

La obra de Goya conservada en Aragón. A propósito de dos centenarios
[1908-1928]

Frédéric Jiménez



LA OBRA DE GOYA CONSERVADA EN ARAGÓN. A PROPÓSITO DE DOS CENTENARIOS (1908-1928)

El objeto de la contribución a este catálogo es el de estudiar la presencia de obras de Francisco de Goya en Aragón desde la Ilustración hasta nuestros días. Un tema amplio tanto en su cronología como en el número importante de obras del maestro que se han conservado en un momento dado en Aragón. En sí mismos, los datos conocidos sobre la cuestión, los que hemos podido reunir, son, por su riqueza y variedad, suficientes para comenzar la redacción de una monografía, lo que algunos autores han intentado con una fortuna crítica muy variada.¹ La dificultad es múltiple, y la principal reside en la falta de estudios sobre el coleccionismo en Aragón. Esta carencia afecta sobre todo a la aristocracia, pero también a la burguesía decimonónica, cruciales en la fortuna crítica del maestro de Fuendetodos. Podríamos añadir la tentación de limitarnos a hacer listas de obras que simplificarían al máximo nuestro discurso: los goyas destruidos, desaparecidos, recuperados, mal atribuidos... lo que sería suficiente para alimentar una cierta nostalgia de lo perdido pero no lo necesario para comprender un contexto.

De hecho, son más de un centenar de obras de Goya, entre las importantes y las atribuciones dudosas, sin contar las muy “generosas”, las que han circulado por nuestro reino; ante la imposibilidad de presentarlas en pocas páginas hemos preferido estudiar un contexto limitado, el de la preparación de los festejos celebrados para conmemorar el primer centenario de la muerte de Goya en 1928. Ciertamente es que desde 1908, cuando la *Exposición de Arte Retrospectivo* celebrada en el espacio del actual Museo de Zaragoza dentro de la Hispano-Francesa donde se muestran algunas obras de Goya, hasta 1928, con la organización de una exposición particular dedicada al maestro, además del número especial de la revista *Aragón* (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón) publicado para la ocasión, es en esta última fecha cuando por primera vez se concretan los deseos de algunos por honrar la memoria del maestro, momento oportuno que no se repitió más en Aragón hasta nuestros días. Todo este esfuerzo supuso una revisión aragonesa de la obra del maestro cuyo estudio nos muestra los criterios y métodos que se utilizaron en la época: los olvidos o los añadidos, la forma de atribución de las obras, etcétera.

Celebrar dignamente el centenario

La celebración del primer centenario de la muerte de Goya y la actividad de la sociedad madrileña de la época para honrar dignamente la figura del gran maestro aragonés obligó a reaccionar a Zaragoza. Así, por iniciativa de Ricardo Royo-Villanova, rector de la Universidad cesaraugustana, se fundó el 3 de abril de 1925 la “Junta del Centenario de Goya en Zaragoza”.² Si bien esta institución se dedicó sobre todo a la organización de conferencias, bailes y corridas de toros, al menos, brindó a la ciudad la posibilidad de producir una exposición y la construcción del *Rincón de Goya* en el Cabezo de Buena Vista, uno de los edificios emblemáticos de la arquitectura racionalista española. Si bien estas dos actuaciones no fueron consideradas como prioritarias por la Junta, que les dedicó un presupuesto muy limitado, por lo menos la organización de una exposición procuró la necesaria investigación para conocer mejor la obra del maestro conservada en Aragón. El catálogo fue publicado en 1928 y reeditado en 1931.³

En el momento de analizar la presencia de obras de Goya en Aragón, nos ha parecido interesante comenzar con dos documentos inéditos que damos a conocer en estas páginas.⁴ El primero de ellos es una carta del comerciante Eduardo Cativiela, miembro fundador en 1925 del SIPA,⁵ activa sociedad que siempre ha defendido, aun hoy, la historia, la cultura y el patrimonio aragonés, dirigida a Emilio Ostalé Tudela, secretario de la Junta, crítico de arte local y comerciante. La carta primera se acompaña de una breve relación de las obras de Goya conservadas en Aragón según el conocimiento de Cativiela. El segundo documento corresponde a la respuesta de Ostalé en la que propone una lista de obras de Goya de atribución certera según él y que Cativiela no parece conocer.

Sus autores, dos aragoneses que participaron de manera activa en las celebraciones del centenario, nos permiten comprender mejor la imagen que se tenía de la obra de Goya en la época, al menos en Aragón. De esta manera, comparando estos datos con los ya publicados entonces y con los que hoy conocemos, podemos revelar mejor la evolución de este coleccionismo goyesco.

La primera carta dice lo siguiente:

“Sr. D. Emilio Tudela / Ciudad / Mi estimado amigo: como sabe estamos haciendo la reco- / pilación de las obras de Goya que existen actualmente en Aragón / con objeto de editar el libro proyectado por lo cual le acompaña- / mos una relación con el ruego de que si conoce alguna mas se / sirva indicárnoslo por lo que le quedaremos todos muy reconocidos / y en particular su affmo.s.s.c.e.s.m. Eduardo Cativiela”

En el segundo folio, siempre con papel con membrete del SIPA, se lee:

Obras de Goya actualmente en Aragón

El culto a dios – Fresco. En la bóveda de medio cañón del coreto / del templo del Pilar.

9 frescos Aula-Dei –

Conde de Gabarda – 7 (pinturas)

Cuatro decoraciones ovales con figuras de Santos en Remolinos.

San Braulio – Convento de los Escolapios

La Virgen María – Reina de los Mártires con las virtudes en el Pilar / (bóveda)

Estudios para el fresco de la cúpula del Pilar

La Virgen del Pilar y cortinaje Fuendetodos

San Blas – Urrea de Gaén

San Bernardino de Sierra – Familia Escudero

Fernando VII – Museo Provincial

Duque de San Carlos

D. Mariano de Ena

Palacio Arzobispal (retrato”

En primer lugar, veamos en detalle la lista de obras de Goya propuesta por Eduardo Cativiela. La primera pintura citada, *El culto a dios* corresponde a la *Adoración del Nombre de Dios*, fresco ejecutado por Goya en 1772 sobre la bóveda que cubre el coro de la Santa Capilla del Pilar, llamado popularmente el Coreto. Otro fresco muy célebre en la época es el que Cativiela denomina “La Virgen María – Reina de los Mártires con las virtudes en el Pilar / [bóveda]” o sea, la *Regina Martyrum* que decora una de las cúpulas del Pilar, la situada delante de la capilla dedicada a San Joaquín. Estas dos obras ya fueron mencionadas por Antonio Ponz en el *Viage de España*,⁶ y después, en las primeras publicaciones dedicadas a Goya, y sólo para mencionar algunos autores, podemos evocar a Valentín Carderera y sus artículos de 1835,⁷ 1838⁸ ó 1860,⁹ pero también a Laurent Matheron (1858),¹⁰ Charles Iriarte (1867)¹¹ o el conde de la Viñaza (1887).¹² También Cativiela menciona los “Estudios para el fresco de la cúpula del Pilar” o sea los bocetos de la *Regina Martyrum* que se encontraban en el propio templo, después de que el Cabildo los hubiera comprado, en 1805, a la viuda de Leonardo Chopinot, obras expuestas en 1908 y en 1928 (fig. 1). El catálogo de 1928 señala que, en la época, estos dos bocetos no estaban a la vista del público.¹³

Por contra, no parece que Cativiela conociera el boceto del Coreto aunque su ausencia de la lista parece una mera negligencia. Esta obra perteneció a Juan Martín de Goicoechea, amigo de Goya, y por herencia pasó a los condes de Sobradriel. El boceto fue expuesto en 1908¹⁴ como de propiedad de dichos condes y en 1928 como perteneciente a Sancho Castro y Santoyo;¹⁵ Ibercaja lo recuperó para Aragón en julio del 2003 (fig. 2).¹⁶

Los frescos ejecutados por Goya en la basílica del Pilar fueron las primeras obras vinculadas de manera sistemática con Aragón y la obra de juventud del maestro. Pese a todo, la opinión de algunos de los eruditos de la época no fue siempre muy positiva. En las primeras páginas de su ensayo sobre Goya, Pierre Frédérrix proclama su decepción delante de los frescos del Pilar, “una de las iglesias más feas de España”, cita las pinturas de Aula Dei, por su mal estado de conservación, y si no es por el retrato ecuestre del general Palafox, no menciona otras obras vinculadas con Aragón en su libro.¹⁷ Igual comentario hace Pierre Paris sobre el estado de conservación de los frescos del Pilar, y sobre todo del Coreto, según él ya muy restaurado, obra que considera como bien “poca cosa”.¹⁸

FIG. 1 Francisco de Goya y Lucientes, bocetos para la cúpula *Regina Martyrum* [Zaragoza, Cabildo Metropolitano]. Fotografía tomada en 1908, con motivo de la exhibición de las obras en la "Sección de Arte Retrospectivo" de la *Exposición Hispano-Francesa*. [Archivo fotográfico Coyne, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza-Gobierno de Aragón].

FIG. 2 Francisco de Goya y Lucientes, boceto para la bóveda del Coreto de la Virgen [Zaragoza, Ibercaja]. [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].



Los “9 frescos Aula-Dei” corresponden a los óleos pintados directamente sobre las paredes laterales de la iglesia de la cartuja de Aula Dei; habían sido atribuidos a Goya por Valerian von Loga durante una visita de éste a la cartuja en 1902, que los publicó al año siguiente en su famoso libro.¹⁹ José Valenzuela La Rosa los publicó al año siguiente en la *Revista Aragón* con las primeras fotografías del conjunto y un análisis acertado (fig. 3).²⁰ No se conservaban nueve composiciones sino siete, de las cuales tres lo eran parcialmente; hay que suponer que esta cifra sólo se tenga que considerar como una torpeza de Cativiela. El mal estado de conservación de las pinturas de Aula Dei ya era bien conocido, y Pierre Paris pudo describir la iglesia y comentar las restauraciones de los hermanos Buffet en detalle.²¹

Las siete pinturas pertenecientes al conde de Gabarda corresponden a los óleos que decoraban el oratorio del palacio de los condes de Sobradiel, dados a conocer por el erudito aragonés Ricardo del Arco en 1915;²² fueron expuestos en 1928²³ y hoy se encuentran dispersos, encontrándose actualmente en Aragón cinco pinturas del ciclo completo. No insistiremos demasiado sobre un tema tratado en detalle muy recientemente²⁴ sino para recordar que Francisco Bayeu, el maestro de Goya en la época, poseía entre los numerosos “libros de Pintura en f° con Estampas” de su inventario de bienes de 1795, uno de “Simon Bobet”,²⁵ transcripción fonética de Simon Vouet,²⁶ pintor francés cuyos modelos fueron copiados dos veces por Goya en dicho oratorio. El modelo de Maratta copiado por Goya pudo encontrarse en uno de los numerosos volúmenes inventariados, por ejemplo: “Otro de varios autores”.²⁷ Constituye este un ejemplo claro de la cultura visual que Goya pudo adquirir en la Academia privada de Francisco Bayeu.²⁸ Si la fortuna de este conjunto se debió a Ricardo del Arco,²⁹ hay que recordar que sus propietarios abrieron su palacio con una cierta facilidad, contribuyendo así a la divulgación de este conjunto. Así, Pierre Frédérrix, durante una estancia por Zaragoza que suponemos preparatoria para su ensayo sobre Goya publicado en 1928, escribe que pudo ver “On m’a montré à la casa Sobradiel une belle descente de croix du peintre aragonais, qui pourrait faire un excellent Guerchin, ou un Guide; un ange y aide les saintes femmes” nada menos.³⁰ El francés menciona el cuadro hoy en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (fig. 4) y no identifica el modelo de Simon Vouet copiado por Goya, además, no se entretiene demasiado sobre este conjunto que no parece haber visto en su totalidad. Cierto es que su viaje no debe comprenderse como una voluntad de ver las obras de Goya conservadas en el país, Frédérrix viene a Zaragoza para comprender la “nobleza baturra”, queriendo percibir algo de la ciudad de los Sitios, deseando solamente acercarse a la personalidad del pintor.³¹



FIG. 3 Fotograbados de Furnells a partir de fotografías de J. Ribera Taléns que ilustraron el artículo de José Valenzuela La Rosa en la *Revista Aragón* [1903].



Las “Cuatro decoraciones ovales con figuras de Santos en Remolinos” corresponden a los cuatro lienzos que decoran las pechinas de la iglesia parroquial de Remolinos, atribuidas tradicionalmente a Goya. El desprendimiento del lienzo que representa a San Agustín permitió el atento examen de la obra que se trajo a Zaragoza para su estudio. Desde entonces se ha venido atribuyendo el conjunto al de Fuendetodos debido a su parecido formal con los murales de la iglesia de la cartuja de Aula Dei. Deseando ver estas obras Ignacio Zuloaga, la Asociación Artística de Amigos de Aragón organizó una excursión a la localidad en 23 de julio de 1916 durante la cual el pintor vasco confirmó la atribución, como se puede leer en un acta firmada por Zuloaga a petición del ayuntamiento. En 1923, Javier García Julián dio a conocer este conjunto así como una fotografía de dicho San Agustín, y el mismo año August Mayer lo incluyó en su catálogo razonado.³²

Al escribir “La Virgen del Pilar y cortinaje Fuendetodos”, Cativiela pensaba en las puertas del armario de las reliquias de la iglesia parroquial de Fuendetodos con las pinturas decorativas murales a su alrededor (fig. 5). Fueron dadas a conocer por Francisco Zapater y Gómez en 1868.³³ Posiblemente Cativiela conociera esta obra gracias a un artículo publicado en la *España Ilustrada* de 1894 que parece haber facilitado grandemente su fama.³⁴ El armario fue destruido durante la Guerra Civil [1936-1939].

“El San Blas – Urrea de Gaen” corresponde a la *Aparición de la Virgen del Pilar* que Goya pintó para el duque de Híjar destinada a la iglesia parroquial de Urrea de Gaén (Teruel) (fig. 6). El error en la identificación de la iconografía viene de Antonio Ponz, el primero en mencionar el cuadro, y se supone que Cativiela no conocía la obra, retomando notas del *Viage de España* o de otra publicación posterior. Curiosamente, este óleo no fue expuesto ni en 1908 ni en 1928, siendo destruido en agosto de 1936.³⁵ Aunque esta obra haya sido mencionada de manera regular durante todo este periodo, el primer investigador en interesarse realmente por ella fue Francisco Javier Sánchez Cantón en 1946.³⁶

También ha desaparecido el gran lienzo que decoró hasta 1861 la capilla dedicada a San Braulio, en la basílica del Pilar. Debemos a Gerardo Mullé de la Cerda, director del Seminario Sacerdotal de San Carlos, los primeros datos sobre esta obra, que fueron publicados en 1872 en su importante libro sobre la historia del templo.³⁷ Escribe: “Antes no había retablo en esta capilla, viéndose en su lugar un gran lienzo pintado al temple que representaba a San Braulio en medio de un templete en perspectiva,

FIG. 4 Francisco de Goya y Lucientes, *El entierro de Cristo* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano).

FIG. 5 Francisco de Goya y Lucientes, armario-relicario de la iglesia parroquial de Fuendetodos y pinturas murales decorativas (destruidos). [Archivo fotográfico...].



FIG. 6 Francisco de Goya y Lucientes, *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (destruido), Urrea de Gaén (Teruel), iglesia parroquial. [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].

FIG. 7 Francisco de Goya y Lucientes, *Predicación de san Bernardino de Siena ante Alfonso V* [paradero desconocido]. [Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona].



hecho todo con maravilloso acierto por D. Francisco Goya, que se dice lo pintó por la mañana, y por la tarde se fue a los toros. Este lienzo muy deteriorado se encuentra hoy en el frente de la nave izquierda de la iglesia de Ntra. Señora del Portillo”. Estos datos fueron retomados luego por el conde de la Viñaza quien alcanzó a ver la obra, añadiendo que fue entregada a los Escolapios, hacia 1883, quienes la tienen en el convento de las Escolapias, conocido popularmente como La Mantería.³⁸ La mención de Cativiela supondría que la obra aún se conservaba en 1927 pero que por motivos desconocidos suponemos que de conservación no se pudo exponer, o por lo menos no se intentó o no se tuvo interés en restaurarla, si aun se podía... Xavier Desparmet-Fitz Gerald cataloga el lienzo como una obra en mal estado de conservación lo que supondría también que aún se conservaba; se advierte que, en su comentario, habla en tiempo pasado, como si la pintura ya no existiera.³⁹

El “San Bernardino de Sierra [sic] – Familia Escudero” es uno de los bocetos preparatorios para el *San Bernardino de Siena* que Goya pintó para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid (fig. 7). La obra fue expuesta en 1928 como procedente de la colección Zapater y perteneciente a la familia Bergua-Escudero, encontrándose actualmente en paradero desconocido.⁴⁰ El boceto expuesto medía 140 por 88 cm. cuando el que poseyó Francisco Zapater y Gómez tenía unas medidas de 125 por 64 cm. según el conde de la Viñaza, quien la consideraba como apócrifa.⁴¹ ¿Tenemos que distinguir estas dos obras o considerar simplemente que el conde se equivocó tomando las medidas, algo frecuente en su libro?

El boceto procedente de la colección Zapater se menciona por primera vez en el libro de Charles Yriarte (1867) que también nombra los dos bocetos de la colección Villagonzalo, y después en el de Francisco Zapater y Gómez (1868), sin que sus dimensiones sean recordadas.⁴² Lo interesante en este caso, es que en los libros publicados en la época se mencionan por lo menos cuatro bocetos diferentes, hasta cinco si seguimos a José Camón Aznar,⁴³ y no tres como hoy en día.⁴⁴ Hay dos bocetos preparatorios de atribución no discutida,⁴⁵ el que pertenecía a la familia Zapater y un cuarto que era propiedad del pintor Mariano Fortuny y Madrazo, residente entonces en Venecia. Así, Hugues Stokes menciona los cuatro bocetos y, para dar otros ejemplos, Von Loga nombra tres, el de Villagonzalo expuesto en Madrid en 1900, el de Zapater y el de Venecia, y August Mayer cataloga los dos bocetos de Villagonzalo y el de Venecia.⁴⁶

El caso es complejo e ilustra la dificultad que tenemos –¡cuánto más en la época que estudiamos!– para distinguir los originales de las réplicas de taller, de las obras de los coetáneos, de los falsos goyas decimonónicos y otros muchos casos. Evidentemente, la falta de interés por algunos de sus contemporáneos y sobre todo la carencia de estudios sobre los miembros de su taller dificultan esta investigación. El hecho de que los bocetos preparatorios para el *San Bernardino de Siena* estén en paradero desconocido complican aún más un posible juicio. Sea cual sea la respuesta, la atribución a Goya del boceto expuesto en 1928 parece dudosa y Pierre Gassier y Juliet Wilson la catalogan con un punto de interrogación que nos parece necesario.⁴⁷

Don Mariano de Ena y Villalba era el propietario de lo que hoy se considera como el primer autorretrato de Goya, obra publicada por Valentín Carderera en 1885, con una “réplica del mismo” que perteneció al Casino de Zaragoza.⁴⁸ El caso ilustra otra vez la dificultad que se tuvo en clasificar la obra del maestro así como la actitud de las instituciones aragonesas de la época. Así, en el catálogo de la exposición de 1928, donde el cuadro de Ena fue expuesto,⁴⁹ se señala bien que existió en las colecciones del Casino de Zaragoza un “duplicado” del retrato y se nos informa que fue intercambiado por esta institución con el pintor paisajista Carlos de Haes a cambio de obras suyas. Si este ejemplar fue considerado por el conde de la Viñaza como una copia “ventajosamente restaurada” por Marcelino de Unceta, cuando el ejemplar “en poder de” Ena “pudiera ser de mano del mismo Goya”,⁵⁰ algunos autores, Carderera mismo, llegaron a considerarlo como original.⁵¹ A menos que el Casino supiese que su versión sólo era una mera copia, resulta extraño que no se haya tenido interés en conservarlo, o por lo menos en venderlo. El autorretrato (fig. 8) se expuso en 1908 como propiedad de “D. Manuel Pinán apoderado de D. Mariano de Ena. Zaragoza”⁵² y en 1928 como de Mariano Ena,⁵³ quien sería su propietario desde 1909,⁵⁴ se mantuvo en Zaragoza hasta 1947 cuando su poseedor vendió su casa, en el Coso, teniendo que, por evidentes razones de espacio, desprenderse de una parte de su colección. El marqués de Zurgena, que poseía otra copia del autorretrato, compró el original en 1955, que pasó por herencia a la marquesa de la Solana y después a los condes de Elda, quienes lo vendieron a Ibercaja en 1997, no sin antes ofrecerla a la Consejería de Cultura del Gobierno de Aragón, que rechazó la adquisición. El conde de la Viñaza menciona otra replica o copia del mismo que perteneció “¿a la galería de María Cristina?”,⁵⁵ y otra réplica por estudiar se expone actualmente en The City Art Museum de Saint-Louis.⁵⁶



FIG. 8 Francisco de Goya y Lucientes, *Autorretrato* (Zaragoza, Ibercaja). [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].

FIG. 9 Sala de Goya en el Museo de Zaragoza. En primer plano, vaciado en yeso del busto de Goya realizado por Mariano Banlliure y al fondo los retratos del *Duque de San Carlos* y *Fernando VII*. Fotografía estereoscópica. [Archivo Galiay, AHPZ-Gobierno de Aragón].

Los retratos de Fernando VII y del duque de San Carlos son obras ejecutadas por Goya para la Junta del Canal Imperial de Aragón y depositadas en el Museo de Zaragoza desde 1921 [fig. 9]. Parece ser que fue Mariano Rojo Urieta, el padre de Ricardo Rojo-Villanueva, quien rescató estas obras en el otoño del año 1872, relegadas desde algún tiempo en los almacenes del puerto de Torrero, hoy en parte destruidos,⁵⁷ para disponerlos otra vez en la salón de Juntas de esta institución, situado entonces en el caserón de la plaza de la Santa Cruz, llamado hoy Casa Tarín.⁵⁸ Es además interesante recordar que fue el conde de la Viñaza quien los publicó por primera vez.⁵⁹ Los dos retratos fueron expuestos durante la muestra de 1908⁶⁰ y nuevamente en 1928.⁶¹ En 1908, el retrato del duque de San Carlos fue considerado por Elías Tormo como una “de sus obras maestras” y lo es realmente.⁶²

El retrato del Palacio Arzobispal es el del arzobispo de Zaragoza Joaquín Company, que forma parte de la galería de retratos de prelados. De atribución discutida,⁶³ no parece que haya hoy dudas sobre su conveniente atribución.⁶⁴ El retrato fue expuesto en 1928 y atribuido a Goya gracias a la firma que ya se podía leer “en el papel que lleva en la mano el retratado”.⁶⁵ Volveremos luego más en detalle sobre la historia de esta obra.

El segundo documento corresponde a la respuesta, una misiva manuscrita de Emilio Ostalé Tudela, secretario de la Junta del Centenario de Goya en Zaragoza en la que se lee:

“Muy distinguido amigo: / Enterado de la suya del 20 del actual he / de manifestarle que para mi faltan los / siguientes: /

4 en la hermita de Muel

1 en casa de don Mariano de Pano

2 en casa de los Srs. Barones de la Menglana

4 litografías religiosas en casa de las Fra.[nciscanas] de / Altabas

1 coso de Remolinos del h. Freudenthal

4 o 5 propiedad del h. Javier García Julián, / de la primera época.

De los restantes, no me atrevo a citarlos / hasta que no tengamos la seguridad de / que son goyas. / Muy suyo apmo amigo q.e.s.m. / 20 enero 1927”

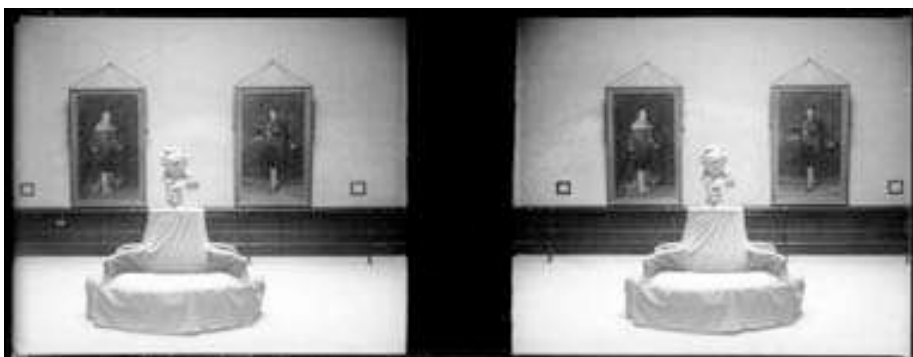




FIG. 10 Francisco de Goya y Lucientes (atrib.), pechinas de la ermita de la Virgen de la Fuente en Muel (Zaragoza). [Archivo Galiay, AHPZ-Gobierno de Aragón].

Más interesantes parecen los datos presentados por Ostalé; así, los “4 en la hermita de Muel” corresponden a las cuatro pechinas atribuidas tradicionalmente a Goya y conservadas en la ermita de Nuestra Señora de la Fuente, divulgadas después de las celebraciones del centenario, y publicadas por José Galiay en 1938 [fig. 10].⁶⁶ Resulta curioso que la Junta no intentara difundir y restaurar un conjunto que ya se encontraba en un precario estado de conservación antes de las celebraciones, y aun más que se haya tardado tanto en publicarlas.

No resulta clara la identificación de la obra siguiente: “1 en casa de don Mariano de Pano”, y todavía más cuando este nombre figura en la lista de expositores del catálogo de 1928 aunque ninguna obra figure como de su propiedad.⁶⁷ Podemos al menos hacer dos propuestas concretas. En el número especial que la revista *Aragón* publicó en 1928, se reproduce un retrato de Juan Martín de Goicoechea perteneciente a la colección “Pano-Cistué” que ha alimentado las dudas de algunos especialistas y que habría podido corresponder a la obra mencionada por Ostalé Tudela.⁶⁸ El retrato de Goicoechea expuesto en el Museo de Zaragoza en 1928 pertenecía a la condesa viuda de Gabarda.⁶⁹ La procedencia de esta versión es bien conocida: pasó por herencia de la familia Goicoechea a los condes de Sobradíel, después a los condes de Gabarda y hasta fechas recientes pertenecía a los marqueses de Las Palmas. La otra versión conocida es la copia conservada en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, hoy atribuida a Juan Andrés Merklein.⁷⁰ Aunque nuestro comentario puede parecer osado, pensamos que la existencia del retrato de Goicoechea en la colección “Pano-Cistué” solo se debe a un error tipográfico de la revista *Aragón* y que se han mezclado los datos de las dos fotografías de la página 147: así, el retrato de Juan Martín de Goicoechea reproducido pertenecía a los condes de Gabarda, correspondiendo al ejemplar conocido, mientras la segunda fotografía, un retrato del segundo barón de la Menglana estaba en la colección “Pano-Cistué”, y no al revés, lo que parece más lógico. Luego volveremos sobre este retrato del segundo barón de la Menglana, que podría ser el de propiedad de Mariano de Pano y Ruata, pero antes querríamos hacer otra propuesta.

Emilio Ostalé Tudela en *La Voz de Aragón* de 11 de diciembre de 1927 publicó un artículo sobre una obra de Goya desconocida que daba a conocer: el retrato de la condesa de Bureta, la heroína de los Sitios de Zaragoza, en la versión bien conocida en la que la heroína porta un arma de fuego en la mano derecha. El nombre del propietario no se menciona pero el hecho de que se conservara en Madrid

podría hacernos dudar de tal propuesta, pero la ausencia del cuadro de la lista puede sorprender. La coincidencia podría hacer de este retrato el Goya de “don Mariano de Pano”. En el artículo, la atribución parece reposar más sobre la identidad de la retratada que en el estilo del cuadro mismo: “No es extraño que Goya pintara a la condesa de Bureta” y no le falta lirismo a Ostalé para defender su atribución: “Goya, que no pintaba las telas ni los cuerpos, que hundía los pinceles en la carne para adueñarse de las almas, es lo que hizo en este cuadro. Esta es la condesa, es su cuerpo, pero no hay duda de que está también su espíritu”.⁷¹ Pese a todo, la atribución no ha sido sostenida, no siendo además el único retrato de la condesa atribuido al maestro; así, el Banco de Aragón poseía en 1971 un tondo donde se podía ver a la heroína vestida de blanco.⁷² Por el momento, la correcta identificación de la obra mencionada en la lista queda abierta a la duda.

Los “2 en casa de los Srs. Barones de la Menglana” eran obras inéditas en la época, que fueron divulgadas en la exposición de 1928.⁷³ Propiedad de Teotimo de Cistué y Escudero, quinto barón de la Menglana, eran el retrato de medio cuerpo de *José Cistué y Coll, segundo barón de la Menglana*, y el de su hijo y heredero, Luis María de Cistué y Martínez. El retrato de *Luis María de Cistué y Martínez*, se encuentra actualmente en París, en la colección Yves Saint-Laurent, y antes en Nueva York, en la colección Rockefeller y, al parecer, una malograda restauración lo ha echado a perder completamente [fig. 11].

Debemos reconocer que reina una cierta confusión acerca de los tres retratos existentes del segundo barón de la Menglana, siendo además curioso que Ostalé sólo conozca los dos de medio cuerpo. Según nuestra opinión, el de cuerpo entero sería el primero que pintara Goya, encargado para la galería de retratos de la Universidad Sertoriana de Huesca; sin que se conozcan los motivos la familia lo recuperó y se halla en el presente en una colección particular zaragozana [fig. 12]. El de medio cuerpo es una réplica original del primero y fue depositado en el Museo de Zaragoza de mayo de 1962 a noviembre de 1975, sin que la administración lo adquiriese; finalmente fue comprado por Ibercaja en 22 de enero de 1976 [fig. 13]. Existe una tercera versión, un pequeño retrato de busto, publicado en 1928 por la revista *Aragón*, que en la época pertenecía a la colección Pano-Cistué. A nuestro parecer podría ser una réplica de taller que no ha sido publicada o expuesta desde 1928 y sobre la que no se dispone de noticia alguna. Gassier y Wilson no se pronuncian sobre la condición de estas versiones.⁷⁴



FIG. 11 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de Luis M^o. de Cistué y Martínez* (París, col. Yves Saint-Laurent). [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].

FIG. 12 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de José de Cistué y Coll, segundo barón de la Menglana* [Zaragoza, colección particular]. [Archivo fotográfico Coyne, AHPZ-Gobierno de Aragón].



Las “4 litografías religiosas en casa de las Fra.[nciscanas] de / Altabas” son obras inéditas que no creemos que hayan sino mencionadas desde entonces. El convento de franciscanas terciarias de Nuestra Señora de Altabás fue fundado en 1557 por Juana Reus, arruinado durante Los Sitios y destruido en 1810, fue reconstruido poco después junto a la nueva iglesia parroquial de la misma titularidad.⁷⁵ El convento desapareció hace ya bastantes años, y de estas obras, que no se expusieron en la muestra de 1928, no resta noticia alguna. Se desconoce que Goya realizara litografías religiosas por lo que podría tratarse de un error y ser identificadas estas estampas con los aguafuertes de devoción hechos por Goya en sus primeros años como, por ejemplo, la *Huida a Egipto*, el *San Isidro* y el *San Francisco de Paula*, [h. 1771-1780]. Lo más probable es que sean reproducciones de obras de Goya hechas en el curso del siglo XIX gracias a uno de los numerosos procedimientos existentes en la época. Estas obras, si todavía existen, deberían conservarse en el monasterio de Jerusalén de Zaragoza donde las monjas del convento de Altabás fueron trasladadas.

No hemos podido identificar a plena satisfacción la siguiente obra mencionada en la relación de Ostalé: “1 coso de Remolinos del h. Freudenthal”. Gustavo Freudenthal [1869-1948] fue cónsul de Alemania en Zaragoza y uno de los fotógrafos más importantes de Aragón en la época (establecido desde 1906), destacando como retratista de toda la burguesía y la aristocracia locales o de paso por la ciudad; alcanzó la distinción honorífica de Fotógrafo de la Real Casa. Su estudio-galería se situaba en la antigua sede del Banco de Aragón (actual Coso, 42), proyectado por Manuel del Busto en 1913, en el ático, todo acristalado para que lo inundara la luz natural. Por lógica, la obra mencionada tendría que ser un boceto preparatorio para una de las pechinas de la iglesia parroquial de Remolinos, a menos que se refiera a la fotografía publicada en 1923, cuya presencia en la lista no se comprendería muy bien. Conviene mencionar que Freudenthal fotografió para el conde de Gabarda las pinturas de Goya del palacio de Sobradiel e incluso acompañó al conde en un viaje a Austria seguramente realizado para procurar su venta.⁷⁶

Sí que nos son conocidas las “4 o 5 propiedad del h. Javier García Julián, / de la primera época.” que tampoco fueron expuestas en 1928 pero sí reproducidas en la *Revista Aragón* sin ningún comentario crítico. García Julián [† Zaragoza, 1928] era un miembro destacado de la burguesía zaragozana, coleccionista, erudito aficionado y miembro de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza; tuvo un importante negocio de fabricación de equipos y generadores eléctricos.⁷⁷



FIG. 13 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de José de Cistué y Coll, segundo barón de la Menglana* [Zaragoza, Ibercaja]. [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].



FIG. 14 J.G.J. [Javier García Julián], *Goya. Cómo se hizo gran pintor*. Zaragoza, Tip. La Académica, 1923.

FIG. 15 Autor desconocido, *El chico del capazo* [Zaragoza, Ibercaja]. [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].

FIG. 16 Autor desconocido, *Procesión nocturna del Santísimo por las calles de Zaragoza en la noche del 6 de abril del año 1766* [paradero desconocido]. [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].

Estas seis obras las publicó por primera vez su propietario en un librito intitulado *Goya. Cómo se hizo gran pintor* (1923; está firmado con sus iniciales) que también dio noticia de las pechinas de Remolinos, atribuidas a Goya (fig. 14); cierra el librito una breve crónica sobre la inauguración del monumento a Goya en Fuendetodos, realizado por el malogrado escultor Julio Antonio.⁷⁸ De una calidad muy irregular, no se pueden atribuir a Goya estos óleos, pese a la sorprendente aceptación de Ricardo del Arco que las quiso publicar él mismo. Este último dato se puede leer en una carta del erudito aragonés, fechada el 18 de abril de 1923, y dirigida al coleccionista que la transcribió en su libro.⁷⁹ Tal aceptación es reveladora de la imagen que se podía tener de la obra de Goya en la época y de la poca sensibilidad que se tenía hacia la Ilustración. Parte de estas obras son hoy propiedad de la Colección Ibercaja, y se encuentran actualmente en el antiguo convento de Capuchinos de Nuestra Señora de Cogullada (Zaragoza). El primer lienzo (31 x 24 cm.), intitulado *El chico del capazo* (fig. 15), su propietario lo consideraba ejecutado hacia 1760, siendo ésta la primera obra pintada por Goya en torno a los catorce años.⁸⁰ El segundo era el *Camino del pueblo*, pequeño boceto que mide 28 x 38 cm.⁸¹ El siguiente, *Una calle del pueblo*, óleo sobre cartulina, de un interés también limitado.⁸² A cambio, la *Procesión nocturna del Santísimo por las calles de Zaragoza en la noche del 6 de abril del año 1766* (fig. 16), si no es atribuible al maestro, desvela una mayor calidad, Javier García Julián la consideraba como una representación de un momento del Motín de Pan.⁸³ Los dos últimos lienzos son *La fortaleza cristiana* (25 x 15 cm) y *La niña rubia*, obras que parecen de escaso mérito.⁸⁴ Estas pinturas no parecen haber sido publicadas o expuestas desde entonces y pese a todo, un estudio de ellas sería necesario, algunas de ellas fechables en el curso del siglo XIX, pudiendo tener interés.



Para la exposición de 1928, la Junta pudo reunir un conjunto de 23 óleos de Goya, añadiendo a las obras ya comentadas el boceto para uno de los medios puntos que pintó Goya para la Santa Cueva de Cádiz, o sea la *Santa Cena* (fig. 17), procedente de la colección Zapater y en la época, propiedad de Cecilia Balaguer, viuda de Gimeno, hoy en las colecciones de la familia Botín (GW 712).⁸⁵ Otro cuadro de esta colección expuesto para la ocasión fue el *Cuadro con trece bocetos para cartones de tapices* hoy atribuido a Francisco Bayeu y entonces considerado como de su hermano Ramón,⁸⁶ adquirido por el Museo Nacional del Prado en 1934.⁸⁷ También se expusieron los dos cuadrillos comprados en 1926 por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis a Manuela Lucientes, descendiente de Goya y que representan la *Muerte de San Francisco Javier* y la *Virgen del Pilar*, depositados en el Museo de Zaragoza (GW 172 y 173).⁸⁸ Se presentó el borroncito con una escena no identificada, propiedad de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (depositado por la Real Sociedad en Ibercaja para su exposición en el *Espacio Goya* que mantiene la entidad de ahorro en el Patio de la Infanta), tradicionalmente atribuido a Goya, y además un “capricho en colores” titulado la *Caída de Napoleón*, propiedad del marqués de Legarda, y cuya atribución no parece sostenible.⁸⁹ Por último, se mostraron algunos óleos de Francisco Bayeu, cuñado y maestro de Goya, tales como su famoso *Autorretrato*, de Bayeu entendemos, hoy en el Museo de Zaragoza,⁹⁰ la polémica sobre su atribución es de nuevo un buen ejemplo de la dificultad que tenemos tanto para clasificar convenientemente la obra de Goya como para comprender la de sus contemporáneos. La exposición se completaba con una selección de grabados de Goya y una variada selección de objetos de época (muebles, abanicos, relojes, etcétera).

Expuesta la relación de obras de Goya en Aragón conocida en la época, pasaremos a estudiar la evolución que del conocimiento de la producción del de Fuendetodos y de su vinculación con Aragón se tenía en el primer tercio del siglo XX en la región. Sobre este tema, si bien no conocemos la lista de obras expuestas por el Ateneo de Zaragoza a finales del siglo XIX, en la que se puede considerar como la primera muestra organizada sobre Goya en Aragón, sí que tenemos una lista detallada de las obras presentadas durante la *Exposición de Arte retrospectivo* de la Hispano-Francesa de 1908. De hecho e independientemente del catálogo publicado en 1910 y bien conocido de todos, se publicó, en 1908, una pequeña guía donde figuran la lista completa de todas las obras de arte expuestas además de algunas informaciones concretas, fuente que ha pasado desapercibida para los estudiosos y de la que damos a continuación la primera noticia exhaustiva.⁹¹



FIG. 17 Francisco de Goya y Lucientes, *Santa Cena*, boceto para la Santa Cueva de Cádiz (col. Botín-Bankinter).

Obras de Goya exhibidas en la muestra de *Arte retrospectivo*
durante la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza [1908]:

- “Pequeño cuadro atribuido a Goya”: representa una niña. Expositor D.ª Asunción del Frasnó. Zaragoza.”⁹²
- “Dibujo de Goya, representa a Plutón”, “Expositor D. Sebastián Montserrat”.⁹³
- “Una agua fuerte de Goya pegada a un lienzo representando escenas del pueblo de Madrid.” “Expositor D. Sebastián Montserrat”.⁹⁴
- “Cuadro de Goya que representa “un baile a orillas del Manzanares”. Expositor D. Timoteo Pamplona. Zaragoza.”⁹⁵
- “Cuadro conteniendo cinco aguafuertes de Goya. Expositor D. Fernando Jaime. Belchite.”⁹⁶
- “Bocetos de Goya.” [para la Regina Martyrum del Pilar].⁹⁷
- “Busto en lienzo, época y estilo de Goya. Expositor D. Agustín García Julián, Zaragoza.”⁹⁸
- “Cuadro en lienzo, de Goya “Retrato de familia”. Expositor Excmo. Sr. Marqués de S. Adrián, Tudela.”⁹⁹
- “Lienzo de Goya “Retrato de Fernando VII”. Expositor Excmo. Sr. Vicepresidente del Canal Imperial de Aragón. Zaragoza.”¹⁰⁰
- “Lienzo “Retrato” por Goya? Expositor Excmo. Señor Conde de Sobradiel. Zaragoza.”¹⁰¹
- “Lienzo “auto-retrato” de Goya (joven). Expositor D. Manuel Pinán apoderado de D. Mariano de Ena. Zaragoza.”¹⁰²
- “Lienzo de Goya. “Retrato del Arzobispo que fue de Zaragoza D. Joaquín Company”. Expositor don José Artigas. Zaragoza.”¹⁰³
- “Lienzo de Goya “Retrato a medio cuerpo de Fernando VII”. Expositor D. Mariano Sainz García. S. Lorenzo del Escorial.”¹⁰⁴
- “Lienzo de Goya “Retrato del Duque de S. Carlos”. Expositor Excmo. Sr. Vicepresidente del Canal Imperial de Aragón. Zaragoza.”¹⁰⁵
- “Cuadro al óleo de Goya “Boceto del Coreto del Pilar”. Expositor, Excmo. Sr. Conde de Sobradiel. Zaragoza.”¹⁰⁶
- “Lienzo de Goya “Retrato de familia”. Expositor don Fernando de Juan. Zaragoza.”¹⁰⁷
- “Lienzo “retrato” por Goya ? Expositor D. José Fernández Pintado. Barcelona.”¹⁰⁸
- “Retrato de D.ª María Antonia Moyna de Mazarredo”, pintado por Goya. Expositor Excmo. Sr. General D. Antonio de Mazarredo. Zaragoza.”¹⁰⁹
- “Retrato del General de Marina D. José de Mazarredo Gordazar”, pintado por Goya. Expositor Excmo. Sr. General don Antonio de Mazarredo. Zaragoza.”¹¹⁰
- “Retrato de la niña Juana Mazarredo y Moyna”, pintado por Goya. Expositor excelentísimo Sr. General don Antonio de Mazarredo. Zaragoza.”¹¹¹
- “ *Goya y Lucientes* (D. Francisco), pintor, nació en Fuendetodos (Aragón) en 1746 y murió en Burdeos en 1828. Escuela naturalista Española. Boceto a lápiz negro en papel azul. Dos mozos de escuadra. Por el reverso tipos populares.” Expositor : Instituto de Gijón – Colección de Jovellanos.¹¹²
- “ *Goya y Lucientes* (D. Francisco). Un aguafuerte del niño de Vallecas de Velázquez.” Expositor : Instituto de Gijón – Colección de Jovellanos.¹¹³

FIG. 18 Fotografía fechable en 1908 que muestra el *Autorretrato* de Francisco de Goya y el boceto del cartón para tapiz *Baile a orillas del Manzanares*.
[Archivo fotográfico Coyne, AHPZ-Gobierno de Aragón].

En 1908 se expusieron un total de 27 obras de Goya (algunas de ellas sólo atribuibles): 18 óleos, 1 dibujo y 8 grabados, la parte principal en la sala séptima y el resto repartidas en diferentes estancias del edificio (el actual Museo de Zaragoza) y mezcladas con otras de diferente cronología. De estas obras, solo seis óleos serían nuevamente expuestos en 1928: los tres bocetos para el Pilar, los dos retratos de la Junta del Canal Imperial y el autorretrato propiedad de Ena, obras emblemáticas del Goya vinculado con Aragón. Otra pintura vinculada con Aragón era el *Baile a orillas del Manzanares* (fig. 18), boceto en paradero desconocido del cartón para tapiz hoy en el Museo Nacional del Prado (GW 74), que procedía de la colección de Martín Zapater, mencionado por su sobrino-nieto Francisco Zapater y Gómez en 1868 cuando era de su propiedad, siendo expuesto en 1908 como perteneciente a Don Timoteo Pamplona, de Zaragoza.¹¹⁴

Si tuviésemos que añadir otros comentarios a la selección presentada en 1908, podríamos, comenzar por recordar la presencia de algunas obras bien conocidas en la época como el retrato del *Marqués de San Adrián*¹¹⁵ (GW 818), hoy propiedad de la Diputación Foral de Navarra (depositado en el Museo de Navarra, Pamplona) o el dibujo procedente de la colección Jovellanos (GW 67/73), preparatorio a *El pescador de leña* (GW 66) y *La merienda* (GW 70), dos cartones para tapices hoy en el Museo del Prado.





FIG. 19 Fototipia de Hauser y Menet con el retrato de José de Mazarredo que ilustró el texto de Émile Bertaux "Goya en la Exposición retrospectiva del Centenario" (1910).

FIG. 20 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de José de Mazarredo* (Miami, Cintas Foundation).



Otros casos resultan más complejos de analizar, como los tres cuadros atribuidos a Goya que pertenecían a la colección de Antonio Mazarredo. El más conocido de ellos, el retrato del *General de Marina D. José de Mazarredo Gortázar* (fig. 19) es una réplica de un original que perteneció a María Teresa de Vallabriga (GW 218) (fig. 20). Después de la exposición, una fotografía de este cuadro fue publicada en un artículo de Elías Tormo¹¹⁶ de 1909 y luego en el catálogo de 1910,¹¹⁷ pero sin que su atribución fuese certera, considerándolo como una obra de “menor importancia”;¹¹⁸ nada más sabemos de él. El retrato de niña de *Juana Mazarredo y Moyna*, calificado con un rotundo “vale poco” por Tormo,¹¹⁹ fue catalogado por August Mayer, en cuya época se encontraba en Nueva York, en la colección de Mrs. Havemeyer.¹²⁰ El historiador alemán no parece conocer el retrato de *María Antonia Moyna de Mazarredo*, únicamente mencionado en el artículo de Elías Tormo como auténtico.¹²¹ Antonio Mazarredo también prestó para la exposición dos retratos de familia ejecutados por el prestigioso retratista francés Robert Lefèvre (1755-1830).¹²²

Las cuatro tablas prestadas por la baronesa de Areyzaga, entonces residente en Zaragoza, fueron consideradas como copias de las obras conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (GW 966-970) y Elías Tormo recordó que “un insigne crítico ha dicho, distraído por otras preocupaciones” que eran de Goya, pero ya fueron consideradas como obras anónimas en el catálogo de 1908 y calificadas como copias en su artículo de 1909.¹²³ Con todo, estas obras fueron expuestas en la sala séptima (la principal dedicada a Goya y su época) conservando una intitulación parecida a las originales del maestro: *Una capea, El aquelarre o fiesta de brujos, la Procesión de Disciplinantes, y el Tribunal del Santo Oficio*.¹²⁴ La quinta copia de este ciclo pertenecía a Timoteo Pamplona y también fue expuesto en 1908.¹²⁵ Las cuatro obras, pese a que sólo fueran copias, proporcionaban otra imagen de la obra de Goya y de sus coetáneos, con una visión contestataria hacia su época, muy lejana de la iconografía amable de los retratos y de los cartones para tapices divulgada en el primer tercio del siglo XX y por la que se identificaba a Goya.

Otra obra a destacar sería el dibujo representando a Plutón que pertenecía a Sebastián Montserrat y Bondía († Zaragoza, 1915), gran coleccionista y erudito aragonés que prestó para la exposición las 141 obras que llenaban la sala tercera.¹²⁶ El dibujo fue mencionado por Juan Moneva y Puyol en la crónica publicada en 1911,¹²⁷ de la exposición. La identificación no parece sencilla pero teniendo en cuenta la extraordinaria calidad de la colección Monserrat conocida por numerosos críticos e



FIG. 21 Francisco de Goya y Lucientes, *El coloso* (Pedrola, col. duques de Villahermosa).

FIG. 22 Francisco de Goya y Lucientes, *El ciego de la guitarra* (paradero desconocido). [Archivo fotográfico Juan Mora Insa, AHPZ-Gobierno de Aragón].

historiadores españoles, aceptamos la atribución goyesca y proponemos que la obra a la que se refiere sea la que hoy conocemos como el *Coloso* (GW 985). La técnica empleada por Goya para esta extraordinaria estampa, la llamada 'manera negra', confundieron a su propietario y al catalogador anónimo que creyeron se trataba de un dibujo cuando de hecho es un grabado, pudiendo explicar el error en la ficha catalográfica. Esta estampa fue desechada por su autor y es muy rara, conservándose muy pocos ejemplares en el mundo; en Aragón los duques de Villahermosa atesoran en Pedrola (Zaragoza) un ejemplar perfecto procedente de la colección de Valentín Cardedera [fig. 21]. Monserrat también poseía un aguafuerte de Goya pegado a un lienzo probablemente identificable con el *Ciego de la guitarra* (GW 87) [fig. 22]; obra nuevamente expuesta en 1928 como propiedad de la "Viuda e hijos de D. Sebastián Montserrat".¹²⁸ Por último, señalar que también prestó el retrato de Luis XV por Carle Vanloo¹²⁹ hoy en el Museo de Zaragoza,¹³⁰ donde ingresó en 1936.¹³¹

Una de las noticias más curiosas de este catálogo sería la del mencionado retrato del arzobispo de Zaragoza Joaquín Company por Francisco de Goya, propiedad de José Artigas, vecino de Zaragoza, cita de la que no tenemos constancia de que nadie la haya tomado en cuenta. Recordemos, en principio, que Tormo en su artículo de 1909, considero la versión expuesta de esta manera: "Propiedad de Don José Artigas. No me pareció de Goya, sin duda por recordar el hermoso retrato del mismo arzobispo que se conserva en la sacristía de San Martín, en Valencia, cuyo estudio preliminar de cabeza adquirió a fines de 1906, en una almoneda en Valencia, D. Juan Iborra".¹³²



Desde 1909, los investigadores han considerado que Tormo escribía de la versión conservada en el palacio arzobispal de Zaragoza cuando en realidad hacía un comentario sobre el cuadro que poseía José Artigas, y siempre es interesante interrogarse sobre la identidad de una obra. Se conoce este lienzo gracias a una fotografía realizada por Coyne de la exposición de 1908 donde vemos el retrato del arzobispo Company, obra similar a la versión hoy en el palacio arzobispal (fig. 23). En un primer momento, pensamos que podría tratarse de una replica de taller, pues no hay que olvidar que se trata de un retrato oficial de los cuales se hacían copias y replicas, originales o de taller, con una cierta facilidad. La identidad del misterioso José Artigas podría haber correspondido al investigador José Antonio de Artigas Sanz (1887-1977), que sí era aragonés de nacimiento, o sea de Cariñena, pero era en ese momento vecino de Madrid y no de Zaragoza.

Pero lo mas probable es que los dos lienzos, el propiedad de José Artigas, y el del palacio arzobispal, sean una y sola obra, pues como se ha podido averiguar José Artigas sería el José Artigas Gracia mencionado en el *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Zaragoza* de 1906 y 1909 como capellán del arzobispo Juan Soldevila y Romero (1902-1923).¹³³ ¿Por qué motivo el retrato fue considerado como propiedad de José Artigas y no del arzobispado? Parece curioso que la Iglesia haya tenido una voluntad de guardar el secreto sobre la propiedad de este retrato; mas bien, parece ser que haya que considerar este caso como un mero error administrativo: se puso el nombre del que hizo las gestiones para el préstamo.

Cierto es que la dificultad real de ver el retrato conservado en el palacio arzobispal de Zaragoza, aún hoy en día, hizo que muchos investigadores sólo tomaran en cuenta el artículo de Tormo, directamente o no, para hacerse un juicio. Así, el hecho que el conde de la Viñaza haya considerado la versión conservada en la iglesia parroquial valenciana de San Martín, como el original, favoreció aún más un cierto desprecio hacia la versión zaragozana.¹³⁴ Pierre Gassier y Juliet Wilson se refieren a Tormo cuando lo consideran como una copia o simple réplica en el mejor de los casos.¹³⁵ La restauración historiográfica del retrato conservado en el palacio arzobispal se debe primero a M. S. Soria¹³⁶ que consideró la versión valenciana como una réplica de taller ejecutada por Esteve, y recordó que existían otras replicas y copias en colecciones privadas; más tarde al historiador zaragozano Pablo J. Rico Lacasa que, por fin, analizó esta obra y la devolvió así a su justa autoría.¹³⁷ El retrato del arzobispo Company se expuso de nuevo veinte años más tarde durante la exposición de 1928, como ya hemos comentado. El boceto mencionado por Tormo es otro dato a tener en cuenta y debería corresponder a los estudios actualmente conservados en el Museo del Prado o en Louiseville.¹³⁸

FIG. 23 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato del arzobispo Joaquín Company* [Arzobispado de Zaragoza].



También en otra fotografía de la exposición de 1908, se puede ver un retrato de Juan Martín de Goicoechea que podría corresponder al lienzo comprado muy recientemente por el Gobierno de Aragón, y podríamos ponerlo en relación con una obra que figura en el catálogo de 1908 de la siguiente manera : “Lienzo “Retrato” por Goya? Expositor Excmo. Señor Conde de Sobradíel. Zaragoza.¹³⁹ Aunque parezca curioso que no se haya identificado tal modelo.

Sin considerar los grabados expuestos en las dos muestras, y solo interesándonos por los óleos y los dibujos, podemos considerar las dos exposiciones como similares en número de piezas expuestas: 19 obras en 1908, 23 en 1928. Salta a la vista la ausencia de la participación de las grandes colecciones nacionales: el Museo del Prado, la Real Academia de San Fernando o la Colección real (actual Patrimonio Nacional) no prestaron ninguna obra. Por tanto, son dos visiones muy aragonesas de la obra de Goya, menos la de 1908 que la de 1928, sin el retrato del marqués de San Adrián conservado en Tudela; algunas piezas procedían de colecciones privadas de Barcelona y de San Lorenzo de El Escorial, pero había sobre todo dibujos de la extraordinaria colección Jovellanos de Gijón,¹⁴⁰ (destruida por completo durante la Guerra Civil, 1936-1939) que daban, por su calidad e interés, un toque particular a la selección de 1908. En esta misma, la obra religiosa de Goya sólo estaba representada por los tres bocetos del Pilar, siendo su representación más cuantiosa en 1928 con las pinturas del oratorio del palacio de los condes de Sobradíel o los bocetos para Cádiz y San Francisco el Grande de Madrid, por ejemplo. Tampoco tuvieron mucha presencia los cartones para tapices; su casi ausencia en Zaragoza podría sorprender, si no es por el boceto procedente de la colección Zapater, consecuencia de la no participación de las instituciones madrileñas en 1908 y en 1928. Evidentemente, el género del retrato está altamente representado, con obras importantes como el retrato de *Félix de Azara* (1928), el del *Duque de San Carlos* (1908-1928) o el del *Marqués de San Adrián* (1908); las dos muestras aportaron datos y obras concretas como los retratos de la familia de los barones de la Menglana (1928) o los de la familia Mazarredo (1908).

También debemos reconocer nuestro desconocimiento de los otros retratos atribuidos al maestro en 1908 y hoy difícilmente identificables, que en caso de que sean obras de contemporáneos, pueden tener el suficiente interés como para llamar nuestra atención. Según Elías Tormo el retrato de *Fernando VII*, de medio cuerpo era “auténtico”; también lo era el perteneciente al conde de Sobradíel: “auténtico, de la primera época?”.¹⁴¹

Otra diferencia entre las dos muestras sería la presencia de obras coetáneas, cuya presencia es más importante en 1908 que en 1928. En la primera, se expusieron todos los bocetos para los frescos del Pilar (treinta y seis piezas en total) que contextualizaban los de Goya: los tres de Antonio González Velázquez,¹⁴² once de Francisco Bayeu,¹⁴³ y diez y nueve de Ramón Bayeu.¹⁴⁴ De la colección de dibujos de Jovellanos custodiados en el Instituto de Gijón había de la época de Goya: dos dibujos de Corrado Giaquinto,¹⁴⁵ uno de Francisco Bayeu,¹⁴⁶ trece de Ramón Bayeu,¹⁴⁷ o más antiguos, tres de Michel-Ange Houasse, seis de Carlo Maratta, uno de François Boucher... A estas obras hay que añadir varios óleos de Antón Rafael Mengs,¹⁴⁸ de los hermanos Bayeu,¹⁴⁹ Mariano Salvador Maella,¹⁵⁰ José Luzán,¹⁵¹ o un retrato del conde de Aranda por Santiago Fernández (1767),¹⁵² vajilla de Alcora,¹⁵³ y algunas sorpresas inesperadas como un óleo de Carlo Maratta¹⁵⁴ procedente de Híjar o una casulla bordada regalo de la infanta Maria Teresa de Vallabriga al convento de Dominicas de Santa Rosa (Zaragoza).¹⁵⁵ La dificultad de esta muestra fue que las obras que representaban la Ilustración no estaban reunidas en una sala sino repartidas por todo el edificio y mezcladas con obras de todas las épocas; con todo, esta selección era ya importante.

Para comprender mejor la importancia y la dimensión historiográfica de tal exposición (1908), y antes de concluir nuestro estudio, sería interesante compararla con otras de Goya. El Musée de Beaux-Arts de Burdeos recibió en 1919 una *Exposition de Peinture. Goya et l'Art Espagnol Moderne*, que fue poco antes presentada en el Musée de Beaux-Arts de París, más conocido como el Petit-Palais.¹⁵⁶ El evento fue organizado por el Comité de *rapprochement Franco-Espagnol* cuya sección española estaba presidida por el duque de Alba. Se reunieron para la ocasión un total de 21 obras de Goya,¹⁵⁷ dos menos que las 23 expuestas en Zaragoza en 1928. Se trataba de una exposición de carácter "oficial" y de marcado signo político que contó con préstamos del Museo del Prado y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de las grandes colecciones aristocráticas como la ducal de Alba y la condal de Villagonzalo. No hay ninguna obra de procedencia francesa, la muestra era un gesto de solidaridad de España hacia Francia que salía de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y el catálogo era "au profit des œuvres municipales de guerre".¹⁵⁸ Las obras seleccionadas fueron en su gran mayoría retratos, a los que se añadieron dos bocetos de los frescos de San Antonio de la Florida y cuatro cartones para tapices. Sólo dos obras tenían una relación con Aragón: el retrato del *Duque de San Carlos*, propiedad de la Junta del Canal Imperial de Aragón, que también fue expuesto en Zaragoza en 1908¹⁵⁹ y en 1928,¹⁶⁰

y el de la *Marquesa de Lazán*. La exposición la completaban 24 tapices de la Real manufactura de Santa-Bárbara según 23 cartones de Goya y uno de Ramón Bayeu,¹⁶¹ además de una amplia selección de pinturas y esculturas contemporáneas donde la representación aragonesa se limitaba a tres artistas residentes en Madrid: los pintores Francisco Pradilla,¹⁶² Manuel León Astruc¹⁶³ y Juan José Garate.¹⁶⁴

El Estado español se apropió de la figura de Goya y de su época y organizó otras exposiciones de este tipo con fines propagandísticos y de prestigio diplomático. La Hispanic Society of America (Nueva York) inauguró una muestra itinerante por los Estados Unidos de América intitulada *Tapestries and carpets from the Palace of the Pardo* (4 de febrero al 1 de marzo de 1919) que recibió un total de 12.722 visitantes. Viajo luego a Washington (Corcoran Art Gallery), Buffalo (The Albright Art Gallery) y Boston (The Copley Society). En ella se expusieron los tapices de todos los cartones de Goya que se conservan en el Palacio de El Pardo, además de la serie sobre el Quijote según cartones de Andrea Procaccini.¹⁶⁵ Tanto en Burdeos como en Estados Unidos, la voluntad estatal de modificar la percepción que se tenía de la historia de España y de la Ilustración era la misma.

En Burdeos, la imagen que España quería dar de Goya era muy diferente de la que los franceses estaban acostumbrados a percibir. Los grabados de la guerra napoleónica esculpieron en la obra goyesca una visión de contestación que los cartones de tapices expuestos en el Museo del Prado pretendían atenuar. Se pasaba así de la España de la Inquisición y de la Guerra de la Independencia a las esperanzas de la Ilustración y una glorificación borbónica del reinado de Carlos III. La imagen que España quería dar de ella misma era idílica y alejada de los tópicos historiográficos habituales.

La muestra de Zaragoza de 1928, como la selección de 1908, pese a sus límites que le habrían podido dar una imagen más secundaria, intentaba comprender la obra del maestro, reconstituirla, exponiendo obras poco conocidas, atribuciones dudosas, como ensayos de lo que se podría considerar un intento para asimilarla; dando al maestro, al arte aragonés del siglo XVIII y a la historia de Aragón misma, una visión más bien conservadora. Pese a todo, la distancia con las exposiciones organizadas por el Estado en Madrid era muy grande: “No pudo ser la “Sala Goya” de la Exposición de Zaragoza, sombra siquiera de la completísima “Exposición Goya” de 1900, en Madrid, que difícilmente se podría reproducir hoy”.¹⁶⁶

Algunas obras omitidas: la nobleza aragonesa y los familiares de Goya

Lo que más sorprende en los dos documentos que damos a conocer a continuación no son tanto las obras mencionadas como todas las ausencias... y que son, a fin de cuentas, importantes en número. Habiendo tenido Goya fama de destacado retratista, de la nobleza española -entre otros estamentos-, y de los ilustrados influyentes de la corte, llama la atención la poca representación que de esta categoría de obras se encuentra en las dos relaciones que hemos publicado (la de Cativiela y la de Ostalé). Este hecho pone de relieve la dificultad, patente ya en la época, de conocer las colecciones de las grandes familias de la aristocracia aragonesa, a menos que éstas no hayan poseído retratos del maestro, lo que los datos que a continuación publicamos en parte contradice.

Algunas obras, bien conocidas en la época y pertenecientes a aragoneses, ya no se encontraban en Zaragoza por la época que nos ocupa, lo que puede explicar algunas ausencias. Así, es interesante recordar que el retrato de *Félix de Azara y Perera*, ejecutado por Goya en 1805, había sido publicado varias veces en el curso del siglo XIX: Valentín Carderera lo menciona en sus artículos de 1835,¹⁶⁷ 1838¹⁶⁸ y 1860¹⁶⁹; lo fue además en los libros de Charles Iriarte,¹⁷⁰ del conde de la Viñaza,¹⁷¹ de Laurent Matheron,¹⁷² o en el de Hugo Stokes,¹⁷³ por mencionar algunos. En 1914, el óleo se encontraba en Madrid donde permaneció algún tiempo, lo que puede explicar su ausencia de las dos listas mencionadas. Con todo, el retrato de Azara se expuso en 1928.¹⁷⁴ Resultado de la exposición fue que la obra fuera depositada en el Museo de Zaragoza hasta su compra por Ibercaja en 1969.¹⁷⁵

Lo mismo sucede con el retrato de busto de Ramón Pignatelli (fig. 24) que fue mencionado por primera vez en 1863, por su propietario en la época, Francisco Zapater y Gómez, y por el mismo en 1868.¹⁷⁶ Con el mismo poseedor zaragozano lo cita el conde de la Viñaza, pero como “copia”, suponemos en el sentido de réplica original del de cuerpo entero que no llegó a ver, considerándolo en paradero desconocido, supuestamente vendido en Italia.¹⁷⁷ Fue mostrado en la gran exposición antológica de Goya de Madrid de 1900, tiempo por el que todavía se encontraba en Zaragoza como propiedad de los duques de Villahermosa, sus actuales propietarios.¹⁷⁸ En 1914, Hugo Stokes lo catalogó como conservado en Madrid, y lo considero como boceto del de cuerpo entero que se



FIG. 24 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de Ramón de Pignatelli* [Pedrola, col. duques de Villahermosa].
[cat nº 23]

encuentra actualmente en una colección privada.¹⁷⁹ Estas obras o las numerosas copias existentes en la época en Zaragoza no se expusieron en 1928; el ejemplar más interesante que se conoce, obra firmada y fechada por Narciso Lalana en 1821, se expone hoy en el Museo de Zaragoza.

Otra categoría serían las obras que estuvieron en Aragón de manera esporádica. La falta de un vínculo histórico con la región hizo que se olvidara esta parentela. El retrato de *Félix Colón de Larreátegui* (fig. 25) perteneció a finales del siglo XIX al conde de Robres, noble aragonés que residía en Zaragoza. Magnífico retrato, se mencionó regularmente en la bibliografía de la época.¹⁸⁰ De hecho, pasó a pertenecer al barón de San Garín (Zaragoza) y ya en 1914, se encontraba en Madrid, perteneciente a Richard Traumann.¹⁸¹ El mismo caso del retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos (GW 675) propiedad del anticuario bilbilitano "Santamera" (*sic*), esto es, Mariano Santamaría,¹⁸² el cartón de tapiz intitulado *El médico*, hoy en el Museo Nacional de Escocia, de Edimburgo y que fue comprado en Zaragoza por V. N. Linker (Bilbao) de donde pasó a Inglaterra (MM. Durlacher BROS) antes de su compra en 1923 por el museo escocés¹⁸³ o, para dar otro ejemplo posterior, los *Cómicos ambulantes* que perteneció, por herencia, al marqués de San Clemente (en 1955) y después a su nieto Ramón Jordán de Urriés, quien lo vendió al estado en 1962 con destino al Museo Nacional del Prado.¹⁸⁴

Tampoco se tuvo interés en exponer retratos de aragoneses o de ilustrados vinculados con Aragón que hubieran contextualizado la obra de Goya en este periodo histórico. Así, se habría podido exponer el retrato ecuestre de *José Rebolledo de Palafox y Melzi* (GW 901), duque de Zaragoza, pese a que éste nunca haya sido conservado en la ciudad, obra donada al Museo del Prado por sus descendientes en 1884, o el de su cuñada, *María Gabriela Palafox y Portocarrero, marquesa de Lazán* (GW 811), hoy propiedad de la casa ducal de Alba. La lista de aragoneses retratados por Goya es larga; sólo como ejemplo, pensamos en los dos retratos del general *Antonio Ricardos* (GW 337-338), los de *Pedro Mocarte* (GW 834), *Ramón Satué* (GW 1632), o *José Duaso y Latre* (GW 1633). El coronel *Ignacio Garcín y Queralt*, intendente de Aragón de 1805 a 1808, y su esposa, *Josefa Castilla*, también fueron retratados por Goya en 1804 (GW 820 y 821).

El desconocimiento que se tenía del coleccionismo aragonés hace que algunas obras de Goya pertenecientes a aragoneses hayan pasado desapercibidas. Los condes de Sástago poseyeron el retrato por Goya de *Carlos III cazador*. La versión conservada en la colección ducal de Fernán Núñez se



FIG. 25 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de Félix Colón de Larreátegui* (Indianápolis Museum of Art)

considera como el modelo original de varias pinturas, réplicas y copias de desigual calidad, entre las que estaría nuestro cuadro. Este dato, publicado por Valentín Carderera en sus artículos de 1838 y 1860, retomado por Laurent Matheron en 1858, ha pasado completamente desapercibido desde entonces.¹⁸⁵

Vinculado con esta ilustre familia estaba Francisco Ramón de Espés Fernández de Córdoba y Alagón, duque de Alagón,¹⁸⁶ hijo de Francisco Fernández de Córdoba-Alagón y Moncayo, XI conde de Sástago y de Felipa Gimes de Bravante y Danneux-Wergniers.¹⁸⁷ El segundo testamento del duque de Alagón, redactado en Madrid el 25 de enero de 1841,¹⁸⁸ menciona otra obra de Goya.¹⁸⁹ Es importante recordar que es un testamento y no un inventario de bienes, por lo que en él sólo se mencionan las obras pertenecientes a sus colecciones que regala a sus más allegados, a familiares y amigos. Transcribo la noticia documental inédita del goya del duque: “Lego y mando a mi sobrino el exmo Sor. Duque de / Sedavi la espada de plata que me regalo el Senor / Rey Don Fernando Septimo, y el cuadro retrato / de la Reyna Dona Maria Luisa original / de Goya” (folio 33). Se trata pues de un retrato de la reina Maria Luisa de Parma, esposa del rey Carlos IV, tantas veces retratada por Goya, obra también vinculada con la casa condal de Sástago. El término “original” utilizado en el testamento diferencia a este retrato de cualquier otra copia; Valentín Carderera conoció el cuadro que menciona en una lista manuscrita de goyas que vio, documento datable hacia 1834-1840 y que Xavier de Salas publicó en 1931.¹⁹⁰

El cuadro de Goya fue legado al “sobrino” del duque de Alagón, titulado duque de Sedavi. Este título habría sido concedido con Grandeza de España de segunda clase y carácter vitalicio el 14 de junio de 1802 por Carlos IV a Antonio de Barradas y Baeza, Oliginat de Medicis y Vicentelo de Leca, señor de Sedaví, caballero de la orden de Carlos III, Teniente general de los Reales Ejércitos. El título habría sido declarado perpetuo, o renovado a favor del hijo del duque, Antonio Miguel de Barradas y Barradas, casado en primeras nupcias con María de los Dolores Fernández de Córdoba y Rojas [1801-1831].

Los que poseyeron en el curso del siglo XIX algunas obras significativas, no parecen haber favorecido el interés de las autoridades ni de las instituciones culturales hacia la obra del maestro. Obras que, en su mayoría, ya no se encontraban en Aragón en 1928 y cuyo vínculo con el viejo reino se olvidó. Así, la viuda del infante Luis Antonio Jaime de Borbón, María Teresa de Vallabriga, residió en Zaragoza a comienzos de siglo XIX y un inventario de sus colecciones de pinturas nos permite conocer los óleos que de Goya conservaba.¹⁹¹ Este documento describe, en detalle, la disposición de las obras en las

dos residencias que la viuda poseyó en Zaragoza: la casa de Gabriel Zaporta y otro edificio en el Coso. En la primera, en lo que se llama “Sala de Paso a la habitación de hibierno” (*sic*), colgó el retrato del general *José de Mazarredo* [GW 218] y el “*Retrato a caballo de la Exma Señora Viuda del S. S. Infante Dn. L. De Borbon*” por “F. Goya” [no citado por GW] hoy en la Galleria degli Uffizi de Florencia.¹⁹² En el salón principal de su casa del Coso había un retrato del cardenal de Borbón de edad de 6 años y 3 meses [GW 209] además del “Retrato de la Exma Señora Da. Maria Teresa de Borbón, hija del S.S. Infante Don. Luís” [GW 210]; el primer retrato representa a Luis María de Borbón y es la única obra de este conjunto hoy en la ciudad, por reciente adquisición de la Fundación PLAZA, en depósito en el Museo de Zaragoza (fig. 26).¹⁹³ En la lista de “Cuadros / Restantes que no tienen Colocación” hay otro retrato de la “Ea. Sa. Viuda de S.A.S”, uno de los retratos de María Teresa de Vallabriga, de complicada identificación.¹⁹⁴

Tampoco parece ser que el coleccionismo más tardío haya dejado gran memoria en la ciudad, y solo mencionaremos brevemente algunas obras como la fabulosa colección que poseyó el aragonés conde de Quinto, que poseyó un magnífico palacio en la Villa y Corte, así como un capricho arquitectónico en Caspe [Zaragoza], hoy destruido. De Goya coleccionó el *Corral de locos* [GW 330], los retratos de *Isidro Máiquez* [GW 858] y de *Juan Meléndez Valdés* [GW 670], o el *Interior de una cárcel* [GW 929]. También tuvo el retrato de *Camilo Goya* que otros críticos consideran representa a *Antonio Arteta de Monteseuro*, sin que ningún argumento permita determinar la dudosa identificación del representado; la obra fue comprada por el pintor Ignacio Zuloaga en París (1862), donde se subastó la mayor parte de la colección del conde y hoy se conserva en el Museo Zuloaga de Zumaya (no citado por GW).

Otro aragonés, Valentín Carderera, poseía entre otras obras el retrato de *Rita Luna* [GW 1565]. También eran de su propiedad obras tradicionalmente atribuidas al maestro como el boceto del *Dos de mayo de 1808 en Madrid*, más conocido como *La carga de los mamelucos* y el *Baile de mascarar*, obras inventariadas en las colecciones de Carderera¹⁹⁵ que pasaron después a la colección ducal de Villahermosa y hoy son propiedad de Ibercaja, que las compró en 1996.

Más sorprendente nos parece la ausencia en estas listas de las obras que pertenecieron a Martín Zapater y Juan Martín de Goicoechea, dos personas que podríamos calificar como familiares del pintor. Como escribe Cativiela, su relación, fechada el 20 de enero de 1927, era preparatoria para un libro que se publicaría al año siguiente, coincidiendo con las celebraciones del primer centenario de la muerte

FIG. 26 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de Luis María de Borbón y Vallabriga* [Zaragoza, Fundación Plaza, depósito en el Museo de Zaragoza].



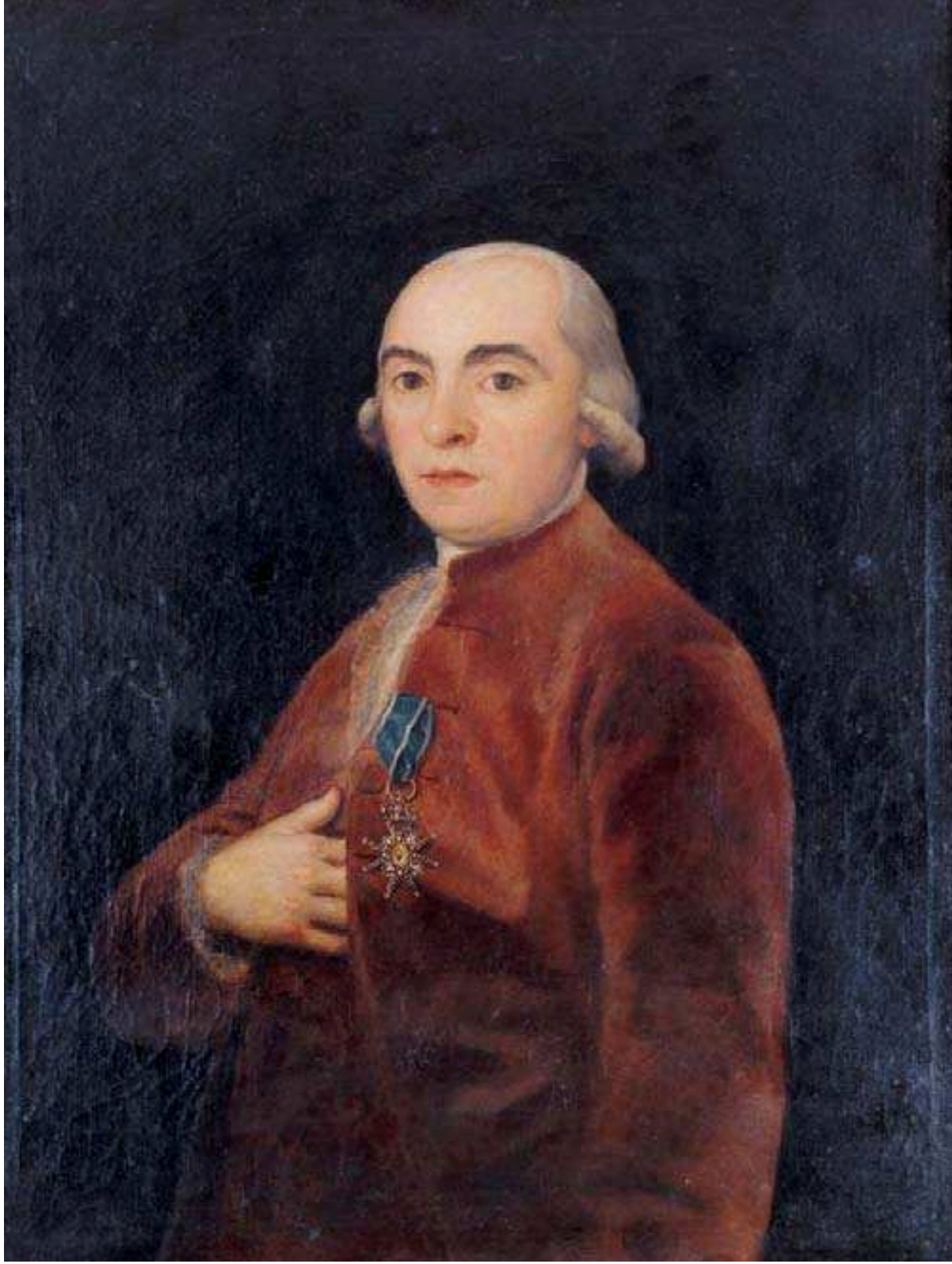


FIG. 27 Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de Juan Martín de Goicoechea* (Museo de Zaragoza).
[cat nº 38].

de Goya. Un detalle de este primer documento puede aportarnos algún indicio sobre el método seguido por Cativiela para prepararla. Éste sólo conocía de la colección de los condes de Gabarda las pinturas del oratorio del palacio de los condes de Sobradiel e ignora los otros cuadros del maestro vinculados con esta familia, como el retrato de *Juan Martín de Goicoechea* [GW 277] (fig. 27), que hasta hace poco pertenecía a los marqueses de Las Palmas, que también poseían la *Triple Generación* [GW 6], que se encuentra en la misma colección y es *pendant* de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos* [GW 5], hoy en Zaragoza; estas dos últimas obras, seguramente por su proximidad estética con las obras de Francisco Bayeu, maestro de Goya, fueron atribuidas al genio de Fuendetodos muy tardíamente, por José Gudiol, en 1970.¹⁹⁶ Goicoechea también poseyó el *Bautismo de Cristo* [GW 174] que hoy está en Madrid, en la colección del conde de Orgaz. Por memoria, hay que recordar que una descendiente de Juan Martín de Goicoechea, María Pilar Alcívar-Jáuregui y Lasauca, se casó con Joaquín Inocencio Cavero Álvarez de Toledo, barón de Letosa y conde de Sobradiel, en una fecha que no conocemos pero cercana a 1876, de esta manera, los condes heredaron una parte de la colección del comerciante y amigo de Goya.¹⁹⁷ Que Cativiela desconociese que Goicoechea era amigo de Goya y que sus descendientes poseían obras del maestro resulta curioso, y más en la pequeña sociedad de la Zaragoza de los comienzos del novecientos, donde Cativiela estaba integrado. Recordaremos que los condes abrieron sin dificultad su palacio a Ricardo del Arco o a extranjeros como Pierre Frédéric. La lista de Cativiela parece ser más un recordatorio de lo ya conocido que no el fruto de una investigación.

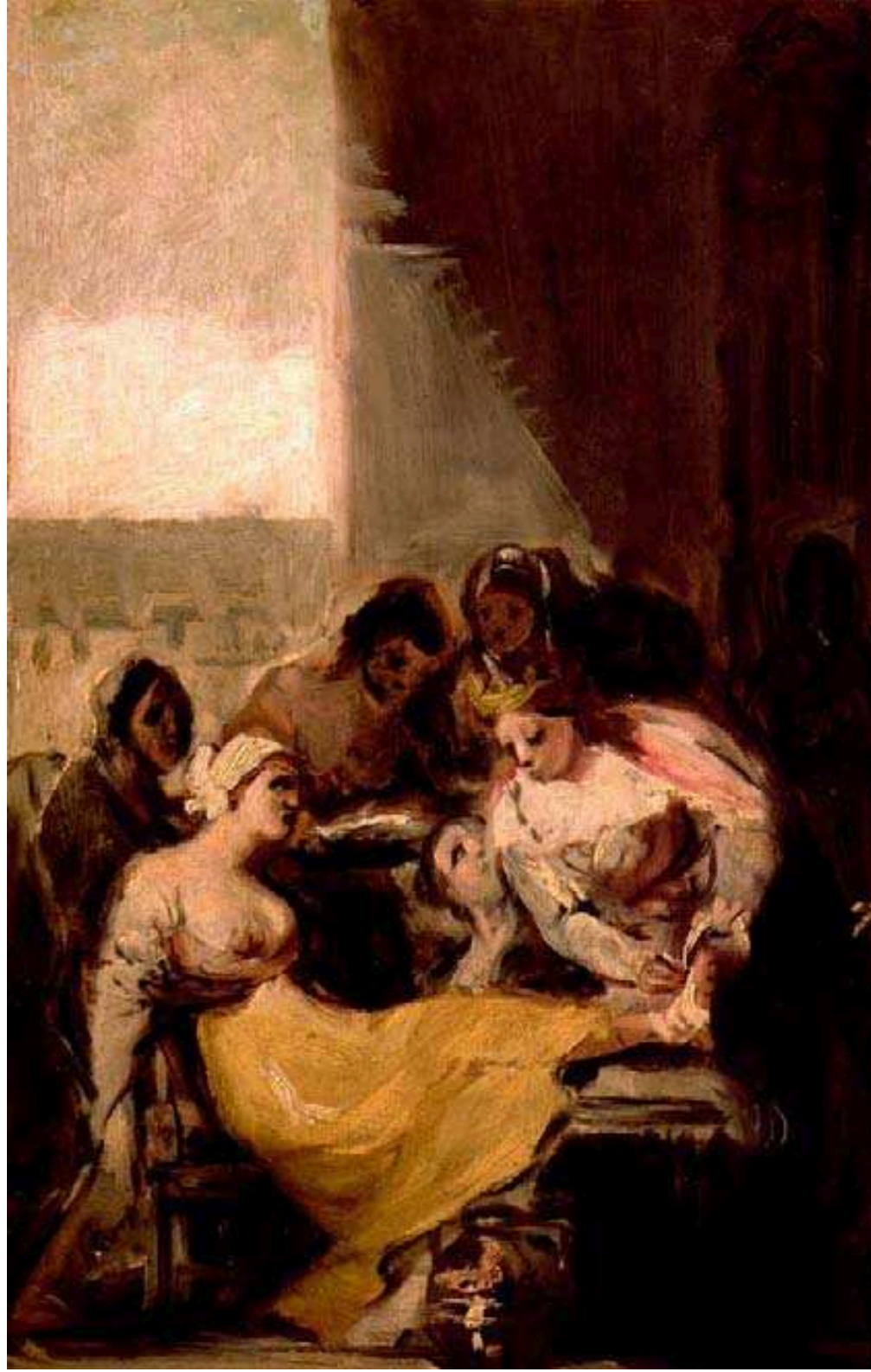
Todavía más raro parece la ausencia de las obras que pertenecieron a Martín Zapater y sus descendientes. Recordemos de nuevo que uno de ellos, Francisco Zapater y Gómez, publicó varios estudios sobre Goya y la historia del arte aragonés en las que menciona varias obras de esta procedencia. En una carta dirigida a Valentín Carderera, fechada el 23 de enero de 1866, escribe que poseía: “tres buenos retratos de mi familia hechos por Goya: un cuadro de costumbres; ocho bocetos religiosos, y el cuadro que en mayor tamaño, hay en San Francisco el Grande de este pintor”.¹⁹⁸ Los tres retratos corresponderían a los de Martín Zapater hoy dispersos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao [GW 668] y en el de Ponce, en Puerto Rico [GW 290]; el tercero sería el de busto de Ramón Pignatelli [GW 292] hoy conservado en Pedrola, en la colección ducal de Villahermosa. El cuadro de costumbres sería el *Baile a orillas del Manzanares* mencionado por su propietario en 1868, expuesto en 1908, boceto en paradero desconocido del cartón para tapiz hoy en el Museo del Prado [GW 74].¹⁹⁹

Otros cuadros atribuidos a Goya habrían pertenecido a Zapater. Así lo menciona Xavier Desparmet-Fitz Gerald, quien catalogó un boceto propiedad de Francisco Zapater y Gómez, quien lo había comprado a José Rivero de Madrid, y que representa la figura del embozado, para el cartón del tapiz *El Paseo de Andalucía* [GW 78], sin que tengamos otros datos sobre este lienzo.²⁰⁰ El francés atribuye a Goya un cuadro de historia que también habría pertenecido a Martín Zapater, quien lo vendió al zaragozano Portabella. El óleo que titula *El Tiempo descubre la Verdad o España* sería un boceto del *Tiempo y la Historia* [GW 695], óleo conservado en el Nationalmuseum de Estocolmo ; de este boceto poco más se sabe.²⁰¹

Los ocho bocetos religiosos mencionados por Zapater son ya más difíciles de identificar. Bien conocidos son los tres preparatorios para los grandes óleos que decoraron la magnífica iglesia de San Fernando de Torrero y que fueron ejecutados por Goya hacia 1798-1800. Gaspar Melchor de Jovellanos, en su *Diario*, fue el primero en describir los “tres bellísimos cuadros originales de don Francisco Goya” a la vez que la iglesia.²⁰² Le sigue Laurent Matheron en 1858 quien los menciona brevemente.²⁰³ Fue el conde de la Viñaza quien catalogó por primera vez los seis cuadros, los tres bocetos que pertenecían a Zapater y Gómez, y las tres pinturas definitivas hoy en paradero desconocido.²⁰⁴ Pero el conde desconocía que los tres bocetos eran preparatorios de los cuadros desaparecidos y se supone que ignoraba la descripción de Jovellanos, que le habría ayudado a encontrar la relación entre estas obras. Antonio Lasiera y Purroy [1871-1937]²⁰⁵, a la sazón Director del Canal Imperial de Aragón [1917-1934], en el número especial que la revista *Aragón* publicó en 1928 sobre Goya, identificó los temas iconográficos de los óleos ejecutados por Goya para la iglesia de Torrero gracias a los archivos de la Junta del Canal Imperial pero sin relacionarlos con los bocetos.²⁰⁶ Fue Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, el primero en relacionar los bocetos con los óleos hoy en paradero desconocido.²⁰⁷ Los tres bocetos fueron expuestos en Madrid, en 1900; el *San Hermenegildo en la cárcel* y la *Santa Isabel de Portugal curando las llagas a una enferma* como propiedad de Clemente Velasco, fueron comprados después por el editor y empresario José Lázaro que los legó a la Fundación Museo Lázaro Galdiano de Madrid [fig. 28].²⁰⁸ La *Aparición de San Isidoro al rey San Fernando* pertenecía a Antonio Cánovas y se encuentra hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires que lo adquirió en 1911.²⁰⁹

De los otros bocetos religiosos procedentes de la colección Zapater se pueden recordar el *San Cristóbal* “y que al reberso” tiene una *Dolorosa* como le escribe Goya a su amigo Zapater en una carta fechada el 6 de septiembre de 1775, obra hoy en paradero desconocido.²¹⁰ Se ha tratado de identificar

FIG. 28 Francisco de Goya y Lucientes, *Santa Isabel de Portugal curando las llagas a una enferma*, boceto para un cuadro de altar de la iglesia de San Fernando de Torrero [Madrid, Fundación Lázaro Galdiano].



este San Cristóbal con varias pinturas, sin que hasta el momento ninguna atribución parezca convincente.²¹¹ Puede que se tratara de una pequeña obra de devoción, destinada posiblemente a un relicario. Todavía mas problemática parece la identificación del boceto de *Tobías y el ángel*, hoy en paradero desconocido y sobre el que poco se puede decir. Además, Zapater poseía los ya mencionados bocetos para la Santa Cueva de Cádiz y para San Francisco el Grande de Madrid. Otro Goya vinculado con Martín Zapater fue la *Asunción de la Virgen* que el maestro de Fuendetodos pintó para la capilla de su amigo en la iglesia del Carmen de Zaragoza, situándose en el ático de un retablo esculpido por Joaquín Arali (1737-1811). La iglesia y el convento del Carmen fueron destruidos durante Los Sitios, y de este cuadro nada más se sabe.²¹²

No menor interés tiene recordar cómo Aragón perdió la totalidad de la correspondencia cruzada entre Goya y su amigo Martín Zapater. Toda ella la conservó su sobrino-nieto Francisco Zapater y Gómez, a cuya muerte se dispersó formando parte el grueso de la misma de la colección del Museo del Prado.²¹³

Naturalmente, el objeto de nuestra contribución no es relacionar todas las obras de Goya que se encontraron en un momento dado en Aragón, lo que sobrepasaría las posibilidades de estas pocas páginas, sino el de ayudar a la comprensión de un contexto. De los ejemplos señalados, se pueden resaltar dos hechos: la dificultad (y el desconocimiento) que se tenía de Goya, y todavía menos de la juventud aragonesa del maestro y de sus relaciones de paisanaje, en la Zaragoza —y la España— del primer tercio del siglo XX; y la falta de instituciones culturales estables que hubieran podido favorecer la conservación del patrimonio aragonés acerca de Goya.

Hubo una cierta dificultad en asimilar el Goya joven. A este respecto tenemos que recordar la leyenda según la cual los padres de Goya sólo eran pobres agricultores y el joven dibujaba sobre los paredes de Fuendetodos rastros que un monje del monasterio de Santa Fé de Huerva pudo ver un día, llevándose al jovencito con él; historia retomada de la leyenda gítesca.²¹⁴ Pocos pensaron en estudiar la historia de la Academia de Zaragoza, regentada por el escultor José Ramírez de Arellano, en saber quién era José Luzán, su primer maestro, en investigar a Francisco Bayeu, que desempeñó un papel determinante en la obra del autor de los *Disparates*. Resultaba difícil entender que el Goya que creó los *Caprichos*, los *Desastres de la guerra* o las *Pinturas negras* fuera el fruto de estos hombres, de la Ilustración zaragozana.

Atribuir nuevas obras a Goya: una manera de negar a sus contemporáneos

El 29 de junio de 1947, José Sinués y Urbiola leía su discurso de ingreso en la Real Academia Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza,²¹⁵ cuyo asunto más sobresaliente fue la atribución a Francisco de Goya de una nueva pintura, el *Tocado de la dama* (fig. 29).²¹⁶ Nuestro interés no radica en discutir la autoría de la misma, sino en comprender por qué fue atribuida a Goya cuando en los catálogos antiguos de esta institución,²¹⁷ consultados por José Sinués mismo, lo era a Ramón Bayeu y Subías, su cuñado.

José Sinués, en el momento de contemplar la obra por primera vez, y después de unos instantes de perplejidad, observó, como un san Pablo camino de Damasco, que “la escena era goyesca, el estilo, su colorido, esos blancos amarillos y verdes maravillosos, eran pruebas elocuentes”.²¹⁸ La relación de esta obra con otro cuadro de Goya, la *Familia del infante Luis de Borbón*, estudiada pocos años antes por Diego Angulo Íñiguez,²¹⁹ era una buena hipótesis de trabajo y punto de partida de sus investigaciones. Las similitudes formales entre las dos composiciones era otro argumento a favor de su tesis. Sigue el discurso con un dato importante y que de nuevo ha pasado desapercibido a la crítica: el descubrimiento en Zaragoza, en la colección de Luis Pérez Cistué, del cuadro definitivo del boceto “redescubierto”.²²⁰ El autor no lo atribuye a Goya, y lo considera como una copia del borrón de la Sociedad Económica Aragonesa (que presidió Sinués), según él por “las carnaciones duras y desnaturalizadas”, o también “la paleta totalmente distinta”. Si en un principio duda en atribuir a Ramón Bayeu una obra cuyo dibujo es “tosco y torpe”, concluye considerándola como posible obra suya.

La argumentación propuesta por José Sinués tiene tres puntos principales: la calidad de la obra, la viveza natural de la ejecución y la temática, el retrato de una familia en su intimidad, como lo había hecho antaño Goya para el infante Luis. Dicho de otra manera, como Francisco Bayeu fue discípulo de Mengs, y los otros hermanos tuvieron poca significación, una obra así sólo podría haberla pintado Goya. Esta atribución no descansa sobre un estudio de la obra del maestro, sino sobre el rechazo de las teorías estéticas defendidas durante la Ilustración por Mengs, la Real Academia de San Fernando y su círculo académico. La atribución reposa pues sobre la negación de su contexto y de sus contemporáneos, y no sobre un atento estudio de la obra de Goya.



FIG. 29 Autor desconocido, *El tocado de la dama* (o *Dama en el tocador*)
(Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País).

Otro ejemplo ilustrativo de este “método” corresponde a la autoría del supuesto autorretrato de Goya del Museo de Zaragoza, de hecho una obra de juventud de Francisco Bayeu, y posiblemente su mismísimo autorretrato. Se negó la evidente atribución a Francisco Bayeu porque no se podía admitir que Bayeu, un pintor de corte, sometido a la autoridad de un bohemio, al servicio de una dinastía extranjera, hubiese podido retratarse con un sombrero de ala ancha en contra de las normas reales y de la etiqueta.

Si se han perdido o descuidado tantas obras de Goya es seguramente porque durante mucho tiempo hemos considerado la Ilustración como una decadencia y a Goya una excepción, cuando en realidad fue una época de renacimiento para la ciudad. El interés que desvela el arte aragonés de la Ilustración no radica solamente en la obra de Goya, pese a que sea el artista más importante, sino también en un grupo de artistas que son individualmente relevantes. La negación de esta realidad hace que una parte de la obra del joven Goya haya pasado inadvertida por su proximidad estética con las obras de sus coetáneos, sin que pudiéramos distinguir claramente si algunas obras cuya atribución a Goya parece aceptable lo son realmente.

Los lunetos pintados por Diego Gutiérrez para la capilla del palacio episcopal de Barbastro (Huesca), recientemente restaurados y expuestos,²²¹ desvelan una proximidad técnica con las pinturas de Goya para Aula Dei que ha sorprendido pese a la evidente distancia cualitativa que hay entre los dos conjuntos. Estas obras revelan el interés que podría tener la obra de Gutiérrez,²²² artista aún hoy percibido con un cierto desprecio, y las de los otros aragoneses de la época. De igual manera, qué sabemos hoy de Manuel Eraso, de Joaquín Inza o de Ramón Bayeu, por mencionar sólo algunos ejemplos. Nuestra falta de conocimiento de la pintura aragonesa de la Ilustración y en especial la de los coetáneos aragoneses de Goya abocan al historiador actual a formular con suma prudencia cualquier atribución, aumentada para los casos en que ha desaparecido la documentación de archivo.

En el momento de concluir nuestra contribución dedicada a las obras de Goya conservadas en Aragón, nos preguntamos sobre la capacidad del vaso, medio lleno para unos, medio vacío para otros, así de diametralmente opuesta puede ser nuestra percepción. Sea cual sea la nostalgia que tengamos por lo perdido y por todo lo que hemos descuidado, no se pueden negar los esfuerzos de algunos patricios aragoneses por valorar y conservar la obra de Francisco de Goya en Aragón entre 1908 y 1928, y aún después, uno de los periodos más favorables para el autor de los *Desastres*, por lo menos en su tierra natal, si exceptuamos el presente y nuevo renacimiento de Goya en Aragón que permitirá, pese a las polémicas, dar un nuevo salto cualitativo positivo.

NOTAS

- 1 A. Ansón Navarro, *Goya y Aragón (familia, amistades y encargos artísticos)*, Zaragoza, CAI, 1995; A. Beltrán, *Goya en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1971; J. L. Morales y Marín y W. Rincón García, *Goya en las colecciones aragonesas*, Zaragoza, Moncayo, 1995. J. L. Ona González, *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución Fernando «el Católico», 1997; F. Torralba Soriano, *Goya en Aragón*, León, Editorial Everest, 1977; F. Torralba, *Las pinturas murales de Goya en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón – Madrid, Electa, 1996.
- 2 R. Centellas, “La conmemoración del centenario de Goya en 1928”, en *Luces de la ciudad. Artes y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Ayuntamiento de Zaragoza, 22 de abril – 16 de julio 1995, pp. 179-194. Ver también sobre Goya y la Zaragoza del siglo XIX, el estudio que dicho autor publicó en: Francisco Zapater y Gómez, estudio y edición facsímil al cuidado de Ricardo Centellas, *Goya*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1996 [1er ed. 1868].
- 3 *Exposicion de obras de Goya y de objetos que recuerdan las manufacturas artísticas de su época. Catálogo*, Zaragoza, Museo de Bellas Artes, 1928; el texto fue reeditado sin ningún cambio por H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), “Exposición de Goya”, *Boletín del Museo de Provincial de Bellas Artes*, 14 [1931].
- 4 Estos documentos, como parte de la documentación utilizada en nuestro texto, nos han sido facilitados por un coleccionista zaragozano apasionado por la figura de Goya al que agradecemos su desinteresada colaboración.
- 5 El SIPA fue un importante instrumento propagandístico burgués de la época. Sobre su historia véase la aproximación realizada por su antiguo presidente Santiago Parra de Más, *SIPA. Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 2004, colección “Boira”, 46 [contiene un CDrom con la edición electrónica facsimilar de toda la revista *Aragón*, 1925-2004].
- 6 A. Ponz, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, t. XV, p. 18.
- 7 V. Carderera Solano, “Biografía de D. Francisco de Goya, pintor”, *El Artista*, nº 11, 1835, pp. 253-255 [V. Carderera Solano, edición de R. Centellas, *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, Institución Fernando “el Católico”, 1996, p. 33].
- 8 V. Carderera Solano, “Goya”, *Seminario Pintoresco*, nº 120, 1838, p. 631-633 [*ibid.*, p. 42].
- 9 V. Carderera Solano, “François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº VII, 1860, pp. 215-227 [*ibid.*, p. 51].
- 10 L. Matheron, *Goya*, Madrid, Biblioteca Universal, 1890, p. 60, 118 [1ª ed. 1858].
- 11 C. Iriarte, *Goya*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 127 [ed. facsímil Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1997]; curiosamente, dicho autor menciona sólo la *Regina martyrurum* y no parece conocer el fresco del Coreto.
- 12 Conde de la Viñaza, *Goya*, Madrid, 1887, p. 193-195, nº. I-VI.
- 13 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 102, nº. 8 y 21. E. Bertaux, “Goya en la Exposición retrospectiva del Centenario”, en *Exposition retrospective d'art, Zaragoza, exposición internacional Hispano-francesa, 1908*, Zaragoza, Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Emile Lévy, 1910, p. 101-102, p. 103, lám. 26, p. 105, lám. 27. Cat. expo. 1928, pp. 12-13, nº. 3-4. H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, pp. 42-43, nº. 3-4.
- 14 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 103, nº. 41.
- 15 Cat. expo., 1928, p. 17, nº 24. H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, pp. 44-45, nº. 24.
- 16 A. Ansón Navarro, “Goya y su entorno” en VV. AA., *Colección Ibercaja*, Zaragoza, Ibercaja, 2003, p. 205.
- 17 P. Frédéricx, *Goya*, Paris, L'Artisan du livre, 1928, p. 17, p. 103.
- 18 P. Paris, *Goya*, Paris, Librairie Plon, 1928, pp. 8-9.
- 19 V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlin, 1921, p. 177, nº. 3 [1era ed. 1903].
- 20 J. Valenzuela La Rosa, “Pinturas murales en la Cartuja de Aula Dei”, *Revista Aragón*, febrero y marzo 1903, pp. 103-110, pp. 215-219.

- 21 P. Paris, *op. cit.*, 1928, pp. 9-10.
- 22 R. del Arco y Garay, «Pinturas de Goya [inéditas] en el palacio de los Condes de Sobradriel, de Zaragoza», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 33 (1915) 123-131.
- 23 Cat. expo., 1928, p. 13, n.º 6-13. H. Gimeno y Fernandez-Vizarrá [dir.], *op. cit.*, 1931, p. 43, n.º 6-13.
- 24 Sobre estas obras, ver: J. C. Lozano [dir.], *Goya y el palacio de Sobradriel*, Zaragoza, Museo de Bellas Artes, 15 de diciembre del 2006 – 4 de febrero del 2007, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006; después de la publicación de este catálogo, el profesor Ansón ha revisado el encargo, cronología e iconografía de este conjunto; cf. Arturo Ansón Navarro, «Goya y las pinturas del oratorio del palacio de los condes de Sobradriel en Zaragoza» en José Carlos Rodríguez García, *El Colegio Notarial de Aragón y el palacio de los condes de Sobradriel*, Zaragoza, Ilustre Colegio Notarial de Aragón, 2007, p. 305-342; el doctor Rodríguez García ha acompañado su extenso estudio histórico-arquitectónico con una interesante serie de cuatro vistas de la reconstrucción hipotética del oratorio por medios infográficos [p. 166-167].
- 25 J. L. Morales y Marín, *Francisco Bayeu, vida y obra*, Zaragoza, Moncayo, 1995, p. 277.
- 26 Ver entre las numerosas transcripciones fonéticas, todas muy similares: E. M. Páez Santiago, *Miguel-Jacinto Meléndez (1679-1734)*, Oviedo-Madrid, Museo de Bellas Artes de Oviedo, Ayuntamiento de Madrid, 1989-1990, p. 61.
- 27 J. L. Morales y Marín, *op. cit.*, 1995, p. 277.
- 28 F. Jiménez, «La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporáneos» en J. C. Lozano [dir.], *op. cit.*, 2006, pp. 167-211.
- 29 Pierre Paris conoce el conjunto gracias al artículo de Ricardo del Arco y considera este conjunto como decepcionante, compuesto según él por modelos italianos, identifica el modelo de Maratta pero no los dos de Simon Vouet. P. Paris, *op. cit.*, 1928, pp. 11-12.
- 30 P. Fréderix, *op. cit.*, 1928, p. 17: «Me han mostrado en la casa Sobradriel un bello *Descendimiento de la Cruz* del pintor aragonés, que podría ser un excelente Guercino, o un Guido [Reni]; un ángel ayuda a las santas mujeres».
- 31 *Ibid.*, pp. 97-108.
- 32 J. G. J. [Javier García Julián], *Goya. Como se hizo gran pintor*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1923, pp. 25-27; A. Mayer, *Francisco de Goya*, München, Verlag F. Bruckmann A. G., 1923, p. 175, n.º 5.
- 33 F. Zapater y Gómez, *op. cit.*, 1868, p. 10.
- 34 A. Mayer, *op. cit.*, 1923, p. 177, n.º 30: «España Ilustrada II, 1894, Nr 21. Zaragoza p. 236.»
- 35 Sobre la cuestión, ver: A. Ansón Navarro, *Goya y Aragón [familia, amistades y encargos artísticos]*, Zaragoza, CAI, 1995, pp. 142-145; A. Álvarez Gracia, «Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo en los retablos de las iglesias parroquiales de La Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén [Teruel]», *Archivo Español de Arte*, 298 [2002] 167-189. L. Blanco Lalinde, «La iglesia parroquial de Urrea de Gaén» en *Aproximación a la historia de Urrea de Gaén*, Urrea de Gaén, Ayuntamiento, 2003, pp. 57-81.
- 36 F. Zapater y Gómez, *Apuntes Históricos-Biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura*, 1863, pp. 39-40; el conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, p. 210, n.º XXXV; A. Mayer, *op. cit.*, 1923, p. 177, n.º 39; F. J. Sánchez Cantón, «Goya, pintor religioso [precedentes italianos y franceses]», *Revista de ideas estéticas*, t. IV/15-16 [1946], pp. 277-307.
- 37 G. Mullé de la Cerda, *El templo del Pilar. Vicisitudes porque ha pasado hasta nuestros días, y su descripción después de las nuevas obras*, Zaragoza, Imp. Manuel Sola, 1872, p. 158.
- 38 Conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, p. 200, n.º II; A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 1995, p. 107.
- 39 X. Desparmet Fitz-Gerald, *L'oeuvre peint de Goya*, Paris, F. de Nobele, 1928-1950, p. 113.
- 40 Cat. expo., 1928, p. 15, n.º 16; H. Gimeno y Fernández-Vizarrá [dir.], *op. cit.*, 1931, p. 44, n.º 16.
- 41 Conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, pp. 202-203, n.º VI.
- 42 C. Yriarte, *op. cit.*, 1867, p. 146. F. Zapater y Gómez, *op. cit.*, 1868, p. 32.

- 43 J. Camón Aznar, *Francisco de Goya*, Zaragoza, 1980, tomo I, p. 165: sería un "borrón" de "desenfrenado bocetismo" cuyas medidas son 22 por 17 cm.
- 44 Sobre la cuestión, ver: I. Gutiérrez Pastor, "El mayor empeño en la pintura... Calleja, Bayeu y sus bocetos en el contexto de la decoración de San Francisco el Grande de Madrid [1781-1784]", en A. Ansón Navarro (dir.), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 19-04/15-06-2007, Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 111-130, particularmente pp. 119-120.
- 45 P. Gassier y J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 93, n.º. 186-187: el primero mide 62 x 33 cm., el segundo 62 x 31 cm., los dos pertenecían a la marquesa de la Torrecilla, después a la colección Villagonzalo, hoy en paradero desconocido.
- 46 H. Stokes, *op. cit.*, 1914, p. 342; V. Von Loga, *op. cit.*, 1921, p. 179; A. Mayer, *op. cit.*, 1923, p. 177, n.º. 36-38.
- 47 P. Gassier, J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 93, n.º. 185.
- 48 V. Carderera, "Retratos de Goya por el mismo", *Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º. 45, 1885 [V. Carderera Solano, edición de R. Centellas, *op. cit.*, 1996, p. 96].
- 49 Cat. expo., 1928, p. 17, n.º. 25; H. Gimeno y Fernández-Vizarrá (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 45, n.º. 25.
- 50 Conde de la Vinaza, *op. cit.*, 1887, p. 254, n.º. LXLIV.
- 51 Por ejemplo, A. Mayer, *op. cit.*, 1923, p. 193, n.º. 290.
- 52 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catalogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 102-103, n.º. 32.
- 53 Cat. expo., 1928, p. 17, n.º. 25; H. Gimeno y Fernández-Vizarrá (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 45, n.º. 25.
- 54 E. Tormo, "La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII [1909] 285, nota 1: "acaso auténtico".
- 55 Conde de la Vinaza, *op. cit.*, 1887, p. 254, n.º. LXLIV.
- 56 P. Gassier y J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 74, nota 26.
- 57 De este conjunto urbano, sólo se ha conservado la iglesia de San Fernando, así como el antiguo Granero y Casa para la aduana, edificio situado en la calle Sancho Lezcano.
- 58 J. Bertaux, *op. cit.*. 1910, p. 102. R. Centellas, en F. Zapater y Gómez, *op. cit.*, 1996, p. 44 [1ª ed. 1868].
- 59 Conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1868, pp. 221-222, n.º. XXV, p. 245, n.º. LXXX.
- 60 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catalogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 102, n.º. 28, p. 103, n.º. 33. E. Bertaux, *op. cit.*, 1910, pp. 101-102, p. 111, lam. 30 [duque de San Carlos].
- 61 Cat. expo., 1928, pp. 11-12, n.º. 1-2; H. Gimeno y Fernández-Vizarrá (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 42, n.º. 1-2.
- 62 E. Tormo, *op. cit.*, 1909, pp. 227-285.
- 63 No está catalogado por Pierre Gassier y Juliet Wilson que sí consideran como original los ejemplares de Valencia, el del Prado y el de Louisville; en nota, mencionan nuestro cuadro y su fortuna crítica, sin arriesgarse a tener una opinión propia. P. Gassier, J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 167, n.º. 798, p. 197, n.º. 798-800.
- 64 Ver el texto de Pablo J. Rico Lacasa sobre este cuadro y sus problemas de atribución en D. J. Buesa Conde, P. J. Rico Lacasa (dir.), *El espejo de nuestra historia*, cat. expo., Zaragoza, Ayuntamiento, 1991-1992, pp. 149-151.
- 65 Cat. expo., 1928, p. 14, n.º. 14; H. Gimeno y Fernández-Vizarrá (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 43, n.º. 14.
- 66 J. Galiay, "Sobre unas pinturas de Goya", *Aragón*, 154 [1938], p. 138.
- 67 Cat. expo., 1928, p. 8; H. Gimeno y Fernández-Vizarrá (dir.), *op. cit.*, 1931, pp. 40-41.
- 68 A. Ansón Navarro, "Notas para una actualización de la obras de Goya reproducidas fotográficamente en la presente republicación", *Revista Aragón*, n.º 313, 1978, sin paginación.

- 69 Cat. expo., 1928, pp. 13-14, n° 9; H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 43, n° 9.
- 70 A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 1995, pp. 163-164.
- 71 E. Ostalé Tudela, "De la obra de Goya. La condesa de Bureta", *La Voz de Aragón*, 11 de diciembre de 1927.
- 72 A. Beltrán, *Goya en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1971, p. 156.
- 73 Cat. expo., 1928, p. 16, n° 20-21; H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 44, n° 20-21.
- 74 P. Gassier y J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 373, nota 294.
- 75 F. Casamayor, ed. de A. San Vicente, *Años artísticos de Zaragoza (1782-1833) sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 117, n°. 132, p. 189, n°. 258; P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y de sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850; s. v. "Zaragoza" [edición facsimilar de todos los textos relativos a la provincia zaragozana, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1985, p. 326].
- 76 A. Romero Santamaría, *La fotografía en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 1999, colección Boira 43, pp. 62-63.
- 77 J. Pasqual de Quinto y de los Ríos, *Relación General de Señores Académicos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792-2004)*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 2004, p. 193.
- 78 J. G. J. [Javier García Julián], *Goya. Cómo se hizo gran pintor*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1923.
- 79 *Ibid.*, p. 3.
- 80 *Ibid.*, pp. 9-10.
- 81 *Ibid.*, pp. 11-12.
- 82 *Ibid.*, p. 13.
- 83 *Ibid.*, pp. 15-18: óleo sobre lienzo, 52 x 71 cm.
- 84 *Ibid.*, pp. 19-23.
- 85 Cat. expo., 1928, p. 15, n°. 17; H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 44, n°. 17.
- 86 Cat. expo., 1928, pp. 15-16, n°. 18. H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 44, n°. 18.
- 87 A. Ansón Navarro, B. Bartolomé Francia, R. Centellas Salamero *et al.*, *Francisco Bayeu (1734-1795)*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, 18/04-1996/19-05-1996, Zaragoza, Ibercaja, 1996, pp. 210-211, n°. 52.
- 88 Cat. expo., 1928, p. 18, n°. 462-463. H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 45, n°. 462-463.
- 89 Cat. expo., 1928, p. 13, n°. 5, p. 17, n°. 25. H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 43, n°. 5, p. 45, n°. 26.
- 90 Cat. expo., 1928, p. 18, n°. 454. H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 45-46, n°. 454.
- 91 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catalogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908.
- 92 *Ibid.*, p. 12, n°. 98, planta baja, sala 1.a.
- 93 *Idem.*, p. 23, n°. 34, planta baja, sala 3.a.
- 94 *Idem.*, p. 28, n°. 140, planta baja, sala 3.a.
- 95 *Idem.*, p. 102, n°. 2, planta principal, sala 7.a.
- 96 *Idem.*, p. 102, n°. 3, planta principal, sala 7.a.
- 97 *Idem.*, p. 102, n°. 8, n°. 21, planta principal, sala 7.a.

- 98 *Idem.*, p. 102, n.º 15, planta principal, sala 7.a.
- 99 *Idem.*, p. 102, n.º 16, planta principal, sala 7.a.
- 100 *Idem.*, p. 102, n.º 28, planta principal, sala 7.a.
- 101 *Idem.*, p. 102, n.º 31, planta principal, sala 7.a.
- 102 *Idem.*, p. 102-103, n.º 32, planta principal, sala 7.a.
- 103 *Idem.*, p. 103, n.º 33, planta principal, sala 7.a.
- 104 *Idem.*, p. 103, n.º 36, planta principal, sala 7.a.
- 105 *Idem.*, p. 103, n.º 38, planta principal, sala 7.a :
- 106 *Idem.*, p. 103, n.º 41, planta principal, sala 7.a.
- 107 *Idem.*, p. 103, n.º 42, planta principal, sala 7.a.
- 108 *Idem.*, p. 103, n.º 43, planta principal, sala 7.a.
- 109 *Idem.*, p. 103, n.º 52, planta principal, sala 7.a.
- 110 *Idem.*, p. 103-104, n.º 57, planta principal, sala 7.a.
- 111 *Idem.*, p. 104, n.º 59, planta principal, sala 7.a.
- 112 *Idem.*, p. 64, n.º 432, planta principal.
- 113 *Idem.*, p. 64, n.º 441, primera planta.
- 114 F. Zapater y Gómez, ed. de R. Centellas, *Goya*, Zaragoza, Institución Fernando "el Católico", 1996, p. 13, nota 1.
- 115 E. Bertaux, *op. cit.*, 1910, pp. 101-102, p. 107, lam. 28.
- 116 E. Tormo, "La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII (1909), pp. 227-285.
- 117 E. Bertaux, *op. cit.*, 1910, pp. 101-102, p. 109, lám. 29.
- 118 E. Tormo, *op. cit.*, 1909, p. 284.
- 119 *Ibid.*, p. 285, nota 1.
- 120 A. Mayer, *op. cit.*, 1923, p. 196, n.º 343.
- 121 E. Tormo, *op. cit.*, p. 285, nota 1.
- 122 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 103, n.º 48, sala 7.a : "Retrato de D. Manuel Mazarredo (niño)", por Robert Lefèvre. Expositor Excma. Sr. General don Antonio de Mazarredo. Zaragoza."; p. 103, n.º 49, sala 7.a: "Retrato de D. Francisco de Mazarredo", por Lefèvre. Expositor Excma. Sr. General don Antonio de Mazarredo. Zaragoza."
- 123 E. Tormo, *op. cit.*, 1909, p. 285.
- 124 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 102, n.º 1, sala 7.a : "Pintura en tabla, representando "una capea". Expositor. Excma. Sra. Baronesa de Areyzaga. Zaragoza", p. 102, n.º 4, sala 7.a: "Pintura en tabla "El aquelarre o fiesta de brujos". Expositor Excma. Sra. Baronesa de Areyzaga.", p. 104, n.º 60, sala 7.a: "Tabla "Procesión de Disciplinantes". Expositor Excelentísima. Sra. Baronesa de Areyzaga. Zaragoza."; p. 104, n.º 62, sala 7.a: "Tabla "Tribunal del Santo Oficio". Expositor Excelentísima. Sra. Baronesa de Areyzaga. Zaragoza".
- 125 *Ibid.*, p. 102, n.º 2, sala 7.a.

- 126 J. Pasqual de Quinto y de los Ríos, *op. cit.*, 2004, p. 296.
- 127 J. Moneva Puyol, "La Exposición de Arte Retrospectivo" en *Libro de Oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908. Crónica ilustrada escrita bajo la dirección de D. Rafael Pamplona Escudero, exalcalde de Zaragoza. Edición oficial*, Zaragoza, Imprenta y Fotograbado del "Heraldo de Aragón", 1911, p. 220.
- 128 Cat. expo., 1928, p. 23, n.º 22: "aguafuerte firmada por Goya. Representa a un ciego que toca la guitarra y canta rodeado de gente que le escucha. Dimensiones : 0.55 x 0.37. Expositor: Sra. Viuda e hijos de D. Sebastián Montserrat."
- 129 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 22, n.º 9, sala 3.a, "EXPOSITOR D. SEBASTIAN MONTSERRAT": "Cuadro en lienzo sin marco, retrato del Rey Luis XV de Francia. Autor Carlos Wanlöö." esto es Charles André dit Carle Vanloo [1705-1765] [taller de los Bâtiments du Roi], *Retrato del rey Luis XV en armadura bajo su tienda*, óleo sobre tela, 209 x 197 cm., Zaragoza, Museo Provincial de Bellas-Artes (NIG 11109).
- 130 Obra que dimos a conocer en 1998, entonces en mal estado de conservación, y de la que no se sabía su procedencia que ahora descubrimos; cf.: F. Jiménez, «El papel de Francia en la pintura aragonesa del siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. LXXIV (1998), pp. 133-162.
- 131 En el reverso de la tela se puede ver una etiqueta de la Compañía de Ferrocarril Madrid-Zaragoza-Alicante fechada en 1936 y con el número de expediente n.º 677.
- 132 E. Tormo, *op. cit.*, 1909, pp. 284-285, nota 5.
- 133 Debemos agradecer a Juan Carlos Lozano este dato.
- 134 Conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, pp. 233-234, n.º L.
- 135 P. Gassier y J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 167, n.º 798.
- 136 M. S. Soria, *Agustín Esteve y Goya*, Valencia, Intitució Alfons "el Magnanim", 1957, n.º 164.
- 137 Ver los textos de Pablo J. Rico Lacasa sobre este cuadro y sus problemas de atribución en D. J. Buesa Conde y P. J. Rico Lacasa [dir.], *El espejo de nuestra historia*, cat. expo., Zaragoza, Ayuntamiento, 1991-1992, pp. 149-151 y en J. Gallego [dir.], *Goya*, Zaragoza, La Lonja, cat. expo. 1992, p. 102, n.º 36.
- 138 P. Gassier y J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 167, n.º 798, p. 197, n.º 798-800.
- 139 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 103, n.º 41, planta principal, sala 7.a.
- 140 A. E. Pérez Sánchez, *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2003 [1a ed. 1969].
- 141 E. Tormo, *op. cit.*, 1909, p. 285, n.º 1.
- 142 *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 102, n.º 5, 37, 63, sala 7.a: "Bocetos de D. Antonio González Velázquez."
- 143 *Ibid.*, p. 102, n.º 14, 17, 23, 26, 27, 30, 35, 40, 44, 45, 47, sala 7.a: "Total 11 bocetos de D. Francisco Bayeu."
- 144 *Ibid.*, p. 102, n.º 6, 7, 9, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 29, 34, 46, 51, 53, 56 sala 7.a: "Total 19 bocetos de D. Ramón Bayeu, formando un conjunto de treinta y cuatro bocetos de las pinturas existentes en el Templo del Pilar y propiedad del expositor Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza." O sea, treinta y cinco con el boceto del Coreto.
- 145 *Ibid.*, p. 48, n.º 107, p. 66, n.º 471.
- 146 *Ibid.*, p. 67, n.º 488.
- 147 *Ibid.*, p. 56, n.º 286, 290, 291, 294, p. 58, n.º 316, n.º 326, p. 63, n.º 423, p. 66, n.º 473, n.º 475, p. 67, n.º 478, n.º 480, n.º 486, n.º 487.
- 148 *Ibid.*, p. 107, n.º 14, sala 8.a: "Lienzo: "Retrato de la mujer de Mengs" pintado por el mismo. Expositor D.a Pilar Jordana de Pozas. Zaragoza."

- 149** *Ibid.*, p. 104, n° 58, sala 7.a : "Cuadro al óleo, de Bayeu? "San Francisco de Asís". Expositor D.a Valentina del Frasnó. Zaragoza."
- 150** *Ibid.*, p. 83, n°. 65 : "Lienzo "La Purísima", atribuido a Maella. Expositor D. Javier García Julián. Zaragoza."
- 151** *Ibid.*, p. 84, n°. 75, p. 119, n°. 57 : "Cuadro al óleo "La aparición de la Virgen a San José de Calasanz". Expositor Rector de las Escuelas Pías. Zaragoza." "Lienzo "Retrato del Ilmo. Sr. Añoa, Arzobispo que fue de Zaragoza". Expositor Convento de la Enseñanza. Zaragoza." Cf. A. Ansón Navarro, *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1986, p. 131, n°. P.37, p. 136, n°. P.59.
- 152** *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 11, n°. 81: "Retrato del Excmo. Sr. Conde de Aranda, primer Ministro del rey Carlos IV, pintado por D. Santiago Fernández el año 1767. Expositor D. José Ruiz Gómez. Gijón."
- 153** *Ibid.*, p. 111, n°. 76: "Cuadro ovalado de vajilla de Alcora con el retrato en relieve del conde de Aranda. Expositor doña Rosa Pano. Zaragoza."
- 154** *Ibid.*, p. 91, n°. 69: "Cuadrito en bronce original de Carlos di Marato, representando a Santo Tomás. Expositor Sr. Cura Párroco de Híjar."
- 155** *Ibid.*, p. 112, n°. 97: "Casulla bordada: donación de la Infanta D.a Teresa Ballabriga. Expositor Convento de Dominicás de Santa Rosa. Zaragoza."
- 156** *Exposition de Peinture. Goya et Art Espagnol Moderne*, Bordeaux, Musée de l'Hôtel de Ville, juin-juillet 1919, [Bordeaux]: Ville de Bordeaux, 1919, 18 p.
- 157** *Ibid.*, pp. 5-6: (Œuvres de Francisco Goya y Lucientes figurant à l'exposition. 1º: «Portrait du Roi Carlos IV [propriété de S. M. Le Roi]»; 2º: «Portrait de la Reine Marie Louisa [propriété de S.M. Le Roi]»; 3 : «Portrait de la duchesse d'Albe [propriété de M. le duc d'Albe]»; 4 : Portrait de la Marquise de Lazan [propriété de M. le duc d'Albe]»; 5º: «Tête de femme [à M. le Marquis de Viana]»; 6 : «Etude de tête pour le grand portrait du duc de San Carlos [à M. le comte de Villagonzalo]»; 7 : «Petit portrait de l'auteur [à M. le comte Villagonzalo]»; 8 : «Ebauche pour les fresques de Saint-Antoine de la Florida [à M. le Comte de Villagonzalo]»; 9 : «Ebauche pour les fresques de Saint-Antoine de la Florida [à M. le Comte de Villagonzalo]»; 10 : «Portrait de Mlle de Silvela [propriété du Marquis de la Vega Inclán]»; 11 : «Portrait de Moratin [propriété de l'Académie Royale de San Fernando]»; 12 : «Portrait de l'auteur [propriété de l'Académie Royale de San Fernando]»; 13 : «Corrida de toros [propriété de l'Académie Royale de San Fernando]»; 14 : «Portrait de Bayeu [à l'Académie de S. Carlos, de Valence]»; 15 : «Portrait du duc de San Carlos [Canal Royal de Aragon]»; 16 : «La maison de fous [à M. A. Beruete]»; 17 : «Jeune femme [à M. Domínguez]»; Quatre cartons pour tapisseries: 18 : «La maja et les inconnus [appartient au Musée National de peintures et sculptures du Prado]»; 19 : «Les lavandières [appartient au Musée National de peintures et sculptures du Prado]»; 20 : «Les porteuses d'eau [appartient au Musée National de peintures et sculptures du Prado]»; 21 : «Le mannequin [appartient au Musée National de peintures et sculptures du Prado]».
- 158** *Ibid.*, p. 2.
- 159** *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 103, n°. 38.
- 160** Cat. expo., 1928, p. 11, n°. 1; H. Gimeno y Fernández-Vizcarra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 42, n°. 1.
- 161** El catálogo de Burdeos no detalla la lista de los tapices expuestos, pero se hizo uno en París expresamente sobre los tapices en el que se reprodujeron y comentaron todos. Este librito, sin autor, fue impreso en Madrid: *Catalogue des tapisseries de Goya tissées à la manufacture Royale de Santa Barbara, de Madrid qui appartiennent à Sa Majesté le Roi d'Espagne et figurent à l'exposition du Petit Palais de la Ville de Paris. Avril 1919.*
- 162** Cat. Burdeos, 1919, p. 14 : Pradilla Ortiz (Francisco), de Zaragoza; reside à Madrid, calle Quintana. / 103 Sur la rivière de Vigo. / 104 Le carnaval populaire.
- 163** *Ibid.*, p. 11 : Léon Astruc (Manuel), de Saragosse; 7, calle Trafalgar, Madrid. / 58 La danseuse Noré.
- 164** *Ibid.*, p. 10 : Gárate Clavero (Juan José), de Alcalá del Arzobispo [Albalate del Arzobispo, Teruel]; 50, calle Alcantara, Madrid / 43 Portrait de la mère de l'artiste.
- 165** *A History of The Hispanic Society of America. Museum and Library (1904-1954), with a survey of the collections*, New York, The Hispanic Society of America, 1954, pp. 46-47.

- 166** E. Tormo, *op. cit.*, 1909, p. 284.
- 167** V. Carderera Solano, *op. cit.*, 1835, pp. 253-255 [V. Carderera Solano, ed. de Ricardo Centellas, *op. cit.*, 1996, p. 34].
- 168** V. Carderera Solano, *op. cit.*, 1838, p. 631-633 [*Ibid.*, p. 42].
- 169** V. Carderera Solano, *op. cit.*, 1860, pp. 215-227 [*Ibid.*, p. 51].
- 170** C. Iriarte, *op. cit.*, 1867, p. 145.
- 171** Conde de la Vinaza, *op. cit.*, 1887, p. 238, n.º LXV.
- 172** L. Matheron, *op. cit.*, 1890, p. 69, p. 122 [1er ed. 1858].
- 173** H. Store, *op. cit.*, 1914, p. 329, n.º 68.
- 174** Cat. expo., 1928, p. 14, n.º 15; H. Gimeno y Fernández-Vizorra (dir.), *op. cit.*, 1931, p. 43, n.º 15.
- 175** M. Beltrán Lloris, "El retrato de Luis María de Borbón y Vallabriga en el Museo de Zaragoza", M. L. Arguis Rey y M. Beltrán Lloris, *Luis María de Borbon y Vallabriga. Francisco de Goya, Zaragoza*, Museo de Zaragoza, 25 de septiembre de 2007 al 8 de enero de 2008, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, pp. 91-97, ver la página 92.
- 176** F. Zapater y Gómez, *Apuntes Histórico-Biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura, Zaragoza*, 1863, pp. 39-40 [1ª ed. 1859]; F. Zapater y Gómez, *op. cit.*, 1928, p. 52, nota 1.
- 177** Conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, pp. 240-241, n.º LXXII.
- 178** J. Vega, *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2002, t. II, pp. 146-147, n.º 78.
- 179** H. Stokes, *op. cit.*, 1914, p. 334, n.º 156.
- 180** F. Zapater y Gómez, *op. cit.*, 1863, p. 121 [1er ed. 1859]; conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, pp. 241-242, n.º LXXIII.
- 181** X. Desparmet-Fitz Gerald, *op. cit.*, 1928-1950, t. 2, n.º 356. H. Stokes, *op. cit.*, 1914, p. 334, n.º 156. p. 329, n.º 76.
- 182** Conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, p. 250, n.º LXXXIX.
- 183** A. Brejon de Lavergnée, J. J. Rishel (dir.), *Goya, un regard libre*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 12-12-1998/14-03-1999, Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art, 17-04-1999/11-07-1999, Paris, R.M.N., 1998, pp. 126-127, n.º 5.
- 184** J. J. Luna (dir.), *Goya 250 aniversario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 de marzo al 2 de junio de 1996, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, pp. 358-359, n.º 80.
- 185** V. Carderera Solano, *op. cit.*, 1838, p. 631-633 [*Ibid.*, p. 40]; V. Carderera Solano, *op. cit.*, 1860, pp. 215-227 [*Ibid.*, p. 49]; L. Matheron, *op. cit.*, 1890, p. 134 [1era ed. 1858].
- 186** Hemos retomado la apelación encontrada en su segundo testamento pues su nombre y apellidos completos eran Francisco Ramón Emeterio Celedonio de Espés-Alagón-Córdoba y Glymes de Bravante.
- 187** R. Fantoni y Benedi, "Los Fernández de Córdoba-Alagón, condes de Sástago, Grandes de España", *Hidalguía* 297 (2003) pp. 155-176, ver especialmente las páginas 166-169.
- 188** El duque falleció el día 30 de noviembre de 1841.
- 189** Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, protocolo n.º 24947, fol. 33. Documento sólo mencionado por Carlos Franco de Espés y Mantecón, *Un negocio americano de un señor aragonés, Zaragoza*, Gobierno de Aragón, 1990, p. 102.
- 190** X. de Salas, "Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera", *Archivo Español de Arte y Arqueología* 20 (1931) 174-178.

- 191** Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional, Madrid), Planos, 2750, 1818: "Colección / de / pinturas, / de la / Excma Señora, / viuda del Sermo Señor / Infante / D. Luis Antonio Jaime de Borbon. / asuntos, numeros. / Dimensiones y autores; / su / colocacion / en las casas / de S. Pedro Nolasco y del Coso. / En Zaragoza / 1818. Documento dado a conocer en la tesis doctoral de Sophie Domínguez-Fuentes: *Les collections de l'infant don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio*, thèse de doctorat sous la direction d'Antoine Schnapper, Université Paris IV-Sorbonne, 4 vol., Paris, 2001. Documento recientemente expuesto y comentado brevemente en: M. García Guatas, "María Teresa de Vallabriga y su colección de pintura en Zaragoza" en M. L. Arguís Rey y M. Beltrán Lloris, *op. cit.*, 2007, pp. 71-86. En la actualidad preparamos, en colaboración con otros especialistas, una edición facsimilar de este documento junto con su transcripción completa y un estudio pormenorizado de la colección de la Vallabriga y de su familia.
- 192** A.G.P.M., Planos, 2750, 1818, fol. 28, n.º. 102, n.º. 98.
- 193** *Idem*, fol. 44, n.º. 47+, n.º. 47.
- 194** *Idem*, fol. 57, s.n.
- 195** X. de Salas, "Inventario de las pinturas de la colección de Don Valentin Carderera", *Archivo Español de Arte* 151-152 (1965) p. 218, n.º. 189 y p. 223, n.º. 266.
- 196** J. Gudiol, *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona, Polígrafa, 1970, p. 235, n.º. 5-6.
- 197** J. I. Gómez Zorraquino, *Los Goicoechea y sus intereses por la tierra y el agua en el Aragón del siglo XVIII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 33.
- 198** F. Zapater y Gómez, ed. de Ricardo Centellas, *Goya, Zaragoza*, Institución Fernando "el Católico", 1996, p. 76.
- 199** *Ibid.*, p. 13. *Exposición Hispano-Francesa. Arte Retrospectivo. Catálogo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, p. 102, n.º. 2.
- 200** X. Desparmet-Fitz Gerald, *op. cit.*, 1928-1950, t. I, p. 182, n.º. 139. P. Gassier y J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 75, nota 78: sólo conocen este boceto por una fotografía hecha cuando pertenecía a la colección Demotte de Paris (1922). No se pronuncian realmente sobre su atribución.
- 201** *Ibid.*, t. II, p. 284, n.º. 537. También catalogado por A. Mayer, *op. cit.*, 1923, p. 180, n.º. 87. P. Gassier y J. Wilson, *op. cit.*, 1970, p. 165, nota 696.
- 202** G. M. de Jovellanos, ed. de J. M. Caso González, *Diario*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 426 [manuscrito fechado en 1801]. Las fichas de catalogación de Manuel García Guatas siguen siendo el estudio más completo sobre este conjunto: cat. expo., *Goya*, Zaragoza, La Lonja, Museo Pablo Gargallo, Torreón de Forzea, 18 junio-18 octubre 1992, Madrid, Electa España, 1992, pp. 92-99, n.º. 32-34.
- 203** L. Matheron, *op. cit.*, 1890, p. 148 [1era ed. 1858].
- 204** Conde de la Viñaza, *op. cit.*, 1887, pp. 208-209, n.º. XXIV-XXVI, p. 299, n.º. CXXXVII-CXXXIX.
- 205** J. Pasqual de Quinto y de los Ríos, *op. cit.*, 2004, pp. 256-257.
- 206** A. Lasierra, "Nuevos cuadros de Goya", revista *Aragón*, 31 [abril 1928], p. 123.
- 207** F. J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1963, p. 300-301.
- 208** J. Vega, *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2002, t. II, pp. 142-145, n.º. 70-71.
- 209** *Ibid.*, pp. 194-196, n.º. 98.
- 210** F. de Goya, ed. A. Canellas López, *Diplomatario*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981, p. 208, n.º. 7.
- 211** Entre muchos ejemplos: G. Martin-Méry [dir.], *Goya [1746-1828]*, Bordeaux, cat. expo., 1951, p. 25, n.º. 1. J. L. Morales y Marín, *Goya pintor religioso*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1990, p. 122, n.º. 51.

- 212** A. Ansón Navarro, *El entorno del convento del Carmen de Zaragoza*, Zaragoza, Elazar ediciones, 2007, pp. 135-137. Ver también: F. Torralba Soriano, "Hipótesis sobre una obra de Goya", *Goya*, 227 (1992).
- 213** F. de Goya, ed. A. Canellas López, *Diplomatario*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981. F. de Goya, ed. A. Canellas López, *Diplomatario addenda*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1991.
- 214** J. Chastenet, "La vie de Francisco Goya y Lucientes, peintre", AA. VV., *Goya*, Paris, Librairie Hachette, 1964, pp. 8-9 : "La légende veut qu'un religieux de passage, ayant remarqué un de ses charbonnages représentant un porc et particulièrement bien enlevé, ait obtenu de la famille de Francisco l'autorisation d'emmener celui-ci à Saragosse et de l'y placer dans une école [...]."
- 215** J. Sinués y Urbiola, *El realismo estético y el eclecticismo idealista en el arte durante el siglo XVIII y las obras de Goya en la Sociedad Aragonesa de Amigos del País*, Discurso leído por el Dr. D. José Sinués y Urbiola en la solemne recepción pública celebrada por la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, el día 29 de junio de 1947 y contestación al mismo por el Dr. D. José Galiay Sarañana, Zaragoza, Tip. Vda. de C. Molino, 1947.
- 216** Anónimo [atribuido tradicionalmente a Francisco de Goya], *El tocado de la dama*, óleo sobre papel, 21 x 31 cm, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- 217** Menciona el *Catálogo de las pinturas, esculturas y planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País*, Zaragoza, imprenta M. Peiro, 1842, p. 11, nº 8.
- 218** J. Sinués y Urbiola, *op. cit.*, 1947, p. 33.
- 219** Angulo Íñiguez, "La familia del Infante Don Luís, pintada por Goya", *Archivo Español de Arte*, 41 (1940).
- 220** J. Sinués y Urbiola, *op. cit.*, 1947, p. 38: anónimo, *El Tocado de la dama*, óleo sobre lienzo, 21 x 31 cm, Zaragoza, ¿Colección Pérez Cistué?
- 221** J. C. Lozano (dir.), *op. cit.*, 2006, pp. 264-265, nº. 26, pp. 268-269, nº. 28.
- 222** J. I. Calvo Ruata, "Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez", *Artígrama* 21 (2006) 485-524; A. Ansón Navarro (dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 86-95.