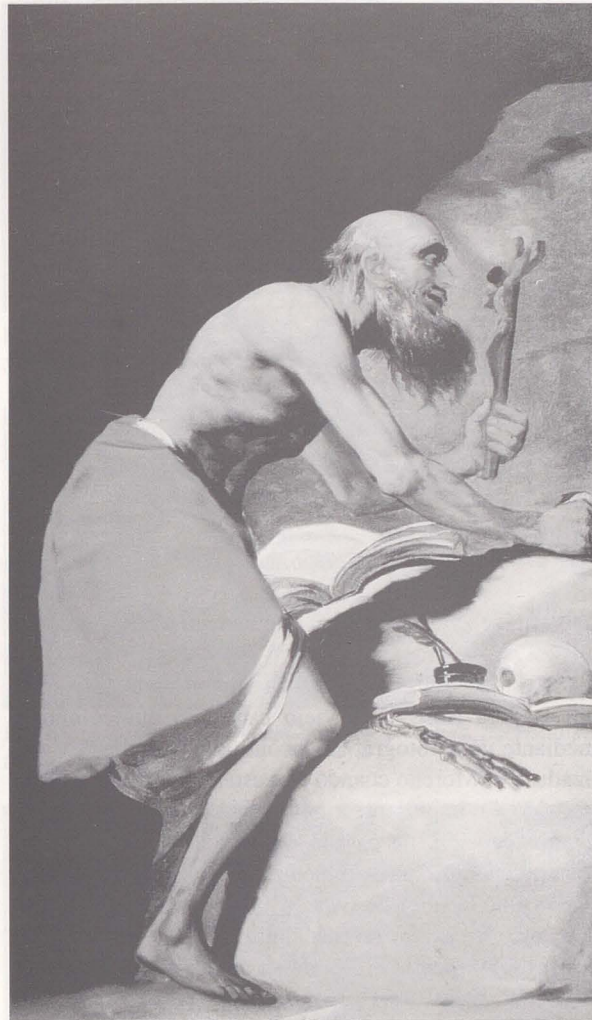


Fig. 39. Francisco de Goya: *San Jerónimo*. Fundación Norton Simons, Pasadena, U.S.A.

en 1932⁸⁶, que representan *El comercio*, *La agricultura* y *La industria*, así como la existencia de otro más que representaba *La ciencia* que se halla en paradero desconocido, si es que existe; profundamente dañado, hubo de sufrir una restauración, de la que Beruete dijo que en su tiempo era ya solamente una pintura de Monleón, pintor paisajista que realizó el "tratamiento" (fig. 35).

De que los cuatro tondos formaran parte de una decoración más extensa como centros de sendos lunetos, dejó muy interesante constancia Beruete⁸⁷, aunque su juicio sobre sus decoraciones fueron inadvertidas, olvidadas u omitidas; según él estas tres obras "... Se completan formando un medio punto con una decoración pintada en el muro, sin importancia, y obra sin duda de algún artista industrial sin grandes pretensiones; pero en ellas, en cada uno de los espacios se representa una esfinge, y en las cabezas de estas esfinges hay rasgos tan particulares



Fig. 40. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo*. Sacristía de la Virgen, templo de El Pilar, Zaragoza.

que parece que fue Goya el que realizó aquellos trozos⁸⁸.

El estado del antiguo conjunto fue dado a conocer por Isadora Rose – de Viejo hace casi quince años⁸⁹, mediante unas fotografías encontradas por ella⁹⁰, y realizadas por Moreno cuando aún estaba íntegro e “in situ” (fig. 35). Su importante artículo, aunque con alguna rarísima excepción, ha pasado desapercibido no sólo para los aficionados, sino también para los modernos catalogadores de la obra de Goya.

Parece necesario revisar algunos aspectos relativos a este asunto. El primero el de su datación, puesto que si las decoraciones de Ferro y Castillo se llevaron a cabo como hemos visto, entre 1787 y 1792, a esos mismos años debería corresponder la intervención de Goya, teniendo en cuenta que ambas contienen semejantes motivos ornamentales, especialmente de moda en el momento, lo que parece sugerir una revisión de su datación en sustitución de las hasta ahora propuestas, que van desde 1797 a 1800 para los modernos catalogadores⁹¹. Tanto más cuanto que, la situación de la saleta así decorada resulta de paso obligado para el acceso a los otros salones desde la escalera, fuera esta o no remodelada en tiempos de Godoy, lo que anula la afirmación de que las pinturas estuvieran en la escalera⁹². Dado que Godoy utilizó el palacio a seguido o poco después de su nombramiento en 1792, y como es natural recibiendo a sus visitantes con el natural boato, es de suponer que esta saleta que es el acceso y distribuidor para varios otros salones, conservara su decoración ya realizada por Goya no más tarde de 1792, año del cese de Florida-blanca y del nombramiento de Godoy.

Por otra parte es desde luego esclarecedora la comparación entre las esfinges realizadas por Castillo-Ferro (figs. 13 a 15) y las que aún existen en el llamado *Salón*



Fig. 41. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo* (detalle). El Pilar.

de escudos y que acompañaron a los tondos. Tal y como dijo Beruete y compartiendo su opinión, por la expresividad de sus rostros y su gracia y su finura, así como por los tipos de los modelos para sus cabezas, alguna auténtica maja viviente, especialmente la de la derecha del luneto donde estuvo el tondo de de *La Agricultura* (fig. 37), pueden y deben también ser consideradas obra de Francisco de Goya. En apoyo de esta atribución, creo que bastará la simple comparación entre el rostro de *La agricultura* y el de la esfinge que a la derecha del espectador la acompañó, construidos y realizados de idéntica manera y muy similar modelo.

Otro tema que tiene el interés de todo lo concierne a Goya, es la evidente “toma a préstamo” de una idea ajena para ser usada en un cuadro propio.

Existe un dibujo de Mariano Salvador Maella representando a *San Jerónimo penitente* firmado y fechado en 1761⁹³ (fig. 38), lo que permite suponer que formaría parte del envío ese año a la Real de San Fernando de diversos trabajos realizados durante su estancia en Roma⁹⁴.

El dibujo debió quedar en la Academia como lámina para estudio de los alumnos, puesto que parece existir alguna copia anónima entre sus fondos.

Como quiera que sea, lo cierto es que Goya tuvo bien presente este dibujo para la ejecución de su *San Jeróni-*



Fig. 42. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo* (detalle). El Pilar.



Fig. 43. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo* (detalle). El Pilar.

mo (fig. 39), de la Fundación Norton Simon, datado en la última década del XVIII y que ya Ceán Bermúdez relaciona como obra de Goya, estimando un parecido con la soberbia talla de Torrigiano en el museo de Sevilla, que según el historiador tanto admiró Goya⁹⁵, aunque lo cierto es que solamente coinciden en la postura semi genuflexa, que en todo caso tiene numerosos antecedentes iconográficos. Por otra parte, el imposible equilibrio del santo ermitaño en el cuadro de Goya, al faltarle la más somera indicación de la posible posición de su pierna izquierda, desde que tuve ocasión de verlo por primera vez en Cleveland, me ha causado siempre sorpresa, hasta el punto de hacerme sospechar si estará sobrepintada o quizá si el aragonés no terminó el cuadro, que tanto y tan claramente difiere de la manera en que están realizados sus otros tres compañeros Santos Padres.

JOAQUIN INZA

Es sin duda otro de los pintores dieciochescos españoles poco menos que desconocido, pese a alguna ten-



Fig. 44. Joaquín Inza: *La resurrección de la hija de Jairo*. Sacristía de la Virgen, El Pilar.



Fig. 45. Joaquín Inza: *Decapitación de Santiago*. Sacristía de la Virgen, El Pilar.



Fig. 46. Joaquín Inza: *Hallazgo del cuerpo de Santiago*. Sacristía de la Virgen, El Pilar.

tativa, más parcial que definitiva, de relativamente reciente publicación.

Por un lado los artículos de Pardo Canalís de 1968 "Un retrato del Infante Don Gabriel"⁹⁶ y el muy útil de José Valverde de 1979 "El pintor Joaquín Inza"⁹⁷ y por otra el de Jesús Urea de 1989 sobre la actividad retratística del pintor "Un Inza recuperado por el Prado y otras noticias sobre su obra"⁹⁸ que vino a despertar un cierto interés por Inza y su biografía, que carecía incluso de certeza en su fecha de nacimiento hasta su confirmación por mí en el catálogo de la exposición "Los pintores de la Ilustración"⁹⁹ en el que se presentaron unos estudios de pechinas, compañeros de otros dos, así como el boceto de su fresco en el techo de la sacristía de la Virgen en el Pilar de Zaragoza, obras, que aún

menores, tuvieron la virtud de resucitar la memoria del artista.

Joaquín Francisco Benito hijo legítimo de Felipe Inza¹⁰⁰ y de Rufina Ayssa, nieto paterno de Martín y de Rosa Alza, naturales del lugar de Litago, fue bautizado el 19 de julio de 1736 en la iglesia de San Juan Bautista de Agreda del obispado de Tarazona¹⁰¹. Nada sabemos de sus primeros pasos en el arte, que hubo de dar sin duda junto a su padre pintor y decorador¹⁰², hasta su ingreso en San Fernando en 1752¹⁰³ y su infructuosa presentación en 1753 al concurso general de la Academia de San Fernando, en tercera clase, con el tema de pensado del *Pastor Fauno* (más conocido como Fauno del cabrito) y el de repente de la *Venus de Medicis* “ambos por el modelo de la Academia”¹⁰⁴ y su fracaso en el de las pensiones a Roma de 1758, en el que obtuvieron la beca Domingo Alvarez y José del Castillo¹⁰⁵.

En el estimable trabajo de Urrea quedó perfilada la personalidad del Inza retratista, al plantear la atribución al aragonés de varios retratos de infantes tenidos por obra de uno de los hijos de Tiépolo, y que Manuela Mena considera “de una mediocre sojería”¹⁰⁶. Con esta opinión o la de Lafuente Ferrari, para quien no era sino un “modesto artista” y solamente un “pintor estimable”¹⁰⁷, viene a coincidir la mía expuesta al dar a conocer otro par de retratos de firmados por él¹⁰⁸.

Inza testó el 10 de noviembre de 1800, declarándose soltero y que su patrimonio alcanzaba los 600.000 reales, lo que era una cuantiosa fortuna. Tras ordenar unas mandas a los hijos de su amigo Joaquín García, Gobernador de Santo Domingo, hace cesión de sus heredades en en lugar de Litago, el de nacimiento de sus padres (diócesis de Tarazona y próximo a su Agreda natal) a sus “parientes que están disfrutando de ellas por condescendencia mía”. Donación condicionada a que el reparto entre ellos se hiciera por el Abad de Veruela y lo que no es menos significativo de su acomodado estado, hace generosas mandas a sus criados, a su mayordomo y a su ama de gobierno¹⁰⁹. Quizá sea esta situación de desahogo patrimonial, la causa de su absentismo de la carrera cortesana, solamente traducida en los retratos dados a conocer por Pardo, Valverde, Urrea y yo mismo de Infantes y altos dignatarios. De la académica solamente sabemos sus inicios ya mencionados, que en San Fernando se guarda un retrato suyo de Carlos III y otro en la Sociedad Económica de Zaragoza¹¹⁰.

El pintor falleció en Madrid el 13 de enero de 1811, siendo enterrado el 15 en el cementerio extramuros de la Puerta de los Pozos. Pagó de sepultura nada menos que seis ducados. Según la partida contaba 78 años, cuando como hemos visto nació en 1736, y que “No recibió más sacramento que el de la extremaunción por

lo repentino de su accidente”, que desgraciadamente no especifica cual o de que género fue¹¹¹.

En cuanto a su obra más claramente documentada y la de mayor empeño, es la decoración al fresco del techo y paredes de la Sacristía de la Virgen en la basílica del Pilar y de cuya descripción se ha ocupado puntual y minuciosamente Arturo Ansón¹¹².

Entre las cuentas de la fábrica se halla un sólo documento sobre el pago por el cabildo a Inza por un total de 520 libras jaquesas, 400 el 29 de noviembre de 1762 y el 28 de noviembre de 1763 otras 120, que completaron sus honorarios¹¹³.

Al boceto de la escena principal del techo ya se ha aludido. Como hasta ahora no tengo noticia de la reproducción gráfica detallada del conjunto y pormenores, me parece que puede ser útil dar a conocer esa obra fundamental del pintor y que, descontando los daños sufridos por un obús “obsequio” francés durante los sitios de la Inmortal Ciudad, nos muestra a Inza en su modesta calidad, aunque en su defensa es preciso recordar que si aquellos pagos del cabildo son ciertamente por sus frescos, contaba el pintor solamente 22 años, lo que no deja de extrañar puesto que confiar obra de tal empeño y en tan señalado sitio a un principiante, parece poco coherente. Claro está, que principiante era Goya en 1771 y se le adjudicó la decoración del “coreto”.

En la *Batalla de Clavijo* que ocupa el techo de la sacristía (fig. 40), las reminiscencias de Giaquinto son claras (fig. 41) y –aunque menos evidentes– las del otro Antonio González, el Ruiz (fig. 42), en su homónimo cuadro, recién restaurado al fin, que se encuentra en el Monasterio de Uclés. Como no menos claros son los recuerdos de los frescos de Antonio González Velázquez (fig. 43), en la bóveda de la de la Santa Capilla también del Pilar.

En los laterales Inza representó *La resurrección de la hija de Jairo*, *La decapitación de Santiago* y *El hallazgo del sepulcro del Santo* (figs. 44 a 46), así como unos tondos con angelotes.

Efectivamente, Inza es un interesante pintor, muy alejado de genialidad alguna, pero de quien tuvieron retratos suyos, aunque inexpresivos y un tanto secos, nobles y notables personajes de la Corte. Oídas las quejas de los primeros borbones sobre la inexistencia en Madrid de retratistas aceptables –situación que dio lugar incluso a coplillas– la preeminencia de Inza se comprende mejor.

Sería interesante poder añadir a aquellos retratos el de Godoy en paradero desconocido, que como “Portrait de S.A.S.: Inza”¹¹⁴ figura en la relación hecha por Quillet de los centenares de cuadros de la colección del Príncipe de La Paz.

NOTAS

- ¹ *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas*, vol. III, Madrid, 1996, p. 434, n.º 1576. Como Francisco.
- ² HELD, Jutta, *Die genrebilder Madrider Teppichmanufaktur und die Anfüge Goyas*, Berlín, 1971, n.ºs 110, a115, 121 a 124, 126, ilus. 42. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, 1985, p. 42, n.º 2599. ANSÓN NAVARRO, A., Catg.º Exp. *Francisco Bayeu*, Zaragoza, 1996, n.º 52.
- ³ ARNAIZ, J. M., *Francisco de Goya, Cartones y tapices*, Madrid, 1987, pp. 199-200 y 208 nota 207, ilustr. 138. Actualmente se exhibe en la Pinacoteca bajo el nombre de Ramón.
- ⁴ Archivo General de Palacio, caja 108/7.
- ⁵ Aparece tras el inventario general la enorme lista de los comprados por Chopinot, al parecer antes de abrirse la testamentaría, tasados todos ellos por Francisco Ramos, Pintor de Cámara. Inventario y testamentaría se contiene en el protocolo n.º 22.705 fos. 195 y ss. del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Es necesaria esta cita, por cuanto que ni el Marqués de SALTILLO en su *Miscelánea madrileña, histórica y artística* (Madrid, 1952, pp. 69 a 78), ni Valentín de SAMBRICIO en su libro sobre Francisco, ni José Luis MORALES Y MARÍN en los suyos (pese a que en el último, de 1995, transcribe puntualmente los textos), ni en los catálogos de las diversas exposiciones dedicadas al pintor he encontrado la signatura y localización de los documentos de su testamentaría. Es de señalar que la única cita que he fichado está en el libro de MATILLA CHACÓN *Índice de testamentos y documentos afines* (Madrid, 1980, p. 19), dando como fecha la de 26 de abril de 1796 El inventario realmente se inició el cuatro de agosto de 1795, por Sebastiana Merklein, la viuda de Francisco y su apoderado Baltasar de la Puente y por Pedro de Ibañez, marido de su hija Feliciano. Diversas vicisitudes se plantearon en la herencia del pintor.
- ⁶ ANSÓN, *op. cit.*, n.ºs 46 y 47.
- ⁷ Óleo sobre lienzo, 0,202 × 0,148 m., colec. particular.
- ⁸ *Museo del Prado, Inventario General de pinturas*, t. III, Madrid, 1996, p. 604, n.º 5623, "Un puesto de agua nieve y una muger vendiendo ramos de flores", realizado bajo la dirección de Francisco Bayeu.
- ⁹ HELL, J., *op. cit.*, p. 108, n.º 98.
- ¹⁰ Archivo General de Palacio, Carlos III, leg.89, *apud* Held, *op. cit.*, *ibidem*.
- ¹¹ Óleo sobre lienzo, 0,345 × 0,250, colec. particular.
- ¹² PEREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1984, p. 385. COOPER, J. C., *An Illustrated Encycopaedia of Traditional Symbols*, Londres, 1982, p. 150.
- ¹³ Archivo General de Palacio, Reinados, Carlos IV, leg.4648. *Apud* Flora López Marsá, "El mobiliario de la Real Botica", en *Reales Sitios*, n.º 124, 2.º trim., 1995, p. 49 y nota 1.
- ¹⁴ Óleo sobre lienzo, 0,56 × 0,31, colec. particular.
- ¹⁵ Canellas, A., *Diplomatario de Goya*, Zaragoza, 1981, p. 236, doc. n.º 48, carta del 25 de julio de 1781.
- ¹⁶ Participaron, además de Goya, Antonio González Velázquez, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, José del Castillo, Gregorio Ferro, y Andrés de la Calleja. La convocatoria parece que se entendió como un concurso *sui generis* para señalar al mejor de entre los más significados pintores de artesanos del momento.
- ¹⁷ Los de Goya, 0,62 × 0,33 y 0,62 × 0,31 (*vid.* WILSON BARREAU, J., y MENA MARQUÉS, M., *El capricho y la invención*, Madrid, 1994, n.ºs 11 y 12, pp. 134-137). El de José del Castillo, 0,63 × 0,32 (*vid.* VV.AA., *Guía del museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1998, p. 164 n.º 17). El de Mariano Salvador Maella, 0,64 × 0,31 (*vid.* MORALES, J. L., *Maella*, Zaragoza, 1996, n.º 72, p. 128). De los de Calleja y Ferro carezco de noticias. Respecto a González Velázquez, dos suyos, en paradero desconocido, se reproducen en mi libro *Antonio González Velázquez*, Madrid, 1999, pp. 112-113, n.ºs 69 y 70. Identificados por fotos de archivo y por tanto sin medidas, sus proporciones parecen muy similares a las de los otros relacionados. Las medidas del de la Porciúncula de Bayeu (0,737 × 0,318 museo de Dallas), son inoperantes por estar destinado el cuadro final al altar mayor y sus medidas en consonancia.
- ¹⁸ MORALES Y MARÍN, J. L., *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979, p. 132.
- ¹⁹ Óleo sobre lienzo, 0,335 × 0,260, colec. particular. Publicado como Goya, por Sánchez de Rivera en *Goya, La leyenda, la enfermedad y las pinturas religiosas*, Madrid, 1943, láminas LVI, y p. 162.
- ²⁰ Óleo sobre tabla, 2,00 × 1,12.
- ²¹ LÓPEZ SERRANO M., edición corregida y aumentada por M. Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *Real Sitio del Pardo*, Madrid, 1985, pp. 111 y 112.
- ²² Agradezco a Ismael Gutiérrez Pastor su generosidad al señalarme este cuadro y facilitarme sus datos.
- ²³ Fray Esteban MUÑOZ MENA, *Fray Vicente de Extremera: Sucesos ocurridos durante la obra de la capilla de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 1959, pp. 32 y 284.
- ²⁴ Un boceto para este último, que yo no he tenido ocasión de estudiar directamente, le recoge Morales y Marín en *Francisco Bayeu*, Zaragoza, 1995, n.º 140.
- ²⁵ AA.VV., Zaragoza, Palacio de Sástago mayo-julio 1999, n.º 17, pp. 231 a 240.
- ²⁶ TORRALBA, F., "Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excm. Diputación Provincial", en *Zaragoza*, n.º XVII, 1963, p. 146, por errata tituladas ambas como Santa Teresa, y relacionadas con un San Ignacio, que no ha figurado en esta exposición.
- ²⁷ Óleo sobre lienzo, 0,625 × 0,470, colec. particular.
- ²⁸ La carencia de una monografía suficientemente estudiada y actualizada, dificulta en extremo la identificación de la muy extensa obra del molfetense.
- ²⁹ ARNAIZ, J.M., *Antonio González Velázquez*, Madrid, 1999, n.ºs 79, 80, 81 y D28, D34 y D36.
- ³⁰ *Ibidem, passim*.

31 *Ibidem*, p. 30.

- 32 Los más señalados: VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico...*, t. II, p. 198. IGLESIA, R., "Gregorio Ferro. Apuntes para su biografía" *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXV, 1927, p. 39. COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, pp. 343-345. ARNAIZ, J. M., *Catálogo de la exposición "Los pintores de la Ilustración"*, Madrid, 1988, pp. 225-227. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., "Gregorio Ferro Requeijo en la Academia de San Fernando", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 355-361. MORALES Y MARÍN, J. L., "El pintor Gregorio Ferro (1742-1812)", en *Academia*, 1.º semestre de 1997, pp. 450-470. Con este artículo en prensa veo el libro póstumo del mismo sobre el pintor: *Gregorio Ferro*, La Coruña, 1999.
- 33 "Chico" dice el *DRAE* que es muchacho que hace recados y ayuda en pequeños trabajos, de donde supongo que equivaldrá a monaguillo.
- 34 FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, *loc. cit.*, p. 355, citando a LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., "El neoclasicismo", en *Enciclopedia temática de Galicia*, Barcelona, 1989, p. 130.
- 35 MORALES Y MARÍN, J. L., *loc. cit.*, pp. 464 y 465, Arch. Hist. De Protocolos de Madrid, n.º 21875, fos. 932-935.
- 36 BÉDAT, Claude, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971, pp. 137 a 141. Parroquia de Santa María de la Real Almudena, Madrid, lo. 5 de Difuntos, fol. 330 recto y verso. Testó 17 agosto 1775, ante Simón de Rozas, A.º H.º de Protocolos de Madrid, leg. 19750, fols. 347 a 352.
- 37 De esta decoración dan cuenta los memoriales de Ferro de 18 de agosto de 1795, el de 30 de abril de 1797 y el de 29 de septiembre de 1804.
- 38 Castillo, según documento de junio de 1792, al haber cesado en la Fábrica de Tapices, obtuvo de Floridablanca el encargo por S. M. de "pintar los techos de la casa del rey que habitaba, señalándosele mensualmente en Correos quince mil reales". El documento añade: "En dicha comisión y con dicha asignación a trabajado Castillo quatro años y diez meses... hasta primero de mayo pasado que por real orden ceso". A.G.P. Caja 222/35.
- 39 ROSE DE VIEJO, Isadora, "Goya's allegories and the sphinxes: 'Comerce', 'Agriculture', 'Industry' and 'Science' in situ", en *Burlington*, n.º 970, enero 1984, p. 34.
- 40 Puntual noticia de su historia y de los avatares de su construcción en BLASCO CASTIÑEIRA, S., *El palacio de Godoy*, Madrid, 1996.
- 41 Memorial de 1797.
- 42 Tomo V, edición de 1793, p. 176, y nota al pie p. 177.
- 43 Memorial de 1797.
- 44 BLASCO CASTIÑEIRA, *op. cit.*, p. 110, confirma su conservación.
- 45 Al menos la exactitud del acoplamiento y su excelente conservación permiten pensarlo así.
- 46 Debo a la amistad del que fue AJEMA Exmo Sr. Dn. Fernando Nardiz, las facilidades recibidas por él y a su través, de todo el personal de aquellas dependencias, para tomar las fotografías.
- 47 Óleo sobre lienzo, 0,43 x 0,28. Firmado y fechado en 1788. Museo de Pontevedra n.º 335. Depósito del Patrimonio Artístico 17-VIII-1941.
- 48 Todos ellos, óleo sobre lienzo y respectivamente: 0,29 x 0,55, fird.º y fech.º 1788; 0,29 x 0,84; 0,29 x 0,55 fd.º y fech.º 1788 y 0,29 x 0,84.
- 49 *Vid. catg.* "Los pintores de la Ilustración", Madrid, 1988, p. 226, n.º 40.
- 50 ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, E., *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, Lám. 278, p. 299, n.º 59.
- 51 TORMO, E., y LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y la obra de Fray Juan Rizzi*, Madrid, 1930, t. II, p. 103, n.º 50, lam. LXIX.
- 52 *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas*, Madrid, 1991, to. II, p. 140 n.º 412.
- 53 GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Gregorio Ferro: sobre algunas pinturas y un documento", en *El Museo de Pontevedra*, 1999, t. 53, pp. 261-278.
- 54 MORALES Y MARÍN, J.L., *Gregorio Ferro, op. cit.*, n. 73, pp. 163 y 164, citando el Archivo de la Academia de San Carlos, n. 993, y n.º 79 y pp. 172-174. Pese a sus dudas, se trata en ambos ns. del cuadro de Santiago de Compostela, como no sólo la identidad de medidas, seis varas por cuatro, sino también las fechas lo evidencian.
- 55 Archivo de la Catedral de Santiago: leg. 404, 1805 agosto 10 y octubre 19, cartas de Ferro al Deán sobre el encargo y la compra de tablones para las pinturas y 1808 abril 15. Recibo por 15.000 rls. y descripción de las obras.
- 56 IGLESIA, R., *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXV, 1927, pp. 35 y 36, descrita minuciosamente.
- 57 JIMÉNEZ PRIEGO, T., "Museo de carruajes de Madrid. Sillas de manos", en *Reales Sitios*, n.º 51, 1977, pp. 53 a 56. Como anónima, con excelentes ilustraciones como así mismo las de la silla de Carlos III, indudablemente decorada por Giaquinto. Agradezco al Patrimonio y a Eduardo Galán las facilidades dadas para su estudio.
- 58 BARRIOCANAL, Y., y FARIÑA, F., *El antiguo Museo de pinturas de Ourense*, Orense, 1989.
- 59 MONTANER LÓPEZ, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 250, fig. 258.
- 60 Óleo sobre lienzo, 2,45 x 1,69 m., n.º de registro en el Museo 335.
- 61 ROSE WAGNER, Isadora Joan, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense 35/83, el original t. II, p. 699, SCA 1-32; la copia t. II, p. 645, CA 955. Como algunas otras, bien merecería la pena ver este fantástico trabajo de investigación publicado y con su material gráfico reproducido.
- 62 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Museo del Prado. Catálogo de los dibujos*, vol. III, Madrid, 1977, p. 34, lám. XXI.
- 63 Archivo General de Palacio (en adelante, A.G.P.), Secc. Admon. Leg. 38.
- 64 ÁGUEDA, M., *Catálogo exposición Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1980, n. 70.
- 65 Agradezco a Ismael Gutierrez Pastor la fotografía de este cuadro.
- 66 VIÑAZA, *op. cit., ad vocem*.
- 67 La Granja de San Ildefonso, parroquia abadía de la Santísima Trinidad, lbo. 2 de nacimientos, f.º 133.
- 68 PARDO CANALIS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando*, Madrid, 1967.

- ⁶⁹ A.G.P., Carlos III, leg. 3879/18.
- ⁷⁰ A.A.S.F. Jta. Gl. 1-8-1772, 3/83.
- ⁷¹ Colegio de Abogados de Madrid, libro 46 de incorporaciones.
- ⁷² SALTILLO, Marqués del, *Miscelánea madrileña, histórica y artística*, Madrid, 1952, p. 24. Vid. nota 5.
- ^{72 bis} AHPM 21096 y AGP Scon. Administrativa, leg. 126/1. Noticia de ello en Ezquerria del Bravo, J.: *El Palacete de la Moncloa, su pasado y su presente*, Madrid, 1929, pgs. 21-23. Detalladamente en el importante trabajo de María Teresa Fernández Talaya, *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa*, Madrid, 1999, en cuya pág. 392 se reproducen además los documentos de la tasación.
- ⁷³ A.G.P., leg.º 3879/18.
- ⁷⁴ *Ibidem*.
- ⁷⁵ A.G.P., caja 12.365/1
- ⁷⁶ Arch. Histórico de Protocolos de Madrid, prot. núm. 20.942, fol. 147 vto.
- ⁷⁷ Canellas, en su Diplomatario, confunde el destinatario de una carta de Jacinto Gómez a Pedro Cifuentes, escrita el 20 de junio de 1803 creyéndola dirigida a Goya, *Diplomatario de Goya*, Zaragoza, 1981, p. 477, CVIII. Jennine Baticle, al tomar los datos de Canellas cae en el mismo error. Goya, Ginebra, ed. Fayard, 1992, p. 290 y nota 16 del capítulo.
- ⁷⁸ Ar.º H.º de Protocolos, Madrid, escrib. Francisco Fernández de la Rúa, prt. 21291, fos. 44 a 45 vto. En el documento siguiete erróneamente como Franco. Martínez Rúa.
- ⁷⁹ Parroquia de los Santos Justo y Pastor (Maravillas), Madrid, libro 29 de difuntos, fo. 301.
- ⁸⁰ VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones..., ad vocem*.
- ⁸¹ Otras varias de Bayeu de semejantes características son la del Palacio del Pardo de 1749, la de los capuchinos de Granada o la que figura en la *Exaltación del Sagrado Corazón*, en PEDROLA MORALES, *Francisco Bayeu*, Zaragoza, 1995, n.ºs 47, 165, 176, respectivamente. Como se ve, el modelo con las normales variantes fue utilizado por Bayeu prácticamente durante toda su vida.
- ⁸² Prado, Inventario actualizado n.º 715. MARTÍN, Pompeyo, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid, 1989, p. 59, fig. 18. No existe evidencia de la intervención de Gómez Pastor en la realización de otros techos pese a lo que se ha sugerido en ocasiones.
- ⁸³ REVILLA VIELVA, R., *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1945, p. 19.
- ⁸⁴ GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco, "La catedral de Palencia y su museo", en *Antiquaria*, n.º 59, febrero 1989, p. 48.
- ⁸⁵ OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas sepañoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 713.
- ⁸⁶ El espacio dejado por los tondos se ha recubierto con los escudos de los Reinos de España, a lo que debe esta saleta su denominación.
- ⁸⁷ BERUETE Y MORET, A., *Goya. Composiciones y figuras*, Madrid, 1917, p. 71.
- ⁸⁸ *Ibidem*, p. 72.
- ⁸⁹ *Loc. cit.* en nota 39. Su documentado artículo, parece de esencial consulta para conocer determinados aspectos de estas obras.
- ⁹⁰ Las fotografías, las identificó en la Frick Art Reference Library, Nueva York.
- ⁹¹ Gudiol, *Goya*, Barcelona, 1970, t. I, p. 323, c.1800. GASSIER, P., y WILSON (BAREAU), Juliet, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, 1970, p. 189-190, de 1797-1800.
- ⁹² Gudiol, *Ibidem*.
- ⁹³ Lápiz plata sobre papel verjurado, 0,455 x 0,343 m., colec. particular.
- ⁹⁴ A.A.S.F., Junta Ordinaria de 11 de mayo de 1761, libro I, p. 111: Se recibe carta del 9 de abril de Manuel de Roda desde Roma, dando cuenta de haber remitido las obras de los pensionados y pidiendo "que aumente su piedad a favor de Dn. Mariano Salvador Maella". Así mismo se recibió otra de Preciado de la Vega, con la misma fecha, adjuntando una lista (en paradero desconocido) en la que relacionaba las obras de los pensionados remitidas en tres cajones. Hay que tener en cuenta que son los momentos en los que Maella está tratando de conseguir una pensión razonable, lo que logra el 9 de agosto en que se le amplía a 400 ducados.
- ⁹⁵ CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, *ad vocem*.
- ⁹⁶ En *Goya*, n.º 82, pp. 261 y 262.
- ⁹⁷ En *Goya*, n.º 152, sept.-oct. 1979, pp. 90-93.
- ⁹⁸ *Boletín del Museo del Prado*, t. X, 1989, pp. 79 y ss.
- ⁹⁹ Madrid, 1988, n.ºs 26-28. Aún el Prado exhibe en la cautela de su *Retablo de Iriarte* la fecha de su nacimiento como "c. 1736".
- ¹⁰⁰ Según Viñaza (*ad vocem*), en el correspondiente libro de treudos y memorias de la zaragozana iglesia de san Miguel figuraba como "pintor del Rey" y donante en 1767 de unos ricos marcos de ébano que a la sazón existían en la sacristía.
- ¹⁰¹ Los fondos documentales de esa parroquia, se han reunido en la de N.ª Sr.ª de los Milagros. Bautismos, lo. 5, fo. 322.
- ¹⁰² ANSÓN, A., "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)", en el catg.º de la exposición *Goya joven*, Zaragoza, 1986, p. 32.
- ¹⁰³ PARDO CANALÍS, E., *Op. cit.*, p. 119.
- ¹⁰⁴ A.A.S.F., 2-1/1
- ¹⁰⁵ A.A.S.F., 3/28.
- ¹⁰⁶ URREA, *loc. cit.*, p. 82. MENA, M., *Museo del Prado. Catálogo de los dibujos italianos*, Madrid, 1990, p. 146.
- ¹⁰⁷ LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1946, p. 162.
- ¹⁰⁸ "Francisco de Goya. Tres cuadros, tres épocas", en *A.E.A.*, n.º 280, 1997, p. 383.

- 109 Arch.º Hst.º de Protocolos de Madrid, escribano Ramón Tremañes y Molina, P.º n.º 20.838, f.º 240 a 243.
- 110 PÉREZ SÁNCHEZ, E., *Real Academia de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964, n. 359, y LAFUENTE, *op. cit.*, p. 162, fig. 25.
- 111 Parroquia de San José de Madrid, lo. 6 de Difuntos, f.º 341. *Apud* José VALVERDE MADRID, *loc. cit.*, aunque no citando signatura.
- 112 *Loc. cit.*, pp. 32 y 33, y *Pintura y Academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo VIII*, Zaragoza, 1993, pp. 141 y ss.
- 113 DOMINGO, Tomás, *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987, pp. 45 y 72, XV
- 114 ROSE DUCAN, tesis citada, t. I p. 43.