

**GOYA PINTÓ EN 1766 LAS PECHINAS
DE LOS PADRES DE LA IGLESIA
OCCIDENTAL, SEGÚN MODELOS DE
FRANCISCO BAYEU, EN LA IGLESIA
DE LOS JESUITAS DE CALATAYUD**

ARTURO ANSÓN NAVARRO

Resumen

José Luzán (1757 y 1759), Francisco Bayeu (c. 1759-1760) y Goya (1766) realizaron pinturas de gran tamaño para la iglesia, colegio y seminario de Nobles de la Compañía de Jesús en Calatayud (Zaragoza). En el presente estudio reafirmo la autoría de Goya, en 1766, de las pinturas de las pechinas de esa iglesia, actual parroquia de San Juan el Real. En ellas pintó a los Padres de la Iglesia Occidental, siguiendo los modelos que Francisco Bayeu había creado en 1761-1762 para las pechinas de la iglesia alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. Goya introdujo en esas pechinas modificaciones iconográficas significativas con respecto a los modelos de Bayeu, y en la manera de pintarlos. El rostro del angelito que acompaña a *San Gregorio Magno* lo volvería a utilizar Goya muy poco después en la cara de San Juan Evangelista, lienzo que estuvo en una pechina de la ermita de Alloza (Teruel) y, de nuevo, en 1772, en dos ángeles cantores del fresco de *La Gloria*, en el coreto del templo del Pilar de Zaragoza. Asimismo, se aportan novedades sobre el cuadro de *San Luis Gonzaga*, obra indudable de Goya, que también pintó para los jesuitas de Calatayud y que, tras llevarse a la ermita de la Virgen, en Jaraba (Zaragoza), actualmente se expone, en depósito, en el Museo de Zaragoza.

Palabras clave: Francisco de Goya, José Luzán, Francisco Bayeu, jesuitas de Calatayud, Padres de la Iglesia Occidental, san José de Pignatelli, iglesia de San Juan el Real, pintura rococó, “giaquintismo”, 1766, San Luis Gonzaga.

Abstract

José Luzán (1757 and 1759), Francisco Bayeu (c. 1759-1760) and Goya (1766) made large paintings for the church, school and seminary of Nobles of the Society of Jesus in Calatayud (Zaragoza). In the present study I reaffirm Goya's authorship, in 1766, of the paintings of the pendentives of that church, now the parish of San Juan el Real. In them he painted the Fathers of the Western Church, following the models that Francisco Bayeu had created in 1761-1762 for the pendentives in the upper church of the Royal Monastery of Santa Engracia in Zaragoza. Goya introduced significant iconographic modifications to these pendentives with respect to the Bayeu models, and in the manner of painting them. The face of the little angel that accompanies Saint Gregory the Great would be used again by Goya very shortly after ward son the face of Saint John the Evangelist, a canvas that wason a pendentive in the hermitage of Alloza (Teruel) and, again, in 1772, in two singing angels from the fresco of *La Gloria*, in the choir of the Temple of Pilar in Zaragoza. Likewise, novelties are provide dont he painting of *San Luis Gonzaga*, anundoubted work by Goya, which he

also painted for the Jesuits of Calatayud and which, after being taken to the hermitage of the Virgin, in Jaraba (Zaragoza), is currently exhibited, on deposit, in the Museum of Zaragoza.

Keywords: Francisco de Goya, José Luzán, Francisco Bayeu, Jesuits of Calatayud, Fathers of the Western Church, Saints, Fathers, St. José de Pignatelli, church of San Juan el Real, rococo painting, "Goyaism", 1766, St. Louis Gonzaga.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2020

A mediados del siglo XVIII, entre 1748 y 1767, la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús en Calatayud, dedicada a Ntra. Sra. del Pilar, parroquia de San Juan el Real desde 1770 [fig. 1], fue objeto de una importante ampliación y modificación de su fábrica, que afectó a la cabecera rectangular, al amplio transepto¹ con una gran cúpula sobre pechinas sobre el crucero, y a las terceras capillas de cada lado, las inmediatas a dicho transepto. Las obras de ampliación, salvo la sacristía, se llevaron a cabo entre mayo de 1748 y 1762, si bien tanto el transepto como la cúpula ya estaban terminados en lo constructivo, a falta de la decoración adventicia de yeserías y pinturas, en 1758.²

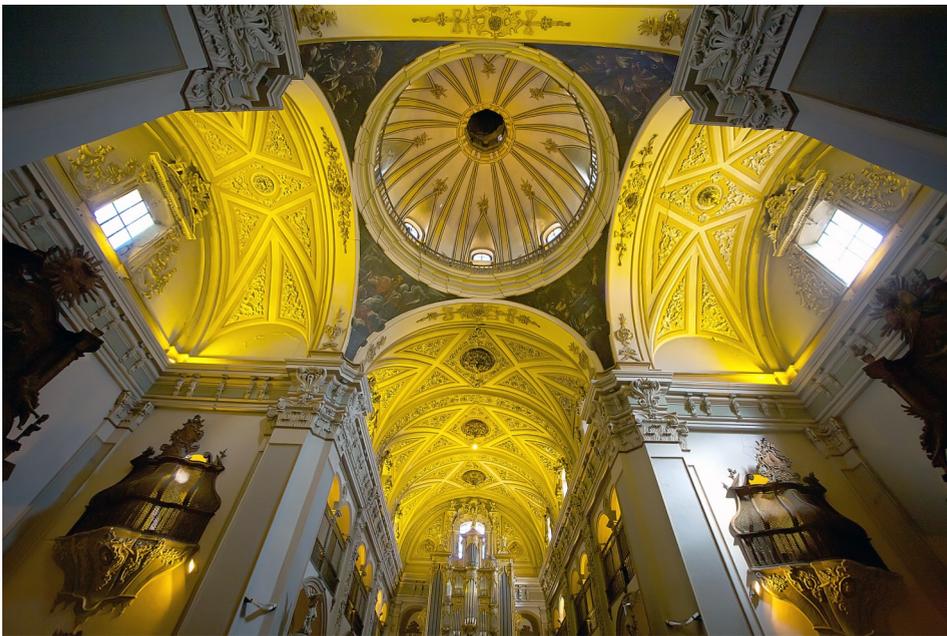


Fig 1: Interior de la iglesia parroquial de San Juan el Real, Calatayud.
Fotografía: Juan José Ceamanos.

En la etapa decorativa del nuevo templo, participaron con la realización de importantes pinturas José Luzán y Francisco Bayeu, primer y segundo maestro de Goya. Luzán pintó en 1757 y en 1759 dos grandes lienzos-medalla, con vistosísimos marcos rococó, para colocarlos en los muros del transepto.³ Uno de ellos, que representaba a la *Santísima Madre de la Luz*, devoción difundida por los jesuitas, no se

¹ Ansón y Boloqui 1986: 427-445.

² *Ibidem*: 432-433.

³ Ansón 1982: 137-145; Ansón 1986 b: 94-97, P38, 131-132 y PD3, 137-138.



Fig 2: José LUZÁN, "Inmaculada Concepción", 1759, iglesia de San Juan el Real, Calatayud. Fotografía: L. Mínguez.

conserva pues tras la expulsión de los jesuitas de España en 1767, fue retirado de su lugar en julio de 1770, en cumplimiento de un edicto de la Real Audiencia de Aragón del 25 de junio de 1770, y fue enviado a Madrid y seguramente destruido;⁴ el motivo es que se consideró una devoción e iconografía heterodoxa. Se conserva el marco-medalla donde, como sustituto, se colocó un lienzo de San Juan Bautista, copia de un original de Ticiano y obra de la segunda mitad del siglo XVII. En la cartela de dicho marco consta una dedicatoria del jesuita Padre Joseph Moreno y de sus discípulos del colegio bilbilitano, y la fecha de 1757⁵. Para el otro lado del transepto, también en un marco-medalla pintó Luzán dos años después, en 1759, una bellísimo lienzo de la *Inmaculada Concepción* (270 x 175 cm) [fig. 2], que en su momento daté entre 1756 y

1759 y creí posible encargo de la familia Pignatelli, pues en esos años san José de Pignatelli estuvo realizando los estudios de Filosofía, durante su noviciado para ser jesuita.⁶

Quando en 1982 y 1985 estudié esta pintura le faltaba la cartela de la parte inferior, en la que, del mismo modo que su pareja, iría inscrita la dedicatoria. Recientemente, José Luis Cortés, visitando la iglesia de San Juan el Real, me indicó que esa cartela había sido colocada en la parte superior central de la segunda puerta-cortavientos de acceso al templo. Con una fotografía he podido leer y transcribir el texto de la dedicatoria en latín, en la que consta que fue el jesuita padre Javier Sierra y sus discípulos niños los que la dedican en el año 1759, fecha, por lo tanto, de realización de dicha pintura por José Luzán. El padre

⁴ Carretero 2014: 207.

⁵ Ansón 1986 b: 96-97

⁶ Ansón 1982: 137-145; Ansón 1985: n° 12, 28; y Ansón, 1986 b: 95-96, y P38,131-132.

Sierra ese mismo año de 1759 se trasladaría a Zaragoza, en cuyo Colegio de la Inmaculada fue profesor de Teología de los jóvenes jesuitas en formación,⁷ entre ellos José de Pignatelli, que entre 1759 y 1763 cursó con él dichos estudios.⁸ La relación entre ambos fue muy estrecha desde los años en que coincidieron en el colegio de Calatayud y, dado que Luzán había sido criado del conde de Fuentes, abuelo de los Pignatelli, y que el príncipe Antonio de Pignatelli, padre de José, le habían pagado a Luzán su larga formación como pintor durante cuatro años en Nápoles, con el pintor Giuseppe Mastroleo, y que tenía su estudio instalado en una de las salas bajas del palacio del conde de Fuentes en el Coso de Zaragoza, parece claro que los Pignatelli tuvieron que intervenir en ese encargo de pintura a Luzán por los jesuitas de Calatayud.

Francisco Bayeu pinta para los jesuitas de Calatayud: el encargo de las pinturas de los Padres de la Iglesia Occidental

Francisco Bayeu y Subías (Zaragoza, 1734 – Madrid, 1795), que había estudiado con los jesuitas en el llamado Colegio del Padre Eterno de Zaragoza, y había hecho en 1755 para el Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza el retrato del *Hermano jesuita y escultor Pablo Diego Ibáñez*,⁹ alias “Lacarra” [fig. 3], brillante escultor nacido en Calatayud en 1676 e hijo del maestro carpintero y escultor bilbilitano Antonio Diego, recibiría hacia 1759 o 1760 de los jesuitas de Calatayud un importante encargo, la realización de un gran lienzo-medalla, del tipo de los que había hecho Luzán, en el que representó a la *Inmaculada Concepción con las Alegorías de la Ciencia, la Arquitectura y las Matemáticas* (300 x 188 cm),¹⁰ guardado desde hace unos años en la iglesia colegial de Santa María de Calatayud [fig. 4]. Destinado seguramente a presidir la capilla del Seminario de Nobles de Calatayud, regentado por los jesuitas, es obra bellísima, sabiamente compuesta y pintada con maestría, con la que el mayor de los Bayeu demostró su valía como pintor, llamado a grandes éxitos pocos años después en Madrid como pintor de Cámara y director de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las figuras femeninas de las alegorías de la Sabiduría-

⁷ En el año de 1765 el P. Javier Sierra llevaba seis años como profesor de Teología en el Colegio de La Inmaculada de Zaragoza, ver B.U.Z., *Catalogus Personarum et Officiorum Provinciae Aragoniae S.I. Anno Scholaris MDCCCLXV*, Barcelona, Imprenta de Juan Nadal, s.f. (1765), p. 12: “P. Xaverius Sierra, Theol. Sch. 6”. Cuando se produjo la expulsión de los jesuitas de los reinos de España, el P. Sierra seguía enseñando en el colegio de Zaragoza, y aparece con el número 19 en la relación de jesuitas sacerdotes de dicho colegio en la matrícula de los jesuitas de la Provincia de Aragón cuando desembarcaron en la isla de Córcega, camino del destierro, en agosto de 1767, y con el número 21 aparece el padre Joseph Pignatelli; véase Ferrer 2011: 105.

⁸ Ferrer 2011: 20.

⁹ Ansón 2007: 180-183; Ansón 2012: 20-21.

¹⁰ Ansón 1996 b; n° 6, 130-131; Ansón 2012: 26-27.

Ciencia, de la Matemática y de la Arquitectura hacen alusión a las disciplinas fundamentales en la formación de los alumnos del seminario, muchos de ellos nobles, que se preparaban para ser unos años después destacados oficiales y jefes del ejército real de España o ingenieros militares.

Sin duda, Bayeu dejaría muy satisfechos a los



Fig 3: Francisco BAYEU, "Hermano jesuita y escultor Pablo Diego Ibáñez", c. 1755, Real Seminario de San Carlos Borromeo, Zaragoza,.
Fotografía: A. Ferrer.



Fig 4: Francisco BAYEU, "Inmaculada Concepción con las alegorías de la Ciencia, la Arquitectura y las Matemáticas", c. 1759-1760, iglesia colegial de Santa María de Calatayud . Fotografía: Jarke.

jesuitas de Calatayud con tan bella pintura de la Inmaculada, de modo que, poco tiempo después, en septiembre de 1762, pensaron en él para que pintase en las pechinas de la cúpula de la iglesia de la Virgen del Pilar, del colegio bilbilitano de la Compañía de Jesús, a los Cuatro Padres de la Iglesia Occidental, figuras que el pintor zaragozano había pintado, unos meses antes, en la cúpula de la nueva iglesia alta del real monasterio de Santa Engracia de Zaragoza.¹¹

Francisco Bayeu, al que en las cuentas del colegio bilbilitano se le denomina "el pintor de Zaragoza llamado el Lancetero", porque su padre, Ramón Bayeu Fanlo había sido en Zaragoza maestro lancetero, es decir,

¹¹ Ansón 1996 b: 23.

que hacía lancetas y bisturíes de acero para cirujanos y albeitaros o veterinarios, viajó desde Zaragoza a Calatayud hacia septiembre de 1762 para ver las pechinas que debería pintar en la cúpula de la iglesia de los jesuitas, por cuyos gastos de viaje se le pagaron 3 libras jaquesas, 3 sueldos y 12 dineros, y también se compraron “4 puentes y 10 cartelas compradas para entablar las Pechinas”, que costaron 22 L.j.¹² Los puentes eran para hacer el andamio con el que poder subir a pintar las pechinas, y las cartelas para hacer las tablillas que se clavarían a la superficie de las pechinas y que, después, serían cubiertas por lienzo pegado a dichas tablillas. Entonces Bayeu, tras contemplar las pechinas y calcular sus dimensiones, concertó con el padre Juan Antonio Arnal, rector y administrador de la fábrica del colegio de Calatayud, el encargo y el coste de las cuatro pinturas de los Padres de la Iglesia, seguramente las 130 libras jaquesas que donaron dos señoras benefactoras de Calatayud, para hacerlas;¹³ en concreto, en enero de 1763 una “Señora Pía” donó 100 L.j., que se adjudicaron “para pintar los lunetos debajo de la media naranja”, y la “Señora Doña Josepha Morales donó 30 L.j.” para el mismo fin.¹⁴ Los gastos de los viajes de ida y vuelta del pintor de Zaragoza a Calatayud, y el alojamiento y manutención mientras durase la obra correrían, sin duda, por cuenta de los jesuitas, que lo alojarían en el mismo colegio. Asimismo, el padre Arnal, antes de partir en febrero 1763 destinado al colegio de Zaragoza y pasar la administración de la fábrica del colegio de Calatayud al padre Bernardo Álvarez, dejó ya destinadas “para lienzos y clavos para las pinturas 21 L. 5 s.”¹⁵ Ese dato es importante, pues, por una parte, Bayeu pintaría a los Cuatro Padres de la Iglesia Occidental no al fresco, ni al temple, sino óleo sobre lienzo claveteado a la superficie de las pechinas y, por otra parte, daba pie a pensar que la ejecución de las mismas la haría Bayeu poco tiempo después. A la espera de que el padre rector pudiera conseguir el dinero que costarían las pinturas de las pechinas, en su visita de septiembre de 1762 Bayeu debió de acordar con él que su

¹² AHN, sección Jesuitas, libro 594, manuscrito sin paginar, Libro de recibo y gasto de la ejecución de Mosén Joseph Ximeno de Meca [...] para la Iglesia y Colegio de Nuestra Señora del Pilar de Calatayud, años 1744-1767, Gasto en la Fábrica en 1762.

¹³ AHN, sección Jesuitas, libro 594, manuscrito sin paginar, Ingresos del legado de Mosén Joseph Ximeno [...], Ingresos de 1763, anotación de enero o comienzos de febrero de 1763: “Estando de partida el P. Rector, administrador de esta Fábrica, para el Colegio de Zaragoza por orden de la Obediencia, dejó al Padre Bernardo Álvarez el encargo de dicha Fábrica, por mandarlo así el P. Provincial, conformándose con los ajustes que dicho Padre Rector tenía concertados con Félix Malo para el retablo mayor y adornos de talla y de hieso en Ntra. Iglesia, según los papeles adjuntos; y con el Pintor de Zaragoza llamado el Lancetero. Y dexó dicho Padre Rector al Padre Bernardo Álvarez, primeramente 130 L. para las Pinturas, que son las mismas 130 L. que dieron las Señoras de arriba, y por no doblarlas no salen al margen”.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Esos donativos de ambas señoras y del padre Arnal en AHN, sección Jesuitas, libro 594, manuscrito sin paginar, Ingresos del legado de Mosén Joseph Ximeno..., Gasto en la Fábrica en 1763, enero y comienzos de febrero de 1763.

venida desde Zaragoza a Calatayud para pintarlas sería ya en 1763, muy posiblemente en primavera, una vez que terminase las pinturas de la iglesia del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza y otras pinturas en los meses inmediatos.

Pero Francisco Bayeu, al tener que marchar a Madrid, definitivamente, en abril de 1763 para iniciar su brillante carrera en la Corte, ya no pudo cumplir con el encargo de los jesuitas de Calatayud. Por ese contratiempo, la ejecución de las pinturas de las pechinas se retrasó hasta la primavera de 1766. Quizás los jesuitas de Calatayud habían esperado un tiempo a que Bayeu volviese a Zaragoza, tras unos meses de trabajo en la Corte, lo que ya no ocurrió. Por ello, conscientes de que ya no podrían contar con él para cumplir el acuerdo que habían hecho tres años antes, tuvieron que buscar un pintor que las ejecutase. Ese sería, como analizaremos más adelante, el joven pintor Francisco de Goya, que iba a cumplir 20 años el 30 de marzo de 1766.

Goya también había realizado con los jesuitas los primeros cursos de los estudios de Gramática y Humanidades, primero, en 1757-1758, en las Aulas Reales del Colegio del Padre Eterno de Zaragoza, y después, en 1759-1760, en el colegio de los jesuitas de Alagón, pues su padre, el dorador José Goya, se desplazó con su familia a esa villa zaragozana para trabajar en la iglesia del citado colegio, tal como documenté y di a conocer en 2017.¹⁶ Tras abandonar los estudios de Gramática, que duraban cuatro cursos, sin terminarlos, Goya aprendió dibujo y pintura en Zaragoza con José Luzán en su taller y en la Academia de Dibujo de Zaragoza, de la que Luzán era profesor, entre 1760 y 1763. Después prosiguió su formación con Francisco Bayeu, su segundo maestro, con motivo del primer viaje que hizo Goya a Madrid y durante su estancia de unos meses en la capital de España, desde diciembre de 1763 y durante buena parte del año de 1764. Esos meses con Bayeu debieron de ser muy provechosos para el joven Goya. Bajo su dirección y enseñanzas mejoró el uso del óleo y aprendió la técnica de la pintura al fresco, subiendo con él a los andamios, para ayudarle en la pintura de *La rendición de Granada* (1763-1764) del techo de la antecámara de la reina madre, Isabel de Farnesio, en el palacio Real Nuevo.¹⁷ De ese modo, Goya fue asimilando la manera de pintar de Bayeu, dentro de la sensibilidad rococó difundida por Corrado Giaquinto, que el año anterior había regresado a Nápoles después de una década de estancia en Madrid como primer pintor de Cámara de Fernando VI y después de Carlos III. Sin duda, estudió con mucho detenimiento las pinturas al fresco que Giaquinto había hecho en la cúpula de la capilla del palacio Real Nuevo, y las de la bóveda de la escalera y del salón de columnas de dicho

¹⁶ Ansón 2017: 66.

¹⁷ Ansón 2012: 36-37.

palacio, frescos en los que el maestro italiano alcanzó el máximo nivel de su pintura.

También Goya pudo ver y estudiar las pinturas que había hecho Antonio González Velázquez en Madrid en la última década, desde su llegada a la Corte desde Zaragoza, donde había dejado su obra maestra, las pinturas al fresco en la cúpula sobre la Santa Capilla del Pilar, tan estudiada y asimilada por Goya como modelo de la nueva sensibilidad rococó. Contemplaría las pinturas al fresco de Antonio González Velázquez en techos de habitaciones del palacio Real Nuevo, y las numerosas decoraciones que estaba dejando en diversas iglesias madrileñas. Antonio González Velázquez, teniente-director de Pintura de la Academia desde 1754 y pintor de Cámara desde 1756, estaba en plenitud de su arte por entonces, pero pronto empezaría a declinar, pues sería superado por Francisco Bayeu, que años antes había sido su discípulo en Zaragoza y en Madrid, y sería postergado por Anton Rafael Mengs, la figura estelar de la pintura de Corte desde su llegada a España en septiembre de 1761. Mengs había sido llamado por el nuevo monarca Carlos III, que prefería su pintura, representativa del idealismo clasicista, frente a la pintura rococó de Giaquinto, que el bohemio consideraba muy decorativa y agradable a la vista, pero artificiosa y poco real.

Goya, en esos meses que pasó en Madrid, ya se dio cuenta de lo diferente que era la pintura clasicista, con figuras muy dibujadas y de posturas armoniosas, y muy equilibrada de color en el fresco de *La apoteosis de Hércules*, que Mengs estaba pintando desde 1762 en la bóveda de la sala de conversación del Cuarto del rey, en el palacio Real Nuevo, obra que concluiría en octubre de 1764, frente a la más alegre de color, suelta de ejecución, caprichosa y sensual de los frescos rococó de Giaquinto. Aprendería en Francisco Bayeu el comienzo de su progresiva adaptación a los gustos clásicos de Mengs desde su formación tardobarroca y rococó, así como la mayor importancia que, siguiendo las ideas estéticas de Mengs, le daba al dibujo, a la corrección en la representación de las anatomías y sus proporciones, y al sentido del decoro en gestos, movimientos y expresiones, y todo ello encaminado a la consecución del “bello ideal”. Pero Goya todavía no estaba preparado para ese cambio en el concepto de la pintura y en la manera de pintar, y en esos meses, sin duda, sus referentes eran, Bayeu y, por extensión, Giaquinto y González Velázquez. Era la asimilación de un decidido “giaquintismo” por el joven Goya, que retornaría con él a Zaragoza tras esa primera estancia en Madrid.

Sería durante esa primera estancia madrileña cuando Goya, como ejercicio de estudio y aprendizaje, pudo copiar en el taller de Francisco Bayeu los bocetos de los *Cuatro Padres de la Iglesia Occidental* [figs. 5-

7], que Bayeu había preparado en 1762 como modelo para los frescos de las pechinas de la cúpula de la iglesia alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. Esos bocetos, actualmente en colección particular española, fueron tenidos durante varias décadas por obras de Goya, desde que José Gudiol publicó en 1979 los que representaban a “San Gregorio” y a “San Jerónimo”,¹⁸ cuando en realidad representan a *San Gregorio Magno* y a *San Agustín* (65 x 68 cm cada uno) [fig. 5], respectivamente. Gudiol los consideraba bocetos para las pinturas de los Padres de la Iglesia Occidental de la ermita de Ntra. Sra. de la Fuente de Muel (Zaragoza) y los fechó en 1979 como posteriores a 1770 y anteriores a 1772, y en 1985 de hacia 1772.



Fig. 5: Francisco BAYEU, “San Gregorio Magno y San Agustín”, c. 1761-1762, colección particular, Barcelona. Fotografía: J. Gudiol.

Los otros dos bocetos salieron a subasta como obras de Goya en la galería Fernando Durán de Madrid en abril de 1999, como “San Agustín” y “San Ambrosio”, con ficha de catalogación de Santiago Alcolea Blanc, en la que, como los anteriormente publicados por Gudiol, también los consideró bocetos para las pechinas de la ermita de Muel, y los fechó hacia 1772-1774.¹⁹ Realmente, representan a *San Jerónimo* (67,3 x 64) y a *San Ambrosio* (65,4 x 70,5) (figs. 6 y 7).

En 1995 y 1996 ya expuse la opinión de que Goya copiaría las pechinas de los *Padres de la Iglesia Occidental* que Bayeu había pintado

¹⁸ Gudiol 1979: 240-243; Gudiol 1985: t. I, ap. I, núm. 741 y 742, 124. Los descubrió en una colección particular de Barcelona Luis Monreal y Tejada, y permitió a Gudiol su publicación.

¹⁹ Alcolea 2009: 70-79.



◀ Fig. 6: Francisco BAYEU, *San Jerónimo*, colección particular. Fotografía: F. Durán Subastas.

Fig 7: Francisco BAYEU, *San Ambrosio*, colección particular. Fotografía: F. Durán Subastas. ▼



hacia 1762 en la cúpula la iglesia alta del real monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, y que el pintor de Fuendetodos utilizaría esas copias para las pechinas de Calatayud, de Muel y de Remolinos.²⁰ Tras un estudio detenido, en 2012 publiqué esos bocetos como obras indudables de Francisco Bayeu,²¹ pues en su concepción y factura presentan los estilemas característicos de la pintura de los últimos años en Zaragoza del mayor de los Bayeu, y los identifiqué como los bocetos que este hizo para las pechinas de la iglesia del monasterio de Santa Engracia, a las que ya se refirió, como obras de Francisco Bayeu, Antonio Ponz en 1788: “El quadro del nuevo altar mayor es obra del pintor de Cámara de S.M. D. Francisco Bayeu, y de su mano son los Santos Doctores de las pechinas de la cúpula”.²² Para su composición Bayeu tuvo muy en cuenta las pechinas que Giaquinto había pintado en la cúpula de la capilla del palacio Real Nuevo de Madrid hacia 1757, en las que también aparecen los santos sobre nubes.

Tras unos meses de estancia en Madrid, Goya regresó a Zaragoza en 1764 y comenzó a pintar por su cuenta en el taller de su padre, el maestro dorador José Goya, y le ayudaría a él y a su hermano Tomás en las actividades de dorado y pintura hasta la primavera de 1766. Seguramente, también asistiría muchos días laborables, al final de la tarde, a dibujar a la Academia de Dibujo de la Primera Junta Preparatoria, donde se encontraría con quien había sido su primer maestro, el pintor José Luzán, también con el pintor Juan Andrés Mercklein, y con los escultores José y Manuel Ramírez de Arellano, entre otros artistas que eran profesores de dicha academia. Con ellos cambiaría impresiones y recibiría ideas y orientaciones para su perfeccionamiento como pintor.

Está documentado que Goya pasó en Zaragoza la Semana Santa de 1766, que ese año fue desde el 23 de marzo, domingo de Ramos, hasta el 30 de marzo, domingo de Resurrección, pues aparece anotado en las matrículas de cumplimiento de confesión y comunión por la Pascua de Resurrección de ese año, en la parroquia de San Miguel de los Navarros, junto con otros miembros de la familia Goya.²³

Puesto que Francisco Bayeu, como ya se ha dicho, no pudo pintar las pechinas de la cúpula de la iglesia de los jesuitas en Calatayud, por su marcha definitiva a Madrid a mediados de abril de 1763, llamado por Mengs, el P. Gabriel Marimón, rector y administrador del colegio de

²⁰ Ansón 1995b: 54; Ansón 1996 b: 23.

²¹ Ansón 2012: 28.

²² Ponz 1788: XV, 48.

²³ Archivo Diocesano de Zaragoza, Matrículas de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, año 1766, Prosigue el Coso desde las Piedras: “Joseph Goya, cassado, Gracia Lucientes su mujer, Rita Goya hija, Franco. Goya hijo, Camilo Goya hijo, Thomás Dominguez maestro”.

Calatayud desde el 14 de diciembre de 1765,²⁴ consultaría seguramente por carta a Francisco Bayeu, y le pediría que le recomendase el pintor más idóneo para ejecutarlas. Ninguno de sus dos hermanos pintores estaban en disposición de hacerlo, pues Manuel Bayeu desde diciembre de 1760 residía en la cartuja de Las Fuentes, entre Lanaja y Sariñena (Huesca), como hermano donado, y estaba pintando la iglesia de dicha cartuja, y el hermano menor, Ramón Bayeu, tampoco podía desplazarse a Calatayud, pues le estaba ayudando a pintar a él y a Mengs en los techos del palacio Real Nuevo. Sería pues, muy posiblemente, Bayeu quien recomendase al joven Goya, para ejecutarlas, pues sabía de su valía y capacitación para llevar a efecto el encargo que él no había podido cumplir. Además, Francisco Bayeu sabría para entonces que Goya tenía la intención de desplazarse en junio o comienzos de julio de 1766 nuevamente a Madrid, para presentarse al concurso de Pintura de Primera Clase, convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 6 de enero de ese año, y cuyas pruebas tendrían lugar mediado el mes de julio. De camino hacia Madrid, Goya podría detenerse unas semanas en Calatayud y pintar a los Cuatro Padres de la Iglesia Occidental en la iglesia de los jesuitas, siguiendo los modelos que Francisco Bayeu ya había ideado y utilizado unos años antes para las pechinas de la iglesia alta del real monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. De ese modo, Goya podría obtener un dinero - seguramente las 130 libras jaquesas que se habían destinado en enero de 1763 para pagar las pinturas - con el que poder mantenerse un tiempo en Madrid, nuevamente en casa de Bayeu, a fin de proseguir su formación con él.

Además, Goya no era un desconocido para los jesuitas. Como ya he destacado anteriormente, había estudiado entre 1757 y 1760 con ellos la Gramática en las Aulas Reales de Zaragoza, que estaba en el Colegio del Padre Eterno, y en el Colegio de Alagón (Zaragoza). También conocía a algunos jesuitas del Colegio de Zaragoza, especialmente al padre Joaquín Elizondo, hermano de Polonia Elizondo, cuñada de Goya, y que desde 1763 era la esposa de su hermano Tomás; pero también al padre José de Pignatelli, por medio de Luzán, o al padre Miguel Madoz. Ellos tendrían perfecto conocimiento de las capacidades artísticas que ya manifestaba el joven pintor. Todas esas circunstancias debieron de aunarse para la elección de Francisco de Goya para pintar las pechinas.

²⁴ AHN, sección Jesuitas, libro 594, manuscrito sin paginar, Libro de recibo y gasto de la ejecución de Mosén Joseph Ximeno de Meca [...] para la Iglesia y Colegio de Nuestra Señora del Pilar de Calatayud, años 1744-1767, Gasto en la Fábrica de 1765, "desde el 14 de Diciembre en que entró a cuidar de su administración el P. Gabriel Marimón".

Goya pinta los cuatro Padres de la Iglesia Occidental (abril-junio de 1766)

Francisco de Goya ya estaría a mediados de abril de 1766 en Calatayud, dispuesto a pintar las pechinas de la cúpula de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús, templo que desde el 24 de mayo de 1770 se convirtió en nueva sede de la trasladada parroquia de San Juan de Vallupié, con la denominación que sigue teniendo de San Juan el Real.²⁵

Están perfectamente documentados en los meses de marzo y abril de 1766 los gastos de materiales preparatorios para poder pintar las pechinas al óleo sobre lienzo pegado a tablazón de madera. En marzo se gastaron 2 L.j. 8 s., “por 16 pernes (pernos o pernios) para abrir unas regatas a las pichinas”. Los pernos o pernios eran unas piezas de hierro cilíndricas y alargadas, con los que, tras abrir unos surcos o hendiduras, las “regatas”, se pudieran sujetar las guías sobre las que se clavasen las tablas alargadas, colocadas en posición vertical, a las que se pegarían los lienzos. En abril, se compró el lienzo necesario para pintar: “por 80 varas de lienzo para las pechinas, a 2 reales” 17 L.; la cola para pegar el lienzo a las tablas de madera y las tachuelas que reforzasen la sujeción del lienzo: “por una arroba de cola para encolar dicho lienzo” 3 L.j.; “por 500 tachuelas para clavar dicho lienzo” 5 s.; y, a continuación, se procedió a clavar las tablas de madera sobre la superficie de las pechinas: “al carpintero Crespo por entablar las pichinas” 44 L.j. 16 s.²⁶ Desde debajo de la cúpula se distinguen perfectamente los tablones y sus uniones bajo el lienzo pegado que sirve de soporte a las pinturas. Por lo tanto, esos datos de gastos preparatorios de las pechinas permiten afirmar que la pintura de las mismas se haría a continuación, entre mediados de abril y finales de mayo o comienzos de junio de ese año.

Estas pinturas de los *Cuatro Padres de la Iglesia Occidental* fueron dadas a conocer y atribuidas a Goya por J. M. Arnaiz y J. R. Buendía en 1984, atribución aceptada por otros estudiosos, entre los que me encuentro.²⁷ Algunos han cuestionado en los últimos años, sin argumentos convincentes, esa atribución a Goya, considerándolas posibles obras de Juan Andrés Mercklein, o de un discípulo de Bayeu,

²⁵ Archivo Parroquial de San Juan el Real, Calatayud, Libro de Acuerdos del Capítulo de la Iglesia de San Juan de Calatayud, 1778, p. 6. Carlos III concedió por Real Cédula de 21.08.1769 la que había sido iglesia de los jesuitas de Calatayud para sede de la parroquia de San Juan, pues su antigua iglesia amenazaba ruina. Se tomó posesión de la nueva sede de la parroquia, que pasó a denominarse San Juan el Real, el 24.05.1770 con la traslación del Santísimo Sacramento desde la antigua iglesia.

²⁶ AHN, Libro de recibo y gasto..., Gastos en la Fábrica en el año 1766.

²⁷ Arnaiz y Buendía 1984: 169-172. Aceptadas como obras de Goya por los restauradores de las misma Grasa y Barboza 1992: 20-22; Mangiante 1992: 141-142 y 145; Mangiante 2008: 242-245 y 252-253, que las dató incorrectamente en 1772-1773; Ansóñ 1995 b: 51-56; Barboza y Grasa 1996: 29-31; Arnaiz 1996: 15-19.



Fig. 8: GOYA, "Los cuatro Padres de la Iglesia Occidental" 1766, pechinas de la cúpula de la iglesia de San Juan el Real, Calatayud. Fotografía: Asociación Torre Albarrana.



Fig. 9: GOYA, "San Gregorio Magno", 1766, iglesia de San Juan el Real, Calatayud. Fotografía: Asociación Torre Albarrana.

quizás Diego Gutiérrez.²⁸ La manera de pintar de Mercklein nada tiene que ver con la factura de estas pinturas, y Diego Gutiérrez en 1766 aún estaba formándose con Francisco Bayeu en Madrid. Sí, en cambio, esas pinturas presentan la manera de pintar de Goya por entonces, como muestran los tres lienzos inéditos, conservados y localizados por mí en dos colecciones particulares que estuvieron colocados hasta 1997 ó 1998 en las pechinas de la ermita desacralizada de San Blas de Alloza (Teruel). Datable hacia 1766-1767, uno de ellos, el de *San Marcos*, aparece firmado por Goya en la zona inferior del mismo.

Cuando llegase Goya a Calatayud, hacia mediados de abril, ya estarían dispuestos los soportes de tablazón y lienzos encolados y claveteados en las pechinas. Desde mediados de abril y durante el mes de mayo, y quizás parte de junio, Goya pintaría al óleo los *Cuatro Padres de la Iglesia Occidental* en las pechinas de la cúpula de la iglesia de la Compañía de Jesús de Calatayud (Zaragoza) [fig. 8]. Como ya he destacado anteriormente, Goya copió las tipologías de los santos padres que había hecho Bayeu para las pechinas de la cúpula de la iglesia del monasterio de Santa Engracia, pero introduciendo significativas modificaciones en tres de dichos santos padres, sin duda, a solicitud de los jesuitas. Los fondos de las cuatro pechinas son de un azul oscuro de atardecer, que ha oscurecido más con el tiempo debido a alteraciones de los pigmentos, y las nubes desbordan los límites de los marcos dorados de las pechinas, para dar al espectador sensación de verosimilitud escenográfica todavía barroca. Las pinturas, al óleo sobre lienzo, fueron restauradas por Teresa Grasa y Carlos Barboza entre 1985 y 1986. Cada una de las grandes pechinas tiene una superficie de unos 20 m², por lo que con las cuatro pinturas cubrió Goya una superficie de unos 80 m².²⁹

A *San Gregorio Magno* [fig. 9], en el que copia el modelo de Bayeu, Goya le colocó tiara pontificia y una triple cruz papal para una mejor identificación iconográfica, y no la mitra y el báculo episcopales que le había pintado Bayeu [fig. 5]. Serían los jesuitas los que introdujesen esos cambios en los símbolos papales de san Gregorio, para diferenciarlo del resto de santos doctores. Inspirado por el Espíritu Santo, san Gregorio, con manto ocre, está en actitud de escribir con la pluma y un gran libro sostenido con sus manos, y a la derecha, un angelito sostiene la cruz papal [fig. 10]. El rostro de ese angelito, que no es el ideado por Bayeu en su prototipo, fue una creación del joven Goya [fig. 11], y lo reutilizaría poco

²⁸ Borrás (2002: 27-28) se las atribuye a Juan Andrés Mercklein, y siguiendo a éste Lozano (2013: 253-154), que no da autoría para estas pechinas de Calatayud, pero piensa en discípulos de Francisco Bayeu, como Diego Gutiérrez, e incluso que se pintasen después de la expulsión de los jesuitas (abril de 1767), una vez establecida la nueva parroquia de San Juan el Real en mayo de 1770, suposición que no se sostiene, si nos atenemos a los datos reales y objetivos de los preparativos de las superficies de las pechinas, con tablas clavadas y el lienzo pegado a ellas, en los meses de marzo y abril de 1766.

²⁹ Barboza y Grasa 1996: 30-31.



Fig. 10: Goya. "San Gregorio Magno", detalle. Fotografía: C. Barboza.

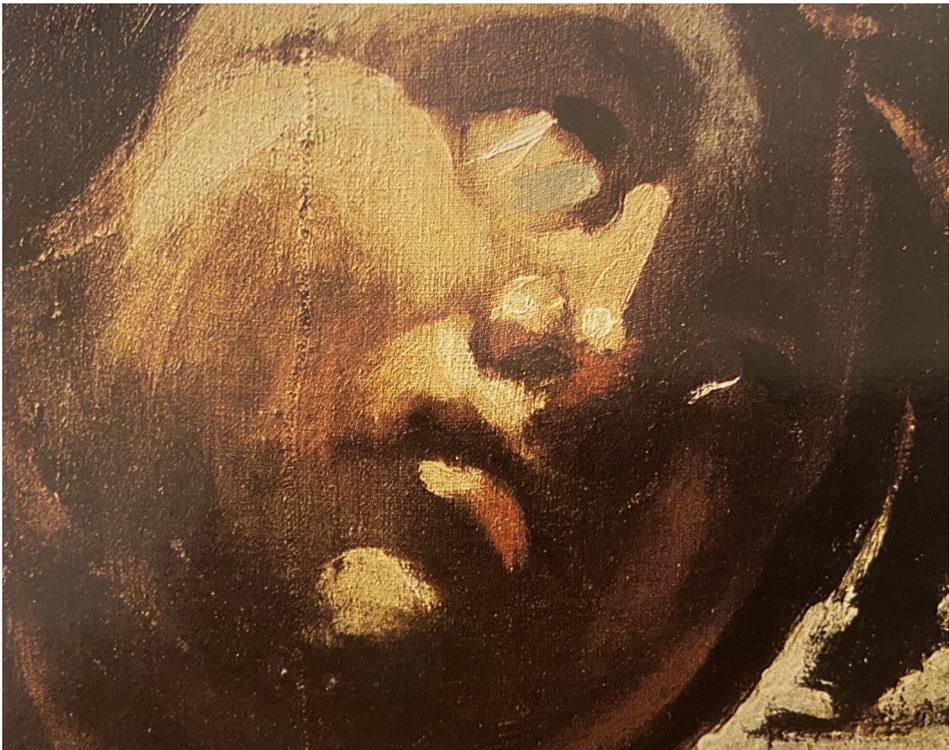


Fig. 11: GOYA, "San Gregorio Magno", detalle del rostro del angelito. Fotografía: C. Barboza.

Fig.12: GOYA, "San Juan Evangelista",
c. 1766-1767, colección particular.



Fig. 13: GOYA, "San Juan Evangelista",
detalle de la cabeza,
colección particular. ▼





▲ Fig. 14: GOYA, Ángel cantor, detalle del rostro, fresco de La Gloria, 1772, coreto del templo del Pilar, Zaragoza. Fotografía: C. Barboza.

Fig. 15: GOYA, Ángel llorante, detalle del rostro, fresco de La Gloria, ▲ 1772, coreto del templo del Pilar, Zaragoza. Fotografía: C. Barboza.



Fig. 16: GOYA, San Agustín, 1766, iglesia de San Juan el Real, Calatayud. Fotografía: Asociación Torre Albarrana.



Fig. 17: GOYA, "San Agustín", detalle del rostro.
Fotografía: Asociación Torre Albarrana.

cabeza. Mira extasiado hacia el cielo y su rostro, resuelto con amplias y fuertes pinceladas [fig. 17], resulta aún más expresionista que en el modelo de Bayeu. Tiene su mano derecha abierta e implorante, mientras con la izquierda está sosteniendo el corazón llameante, atributo del santo desde el siglo XV, y que le añadiría Goya por deseo de los jesuitas de Calatayud, pues no está en el prototipo de Bayeu. Un angelito sostiene el báculo episcopal bajo un arbolito, copiando el modelo de su maestro. Detrás del angelito se aprecia un matorral iluminado, como en el modelo de Bayeu, pero Goya prescindió del paisaje esquemático que había pintado aquel en su boceto, a la derecha.

San Jerónimo [fig. 18] está pintado a partir de un modelo distinto del ideado por Bayeu [fig. 6], pues los jesuitas de Calatayud prefirieron que a dicho santo se le representase, no vestido convencionalmente de obispo, sino de cardenal y acompañado por el león a sus pies, que le simbolizaba, tal y como habían difundidos los "volandistas" de Amberes, siguiendo las opiniones de los teólogos jesuitas. Es posible que lo idease Goya para

después, hacia 1766-1767, en el *San Juan Evangelista* que, procedente de la ermita de san Blas de Alloza (Teruel) y está en colección particular [figs. 12 y 13], y en 1772, nuevamente, en dos de los ángeles cantores de *La Gloria* del Coreto de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza [figs. 14 y 15]. Los dos toques cortos de carmín, con los que Goya no llega a trazas los labios enteros del angelito [fig. 11], es otro estilema peculiar del pintor de Fuendetodos presente en otros rostros posteriores pintado por él. Detrás del angelito se percibe un matorral y la hoja de una palmera, pero no el templete circular que pintó Bayeu en su boceto.

San Agustín [fig. 16] sigue en todo el prototipo de Bayeu. También aparece sentado sobre una nube, con capa pluvial azul, con orla ocre-amarillenta y mitra sobre la

cumplir con los deseos de los comitentes, pero también es posible que Francisco Bayeu hiciera a finales de 1762, cuando viajó a Calatayud, otro modelo para san Jerónimo a solicitud de los jesuitas. Ese nuevo prototipo sería copiado años después, hacia 1778, en una de las pechinas de la iglesia de Luesma (Zaragoza), pinturas desaparecidas y quizás pintadas por Ramón Izquierdo. Esas pechinas de Luesma copian, con todas las modificaciones introducidas por Goya, las pinturas de la iglesia de los jesuitas de Calatayud. También Ramón Almor copiaría la figura de san Jerónimo hacia 1778-1780 en una de las pechinas de la iglesia de la cartuja de la Concepción, junto a Zaragoza. El santo está sosteniendo con su mano izquierda un gran libro, que hace alusión a sus numerosos e importantes escritos exegéticos e históricos y, especialmente, a la versión latina de la Biblia llamada “Vulgata”, redactada por San Jerónimo. Con su mano derecha sostiene el cálamo o pluma de ave con la que está escribiendo. No lleva en la cabeza ni el capelo ni el galero cardenalicio, sino que aparece con la cabeza calva y barbado. A sus pies está el león al que el santo le quitó una espina clavada en la pata cuando, en su retiro en el desierto para llevar vida ascética y escribir la traducción latina de la Biblia, apareció la fiera en la entrada de la cueva en la que estaba retirado.

Para *San Ambrosio* [fig. 19] Goya no utilizó el modelo que Bayeu había hecho para el santo obispo de Milán, sino el que había pintado para san Jerónimo. También va revestido de pontifical, con manto ocre claro, de forro azulado, sobre el alba blanca, y mitra en la cabeza. Con su mano izquierda sujeta el báculo episcopal, pero está en actitud de leer lo que un angelito le señala en un libro, algo que cambió Goya, pues en el modelo de Bayeu el angelito sostiene una bandeja con rollos de papiro con sus escritos [fig. 7]. Entre las dos figuras se aprecia la parte superior del templete circular que también aparece en el modelo de Bayeu.

La ejecución de estos Padres de la Iglesia Occidental es franca, con amplios planos y visibles brochazos, dados con energía y cargados de óleo, especialmente en los trazos lineales de la representación de las luces en los pliegues y bordes de las vestiduras, dentro de la tradición de los pintores aragoneses de la “veta brava” del pleno barroco decorativo, que tan bien había estudiado Goya en los años de formación en las capillas de las dos catedrales y de iglesias de Zaragoza. El fuerte claroscuro de las figuras, aún más acusado que en los bocetos de Francisco Bayeu, confieren a los rostros de estos santos padres un marcado expresionismo. Goya mostró en Calatayud su soltura para pintar obras de gran formato y visibilidad. Las cuatro pinturas de las pechinas impactan en medio de la luz circundante y la claridad de la pintura y dorados de las bóvedas y muros de esta gran iglesia, actual parroquia de San Juan el Real de Calatayud.



Fig. 18: GOYA, "San Jerónimo", 1766, iglesia de San Juan el Real, Calatayud.
Fotografía: Asociación Torre Albarrana.



Fig. 19: GOYA, "San Ambrosio", 1766, iglesia de San Juan el Real, Calatayud.
Fotografía: Asociación Torre Albarrana.

Una pintura de Goya de san Luis Gonzaga, también para los jesuitas de Calatayud

Por entonces Goya pintaría también un lienzo ovalado con la *Consagración de san Luis Gonzaga como patrono de los novicios jesuitas y de los alumnos de los colegios de la Compañía de Jesús* (127 x 88 cm) [fig. 20], obra depositada por el Ayuntamiento de Jaraba (Zaragoza) en el Museo de Zaragoza. Realizada la pintura para la Congregación de San Luis Gonzaga del colegio de Calatayud, estaría colocada en una de las capillas de la iglesia de Ntra. Sra. del Pilar, anexa al colegio de la Compañía de Jesús de Calatayud (Zaragoza), para devoción de los novicios jesuitas de la provincia jesuítica de Aragón, que realizaban los estudios de Filosofía en el colegio de Calatayud, y de los numerosos escolares que se educaban con ellos. Tras la expulsión de los jesuitas de Calatayud y de los reinos de España en abril de 1767, la pintura, no se sabe cómo, acabó en la ermita de la Virgen, en Jaraba (Zaragoza), pueblo próximo a Calatayud, donde en 1985 la localizó el profesor José Rogelio Buendía, con motivo de una estancia veraniega en el balneario de dicha localidad. Esa pintura, con su bello marco dorado de la época, serviría para fomentar la devoción de los novicios jesuitas y de alumnos de Gramática a san Luis Gonzaga, que los jesuitas proponían como modelo a seguir. En la cartela de la parte inferior del marco, cubierto con blanco de plomo, se transparenta una inscripción subyacente, que en 1995 transcribí y publiqué su contenido: “S. ALOYSIUS GONZA. J. A. SS. P. BENEDICTO BONUS ET EXEMPLA”, que traducido del latín dice: “San Luis Gonzaga, Apóstol de la Juventud, bueno y ejemplar para Su Santidad el Papa Benedicto”.³⁰

La pintura fue publicada por J. R. Buendía y J. M. Arnaiz como obra de Goya, datándola en 1766.³¹ Esa atribución fue aceptada por otros estudiosos, con dataciones diferentes, que van desde 1763 hasta 1774.³²

En 1991 destacué la desigual calidad pictórica de los distintos grupos de figuras de la pintura, y 1995 defendí la autoría de Goya para ella y abordé lo relativo a esa desigual calidad que presentan las figuras de la zona izquierda de ella -san Luis Gonzaga y el papa Benedicto XIII-, torpes en la ejecución y convencionales, frente a las restantes, especialmente las de los niños escolares, que son figuras muy bien resueltas, tanto en factura como en colorido, de indudable calidad, lo

³⁰ Ansón 1995 b: 45.

³¹ Buendía y Arnaiz 1984: 38-4.

³² Buendía 1986: nº 3, 74-75, c. 1766; Ansón 1991: nº 16, 48, c. 1763-1764; Mangiante 1992: 138 y 140, c. 1773; Ansón 1995: 45-46, en dos momentos, c. 1763 y c. 1765-1766; Cancela 1995: 29 y ss., c. 1763, y Cancela 2003: 332-333, c. 1763; Arguis 2008: II, nº 44, 190, c. 1763; Mangiante 2008: 27 y 30, aprox. 1764-1774.



Fig. 20: GOYA, "Consagración de San Luis Gonzaga como patrono de los novicios jesuitas y de los alumnos de los colegios de la Compañía de Jesús", 1766, Museo de Zaragoza.
Fotografía: J. Garrido.

que me llevó a datar hacia 1763 la parte izquierda, la de peor calidad, y hacia 1765-1766 la de la derecha, de mayor calidad³³. El mejor conocimiento que de la pintura de juventud de Goya tengo en la actualidad, y un estudio más pormenorizado de cada una de las figuras de la pintura me llevan a situar su ejecución en Calatayud y en el año 1766, bien hacia abril-junio, durante la realización de las pechinas de los Padres de la Iglesia Occidental, o ya en el otoño de ese mismo año, durante el viaje de retorno de Goya de Madrid a Zaragoza, tras el fracaso en el concurso de la Real Academia de San Fernando de ese año. Pero cabría la posibilidad de que dejase la pintura comenzada al marchar en junio a Madrid y que la terminase con mayor destreza en el otoño de 1766. De cualquier forma, la datación en 1766 me parece la correcta.

En el interior de una iglesia, san Luis Gonzaga, con sotana de jesuita y roquete blanco sobre ella, aparece en un rompimiento del gloria, sostenido por angelitos y portando las azucenas de la pureza que le simbolizan. Bajo él está sentado el papa Benedicto XIII sobre un sillón, revestido con manto rojo y llevando sobre la cabeza la tiara papal también roja, con triple corona dorada. Señala con el índice de su mano derecha a san Luis Gonzaga, llamando así la atención a los jóvenes novicios jesuitas y a los niños escolares de los jesuitas hacia el santo jesuita, como modelo a seguir. Fue Benedicto XIII quien el 13 de diciembre de 1726 canonizó a San Luis Gonzaga y lo declaró Patrono de la Juventud. Las manos de las figuras, con dedos muy finos, casi filamentosos, que están tomadas de Bayeu, también aparecen en pinturas anteriores y posteriores de Goya. Los angelitos de piernas gordas que sostienen a san Luis Gonzaga, hay que ponerlos en directa relación con los que Goya había pintado hacia 1764 en la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* del exterior de las puertas del armario-retablo de las Reliquias de la iglesia parroquial de Fuendetodos. La sensibilidad rococó se manifiesta con claridad en esta *Consagración de san Luis Gonzaga*.

La torpeza de ejecución apreciable en las figuras de san Luis Gonzaga y del papa Benedicto XIII, con posturas convencionales, y con vestimentas de pliegues y perfiles duros, posiblemente se deba a que Goya se atuvo a un modelo impuesto, quizás un grabado o, sencillamente, a que estuvo poco acertado en ellas. Por contra, las figuras de los jóvenes novicios jesuitas que están arrodillados en pie, y de los escolares están pintadas con indudable destreza y fuerza expresiva, y son buenas muestras de la calidad que como pintor había alcanzado el joven Goya, así como de la vinculación con la sensibilidad rococó. Los novicios jesuitas, con sotanas negras, muestran distintas actitudes. El más próximo al espectador, arrodillado, está muy atento a

³³ Ansón 1991: n° 16, 48; Ansón 1995 b: 45-46.

la recomendación del papa Benedicto XIII, que señala a san Luis Gonzaga a la vez que le dice: “INSPICE, ET FAC SECUNDUM EXEMPLAR” (Mira, y haz según su ejemplo). Otro novicio, detrás, abre los brazos sorprendido, mientras un tercero, junto a él, señala con su índice extendido y llama la atención de su compañero hacia la visión del santo jesuita. Los otros están arrodillados y en actitud de recogimiento y veneración.

Los seis muchachos que representan a los escolares del colegio bilbilitano, aparentan tener entre 12 y 14 años, aproximadamente. Dos de ellos están arrodillados junto al novicio jesuita de primer plano, como si fuesen sus discípulos, y otros dos permanecen en pie, en la parte inferior derecha. Inmediatamente llaman la atención, por su actitud y el alegre colorido de sus vestimentas, pues portan casaquillas ocre clara uno, y azul otro, con calzón y cinturón rojo. Este lleva bajo el brazo un mazo de hojas de papel de escribir, o un cuaderno doblado, con guardas de cuero, como los que los alumnos llevaban al colegio. Detrás de ellos se aprecian otras dos cabecitas de alumnos. Esos escolares, llenos de vida y de expresión, están ejecutados con pinceladas sueltas de colores apastelados, y en ellos se aprecia claramente que son de su mano, con los estilemas más personales de Goya, muy diferentes a la manera de pintar de los otros pintores zaragozanos. Con estos niños Goya se adelantó en el tiempo a los que pintaría unos años después en algunas escenas de los muros de la iglesia de la cartuja de Aula Dei, junto a Zaragoza y, ya en Madrid, singularmente en las primeras series de cartones para tapices con figuras y escenas infantiles. Frente a las torpezas de las figuras de la izquierda, esos dos niños y sus compañeros son una buena muestra de los primeros ensayos de Goya para crear sus propios y personales prototipos infantiles y plasmarlos con veracidad en el lienzo.

En el fondo de la pintura, en la zona de la derecha pintó Goya una escena secundaria, en la que también se aprecia el influjo de Bayeu. Representó la portada de una capilla de un templo, sobre la que se distingue bien la tribuna que corre sobre las capillas, con sus arcadas que la abren a la nave, y el arranque de la bóveda de esta. Seguramente, Goya quiso representar la entrada de la capilla del Santo Cristo, en la que sería la primera iglesia del Colegio Romano de la Compañía de Jesús,³⁴ en el momento en que era depositado en ella el cadáver de San Luis Gonzaga, que había muerto el 21 de junio de 1591 de la peste, contagiado de los enfermos que atendía en un hospital romano. También pintó de forma muy esquemática, con pinceladas muy sueltas, a la manera de Bayeu, a los fieles romanos que se agolparon en ella y asistieron al entierro del joven novicio jesuita. A la derecha del grupo se

³⁴ Esa iglesia fue la predecesora de la gran iglesia de San Ignacio de Roma, construida a partir de 1624, tras la canonización del fundador de la Compañía de Jesús.

ve un soldado, seguramente un guardia suizo, con casco y pica, que parece estar vigilante ante tanta aglomeración de gente. El padre Cassani, en la hagiografía que publicó del santo jesuita, escribió que “para poder darle sepultura fue preciso valerse del brazo secular de la Justicia, y armas, que violentamente cer(r)assen las puertas de la Iglesia, sin permitir más concurso, sino de los que ya estaban dentro”.³⁵ Las imágenes plasmadas por Goya parecen responder a la narración del padre Cassani, cuya “Vida de San Luis Gonzaga” le proporcionarían, sin duda, los jesuitas de Calatayud, que le orientarían en lo que debería representar en esta pintura de carácter devocional y particular de la Compañía de Jesús.

Aun siendo una obra de desigual calidad pictórica, en esta *Consagración de san Luis Gonzaga como patrono de los novicios jesuitas y de los alumnos de los colegios de la Compañía de Jesús*, especialmente en los niños de la derecha, nada convencionales, se puede apreciar las cualidades pictóricas que mostraba el joven Goya a los pocos años de haber comenzado su aprendizaje para ser pintor.

Bibliografía

- ALCOLEA BLANC, S. (2009), “Francisco de Goya y Lucientes. Dos bocetos para las pechinas de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel, h. 1772-1774”, catálogo de la subasta de la Galería Fernando Durán, *Colecciones de España y Portugal. Maestros antiguos y del siglo XIX, arte contemporáneo, muebles y objetos de arte, 15 de abril de 2009*, lote 104, 70-79, Madrid.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1982), “Dos cuadros del pintor zaragozano José Luzán Martínez (1710-1785) realizados para la iglesia de los jesuitas de Calatayud, hoy iglesia parroquial de San Juan el Real”, *Actas del I Encuentro de Estudios Bilbilitanos, Papeles Bilbilitanos*, Calatayud, vol. I, 137-145.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1983), “Aportaciones documentales y puntualizaciones sobre la familia Bayeu en Zaragoza”, *Seminario de Arte Aragonés XXXVII*, Institución Fernando El Católico (CSIC), Diputaciòn Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 235-259.
- ANSÓN NAVARRO, A. (comisario) (1985), *José Luzán Martínez (1710-1785). Exposición conmemorativa en el Segundo Centenario de su muerte*, Sala Luzán de la CAI (Zaragoza, octubre de 1985), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1986 a), “El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775), en Buendía, J. R. (comisario), cat. exp. *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, Museo e Instituto Camón Aznar, Ibercaja, Zaragoza, 23-34.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1986 b), *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1991), “Francisco de Goya. Consagración de san Luis Gonzaga como patrono de la juventud”, en Ansón, A. y Antoranz, M^a A. (comisarios), *La pintura aragonesa del Románico al siglo XX* (catálogo-guía del profesor de la exp., Zaragoza, (Museo de Zaragoza, febrero-marzo, 1991), Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón, Zaragoza, n^o 16, p. 48.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1992), “Goya en Aragón. Cronología biográfica y pictórica”, en

³⁵ Cassani 1726: 303

- Torralba, F. (asesor científico), cat.de la exp. *Goya. Pabellón de Aragón. Exposición universal de Sevilla, 1992*, Pabellón de Aragón 92 S.A., Zaragoza, 47-71.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1992-1993), “La reedificación barroco-clasicista de la iglesia alta del real monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (1755-1762), obra del arquitecto fray Vicente Bazán”, *Aragonia Sacra, VII-VIII*, Zaragoza, 173-190.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1993 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*, Diputación General de Aragón y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1993 b), *La pintura rococó en España*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1995 a), “Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII”, *Las artes plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Institución Fernando El Católico (CSIC), Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 141-182.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1995 b), *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, colección Mariano de Pano, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1996 a), “La formación artística de Goya y la etapa zaragozana, 1759-1774”, en Luna, J. (comisario), *Goya. 250 Aniversario* (cat. de la exp., Madrid, Museo del Prado, marzo-junio, 1996), Museo del Prado, Madrid, 57-63.
- ANSÓN NAVARRO, A. (comisario) (1996 b), *Francisco Bayeu (1734-1795)* (cat. de la exp., Zaragoza, sala de exp. de Ibercaja y Museo Camón Aznar, abril-mayo de 1996), Ibercaja, Zaragoza.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1996 c), “Las pechinas de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel, en Torralba, F. (coord.), *Las pinturas murales de Goya en Aragón*, Gobierno de Aragón y Electa, Madrid, 21-27.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1997), “Religión y religiosidad en la pintura de Goya”, *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Institución Fernando El Católico (CSIC), Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 91-118.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1998), “La cúpula de Antonio González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Estudio artístico”, en Ansón, A., Domingo, T. y Ruiz, J., *La cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración*, Diputación General de Aragón, Ministerio de Educación y Cultura, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, Zaragoza, 43– 114.
- ANSÓN NAVARRO, A. (2003), “Francisco Bayeu. Adoración de los Pastores y Adoración de los Magos”, en Benito Doménech, F. (dirección científica), *Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra selecta*, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Valencia, 304-305.
- ANSÓN NAVARRO, A. (comisario) (2007), *Francisco Bayeu y sus discípulos* (cat. de la expos, Zaragoza, sala de exposiciones de Cajalón, abril-junio, 2007), Zaragoza, Cajalón, 2007.
- ANSÓN NAVARRO, A. (2010), “La nueva Santa Capilla del Pilar. Su construcción y decoración (1750-1769)”, en Mostálac, A. y Buesa, D. (directores científicos), *Santa María del Pilar. Una tradición viva*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 57-72.
- ANSÓN NAVARRO, A. (2012), *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Colección Mariano de Pano, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza.
- ANSÓN NAVARRO, A. (2017), “La familia Goya en Alagón: 1759 y 1760”, *Heraldo de Aragón*, 11.06.2017, Zaragoza, 66.

- ANSÓN, A. y BOLOQUI, B. (1989), “La renovación artística de la iglesia de los jesuitas de Calatayud, hoy San Juan el Real”, *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos (diciembre, 1986)*, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando El Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 427-445.
- ARGUIS REY, M. L. (2008), “Francisco Goya (atribuido). La consagración de San Luis Gonzaga como patron de la juventud”, en Sureda, J. (comisario), cat. de la exp. *Goya e Italia* (Museo de Zaragoza, 2008), Gobierno de Aragón e Ibercaja, Zaragoza, vol. II, nº 44, p. 190.
- ARNAIZ, J. M. (1996), “Las pechinas de la iglesia de San Juan de Calatayud”, en Torralba, F. (coord.), *Las pinturas murales de Goya en Aragón*, Gobierno de Aragón y Electa, Madrid, 15-19.
- ARNAIZ, J. M. y BUENDÍA, J. R. (1984), “Aportaciones al Goya joven”, *Archivo Español de Arte* nº 226, Madrid, 169-176.
- BARBOZA, C. y GRASA, T. (1996), *Goya frente al muro. La restauración de las pinturas murales de Francisco de Goya*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- BORRÁS GUALIS, G. M. (2002), “Goya y Aragón”, en *Goya*, Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, Madrid, 15-30.
- BUENDÍA MUÑOZ, J. R. (comisario) (1986), *Goya joven (1746-1776) y su entorno* (cat. exp., Zaragoza, Museo Camón Aznar, nov.-dic. 1986), Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L. (ed.) (1995), cat. de la exp. *Goya en Ponce, Puerto Rico*, (Museo de Ponce, mayo-septiembre de 1995), Museo de Ponce, Diputación General de Aragón y Poncebank, Ponce (Puerto Rico).
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L. (2003), “Francisco Goya”, en Beltrán Lloris, M. et alii, *Museo de Zaragoza. Guía*, Gobierno de Aragón, 332-351, Zaragoza.
- CARRETERO CALVO, R. (2014), “La Madre Santísima de la Luz en Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida”, en Lomba, C. y Lozano, J.C. (edits.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el Gusto II*, Institución Fernando El Católico (C.S.I.C.), Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 203-212.
- CASSANI, J. (1726), *Vida, virtudes y milagros de San Luis Gonzaga, de la Compañía de Jesús*, Viuda de Juan García, Madrid.
- FERRER BENIMELI, J. A. (2011), *José Pignatelli (1737-1811). La cara humana de un santo*, Ediciones Mensajero, Bilbao.
- GRASA, T. y BARBOZA, C. (1992), *Goya en el camino*, Heraldo de Aragón, Zaragoza.
- GUDIOL RICART, J. (1979), “Goyas inéditos”, rev. *Goya*, 148-150, Madrid, 240-149.
- LOZANO LÓPEZ, J. C. (2013), “Deshacer y rehacer un puzzle: a propósito de la atribución a Goya de las pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza)”, *Goya y su contexto*, Institución Fernando El Católico (CSIC), Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 249-283.
- MANGIANTE, P.E. (1992), *Goya e L'Italia*, Fratelli Palombi Edit., Roma.
- MANGIANTE, P.E. (2008), *Goya e Italia*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2008.
- PONZ, A. (1788), *Viage de España, tomo XV*, Imprenta Viuda de Ibarra, hijos y Compañía, Madrid.