

El factor Bayeu en la formación de Goya

JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA*

Resumen

Diversos testimonios acreditan que el joven Goya estuvo bajo la influencia artística de Francisco Bayeu. Los más significativos son haber figurado como escolare de Bayeu en el concurso de Parma (1771) y declarar en 1781 que unos veinte años atrás había aprendido con él el ejercicio de la pintura. Es evidente que ambos comparten analogías estilísticas de base rococó, pero he pretendido desvelar a través del análisis de varias obras hasta qué punto Goya se sometió a los modelos de su cuñado, teniendo en cuenta que la imitación de modelos es uno de los indicios más evidentes de dependencia de un artista respecto de su maestro. El armario de Fuendetodos, un mural de Alagón, la Venida de la Virgen del Pilar (col. particular), el mural del coreto del Pilar, los cuadros de San Francisco Javier; La Virgen del Pilar (Museo de Zaragoza) y Santa Bárbara (col. part.) y los murales de Aula Dei delatan influencias de Bayeu, pero más débiles de lo que cabría esperar, lo que indicaría una temprana inclinación de Goya hacia la independencia creativa.

Palabras clave

Alagón (Zaragoza), colegio de la Compañía de Jesús; Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid; Basílica de El Pilar, Zaragoza; Bayeu Subías, Francisco; Cartuja de Aula Dei, Zaragoza; Fuendetodos (Zaragoza), iglesia parroquial; González Velázquez, Antonio; Goya Lucientes, Francisco; Giaquinto, Corrado; Luzán Martínez, José; Museo de Zaragoza.

Abstract

Several evidences prove that the young Goya was under the artistic influence of Francisco Bayeu. The most clear are that he appears as escolare of Bayeu in the Parma competition (1771) and that in 1781 he stated that about twenty years back he had learnt under him the painting practice. It is evident that they both shared stylistic analogies supported by the rococo trend, but I have tried to unveil through the analysis of a number of works how far Goya submitted to their brother in law's patterns, taking into account that the pattern's imitation is one of the most evident signs of the pupils dependence from their masters. The Fuendetodos cupboard, a mural from Alagón, the Our Lady of Pilar arriving (private collection), the coreto mural of the Pilar, the St Francis Javier, Our Lady of Pilar (Zaragoza Museum) and St Barbara (private collection) paintings and the Aula Dei murals reveal Bayeu's influences but weaker it was supposed to wait, which would indicate an early Goya's inclination toward the creative independence.

Key words

Alagón (Zaragoza), Society of Jesus School; Archive of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, Madrid; Basílica of Our Lady of the Pilar, Zaragoza; Bayeu Subías, Francisco; Aula Dei Charterhouse, Zaragoza; Fuendetodos (Zaragoza), parish church; González Velázquez, Antonio; Goya Lucientes, Francisco; Giaquinto, Corrado; Luzán Martínez, José; Zaragoza's Museum.

* * * * *

* Doctor en Historia del Arte. Jefe de la Sección de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación Provincial de Zaragoza.

Caprichos del destino quisieron que Goya y otro de los más grandes pintores españoles del siglo XVIII, Francisco Bayeu, fueran zaragozanos y estuvieran ligados desde temprana edad por lazos estrechos. Me propongo recapitular todos aquellos datos e indicios sobre las relaciones que durante su juventud mantuvo Goya con Bayeu e indagar si ello tuvo consecuencias en el terreno artístico.

Hasta el año 1763, en el que Francisco Bayeu marchó a Madrid, debieron darse múltiples ocasiones para que Francisco de Goya entrara en contacto con él, en el marco del reducido ámbito artístico de una pequeña ciudad como era Zaragoza. Eran los últimos años cincuenta y primeros sesenta, es decir, cuando Bayeu ya destacaba en ella como un pintor reputado, si bien todavía joven, y Goya era un adolescente, doce años menor, que se iniciaba en el mundo de la Pintura. Bayeu, cuya valía había sido reconocida y remunerada por la Academia de San Fernando durante un breve periodo del año 1758, sería seguramente el espejo en el que los jovencitos zaragozanos aspirantes a artistas, como lo era por entonces Goya, se mirarían. Máxime cuando Bayeu superaba ostensiblemente en calidad a los demás pintores de renombre que trabajaban en la ciudad. En estas circunstancias, las conexiones que entrambos pudieron darse, estarían inevitablemente marcadas por la plena superioridad profesional y moral de Bayeu sobre Goya.

La figura de José Luzán se adivina como relevante sujeto de confluencia que pudo propiciar la aproximación de Goya a Bayeu. Luzán, pintor supernumerario del Rey, era uno de los principales referentes artísticos de la Zaragoza de aquella época, entre otros motivos por la labor docente que desarrollaba. En efecto, tenía aprendices en su taller, situado en los bajos del palacio de los condes de Fuentes, e impartía clases en la Academia Particular de Dibujo que desde 1754 estaba abierta de forma gratuita en la misma casa del conde de Fuentes y desde 1759 en la casa del marqués de Ayerbe.¹ Tanto Bayeu como Goya fueron discípulos suyos, si bien de forma diacrónica.² Ha de añadirse que el padre y los tíos de

¹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, t. 4, p. 149. ANSÓN NAVARRO, A., *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, Real Academia de NN. BB. AA. de San Luis-Gobierno de Aragón, 1993, pp. 63-68.

² Al decir de Ceán Bermúdez, primer biógrafo de Bayeu: *habiendo descubierto una inclinación decidida a la pintura, le pusieron a los quince años a aprenderla en la escuela del maestro Luxán, profesor de crédito* (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., vol. 1, p. 98).

Por su parte, Goya, al final de su vida, mandó a la Academia de San Fernando una breve nota autobiográfica para ser publicada en un catálogo del incipiente Museo del Prado, en la que afirmaba: *Fue discípulo de Don José Luzán en Zaragoza, con quien aprendió los principios de dibujo, haciéndole copiar las estampas mejores que tenía; estuvo con él cuatro años, y empezó a pintar de su invención hasta que fue*

Goya, doradores, mantuvieron contacto profesional con José Luzán y con sus hermanos Juan y Pedro, también doradores.³

Se ha constatado un vínculo familiar secundario entre Bayeu y Goya. En 1764 Joseph Bayeu Lacueva, primo hermano de los Bayeu, casó con Valera Lucientes, tía carnal de Goya por parte de madre.⁴

También es de tener en cuenta la proximidad física. Aunque los cambios de vivienda de Goya cuando dependía de sus padres fueron constantes, hay noticia de que en 1762 no vivía lejos de Francisco Bayeu. En la Cuaresma de ese año los registros parroquiales sitúan a Bayeu, junto con su esposa Sebastiana Merclein, sus hermanos Ramón, Josefa y María y la criada Francisca Urtrian en la plaza de San Diego, parroquia de San Gil. Por entonces Goya residía en la calle del Trenque (actual Alfonso), parroquia de San Gil.⁵

Sin embargo, los datos más reveladores proceden de testimonios muy directos en los que se acredita que Goya fue discípulo de Bayeu. Recordémoslos.

El acta que recoge el fallo del concurso de Pintura que convocó la Academia de Parma en 1771 se refiere al *Sig. Francesco Goja Romano, e Es-*

a Roma (EUSEBI, L., *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte*, Madrid, 1828, pp. 67-68). Tan solo tres años después, en 13 de marzo de 1831, Javier Goya remitió otra nota biográfica sobre su padre que decía: *Estudió el dibujo desde los trece años en la Academia de Zaragoza bajo la dirección de Don José Luzán y concluyó su carrera en Roma* [CANELLAS LÓPEZ, Á. (ed.), *Francisco de Goya. Diplomático*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981, pp. 516-517].

El testimonio del pintor y académico Bernardino Montañés, aunque bastante posterior, concuerda con los anteriores en una breve historia manuscrita de la Academia de San Luis, incluidos sus precedentes, que redactó en 1869: *El célebre D. Francisco Goya estudió seis años en nuestra escuela de dibujo desde el 1760 hasta el 66 en que pasó a Madrid* (GARCÍA GUATAS, M., "Noticia sobre la formación artística de Goya en Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, Zaragoza, IFC, 1982, pp. 163-170, espec. p. 166).

Francisco Zapater y Gómez, sobrino nieto de Martín Zapater que heredó la correspondencia que Goya le había escrito y, presumiblemente, algunas informaciones transmitidas en su familia por vía oral, afirma en su biografía sobre Goya (primera escrita por un autor español): *Goya permaneció seis años en la capital de Aragón, y durante el citado periodo estudió bajo la dirección del pintor entonces en boga hasta por su nacimiento D. José Luzán y Martínez, asistiendo además a la escuela pública de dibujo, fundada por el escultor don Juan Ramírez (...)* [ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya, noticias biográficas*, Zaragoza, 1868, p. 11 (edición facsimilar con estudios de Ricardo Centellas Salamero, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1996)].

³ Juan Luzán (1716-1772) nombró como ejecutores de su testamento a su esposa, a su hermano José y a su amigo y colega José Goya, el padre de nuestro Francisco. Pedro Luzán (1713-1759) estaba casado con Juana Zabalo, mientras que José Luzán lo estaba con Teresa Zabalo, ambas hijas del pintor Juan Zabalo (1684-1746). Juan y Pedro Luzán tuvieron trabajos con José Goya [ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987, pp. 16-19].

⁴ ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, col. "Mariano de Pano y Ruata", 10, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 44.

⁵ ONA GONZÁLEZ, J. L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1997, pp. 54 y 56

*colare del Sig. Francesco Vajeu Pittore de Camera di S.M. Cattolica.*⁶ Esto es así, evidentemente, porque Goya se habría declarado *escolare* o discípulo de Bayeu en la documentación que hubo de remitir a esa Academia cuando presentó su *Aníbal cruzando los Alpes*.

Con motivo de la boda de María Bayeu (21 de febrero de 1781), la menor de los hermanos, Goya testificó, según trámites al uso, que no conocía impedimento para ello, declarando: *hace veinte años poco más o menos conoce y ha tratado con mucha amistad de Dña. M.^a Bayeu... con el motivo de haber estado aprehendiendo su ejercicio en la Casa de su hermano Don Francisco...*⁷ Al leer este testimonio la primera cuestión que se nos plantea es si la casa de Francisco Bayeu a la que Goya iba a aprender era la de Zaragoza, por lo tanto antes de la primavera de 1763, que es cuando los Bayeu se instalaron en Madrid, o ya la de Madrid, a partir de esas fechas. O, por qué no, antes y después. La expresión *veinte años poco más o menos* no debe tomarse de forma literal, puesto que era más bien una fórmula retórica en la que sobre todo lo que se quería dejar sentado era que el testigo podía responder de la persona en cuestión porque la conocía desde mucho tiempo atrás. Así que no hay que descartar la posibilidad de que Goya hubiera caído bajo la directa influencia de Bayeu en Zaragoza cuando tenía 16 ó 17 años. Y quizá con esa ocasión empezara ya a *tontear* con Josefa, su futura esposa. Pero aún parece más seguro que Goya fuera acogido por Bayeu en Madrid durante una temporada, al menos en torno al primer semestre de 1764. El caso es que la Academia de San Fernando convocó a finales de 1763 un ejercicio para dotar cinco pensiones, al que Goya concurrió con casi 18 años. La prueba dio comienzo el día 5 de diciembre y consistió en dibujar a lápiz la estatua de Sileno, que era uno de los yesos que poseía la Academia.⁸ Los aspirantes, que debían acudir todos los días al aula sin que pudieran sacar el pliego sobre el que trabajaban, tuvieron de plazo hasta el día 15 de enero de 1764, en que los trabajos serían votados. Sólo Gregorio Ferro obtuvo pensión. Goya, nada. Pero es evidente que estaba en Madrid y también es seguro que en la cuaresma de ese año de 1764 no figura, a diferencia de los años anteriores y posteriores, en los libros de matrícula del cumplimiento Pascual de la parroquia zaragozana que le correspondía. Concretamente en 1764 era la de San Miguel de los Navarros, donde sí aparece registrado el resto de

⁶ Véase el estado actualizado del asunto en: SUREDA, J. (comis.), *Goya e Italia*, (Catálogo de la exposición organizada por la Fundación Goya en Aragón y celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008), Zaragoza, Turner, Fundación Goya en Aragón, 2008, vol. II, pp. 253-254.

⁷ ARNÁIZ, J. M. y MONTERO, Á., "Goya y el infante don Luis", *Antiquaria*, 27, Madrid, 1986, pp. 44-55, espec. p. 46.

⁸ ARNÁIZ, J. M., *La primera obra documentada de Francisco de Goya*, Madrid, 1992.

su familia (los padres José Goya y Gracia Lucientes, el hermano Tomás y su mujer Polonia Lizondo —casados en 7-11-1763—, el hermano Camilo y dos criados). No volvemos a tener constancia de que Goya estuviera en Zaragoza hasta el día 23 de diciembre de 1764, en que aparece en los libros de bautismo de dicha parroquia apadrinando al primer hijo de Tomás Goya.⁹ Colegimos que Francisco Goya residió en Madrid durante una temporada que se prolongó desde finales del año 1773 hasta bien entrado 1774, presumiblemente bajo el amparo de Francisco Bayeu. En la Cuaresma de 1765 y siguientes consta que Goya siguió viviendo con sus padres en Zaragoza.¹⁰ De nuevo en 1766 volvió a concurrir a un premio de la Academia. Dirigió una instancia al secretario de la institución, Ignacio Hermosilla, para que le permitiera inscribirse por correo desde fuera de la Corte, manifestando: (...) *favor que espero de Vss^a. por los que tengo recibidos en el tiempo que estuve en essa Corte, de lo que me confieso deudor.*¹¹ Queda así patente que Goya había recibido algún trato deferente, presumiblemente durante su estancia de 1764. ¿Acaso sería la posibilidad de asistir a las clases de la Academia sin estar matriculado en ella?¹² Es cierto que Goya nunca se matriculó oficialmente como alumno del centro, pero no deja de ser significativo que años después, en la solicitud de ingreso como académico de San Fernando, que firmó a 5 mayo 1780, comenzara con las palabras: *Don Francisco de Goya, Discípulo de la Real Academia de San Fernando aspira al honor...*¹³ Una vez entregada la *prueba de pensado*, elaborada por cuenta de cada uno de los aspirantes a lo largo de seis meses bajo el tema del rey Alfonso X el Sabio recibiendo a la emperatriz de Costantinopla, éstos comparecieron el día 22 de julio de 1766 para realizar la *prueba de repente*, en una sola sesión a puerta cerrada. El ganador fue Ramón Bayeu; Goya, tras este nuevo fracaso, volvió a Zaragoza. Con 20 años ya podía considerarse suficientemente formado y lo más probable es que trabajara en diversos encargos de los que realmente se sabe bien poco.

En la relación de méritos de Francisco Bayeu elevada a la Junta General de la Academia de San Fernando que tuvo lugar el día 2 de junio de 1795, en la que fue elegido su director general, se afirma: (...) *siempre ha*

⁹ ONA GONZÁLEZ, J. L., *Goya y su familia...*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 63-78.

¹¹ AZCÁRATE LUXÁN, I. *et alii*, *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 101-102.

¹² Como propone ANSÓN NAVARRO, A., “Los frutos del brillante magisterio de Francisco Bayeu: sus principales discípulos”, en Ansóñ Navarro, A. (comis.), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, (Catálogo de exposición celebrada en las salas de Cajalón de Zaragoza del 19 de abril al 15 de junio de 2007), Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 71-109, espec. p. 82.

¹³ SANCHEZ CANTÓN, F. J., “Goya en la Academia”, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Primer Centenario de Goya, Discursos*, Madrid, 1928, p. 14.

*sido exacto en el cumplimiento de su obligación enseñando tanto en la Academia como en su casa a discípulos pensionados por encargo de ella, como lo acreditan en el día 4 discípulos suyos que han llegado a ser pintores de cámara del Rey Nuestro Señor como son don Francisco Goya, don Joseph Beratón y don Jacinto Gómez y su hermano don Ramón Bayeu...*¹⁴

Zapater y Gómez, el primer biógrafo español de Goya, corrobora con cierta ambigüedad esa etapa madrileña siguiendo la estela de Bayeu: (...) *pudo también suceder que su traslación a Madrid la motivara el afán de perfeccionarse en la coronada villa, al lado de Bayeu y otros artistas, escitado además por el deseo que animaba entonces a muchos jóvenes aragoneses de pasar a la corte a buscar fortuna bajo la protección de los condes de Aranda, de Ricla, de D. Manuel Roda, Asanza, etc., cuyo influjo y poder eran grandes en palacio y protegían como Jefes de lo que se denominó partido aragonesista a toda la colonia de su país; y de la que formaban parte los dos Bayeu, Beratón, el escultor Adán, el platero Martínez y otros. Ningún dato aclaratorio poseo para fijar este extremo, razón por la que después de lo expresado no emitiré juicio alguno.*¹⁵

Goya aspiraba a más, y por eso marchó a Italia. Ahora ya sabemos con seguridad que su estancia allí se prolongó durante dos años, aproximadamente desde comienzos del verano de 1769 hasta el de 1771. De Roma se trajo un certificado en el que sus amigos y también artistas Manuel Eraso y José Adán daban fe, en 27 de abril de 1771, de que Goya permanecía soltero, indicio de que tendría ya en mente casarse en un horizonte no lejano, para lo cual habría de necesitar aquel certificado.¹⁶ Y, en efecto, la boda se produjo con Josefa Bayeu en Madrid el día 25 de julio de 1773, con la que posiblemente llevara ya unos cuantos años de relación, incluido el paréntesis italiano. Definitivamente Goya quedó vinculado al clan Bayeu.

Todos los testimonios que anteceden corroboran, como muchos autores ya han subrayado, que Goya cayó bajo la directa influencia de Francisco Bayeu. Ahora bien, ¿se hizo patente esta influencia en su obra? Y, si así fue, ¿hasta qué punto? Es asunto que intentaremos dilucidar, no sin antes recordar que en la antes aludida nota autobiográfica que mandó para el catálogo del Prado de 1828 mencionaba a Luzán como

¹⁴ Véase el documento transcrito en el apéndice. Dicho documento fue dado a conocer y publicado fragmentariamente en ARNÁIZ, J. M., "Obras inéditas de Bayeu olvidadas en Patrimonio Nacional y Museo del Prado", *Galería Antiquaria*, 79, Madrid, 1990, pp. 44-49. Dado su interés, se aprovecha ahora la ocasión para transcribirlo de forma íntegra. Agradezco a doña Irene Pintado Casas, directora del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, las facilidades para obtener una reproducción del documento.

¹⁵ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya...*, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁶ LÓPEZ ORTEGA, J., "El expediente matrimonial de Francisco de Goya", *Boletín del Museo del Prado*, XXVI, 44, Madrid, 2008, pp. 62-68.

su maestro, pero omitía a Bayeu; y así lo hacía también su hijo Javier tres años después.¹⁷ Aceptaba, por lo tanto, en su vejez el primer magisterio de un pintor provinciano como era Luzán, al que nunca podría atribuirse el alcance de sus méritos posteriores. A diferencia del difunto Bayeu, a quien convenía ningunear no fuera que su prestigio todavía vivo pudiera interpretarse como causa de los logros artísticos a los que Goya llegó a lo largo de su carrera.

Comparaciones

La producción de Goya que proponemos someter a examen es la de su etapa juvenil, que haremos terminar convencionalmente con su definitivo traslado a Madrid en enero de 1775. El primer problema que se nos plantea es determinar qué obras merecen ser consideradas. Deben descartarse, para empezar, numerosas pinturas que los esforzados *goyistas* han adjudicado al pintor en las últimas décadas. En general, ninguna resiste una valoración hecha con rigor.¹⁸ Pero aún podemos ir más lejos. La pincelada deshecha y sinuosa que caracteriza las pinturas del oratorio de los condes de Sobradiel recuerda sospechosamente a Diego Gutiérrez.¹⁹ Respecto a los grupos de pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos, podrían ser todos ellos de distintos autores que trabajaron bajo un análogo estilo tardobarroco y según modelos iconográficos compartidos. La desmañada factura de Calatayud poco tiene que ver, desde luego, con los óvalos de Remolinos, que despuntan como el cuarteto más esmerado. No cabe duda de que son pinturas que obedecen a un mismo círculo regional, posiblemente muy influido por la manera juvenil de Francisco Bayeu, pero en las que no acaba de reconocerse la misma mano que en las obras que sí damos por seguras de Goya, por más que la crítica haya aceptado tradicionalmente todas ellas como autógrafas, a pesar de la total ausencia de pruebas documentales. Bien es cierto que ha pesado mucho la inercia y el pánico a desacreditar a las autoridades académicas.²⁰

¹⁷ *Ut supra*, nota n.º 2.

¹⁸ Tras la eclósión que tuvo lugar con la exposición *Goya joven* ha seguido un continuo goteo de atribuciones [BUENDÍA, J. R. (comis.), *Goya Joven (1746-1776) y su entorno*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Camón Aznar de Ibercaja de Zaragoza del 21 de noviembre al 20 de diciembre de 1986), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1986].

¹⁹ Es uno de los artistas del entorno zaragozano de Goya en cuyo conocimiento más se ha avanzado recientemente (ANSÓN NAVARRO, A., "Los frutos...", *op. cit.*, pp. 86-95; CALVO RUATA, J. I., "Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez", *Artigrama*, 21, Zaragoza, 2006, pp. 485-524).

²⁰ Un cambio decisivo tendente a cuestionar la autoría de los distintos grupos de pechinas lo propuso BORRÁS GUALIS, G. M., "Goya y Aragón", en *Goya* (Ciclo de conferencias *Francisco de*

A través del estudio formal de las primeras pinturas que se reseñan (armario de Fuendetodos, mural de Alagón y Venida de la Virgen del Pilar) se constata que Goya compartió con el primer Bayeu un lenguaje artístico común basado en la corriente rococó de estirpe *giaquintisca* que introdujo Antonio González Velázquez en Zaragoza (1752). Las pinceladas arrastradas, nerviosas y vibrantes, con intensos toques lumínicos, obedecen al mismo gusto [figs. 26 y 27], si bien parece que Goya era más propenso a intensificar los colores y sus contrastes, a diferencia de Bayeu y Giaquinto, cuyas tintas eran más delicadas, tanto en las gamas frías como en las cálidas. Como en el caso de Bayeu, parece que el largo magisterio de Luzán, al parecer de cuatro años de duración, no le dejó mucha impronta. Sus enseñanzas respecto al dibujo de *principios* y otros ejercicios escolares le harían provecho, pero es posible que pronto se percatara de que era necesario superar el estilo ñoño y un tanto ingenuo de su maestro.

Una manera objetiva de evaluar hasta qué punto influyó Bayeu en Goya es rastrear las posibles coincidencias de detalle. Por lo que respecta a Bayeu, está bastante definida la trayectoria de su estilo hasta 1775 y se conocen pinturas suficientes en las que fundarlo. No son tan fáciles las cosas con Goya, cuya producción segura para el mismo periodo se nos reduce al mínimo, con el obstáculo añadido de las indefiniciones de que posiblemente adoleciera en la trabajosa construcción de su personal estilo. No hay que descartar la posibilidad de que la producción juvenil de Goya fuera escasa porque se dedicara más a ayudar a su padre como dorador y pintor decorador que a ejercer como autor de historias. Sólo su empeño personal y ansias de medro le habrían impulsado a despegar de esta situación e ir ampliando su dedicación a la pintura con mayúsculas.

Pasemos al cotejo de imágenes concretas. Como tal ejercicio visual, los resultados también se exponen visualmente en las composiciones fotográficas que se adjuntan, lo que resulta mucho más efectivo que las descripciones largas y tediosas. También se han incluido algunos fragmentos significativos de obras de Corrado Giaquinto, Antonio González Velázquez y José Luzán.

Goya. Obras maestras del Museo del Prado desarrollado en el Museo del Prado durante el curso 2000-2001), Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001, pp. 15-30. El texto que recoge dicha conferencia ha de considerarse un hito historiográfico en el replanteamiento de la producción del "Goya joven". El mismo autor ha publicado recientemente otro artículo respecto del cual me declaro deudor en diversos planteamientos e ideas que aquí reflejo [BORRÁS GUALIS, G. M., "Goya antes del viaje a Madrid (1746-1774)", en *El arte del siglo de las Luces* (ciclo de conferencias organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado durante el curso 2009-2010), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2010, pp. 315-336).

Puertas del armario-relicario de la iglesia parroquial de Fuendetodos

Fueron destruidas durante la guerra civil de 1936 pero existen buenas fotografías en blanco y negro del archivo Mas de Barcelona y del fotógrafo aragonés Juan Mora.²¹ Aunque algo tardío, contamos con el testimonio recogido hacia 1868 por Zapater y Gómez de las gentes de Fuendetodos. Cuenta que Goya, siendo chico, *pintó en la Capilla de las Reliquias unos cortinajes al fresco, y después al óleo, en las puertas del retablo, la venida de la Virgen del Pilar*. Y que en 1808, cuando estuvo en Fuendetodos con motivo de su viaje a Aragón al inicio de la Guerra de la Independencia, al ver esta pintura exclamó: *No digais que eso lo he pintado yo*.²² Como si lo considerara un pecado de juventud. Suelen datarse hacia 1763. La idea de decorar las puertas de un armario de uso litúrgico encuentra un directo paralelismo con las pintadas por José Luzán para el tesoro de la sacristía mayor de la Seo de Zaragoza (1757) y las del armario del dosel procesional del mismo templo, pintadas por Braulio González (1767). Al margen de esto, se constatan analogías de mayor o menor intensidad entre la figura de la Virgen [fig. 1], de varios angelitos [figs. 14, 17, 20, 22] y de un personaje calvo [fig. 11] con otras diversas figuras de Bayeu [figs. 2-4, 7, 12, 15, 18, 19, 21, 23-25]. En el interior de las puertas, la imagen de la Virgen del Carmen [fig. 5] y la cabeza de San Francisco de Paula [fig. 9] nos traen recuerdos de Bayeu [figs. 7 y 10] y Giaquinto [figs. 6 y 8].

Exaltación del nombre de Jesús del antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Alagón

Es una pintura mural situada en la cúspide de la bóveda de la escalera del antiguo colegio jesuítico. Encerrada en un marco mixtilíneo, forma una sencilla gloria de predominantes tonos dorados en la que unos angelitos revolotean en torno al monograma del nombre de Jesús, emblema de la orden. Ha de ser anterior a 1767 porque el día 2 de abril de ese año la Compañía de Jesús fue expulsada de España. La atribución a Goya es tardía²³ y no ha tenido excesivo refrendo por la crítica especializada. Sin embargo, en mi opinión, es de las candidatas más firmes para incorporarse al catálogo de obras no documentadas del Goya joven. La comparación con los angelitos del armario de Fuendetodos es elocuente

²¹ Las de Mora están depositadas en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza y pueden consultarse y visualizarse por Internet: <http://servicios3.aragon.es/opac/app/simple/>.

²² ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya...*, *op. cit.*, pp. 10-11.

²³ Propuesta en primicia por BARBOZA, C. y GRASA, T., "Una pintura de Goya joven", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 6-VII-1986); BARBOZA VARGAS, C., "La caligrafía de Goya", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 20-VII-1986).

[figs. 28-33] no sólo por la familiaridad de sus fisonomías sino también por el aspecto de las alas tornasoladas, a base de pinceladas deshechas, o por la manera simplista de hacer los macizos muslos. El correlato con Bayeu es, asimismo, manifiesto [figs. 34, 36 y 38].

Venida de la Virgen del Pilar, colección Pascual de Quinto, Zaragoza

Obra unánimemente aceptada dentro del catálogo juvenil de Goya. Junto con *La triple generación*, quizá de no tan evidente misma mano, habrían sido pequeños cuadros de uso devocional que, al parecer, pertenecieron a Juan Martín de Goicochea, amigo común de Goya y Zapater.²⁴ Suelen fecharse en la segunda mitad de los sesenta. Denota mayor madurez compositiva respecto al armario de Fuendetodos.

La figura de la Virgen [fig. 39] recuerda en sus plegados y rasgos fisonómicos a una del círculo de Bayeu [fig. 40] y otra de Giaquinto [fig. 41]. La pose de Santiago y su característica rodilla [fig. 43] la plasmó también en Fuendetodos [fig. 42] y se alimenta de Bayeu [fig. 44], González Velázquez [fig. 46] y Giaquinto [fig. 45]. Los ángeles mancebos que sostienen la columna y el simulacro [figs. 47 y 49] se rastrean en Bayeu [figs. 48, 50, 51], González Velázquez [fig. 52] y Giaquinto [fig. 53]. Lo mismo cabe decir de varios ángeles niños y figuras secundarias [figs. 54, 55, 58-62]. Casi podemos considerar copia directa de González Velázquez parte de un grupito de ángeles músicos [figs. 56-57].

Adoración del nombre de Dios, bóveda del coreto de El Pilar de Zaragoza

A su vuelta de Italia en 1771 Goya ya no es un simple artista local que se hubiera aderezado con alguna temporada en Madrid. Ahora empieza a ser dueño de un lenguaje propio y consolidado, si bien todavía le quedaba mucho recorrido por hacer.²⁵ Goya es un pintor de evolución lenta a quien costó llegar a un grado avanzado de madurez.

Al poco de volver a Zaragoza, el cabildo metropolitano aceptó la oferta de Goya de decorar la bóveda del coreto situado frente a la Santa Capilla. Pedía 15.000 reales, frente a los 25.000 reales exigidos por González Velázquez; además venía con una cierta aureola de Italia y estaba capacitado para pintar al fresco. En la junta de fábrica del Pilar celebrada

²⁴ PASCUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, J., "Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y sus discípulos zaragozanos", en Torralba Soriano, F. (coord.), *Goya*, Zaragoza, Pabellón de Aragón 92 S.A., 1992, pp. 192-199.

²⁵ Excluyo de este estudio las obras de Goya directamente vinculadas a Italia por ser muy distinto el contexto en el que fueron creadas.

el día 11 de noviembre de 1771 se dio cuenta de que Goya había superado satisfactoriamente una prueba que se le puso para demostrarlo. El 27 de enero de 1772 el cabildo recibió y aprobó el boceto de presentación.²⁶ Representa una gloria celestial con ángeles niños, mancebos y músicos que entonan alabanzas al símbolo triangular de la Divinidad. Es patente que Goya había asimilado el lenguaje grandilocuente de la gran pintura romana de techos, como se pone de manifiesto, por ejemplo, al compararlo con la bóveda pintada por Gaulli para Il Gesù. Pero también seguía fiel al espíritu ligero y vaporoso de Giaquinto, cuyo embajador en Zaragoza había sido González Velázquez y cuya obra en la Santa Capilla la tuvo Goya como interlocutora muy próxima durante los meses que duró su trabajo. Compárense los respectivos ángeles turiferarios [figs. 63 y 64], motivo para el que incluso podemos remontarnos a Luzán [figs. 65 y 66]. En cuanto a Bayeu, apreciamos aires similares en la figura prosternada [figs. 67 y 68], en un ángel cantor [figs. 69 y 70] y en algunos ángeles niños [figs. 71 y 72].

La Virgen del Pilar y San Francisco Javier, Museo de Zaragoza

Son dos pequeños cuadritos que fueron comprados para el museo en 1927 a Manuela Lucientes, descendiente directa de un tío de Goya. Aunque se tenían por obras seguras suyas, la atribución fue plenamente confirmada por su correspondencia con sendos dibujos del *Cuaderno Italiano*, lo que de paso permite otorgarles una cronología en torno a los años inmediatamente posteriores al regreso de Italia. Es de suponer que los haría para su entorno familiar íntimo, hipótesis que queda apoyada por la ejecución despreocupada y el pequeño tamaño, así como por la naturaleza de los temas, en especial el de la Virgen del Pilar. Si nos abstraemos de su carácter popular, incluso tosco, se reconocen las cada vez más peculiares pinceladas sintéticas de Goya. A través de las distintas cabezas de ángeles niños —mofletudos, de trazos sumarios, de cabellos rizados, a la grisalla, etc.— [figs. 73, 76, 77 y 81] y de los angelitos desnudos de cuerpo entero [figs. 83 y 86], podemos sondear una vez más posibles recuerdos de Francisco Bayeu [figs. 74, 75, 78-80, 82 y 84]. No extraña, asimismo, la sombra de Giaquinto [figs. 85 y 87] y de González Velázquez [fig. 88]. En la escena de la *Muerte de San Francisco Javier* no encontramos analogías con Bayeu dignas de reseñar, si bien es muy dependiente de modelos iconográficos preexistentes.

²⁶ TORRA DE ARANA, E. *et alii*, *Regina Martirum. Goya*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1982, p. 98.

***Santa Bárbara*, colección Federico Torelló, Barcelona**

Se le supone una cronología similar a los dos cuadros anteriores. Está avalada, entre otros motivos, por un dibujo del *Cuaderno italiano*.²⁷ Comparada con otra *Santa Bárbara* de Francisco Bayeu de reciente aparición (iglesia parroquial de Aldehuela de Liestos —Zaragoza—, ha. 1770)²⁸ las diferencias estilísticas son manifiestas. La de Bayeu es mucho más académica y refinada, mientras que la de Goya es desenfadada, de claroscuro intenso y mayor pesantez. Pero no pasan por alto algunas coincidencias iconográficas como son el planteamiento de conjunto, la pose de la santa y las cenefas decorativas de las vestimentas [figs. 89 y 90].

Ciclo de la vida de la Virgen, Cartuja de Aula Dei, Zaragoza

La obra con la que Goya culmina su periplo en Zaragoza es el conjunto mural de Aula Dei: once pinturas murales apaisadas que hizo a lo largo de la nave y del transepto de la iglesia de esa cartuja, aunque sólo se han conservado siete, y no completas. La documentación conocida induce a pensar que los trabajos fueron terminados en 1774, aunque existen otras hipótesis.²⁹ Si en el coreto de El Pilar destacábamos su pleno espíritu barroco, en Aula Dei encontramos un Goya que asume decididamente una corriente más clasicista, la que se había impuesto en Roma en esos años y conoció directamente. Se estaba dando una tendencia a nivel europeo cada vez más academicista y de inspiración clásica. Mengs sería en España el principal representante de esta tendencia del barroco final y Bayeu uno de sus más adelantados seguidores. Sin embargo, las creaciones concretas de Bayeu en Madrid seguían obedeciendo a una sintaxis bien barroca, por más que el estudio individual de cada personaje obedeciera a cánones de gusto eminentemente académico, estuviera todo sometido a un dibujo disciplinado, las gamas cromáticas fueran delicadas y el claroscuro suave.

²⁷ MENA MARQUÉS, M. B. y WILSON-BAREAU, J. (comis.), *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado de Madrid del 19 de noviembre de 1993 al 15 de febrero de 1994, The Royal Academy of Arts de Londres del 18 de marzo al 12 de junio de 1994 y The Art Institute of Chicago del 16 de julio al 16 de octubre de 1994), Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 116-117.

²⁸ CALVO RUATA, J. I. (comis.), *Joyas de un Patrimonio IV. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza del 17 de marzo al 22 de mayo de 2011), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, p. 94, n.º 59.

²⁹ Estudio actualizado de las pinturas con un detallado estado de la cuestión, en: BORRÁS GUALIS, G. M., "Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei", en Sureda, J. (comisario), *Goya e Italia*, (Catálogo de la exposición organizada por la Fundación Goya en Aragón y celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008), Zaragoza, Turner, Fundación Goya en Aragón, 2008, vol. II, pp. 123-131.

Caso evidente es el techo *La caída de los gigantes* (Palacio Real de Madrid, 1764), de composición barroquizante pero regida por la corrección y el *buen gusto*. Frente a ello, Goya plasma en Aula Dei un clasicismo recio y depurado. No podemos esperar ahora muchas coincidencias entre Goya y Bayeu pero un análisis detenido todavía nos muestra la pervivencia algunos modelos de éste en aquél. Es el caso de la cabeza de San Joaquín en *El Nacimiento de la Virgen* [figs. 91 y 92], del rey Melchor en *La Adoración de los Reyes* [figs. 99 y 100] y de unas mujeres de *La Visitación* [figs. 101-103]; pero, sobre todo, de una cabeza de niño y de un muchacho situado de espaldas en *Los Desposorios* [figs. 93-98], así como de la cabeza del Niño Jesús en *La Circuncisión* [figs. 104-106].

Conclusiones

Desde un punto de vista general y netamente estilístico parece innegable que Bayeu influyera en el arte juvenil de Goya, al igual que en otros artistas de su generación como fueran Diego Gutiérrez, Manuel Eraso, José Beratón y los hermanos Manuel y Ramón Bayeu. Todos compartieron un espíritu común. Al adentrarnos en un análisis comparativo más detallado se constata que el repertorio figurativo de Goya muestra recuerdos y semejanzas con respecto a Bayeu y a la corriente *giaquintisca* que éste encarnaba. Dicho repertorio se concreta en motivos que unas veces se parecerán por mera probabilidad, en otras ocasiones serán recuerdos conscientes o inconscientes, e incluso se constatan algunas copias o transcripciones casi literales. Pero siempre a nivel anecdótico, de detalle. Ninguna composición es copia completa.

Es cierto que estas valoraciones están hechas sobre un número muy limitado de obras conocidas y, en consecuencia, cualquier generalización debe tomarse con mucha precaución. No obstante, si la tendencia que se observa es la correcta, indicaría que Goya, aunque no pudo sustraerse del influjo de Bayeu, aspiró desde temprana edad a ser original, a no caer en copias serviles, a querer profesar un arte ingenuo y liberal, por encima de las labores mecánicas. Como diríamos hoy, a ejercer una actividad intelectual. De ello dio Goya claros testimonios en su posterior carrera.

En síntesis, el magisterio de Bayeu sobre Goya, además de estar documentado, se hizo patente en sus obras, pero de una manera sorda, como si hubiera querido mantener distancias. La trayectoria posterior así lo demostraría.

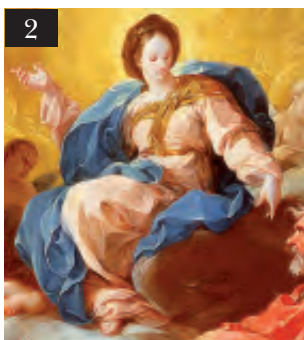


Fig. 1. Goya, armario-relicario de Fuentetodos (exterior). Virgen María.

Fig. 2. F. Bayeu, Venida de la Virgen del Pilar, 1760, Londres, National Gallery. Virgen María.

Fig. 3. F. Bayeu, Inmaculada con alegorías, ca. 1759, Colegiata de Santa María de Calatayud. Virgen María.

Fig. 4. F. Bayeu, Inmaculada, 1758, Museo Diocesano de Zaragoza. Virgen María.

Fig. 5. Goya, armario-relicario de Fuentetodos (interior). Virgen del Carmen.

Fig. 6. Giaquinto, El Paraíso: Virgen con el Niño y santos (boceto para la cúpula de la capilla del Popolo en la Catedral de Cesena), colección particular, Madrid. Virgen con el Niño.

Fig. 7. F. Bayeu, *Visión de Santa Teresa*, ca. 1758, *Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza. Virgen María.*



Fig. 8. Giaquinto, *Visión de Santa Teresa*, colección particular, Bilbao. *Virgen María.*

Fig. 9. Goya, *armario-relicario de Fuendetodos (interior)*. San Francisco de Paula.



Fig. 10. F. Bayeu, *pechina de la sacristía de la iglesia parroquial de Santiago, Zaragoza*, ca. 1760. *San Mateo.*

Fig. 11. Goya, *armario-relicario de Fuendetodos (exterior)*. Varón.

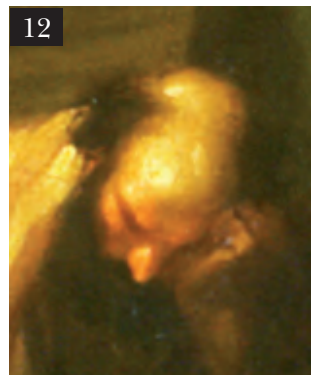


Fig. 12. F. Bayeu, *Pentecostés (boceto)*, 1769, colección particular, Zaragoza. *Apóstol.*

Fig. 13. Luzán, *Venida de la Virgen del Pilar*, ca. 1760-1762, *Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza. Varón.*

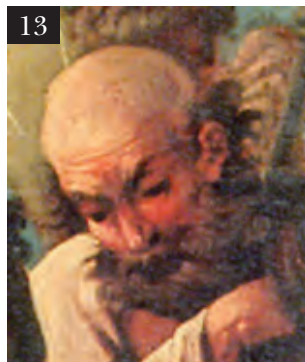


Fig. 14. Goya, *armario-relicario de Fuendetodos (exterior)*. Ángel niño.

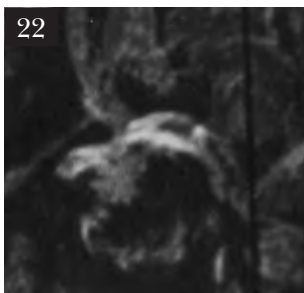
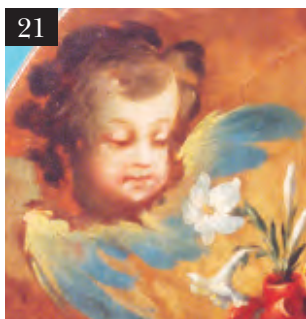
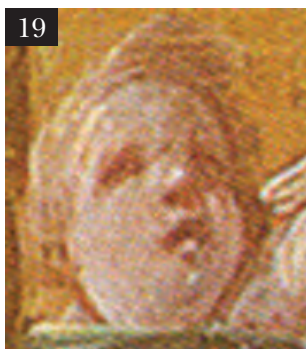
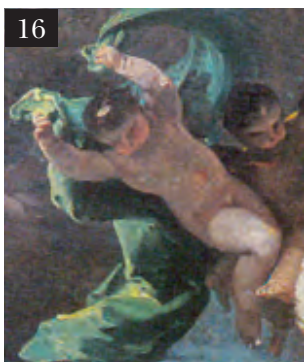


Fig. 15. F. Bayeu, Adoración de los pastores, ca. 1760, colección particular. Ángel anunciador.

Fig. 16. Giaquinto, El Paraíso: David tocando el arpa (boceto para la cúpula de la capilla del Popolo en la Catedral de Cesena), Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles. Ángel niño.

Fig. 17. Goya, armario-relicario de Fuentetodos (exterior). Cabeza de ángel niño.

Fig. 18. F. Bayeu, La Trinidad en la gloria, ca. 1760-1762, Museo del Prado, Madrid. Cabeza de ángel niño.

Fig. 19. F. Bayeu, Venida de la Virgen del Pilar, 1760, Londres, National Gallery. Cabeza de ángel niño.

Fig. 20. Goya, armario-relicario de Fuentetodos (exterior). Cabeza de ángel niño.

Fig. 21. F. Bayeu, retablo de los Sagrados Corazones, iglesia de San Felipe, Zaragoza, ca. 1755. Cabeza de ángel niño.

Fig. 22. Goya, armario-relicario de Fuentetodos (exterior). Cabeza de ángel niño.

Fig. 23. F. Bayeu, retablo de los Sagrados Corazones, iglesia de San Felipe, Zaragoza, ca. 1755. Cabeza de ángel niño.



Fig. 24. F. Bayeu, Inmaculada, 1758, Museo Diocesano de Zaragoza. Cabeza de ángel niño.

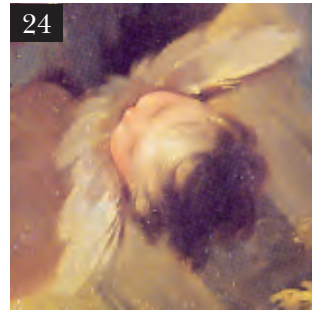


Fig. 25. F. Bayeu, La Trinidad en la gloria, ca. 1760-1762, Museo del Prado, Madrid. Cabeza de ángel niño.



Fig. 26. Goya, armario-relicario de Fuendetodos (exterior). Vestidura de varón.



Fig. 27. F. Bayeu, La coronación de espinas, ca. 1760, Museo de Zaragoza. Vestidura del sayón.

Fig. 28. Goya, Exaltación del nombre de Jesús, ca. 1765, antiguo colegio de la Compañía de Jesús, Alagón (Zaragoza). Cabezas de ángeles niños.





29



30

Fig. 29. Goya, armario-relicario de *Fuendetodos* (exterior). Cabezas de ángeles niños.

Fig. 30. Goya, Exaltación del nombre de Jesús, ca. 1765, antiguo colegio de la *Compañía de Jesús*, Alagón (Zaragoza). Cabeza de ángel niño.



31



32

Fig. 31. Goya, armario-relicario de *Fuendetodos* (exterior). Cabeza de ángel niño.

Fig. 32. Goya, Exaltación del nombre de Jesús, ca. 1765, antiguo colegio de la *Compañía de Jesús*, Alagón (Zaragoza). Ángel niño.



33



34

Fig. 33. Goya, armario-relicario de *Fuendetodos* (exterior). Ángel niño.

Fig. 34. F. Bayeu, Inmaculada con alegorías, ca. 1759, Colegiata de Santa María de Calatayud. Ángeles niños.

Fig. 35. Goya, Exaltación del nombre de Jesús, ca. 1765, antiguo colegio de la *Compañía de Jesús*, Alagón (Zaragoza). Cabeza de ángel niño.



35



36

Fig. 36. F. Bayeu, Venida de la Virgen del Pilar, 1760, Londres, National Gallery. Ángeles cantores.

Fig. 37. Goya, Exaltación del nombre de Jesús, ca. 1765, antiguo colegio de la Compañía de Jesús, Alagón (Zaragoza). Cabeza de ángel niño.



Fig. 38. F. Bayeu, Santa Bárbara, ca. 1770, iglesia parroquial de Aldehuela de Liestos (Zaragoza). Cabeza de ángel niño.

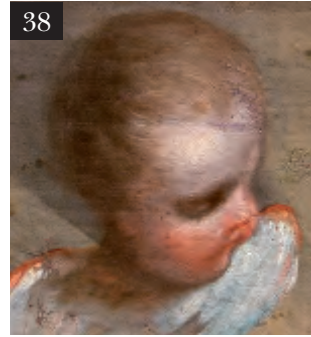


Fig. 39. Goya, Venida de la Virgen del Pilar, ant. 1769, colección Pasqual de Quinto, Zaragoza. Virgen María.



Fig. 40. F. Bayeu, La Virgen con el Niño en la gloria, ca. 1755-1760, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza. Virgen María.



Fig. 41. Giaquinto, El Paraíso: Virgen con el Niño y santos (boceto para la cúpula de la capilla del Popolo en la Catedral de Cesena), colección particular, Madrid. Virgen con el Niño.

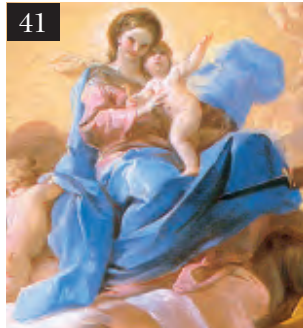


Fig. 42. Goya, armario-relicario de Fuendetodos (exterior). Apóstol Santiago.

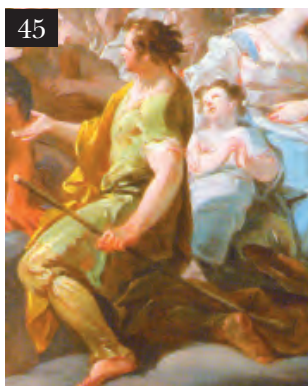


Fig. 43. Goya, Venida de la Virgen del Pilar, ant. 1769, colección Pasqual de Quinto, Zaragoza. Apóstol Santiago.



Fig. 44. F. Bayeu, Venida de la Virgen del Pilar, 1760, Londres, National Gallery. Apóstol Santiago.





45

Fig. 45. *Giaquinto (¿?)*,
Héroes y heroínas del
Antiguo Testamento:
David y otros profetas,
*Colección Grupo
Peñarroya, Málaga.*
Figura central.



Fig. 46. *A. González
Velázquez*, *Venida de
la Virgen del Pilar*,
1751-1752, *Basílica de
El Pilar, Zaragoza.*
Apóstol Santiago.



47

Fig. 47. *Goya*,
*Venida de la Virgen
del Pilar*, *ant. 1769*,
*colección Pasqual de
Quinto, Zaragoza.* *Ángel
portador de la columna.*



48

Fig. 48. *F. Bayeu*,
*Venida de la Virgen
del Pilar*, 1760, *Londres*,
National Gallery. *Ángel
portador de la columna.*



49

Fig. 49. *Goya*,
*Venida de la Virgen del
Pilar*, *ant. 1769*,
*colección Pasqual de
Quinto, Zaragoza.* *Ángel
portador del
simulacro.*



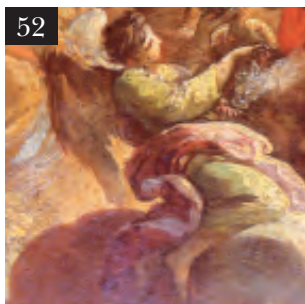
50

Fig. 50. *F. Bayeu*,
*Venida de la Virgen
del Pilar*, 1760, *Londres*,
National Gallery.
Ángel músico.



51

Fig. 51. *F. Bayeu*,
*Imposición del cinturón
de castidad a
Santo Tomás*, *ca. 1760*,
Colegio Cardenal Xavierre,
Zaragoza. *Ángel.*



52

Fig. 52. *A. González
Velázquez*, *Venida de la
Virgen del Pilar*,
1751-1752, *Basílica de
El Pilar, Zaragoza.*
Ángel turiferario.

Fig. 53. *Giaquinto (¿?),*
Héroes y heroínas del
Antiguo Testamento:
Moisés y otras figuras
del Antiguo Testamento,
Colección Grupo
Peñarroya, Málaga. Ángel
con las Tablas de la Ley.



Fig. 54. *Goya,*
Venida de la Virgen del
Pilar, ant. 1769,
colección Pasqual de
Quinto, Zaragoza. Varones.



Fig. 55. *F. Bayeu,*
retablo de los Sagrados
Corazones, iglesia de
San Felipe, Zaragoza,
ca. 1755.
Cabezas de ángeles niños.

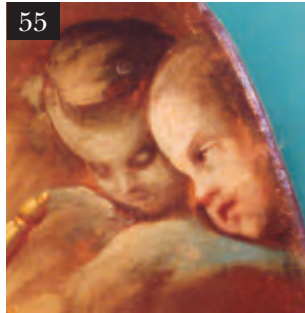


Fig. 56. *Goya,*
Venida de la Virgen del
Pilar, ant. 1769,
colección Pasqual de
Quinto, Zaragoza.
Ángeles músicos.



Fig. 57. *A. González*
Velázquez, Venida de la
Virgen del Pilar, 1751-
1752, Basílica de El Pilar,
Zaragoza. Ángeles músicos.

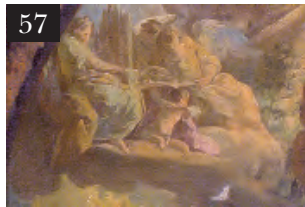


Fig. 58. *Goya,*
Venida de la Virgen del
Pilar, ant. 1769, colección
Pasqual de Quinto,
Zaragoza. Ángel niño
portador de la columna.

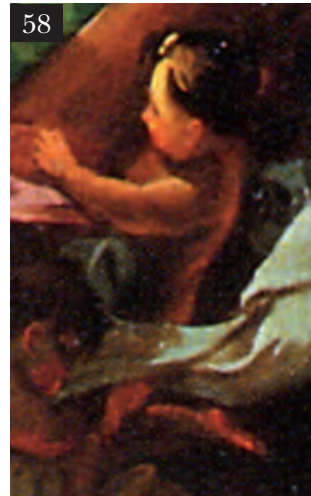


Fig. 59. *Giaquinto,*
Seguridad
(Victoria constante),
Palacio de la Zarzuela,
Patrimonio Nacional,
Madrid. Ángel niño.



Fig. 60. *Goya,*
Venida de la Virgen del
Pilar, ant. 1769,
colección Pasqual de
Quinto, Zaragoza.
Ángeles niños.





61



62

Fig. 61. Giaquinto, Gloria con santos (boceto para la cúpula de la capilla del Palacio Real de Madrid), Museo del Prado, Madrid. Ángeles niños.

Fig. 62. Giaquinto, La Trinidad y Díptico Sagrado, Pinacoteca Fortunato Duranti, Montefortino. Ángel niño.



63



64

Fig. 63. Goya, Adoración del nombre de Dios (boceto), 1772, Museo Ibercaja Camón Aznar, Zaragoza.

Ángel turiferario.

Fig. 64. A. González Velázquez, Venida de la Virgen del Pilar, 1751-1752, Basilica de El Pilar, Zaragoza.

Ángel turiferario.



65



66

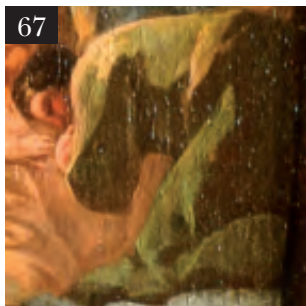
Fig. 65. Luzán, Anunciación, ca. 1765, iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, Zaragoza. Arcángel Gabriel.

Fig. 66. Luzán, puertas del armario del tesoro de la Seo de Zaragoza, 1757.

Ángel turiferario.

Fig. 67. Goya, Adoración del nombre de Dios (boceto), 1772, Museo Ibercaja Camón Aznar, Zaragoza.

Figura prosternada.



67



68

Fig. 68. Círculo de F. Bayeu, La Virgen con el Niño en la gloria, ca. 1755-1760, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

Figura prosternada.

Fig. 69. Goya, Adoración del nombre de Dios (boceto), 1772, Museo Ibercaja Camón Aznar, Zaragoza. Ángel cantor.



Fig. 70. F. Bayeu, Inmaculada con alegorías, ca. 1759, Colegiata de Santa María de Calatayud. Alegoría.



Fig. 71. Goya, Adoración del nombre de Dios (boceto), 1772, Museo Ibercaja Camón Aznar, Zaragoza. Ángeles niños.



Fig. 72. F. Bayeu, Adoración de los pastores, ca. 1760, colección particular. Ángeles anunciadores.



Fig. 73. Goya, Virgen del Pilar, ca. 1771-1775, Museo de Zaragoza. Cabezas de ángeles niños.



Fig. 74. F. Bayeu, Inmaculada con alegorías, ca. 1759, Colegiata de Santa María de Calatayud. Cabeza de ángel niño.

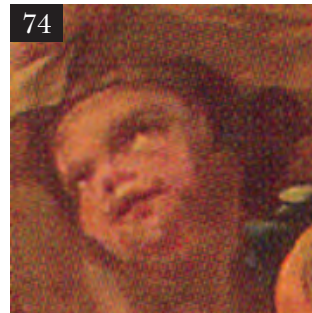


Fig. 75. F. Bayeu, La Sagrada Familia, ca. 1762, iglesia parroquial de Bello (Teruel). Cabeza de ángel niño.

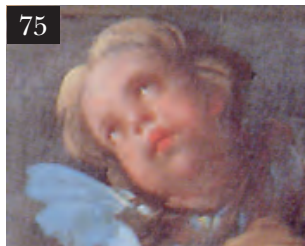


Fig. 76. Goya, Virgen del Pilar, ca. 1771-1775, Museo de Zaragoza. Cabezas de ángeles niños.



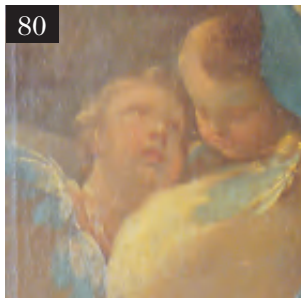


Fig. 77. Goya,
Virgen del Pilar,
ca. 1771-1775,
Museo de Zaragoza.
Cabezas de ángeles niños.

Fig. 78. F. Bayeu,
Inmaculada con
alegorías, ca. 1759,
Colegiata de
Santa María de
Calatayud.
Cabeza de ángeles niños.

Fig. 79. F. Bayeu,
La Filosofía (boceto),
ca. 1768. Real Sociedad
Económica Aragonesa
de Amigos del País,
Zaragoza.
Cabeza de putto.

Fig. 80. F. Bayeu,
Inmaculada, 1758,
Museo Diocesano de
Zaragoza.
Cabezas de ángeles niños

Fig. 81. Goya,
Virgen del Pilar,
ca. 1771-1775,
Museo de Zaragoza.
Cabeza de ángel niño.

Fig. 82. F. Bayeu,
Inmaculada, 1758,
Museo Diocesano
de Zaragoza.
Cabeza de ángel niño.

Fig. 83. Goya,
Virgen del Pilar,
ca. 1771-1775,
Museo de Zaragoza.
Ángel niño.

Fig. 84. F. Bayeu,
Venida de la Virgen del
Pilar, 1760,
Londres, National Gallery.
Ángel niño.

Fig. 85. *Giaquinto*,
El Espíritu Santo
rodeado de ángeles,
colección particular,
Madrid. Ángel niño.



Fig. 86. *Goya*,
Virgen del Pilar,
ca. 1771-1775,
Museo de Zaragoza.
Ángel niño.



Fig. 87. *Giaquinto*,
San Isidro labrador,
Casita del Príncipe
de El Escorial,
Patrimonio Nacional.
Ángel con espigas.



Fig. 88. A. González
Velázquez, Venida de
la Virgen del Pilar,
1751-1752, *Basilica de El*
Pilar, Zaragoza.
Ángel niño.

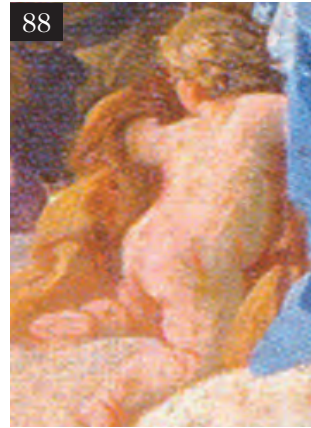


Fig. 89. *Goya*,
Santa Bárbara,
ca. 1771-1775,
Museo del Prado, Madrid.

Fig. 90. F. Bayeu,
Santa Bárbara,
ca. 1770,
iglesia parroquial de
Aldehuela de Liestos
(Zaragoza).

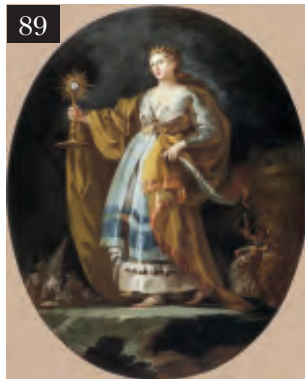


Fig. 91. *Goya*,
El Nacimiento de
la Virgen, ca. 1774,
Cartuja de Aula Dei,
Zaragoza.
San Joaquín.

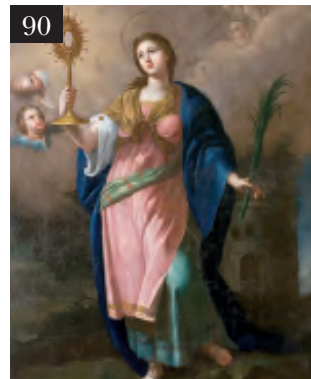


Fig. 92. F. Bayeu,
La Anunciación (*boceto*),
1769. Dios Padre.



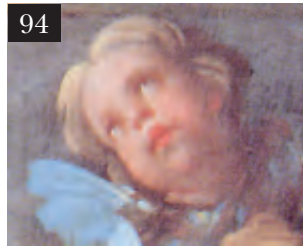
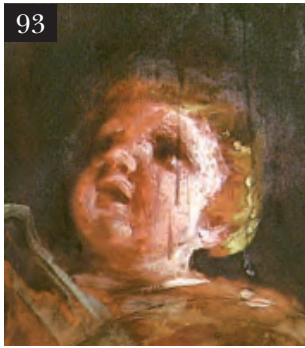


Fig. 93. Goya,
Los Desposorios de
la Virgen, ca. 1774,
Cartuja de Aula Dei
(Zaragoza).
Cabeza de niño.

Fig. 94. F. Bayeu,
La Sagrada Familia,
ca. 1762,
iglesia parroquial
de Bello (Teruel).
Cabeza de ángel niño.

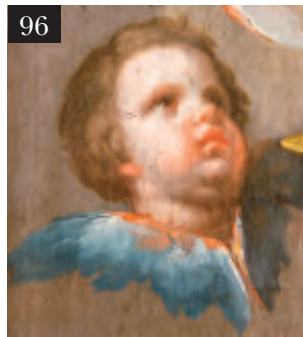


Fig. 95. F. Bayeu,
Inmaculada, ca. 1765,
antigua colección Afinsa,
Madrid.
Cabeza de ángel niño.

Fig. 96. F. Bayeu,
Santa Bárbara,
ca. 1770,
iglesia parroquial de
Aldehuela de Liestos
(Zaragoza).
Cabeza de ángel niño.

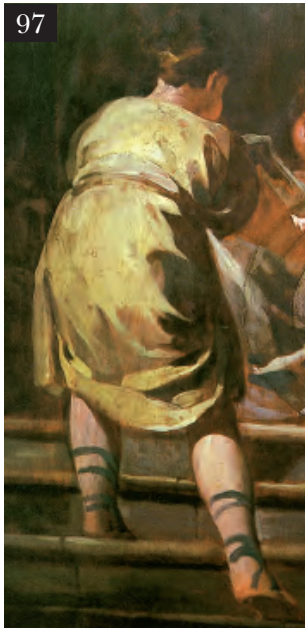


Fig. 97. Goya,
Los Desposorios
de la Virgen, ca. 1774,
Cartuja de Aula Dei
(Zaragoza).
Muchacho de espaldas.

Fig. 98. F. Bayeu,
La Adoración de
los Magos, ca. 1760,
Museo de Bellas Artes
de Valencia.
Muchacho de espaldas.

Fig. 99. Goya,
La Adoración de
los Magos, ca. 1774,
Cartuja de Aula Dei
(Zaragoza).

Rey Melchor ante la
Sagrada Familia.

Fig. 100. F. Bayeu,
La rendición de
Granada (boceto), 1763.
Colección particular,
Barcelona.

Boabdil ante la reina
Isabel de Castilla.

Fig. 101. Goya,
La Visitación, ca. 1774,
Cartuja de Aula Dei
(Zaragoza). Dos mujeres.

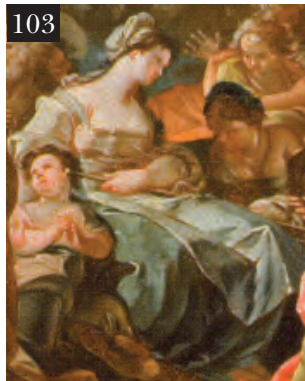
Fig. 102. F. Bayeu,
Inmaculada con
alegorías, ca. 1759,
Colegiata de Santa María
de Calatayud. Alegoría.

Fig. 103. Círculo de
F. Bayeu,
David y otros profetas
del Antiguo Testamento,
ca. 1755-1760,
Real Sociedad Económica
Aragonesa de Amigos
del País, Zaragoza.
Personaje femenino.

Fig. 104. Goya,
La Circuncisión,
ca. 1774, Cartuja de
Aula Dei (Zaragoza).
Cabeza del Niño Jesús.

Fig. 105. F. Bayeu,
La Sagrada Familia,
ca. 1762,
iglesia parroquial
de Bello (Teruel).
Cabeza de ángel niño.

Fig. 106. F. Bayeu,
La Filosofía (boceto),
ca. 1768. Real Sociedad
Económica Aragonesa de
Amigos del País, Zaragoza.
Cabeza de putto.



APÉNDICE DOCUMENTAL

1795, junio, 2

Madrid

Relación de méritos de Francisco Bayeu.

Archivo de la Real Academia de San Fernando de Madrid, expediente 1-41-1

Publicado parcialmente por ARNÁIZ, J. M., "Obras inéditas de Bayeu olvidadas en Patrimonio Nacional y Museo del Prado", *Galería Antiquaria*, 79, 1990, pp. 44-49.

/ A la Junta General de 2 de junio de 1795

/ Relación de méritos de don Francisco Bayeu, primer pintor de cámara de Su Majestad para la Real Academia de San Fernando

Primeramente en el año [*espacio en blanco*] publicó dicha Real Academia por todas las capitales de España un premio extraordinario de las circunstancias siguientes: que cualquiera profesor de provincia que quisiera executar en una lámina de bronce del tamaño de media vara La tiranía de Gerión y remitirla a la Real Academia de San Fernando para juzgar su mérito en competencia de los demás opositores, el que se hallase superior a todos sería premiado con un palillero de piedra oriental guarnecido de oro y diamantes y le debolberían su obra y todos los opositores bendidos perdían sus obras, las que avían de servir para alajar la Sala de los Pobres de Medina del Campo. Y se creó este premio particular a instancias del cura del mismo Medina del Campo, con la circunstancia que a los opositores no se les obligaba a venir a Madrid. Por esta razón se determinó a hacer la referida lámina (que oy existe en la Academia) y la invió a un paisano suyo, el que la entregó a don Juan de Mena, que la enseñó a cuantos quisieron berla, de cuya vista resultó que ningún opositor quiso entregar su obra; y los que no la avían acabado, no prosiguieron. Sin embargo que se publicaron segunda vez carteles, nadie entregó su obra y así no logró el dicho cura el fin que deseaba. La Real Academia de San Fernando, con su noble modo de pensar, contempló que de un modo o de otro se le debía premiar y así lo pensionó para que viniese a estudiar en esta Real Academia bajo de la dirección de don Antonio Belázquez, lo que executó el tiempo que estuvo en Madrid hasta que le fue preciso bolberse a Zaragoza su patria para acudir a sus obligaciones que eran de 4 hermanos guérfanos y estaban bajo de su amparo.

A poco tiempo de estar en su patria bio cosas tuyas el célebre don Antonio Mengs y con orden del Rey Padre Carlos 3 lo hizo venir a servir a Su Majestad en las obras de el Real Palacio de Madrid y demás que pudieran ocurrir, las que executadas merecieron la Real aprobación y la de don Antonio Mengs, honrrándole desde luego con los honores de pintor de cámara de Su Majestad. La Real Academia de San Fernando le honrró con hacerlo académico de mérito, sin pretenderlo. Y a cosa de algo más de un año // murió don Luis Belázquez de theniente director e yualmente le honrró dicha Academia con la plaza bacante del referido don Luis, también sin solicitud suya, como consta por la carta de aviso orijinal de don Ignacio de Hermosilla para que reciba dicha thenencia bacante. Estas singulares finezas las ha tenido siempre presentes con un continuo agradecimiento a la Academia por ser singulares y no haber havido exemplar con otro alguno, por lo que siempre ha sido exacto en el cumplimiento de su obligación enseñando tanto en la Academia como en su casa a discípulos pensionados por encargo de ella, como lo acreditan en el día 4 discípulos suyos que han llegado a ser pintores de cámara del Rey Nuestro Señor como son don Francisco Goya, don Joseph Beratón y don Jacinto Gómez, y su hermano don Ramón Bayeu que ha dos años falleció; don Fernando Selma por el

grabado, don Francisco Agustín, director de la Escuela de Dibujo de Córdoba, y los pensionados que oy están en Roma y otros de bastante mérito que ay en Madrid.

De las obras executadas para Su Majestad no se acuerda de las particulares, pero en los palacios de los sitios reales ay las siguientes: en el de Madrid ay 9 techos; en el del Pardo 3 y el cuadro del oratorio de Su Majestad que representa la Purísima Concepción; y la bóveda principal del casín o casa de campo de Rey Nuestro Señor en Aranjuez. Para el conbento de San Pascual pintó los 4 cuadros al olio de figuras del tamaño del natural que están en los 4 extremos del claustro, que representan la Encarnación del Ijo de Dios, el Nacimiento, la Benida del Espíritu Santo y la Ascensión; tamvién es de su mano la Concepción que está en la iglesia y la Virjen que está en el coro. En el Real Palacio ha pintado el oratorio del Rey Nuestro Señor, obra que ocupa dos salas pintadas todas sus paredes hasta el friso, con sus bóvedas, del modo siguiente: en la primer bóveda está representado a Dios Padre bajo de un palio que los sostienen barios mancebos y tamvién un testo de la escritura del caso a la Puríssima Concepción, que es la titular del oratorio, y 4 medallas de claro y obscuro entre los estucos, esta bóveda de asuntos de Nuestra Señora; en las 4 paredes, en la una está el Nacimiento del Ijo de Dios, en otro cuadro San Lucas con el Ebanjelio de este asunto, y en la sobrepuerta un grupo de hermosos ánjeles con un testo de la Escritura al caso; en la otra fachada está representada la Ado- // Adoración de los Santos Reyes, en el que corresponde a San Lucas está San Matheo con su Ebanjelio y en la otra sobrepuerta ay agrupados unos ánjeles con otro testo de la Escritura; a los lados de la bentana ay 2 cuadros, el uno representa la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel y el otro la Huida de Ejipto. En el otro cuarto, donde está el altar, en su bóveda está el Espíritu Santo circundado de ánjeles y serafines con barios mancebos que ocupados con barios jeroglíficos a la Puríssima Concepción y San Juan Ebanjelista y Salamón con sus textos de la Escritura, todos junto componen y adornan la bóveda y paredes de esta sala. Y el tamaño de dichas pinturas son más que del natural las figuras. En el oratorio de la Reyna Nuestra Señora tiene pintada a la Virjen Santísima con el Niño del tamaño del natural, que está colocada en un retablo de mármoles esquisitos. También pintó lo oratorios portátiles a todas las personas Reales, a los Príncipes Nuestros Señores que reynan aora, a la Infanta doña Josepha, y otro a doña María Victoria, todas estas pinturas en cobre y muy acabadas, con 4 láminas cada oratorio representados el ellas los santos de la deboción de sus duenas.

En San Ildefonso tiene pintada la media naranja de la colejiata en 8 cuadros alusibos a la Santísima Trinidad, 4 de Testamento Biejo y 4 de la Ley de Gracia, y los 4 ebanjelistas en las pichinas. En Toledo tiene pintado al fresco 11 cuadros en el claustro de extraordinaria grandeza; y de igual tamaño, al ólio, el del altar de la capilla de San Pedro que representa el milagro que hizo el santo a la puerta del templo con el tullido, de cuyos estudios tiene la Academia 6 cabezas.

En Zaragoza pintó 4 bóvedas de a 55 pies de diámetro cada, cuyos asuntos son en una la Coronación de Nuestra Señora, otra la Reyna de los Profetas, otra la de los Apóstoles, y la cuarta la de Todos los Santos, con 4 medallas de hermosos Ánjeles. Estas máquinas, compuestas con bellos manzebos y con los distintibos propios que a cada figura de por sí les corresponde para su berdadera distinción y conocimiento de los que miran, hacen su composición y llenan aquellos grandes espacios.

No me parece regular ser más modesto, aunque podía referir muchas más hobras, pareciéndole ser suficientes las referidas por ser todas obras de máquina en donde se be el que es compositor y orijinal en sus obras. //

También hace presente a la Real Academia que es el más antiguo de ella, no solamente de todos los profesores, sino de todos sus individuos, y son 31 años los que ha la sirbe de teniente y de director desde que murió don Andrés Calleja. Y es el pintor de cámara más antiguo y en el día ocupa el primer lugar en su carrera de la Real servidumbre. //

Don Francisco Bayeu.

Su votación propuesta y nombramiento de Director General.

Real acuerdo de 17 junio

1795. //

Relación de méritos de don Fracisco Bayeu, primer pintor de cámara de Su Majestad y Director de la Academia.

En la Academia.

Por los años de 1758, con motivo de un premio extraordinario que ofreció un eclesiástico de Medina del Campo al pintor que mejor desempeñare un asunto de la Historia de España en una lámina de cobre, que había de juzgar la Academia para la adjudicación de dicho premio, fue conocido don Francisco Bayeu [*interlineado*: único opositor] que remitió una desde Zaragoza [*Interlineado*: oy existe en las salas de la Academia]; y conociendo [*interlineado*: ésta] en aquel joven [*interlineado*: mucho] mérito [*interlineado*: y talento], [*tachado*: la Academia] lo pensionó para que estudiase en Madrid baxo la dirección de don Antonio Velázquez.

Pasando por Zaragoza don Antonio Mengs y viendo pinturas del dicho Bayeu, le hizo venir a servir a Su Majestad el señor Carlos 3.º en las obras del Real Palacio por y demás que pudieran ocurrir del servicio de Sus Majestades [*tachado*: las que aprobadas por dicho Mengs la A].

En el año de 63 [*tachado*: el viceprotector don Tiburcio Aguirre] la Academia le creó su académico de mérito sin solicitud de parte de dicho Bayeu, sino en vista solamente de sus obras.

En el de 64, a proposición de la junta particular y por recomendación formal de don Antonio Mengs, sin embargo de tener acordado la Academia la suspensión de una plaza de teniente director de Pintura vacante por muerte de don Luis Velázquez, decretó proveerla en atención a los conocidos méritos y desempeño de varias obras de Bayeu, proponiéndole a la junta ordinaria de enero de 65, en la que tuvo 19 votos contra dos, por cuya pluralidad se dignó Su Majestad conferirle aquella plaza.

Ha tenido [*tachado*: varios] especiales encargos de la Academia de enseñar discípulos, tanto en su casa [*tachado*: como en la misma Academia] // y entre sus muchos discípulos algunos han llegado a ser pintores de cámara del Rey Nuestro Señor, como lo son don Francisco Goya, don Josef Beratón, don Jacinto Gómez, y lo fue su difunto hermano don Ramón Bayeu. También acreditan su enseñanza don Fernando Selma, don Francisco Agustín, otros pensionados que hay en Roma y otros profesores que existen en la Corte.

En el año de 88 se sirvió Su Majestad conferirle la plaza de director de la Academia, habiendo obtenido la de teniente por espacio de 23 años.

En el de 90 determinó la Academia que hiciese el retrato de Su Majestad para colocarlo en el dosel de la sala de juntas el dicho don Francisco Bayeu [*tachado*: lo que así se verificó] por ser el pintor más condecorado de los empleados en el Real servicio, lo que así se verificó.

Haciendo falta en la Academia para el estudio de los paños una máquina [*interlineado*: de madera] de un hombre fingido [*tachado*: y tornátil] para vestirlo de varias maneras, la dirigió don Francisco Bayeu y es una pieza singular por hacer los principales movimientos que hace el hombre vivo y [*interlineado*: es la que] sirve actualmente en la Academia.

Ha regalado dicho Bayeu a la Academia varias cabezas dibujadas de lápiz, que son estudios hechos por el natural y sirven en las salas de Principios.

Asimismo ha dirigido otros muchos diseños que han executado dos profesores de Pintura y sirven para la actual enseñanza de la Academia.

Obras hechas en servicio de Su Majestad y de su Real orden:

- En el Real Palacio de esta Corte hay 9 techos pintados al fresco de su mano.
- En el Palacio del Pardo hay 3. Y en dicho Real sitio el quadro del oratorio de Su Majestad [*tachado*: y la bóveda principal del casino o casa de campo] que representa la Concepción de Nuestra Señora. //
- En el casino o casa de campo de dicho Real sitio, la bóveda principal al fresco.
- En [*tachado*: el de] Aranjuez, para el convento de San Pasqual, los quatro quadros grandes al óleo que están en los quatro extremos del claustro; y en la iglesia, uno de la Concepción y otro que hay en el coro.
- En el palacio de este Real sitio ha pintado el oratorio del Rey Nuestro Señor, obra que ocupa dos salas pintadas todas las paredes [*tachado*: con] hasta los frisos con sus bóvedas, figuras todas mayores que el tamaño natural.
- En el oratorio de la Reyna Nuestra Señora, pintada la Virgen con el Niño, figuras del natural.
- Pintó también los oratorios portátiles de [*tachado*: todas la] Sus Majestades, de la señora Infanta doña María Josefa y otro de la señora doña Mariana Victoria, con quatro láminas cada oratorio en cobre muy concluidas.
- En el Real sitio de San Ildefonso pintó la media naranja de su colegiata en ocho quadros y también las pechinas.

Obras hechas con permiso de Su Majestad o de su Real Orden:

- Para la Catedral de Toledo pintó al fresco 11 quadros en el claustro de extraordinaria grandeza y otro al olio en el altar de la capilla de San Pedro.
- En Zaragoza pintó quatro bóvedas de 55 pies diámetro cada una, de asuntos de la Virgen Nuestra Señora, adornadas con medallas de ángeles.
- El quadro principal de la iglesia en el convento de San Francisco de esta Corte, y el de la iglesia de los Padres de la Escuela Pía.
- Otros varias obras de Bayeu se omiten [*tachado*: por] porque // dice no referir por brevedad y por ser de menos composición o menor tamaño que las referidas.

