

## **SOBRE UNA INMACULADA CONCEPCIÓN ATRIBUIDA A FRANCISCO DE GOYA: NUEVOS DATOS Y CONSIDERACIONES**

---

JOSÉ M<sup>a</sup>. PALENCIA CEREZO  
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

---

La obra, de 149 x 93 centímetros, fue conocida por primera vez en 1984 debido a su inclusión en la exposición que llevó por título *La pintura en Ecija (S. XVI - XIX)*, por pertenecer a una colección particular de esa localidad, a la que había llegado tras haber sido adquirida poco tiempo atrás en el comercio de arte de Sevilla, donde se la tenía como anónima y como procedente de una familia de Cádiz.

Fue entonces cuando Francisco Zueras Torrens -crítico de arte y pintor aragonés afincado en Córdoba de reciente fallecimiento- la atribuyó por primera vez a Goya, planteando la posibilidad de que se tratase de la que, según diversos indicios, habría ejecutado hacia 1792 a instancias de su ilustrado amigo el gaditano Sebastián Martínez Pérez, al que Goya también hizo un retrato a raíz de la estancia en la casa que éste poseía en la *tacita de plata* ese año para convalecer de la enfermedad que le desembarcaba en sordera. Por lo tanto, un par de años antes de su participación en la decoración de ese Oratorio de la Santa Cueva, que desde 1781 venía siendo patrocinado por el clérigo José Sáenz de Santamaría, Marqués de Valde-Iñigo<sup>1</sup>.

Dicha atribución apenas si encontró eco entre la crítica, contando con más detractores que partidarios, aunque los que la desdeñaron, sólo pudieron señalar tímidamente que se trataba de la obra de un discreto pintor sevillano seguidor de Bartolomé Esteban Murillo, aunque nunca pudieron establecer claros paralelismos, ni con la técnica ni con los procedimientos e iconografías propias del genio sevillano del Barroco.

Para Zueras se trataba de la tercera y definitiva versión de la temática de la *Inmaculada Concepción* que habría salido del pincel del maestro; siendo las otras dos la realizada hacia 1784 para el Colegio de la Orden de Calatrava en Salamanca -que desapareció durante la Guerra de la Independencia y de la que existe boceto preparatorio regalado en su día por Goya a su común amigo y ministro Gaspar Melchor de Jovellanos-, hoy conservado en el Museo del Prado; más la que en 1812 figuraba con el número 30 en el inventario de bienes del matrimonio Goya- Bayeu a la muerte de la esposa del pintor, la cual llegó a pertenecer a su hijo Javier y se encuentra en una colección particular de Barcelona.

---

<sup>1</sup> Véase ZUERAS TORRENS, Francisco (Zueras, 1984): *La pintura en Ecija*, en *La pintura en Ecija (S. XVI - XIX)*. Texto introductorio al catálogo de la exposición. Sala Capitular del Excmo. Ayuntamiento de Ecija. Córdoba, 1984. Se refiere Zueras aquí al conocido retrato de Sebastián Martínez que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, dedicado, firmado y fechado en 1792.

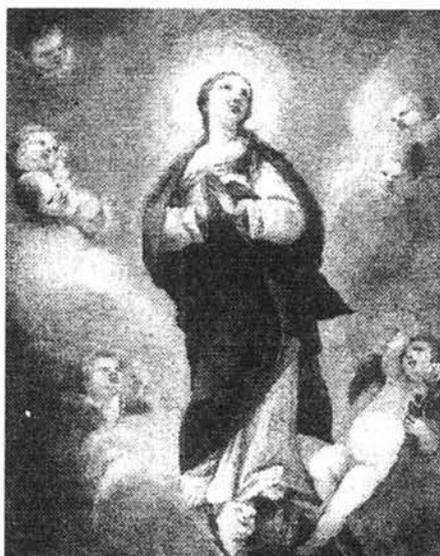


Atribuida a Francisco de Goya: Inmaculada Concepción.

Entre una y otra existen evidentes diferencias de ejecución y concepto. Mientras la primera, más neoclásica y de factura netamente goyesca, ha venido sirviendo de referente para comprender cómo Goya había interpretado a la Inmaculada Concepción; la segunda, de menor calidad y mucho más barroco concepto, perteneciente a una colección particular de Barcelona, fue expuesta en Zaragoza en 1986, en la muestra titulada *Goya Joven (1746-1776) y su entorno*, en cuyo catálogo José Rogelio Buendía escribió que se trataba de una apresurada obra “de las que Goya acostumbraba a hacer para retratos familiares sin demasiado interés iconográfico y estilístico”<sup>2</sup>.



Inmaculada de Jovellanos.



Inmaculada de Francisco Javier Goya.  
Col. particular.

No pudo saber Zueras por entonces que en esa misma muestra fue exhibida por primera vez en España una cuarta *Inmaculada* firmada por Goya. Era ésta una miniatura ovalada pintada sobre cobre, perteneciente a una colección particular de San Juan de Puerto Rico, que Buendía catalogó como de los últimos momentos de su segunda etapa zaragozana o de los primeros instantes madrileños; es decir, de hacia 1774-78, antes de su primer viaje a Sevilla, ya que carecía completamente de estilemas murillescos, poniendo de manifiesto cómo Goya se mostraba aquí muy tímidamente seguidor de la escuela madrileña y valenciana de la primera mitad del XVIII<sup>3</sup>. Y efectivamente, Buendía no se equivocaba, porque es lo que hizo siempre Goya respecto a esta temática: mos-

<sup>2</sup> Véase BUENDÍA, José Rogelio (Buendía, 1986): *Goya Joven (1746-1776) y su entorno*. Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1986, p. 90.

<sup>3</sup> Buendía, 1986, pp. 90-91.

trarse seguidor de la escuela madrileña.

En cualquier caso, con estas tres *Inmaculadas* goyescas se completaba la secuencia cronológica de una década – de 1774 a 1784 – en la que Goya pasaba de lo barroco a lo neoclásico, y de los modelos y procedimientos patrocinados por Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, a la configuración de un estilo propio que, como fue también el caso de algunos de sus coetáneos – por ejemplo, José Camarón y Boronat – le llevaría a plasmar definitivamente conceptos emparentados con el neoclasicismo mengsiano.

Y es que, a todas luces, es perceptible la larga distancia que va desde estas dos últimas *Inmaculadas* de pequeño formato, tradición barroca y mediana factura, respecto al boceto del Prado y a la que aquí vamos a tratar, que habría sido, sin duda, la mejor de sus *Inmaculadas* conservadas o al menos conocidas hasta el presente; y una de sus mejores pinturas, no sólo del “ámbito religioso”, sino de esa etapa de Goya fundamentada en un nuevo tipo de estética que se pone de manifiesto a raíz de su enfermedad, dando razón a esa feliz aseveración de Lafuente Ferrari de que, a lo largo de su trayectoria, “Goya aprendió siempre, pudiendo establecerse un cuadro cronológico de su vida en el que, año tras año, fueran registrándose las nuevas adquisiciones con que iba enriqueciendo su cultura artística”<sup>4</sup>.

Los argumentos de atribución de Zueras se basaron en reflexiones como las que siguen. Por ejemplo, en el parecido que guardaba con la *Virgen del Pilar* realizada hacia 1773-77 del Museo de Bellas Artes de Zaragoza; o la relación de los celajes plenos de cabezas de querubines abocetadas con el color dorado de la gloria que Goya había plasmado en los bocetos sobre la *Regina Martyrum* para la cúpula de la Basílica del Pilar, donde la cabeza de la Virgen recordaba en técnica y colorido a la aquí estudiada.

Además, Zueras defendía también como argumento de atribución la existencia en la obra de gran cantidad de “pintura soterrada”, rasgo típico y casi exclusivo de la producción goyesca que no iba a darse en ningún pintor sevillano de la órbita murillesca. Así, por ejemplo, - y como más significativo-, una posible representación del esquemático autorretrato del artista en posición horizontal que María sujetaría con su mano izquierda a manera de medallón oval debajo de la transparencia de la “gasa”, guardando correspondencia con una calavera igualmente horizontal formada en la embocadura de la manga de la túnica, lo que pudiera leerse como una premonición de muerte, en un momento en que Goya se siente enfermo de gravedad sin saber exactamente qué le pasa.

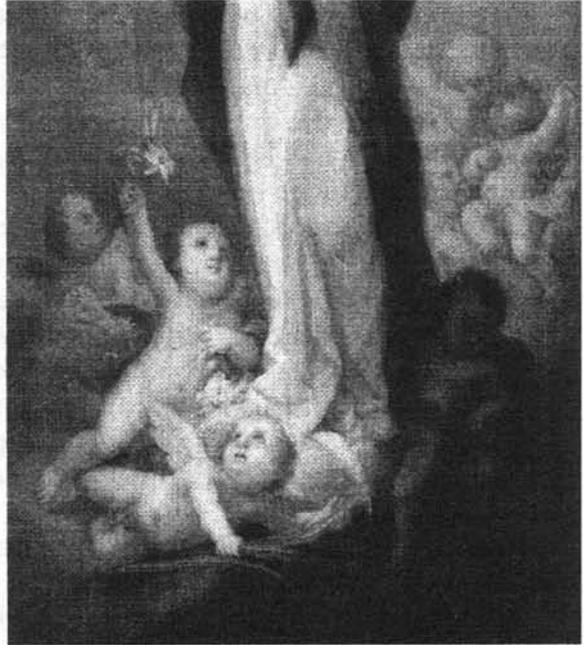
Un “motivo” éste del medallón con el que Goya habría tratado de emular a su compatriota aragonés del siglo XV Nicolás de Zahortigas, que había realizado algo parecido en el retablo de la Virgen de la Carrasca de Blancas (Teruel), hoy conservado en el Museo de Montjuich<sup>5</sup>. En todo caso, dada la falta de interés que la crítica moderna

<sup>4</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La situación y la estela del arte de Goya*, en Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo de la exposición celebrada (en 1932) por los Amigos del Arte, Madrid, 1947, p. 43.

<sup>5</sup> Zueras, 1984, s/p. Por nuestra parte, después de Zueras, que sepamos, fuimos los únicos en llamar la atención sobre la importancia de esta obra, incidiendo también en cómo la vestimenta de la Virgen, con túnica en doble gasa blanca y manto azul caído, sin movimiento, - como había hecho en la citada *Concepción* del Prado, respondía a los ideales estéticos de Jovellanos y era propio de la moda que para la mujer se imponía con el denominado Estilo Imperio, poniendo de manifiesto las concomitancias con la manera de hacer de un Goya que, por esa época, estaba descubriendo el sombreado y la entonación en grises, que llevaría a su momento más álgido en cuadros de 1794 como *Doña Tadea Arias de Enríquez*, *La Tirana* o *La Duquesa de Alba*. Véase: PALENCIA CEREZO, José María: *La Concepción que se conoció en Ecija*. En diario *Córdoba*, domingo 29 de junio de 1986.



Inmaculada Concepción. (Detalle).



Inmaculada Concepción. (Detalle).

viene demostrando por este tipo de argumentos, en adelante no vamos a insistir más en ellos, aunque el estudio de los varios que la obra posee podría dar para todo un tratado demostrativo<sup>6</sup>.

Algunos años después, en su libro titulado *Goya en Andalucía*, Zueras volvía a insistir en sus anteriores argumentos, aportando como hipótesis novedosa, que esta *Inmaculada* había sido pintada para decorar el comedor o salón de la casa de Sebastián Martínez, para el que también había realizado durante la convalecencia en su morada tres sobre-puertas o cuadros de formato rectangular - de 59 x 145 centímetros - titulados: *El comadreo* o *Dos majas conversando* - hoy en el Wadsworth Atheneum de Hartford-, *La siesta* o *Mujer dormida* - de la colección madrileña de Antonio Mac Crohon - y *El sueño*, de la National Gallery de Washington; con lo que habían sido cinco el número de obras de Goya que Martínez había tenido en su casa, formando parte de la colección de más de trescientos lienzos, esculturas clásicas y estampas, fundamentalmente italianas, que pudo ser inventariada a su muerte, de la que se tiene cumplida referencia a raíz de los conflictos tenidos con el Santo Oficio de Cádiz por la posesión de desnudos y obras de contenido obsceno<sup>7</sup>.

Por todo ello, para el primero que públicamente sostuvo que se trataba de una obra de Goya, esta *Inmaculada Concepción* habría sido un claro homenaje a la familia Martínez, particularmente a sus tres hijas -Josefa, Micaela y Catalina- en agradeci-

<sup>6</sup> Otros aspectos de la variedad de "pintura soterrada" que la obra presenta serían la cara invertida de un maño tocada con pañuelo baturro por debajo de la expresad manga, o el rostro de un simio más una paloma en la base de la túnica por la zona derecha, dirigiéndose la primera hacia "el reino de la sombra".

<sup>7</sup> Sobre la colección de obras de arte de Sebastián Martínez y sus conflictos con la Inquisición de Cádiz, véase por ejemplo: PEMÁN, María: *La colección artística de Don Sebastián Martínez, amigo de Goya, en Cádiz*, en Archivo Español de Arte, 201, 1978, pp.53-62; y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Inquisidores e ilustrados: las pinturas y estampas "indecentes" de Sebastián Martínez*, en IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempos de Carlos III, Madrid, 1989, pp.311-319.

miento por los desvelos que habrían tenido pará con él cuando se encontraba enfermo en la casa. Además, la modelo podría haber sido una de estas hijas. Prueba de todo ello sería también el propio marco con que la pieza fue adquirida, de un acentuado gusto neoclásico, en color caoba y decorado exclusivamente con cuatro rosetas en sus cuatro ángulos, el mismo que llevó en su día al retrato de Sebastián Martínez que hoy se conserva en Nueva York<sup>8</sup>.

Además, otros rasgos de su indudable filiación goyesca serían, por ejemplo, su relación estilística con las pinturas de la Santa Cueva de Cádiz, la influencia murillesca que presentan los angelillos que acompañan a María, y sobre todo, la manera en que la Virgen se ajusta el manto al cuerpo, en lo que Zueras veía la influencia del manto de la *Virgen del Pilar* de Zaragoza, recordando cómo Xavier de Salas puso en su día de manifiesto que Goya, en una de sus cartas a su íntimo amigo Martín Zapater, había expresado que consideraba inadecuada la representación barroca de la Inmaculada Concepción con el manto agitado y flotante, como él mismo lo había practicado en su obras de juventud<sup>9</sup>.

En cualquier caso, en base a estos argumentos, la obra se consagraba como una de las mejores pinturas de temática religiosa de Goya, algo que sonaba un tanto raro a todos aquellos que continuaban teniendo esa visión tradicional de un Goya laico e ilustrado, que habría dejado escasas muestras de pintura religiosa. Una visión ésta que ha sido fuertemente puesta en crisis en los últimos tiempos, a raíz del considerable número de obras de este segmento de su pintura que han venido apareciendo.

Respecto a las tres *Inmaculadas* citadas al principio, puede decirse que el concepto de la realización goyesca para ésta, habría cambiado radicalmente. Pero antes de entrar en materia específica habría que señalar cómo, también en los últimos tiempos, han abundado los estudios relativos a las fuentes iconográficas de la pintura religiosa de Goya, los cuales, a grandes rasgos, han coincidido en señalar como fuentes comunes para toda ella, tanto la escultura clásica - factor éste fundamentado en la amplitud de campos que ha abierto la publicación del llamado *Cuaderno italiano* -, como los grabados franceses del siglo XVII, a los que en algún caso Goya siguió fidedignamente en diferentes momentos, como lo fue en el caso del *Sueño de San José*, donde habría seguido muy fielmente una estampa de Michel Dorigny.

En todo caso, habría que insistir en primer lugar en que el concepto compositivo de esta *Inmaculada Concepción* no viene ni de Murillo ni de la Escuela Sevillana del Barroco, sino más bien de los llamados Pintores de Corte del siglo XVII o Escuela Madrileña. Baste que se compare con Carreño de Miranda y con su famosa *Inmaculada* (1683) del Convento de la Encarnación de Madrid, o con la conservada en el Museo Lázaro Galdiano, a quien un Goya que ya llevaba varios años pululando por Madrid, va a recordar aquí en la manera de distribuir los angelitos de la base de composición por ambos lados, y en la manera de crear una entrada de luz por el ángulo inferior izquierdo que deja en fuerte penumbra tanto el lado opuesto como, en menor grado, la zona superior izquierda de la composición. ¿No es lógico que Goya quisiera emular mejor a Carreño que a Murillo, que cómo él mismo, había llegado a ser pintor del Rey?

<sup>8</sup> Las distintas estancias de Goya por ese tiempo entre Madrid, Cádiz y Sevilla, sus relaciones con Martínez y Ceán, son bastantes conocidas gracias fundamentalmente al epistolario con Martín Zapater. Véase una aproximación de conjunto al tema en BATICLE, Jeannine (Baticle, 1995): *Goya*, Barcelona, 1995, pp. 137-141. Está suficientemente probado que, a pesar de su enfermedad y sus justificaciones a la Academia de San Fernando, por ese tiempo Goya pintaba y mucho, en un periodo - 1793-95 - al que Baticle se ha referido denominándolo como "Un destino escrito en los astros en el que nadie quiere creer".

<sup>9</sup> Véase ZUERAS TORRENS, Francisco: *Goya en Andalucía*. Córdoba, 1989, pp. 71-77.

En segundo lugar, habría que incidir en que la pose de María es aquí la de una recatada Venus o clásica Afrodita, aunque en vez de llevarse una sola de sus manos hacia el pecho en disposición de disimularlo a la mirada del espectador, se llevaría las dos, para taparse con la derecha el corazón en gesto piadoso y para sostener con la izquierda, no ya el seno opuesto, sino ese “soterrado” retrato del artista de tono agrisado que, si por un lado parece ser un extremo del manto, por otro, evidentemente no lo es<sup>10</sup>.

Tanto esta circunstancia como la anterior, va a diferenciar a Goya de las diferentes escuelas barrocas españolas y de sus propios coetáneos; ya que, por lo general, las *Inmaculadas* de Maella, los Bayeu, los Camarón o los González Velázquez, suelen estar planteadas con los dos brazos abiertos, y en todo caso, sólo con uno posado sobre el pecho.

En tercer lugar, el rostro de la propia María es sin duda otro de los argumentos para sustentar la atribución, ya que su cara es “completamente goyesca” en tanto en cuanto recuerda no sólo la fisonomía que el propio Goya tenía en la época en que pudo pintarla, sino también la de su mujer Josefa Bayeu, aunque ésta última sea menos identificable por ser menor las representaciones que de ella han llegado. Compárese si no con el *Autorretrato* de 1794 perteneciente a la Real Academia de San Fernando, o con los algo más posteriores que se conservan en una colección particular madrileña y en los Museos Goya de Castres y Bonnat de Bayona. En cuanto a Josefa Bayeu, compárese el rostro con el que aparece en el único retrato de la misma considerado por la crítica actual: el dibujo de 1805 conservado en una colección particular madrileña; aunque en él aparezca ya de muy avanzada edad<sup>11</sup>.

Por lo demás, María aparece con la mirada dirigida hacia arriba con las órbitas de los ojos hinchadas, como si llorara, con un gesto medio complaciente y medio de dolor, y con la mirada perdida pareciendo buscar la luz de una Gloria que no está ni en la Paloma del Espíritu Santo, ni en el Padre Eterno, ni en los rayos celestiales a Él alusivos. Ni incluso –podríamos decir– en el propio cuadro.

Con parecida posición de la cabeza, ojos y mirada, reflejaría Goya, por ejemplo, en 1798, a la mujer que ocupa el lugar destacado en la escena del milagro del Santo de Padua en la madrileña Ermita de la Florida<sup>12</sup>. ¿No podría ser ello también signo o ejemplo de un Goya implorante, que pide al cielo a través de la Virgen que lo libre de su enfermedad, o le agradece el haberle liberado en buena parte de ella?

Un cuarto rasgo evidenciador de lo goyesco serían los propios dedos de las manos, tanto de María como de los principales ángeles del cuadro; que se presentan finos, poco moldeados, pareciendo plegarse a la par de la cadencia de los pétalos de las flores. Con esa suerte de dedos finos pintó también en este momento a María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, la Duquesa de Alba, en el retrato que le hiciera en 1794 y se conserva en la Colección Casa de Alba.

---

<sup>10</sup> Hay que señalar que el mejor antecedente iconográfico español de *Inmaculada Concepción* con las manos cruzadas sobre el pecho será la pintada por José de Ribera para las Agustinas de Monterrey en Salamanca, que llega a España en 1625 y desaparece con la francesada, para sentar un modelo que cambió el panorama iconográfico español del momento, siendo “emulada” por la mayoría de los pintores castellanos de las generaciones siguientes.

<sup>11</sup> Véase el estudio más reciente del mismo en SESEÑA, Natacha: *Las mujeres de Goya*, Madrid, 2004, p.217-220.

<sup>12</sup> Sobre la actividad de Goya en San Antonio de la Florida pueden consultarse las más recientes aportaciones de PITA ANDRADE, Jose Manuel; MENA MARQUÉS, Manuela y BUENDÍA, José Rogelio: *Goya en San Antonio de la Florida*. Museos Municipales, Madrid, 1999.

Si a ello unimos, por ejemplo, que se sabe que su contemporáneo Pedro González de Sepúlveda criticaba al artista por no prestar suficiente atención a las manos, entonces tendríamos un signo más de que Goya se esmeró en esta obra, aunque no todo lo que solía hacerlo cuando se trataba de un comprometido encargo<sup>13</sup>.

Un quinto rasgo definitivo de lo goyesco sería también a nuestro juicio el atrevimiento con que la Virgen va vestida, luciendo a la moda Imperio de su tiempo, con una túnica blanquísima cubierta de gasa ceñida al cuerpo, sin un vil revoloteo, finalizando en cuello completamente redondeado; más un manto azul –de ese color que tanto ha alabado en Goya Ramón Gómez de la Serna– que por el frente se cierra en ampulosos pliegues completamente verticales que acompañan en cadencia al ritmo de las mangas de la túnica y sólo parecen querer formar un tímido roleo o vuelta hacia arriba a partir de las piernas.

Da con ello Goya una auténtica lección práctica de cómo sus ilustrados amigos concebían la representación del trasunto de la *Inmaculada Concepción*, particularmente a Jovellanos, cuyo ideal neoclásico mengsiano quedaría expreso en carta dirigida a Fray Manuel Bayeu a propósito de una *Inmaculada* vista en el Castillo de Bellver<sup>14</sup>.

Un sexto rasgo distintivo de la mano de Goya serían los angelitos que figuran en el cuadro. En principio porque iconográficamente guardan cierto recuerdo con los de los grabados de Michel Dorigny que aparecen en la serie titulada *El triunfo de Galatea*, que tuvo mucha difusión en España desde Felipe V, siendo muy apreciados en los círculos académicos por sus desnudos. Goya pudo haber visto también esta obra entre las que componían la colección de Sebastián Martínez.

Además, sus ademanes y cadencias recuerdan también a los que tenían los de sus pinturas de la década de 1770. Baste señalar como ejemplo los que presentan la ya aludida *Virgen del Pilar*, y su pareja, *La muerte de San Francisco Javier* del Museo de Zaragoza; o los del *Boceto para el techo del coreto del Pilar* (1771), que culminarán a comienzo de la siguiente en los que presenta la cúpula *Regina Martirum* del Pilar, obra de 1781-82, en especial los dos ángeles desnudos de cuerpo entero que sostienen la filacteria con el título de la advocación.

Incluso, los rostros de los principales de mancebos del cuadro recuerdan a los que tienen los protagonistas de los cuadros de Goya titulados *Niños cogiendo fruta* o *Niños inflando un globo*, considerados como preparatorios para cartones con destino al comedor de los Principes de Asturias en el Palacio del Pardo; o los de los *Juegos de Niños* que fueron de don Andrés del Peral. Siguiendo a Gassier y Wilson estos últimos se suelen fechar entre 1777 y 1785, aunque para Glendinning cabe también la posibilidad de que sean de hacia 1795-96<sup>15</sup>.

Por último, un séptimo rasgo distintivo de la actuación de Goya serían la palma, rosas y flores que portan los dos principales iluminados de la parte izquierda de la composición. Así, esa palma corta, curvada en dos inapreciables eses, y esa azucena de rabo corto y cinco pétalos, se inscriben en la tradición de la “buena” pintura goyesca

<sup>13</sup> Glendinning, 1992, p. 87.

<sup>14</sup> MORALES Y MARÍN, Jose Luis: *Goya pintor religioso*, Zaragoza, 1990, p. 318-320, donde se realiza una de las mejores aportaciones a la temática. En su *Goya: catálogo de la pintura* para la Real Academia de Nobles Artes de San Luis de 1994, Morales y Marín tampoco incluyó esta obra entre las 567 que consideró originales del aragonés, frente a las 750 de Gudiol y las 640 de Gassier-Wilson. Es de sumo interés también su trabajo *Precisiones sobre Goya y la pintura de temática religiosa*, en Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya, Madrid, 21-23 de octubre de 1992, pp. 53-63.

<sup>15</sup> Véase GLENDINNING, Nigel (Glendinning, 1992): *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, p. 58, nota 128.

que se inicia en las que presentan los martines aragoneses de la *Regina Martyrum*, hasta llegar a las que presenta la *Santa Lutgarda* que Goya pintara en 1787 -también con licencia real-, para el Convento de Santa Ana de Valladolid, donde la media docena de obras para los altares colaterales de su iglesia hubo de compartirlos con Ramón Bayeu, y donde además, según la crítica, se mostraría de lo más académico de su trayectoria precisamente porque quería dar una lección a su cuñado, con el que, como es sabido, no siempre anduvo a buenas.

Por lo demás, las rosas guardan también extraordinaria semejanza con las que luce María sobre su cabeza en *La aparición de la Virgen a San Julián* de la Iglesia de la Asunción de Valdemoro (Madrid), que se sabe realizada por Goya hacia 1790.

La relación pictórica de la obra con los tres cuadros pintados por Goya para la Santa Cueva fue tímidamente apuntada por Zuera, aunque la restauración, tanto de la obra que nos ocupa – que se produjo en 2003–, como de los cinco lienzos del oratorio alto gaditano –que lo fueron entre 1988 y 2000 en el Museo del Prado–, ha venido a poner de manifiesto más de una coincidencia entre la factura técnica de una y otros, y no sólo de argumentos pictóricos, sino de una probable intencionalidad ejecutiva, hipótesis en la que ahora vamos a adentrarnos<sup>16</sup>.

En principio, en ambos casos, los materiales empleados por Goya resultan iguales, evidenciando una idéntica manera de manchar, velar y utilizar los grises, ocre, azules de Prusia y blancos de plomo, en unas obras cuyas medidas se corresponden incluso en altura. Eso sí, salvando la “primorosidad” o diferencia de pincelada existente entre una y otras por momento e intencionalidad. En todo caso, todas retratan a ese Goya que, como escribía al poco de su muerte su hijo Javier en carta dirigida a la Academia de San Fernando relativa a la biografía de su padre, sabía pintar incluso con el cuchillo de la paleta, “empleándolo más en los cuadros que eran para su propio disfrute, especialmente aquellos relacionados con sus amigos en los que no empleaba más que una sola sesión”<sup>17</sup>.

La estrecha relación técnica y colorista que tiene nuestra Inmaculada resulta evidéntisima respecto a la figura de *Jesús bendiciendo el pan* del medio punto donde Goya reflejó el milagro de *La multiplicación de los panes y los peces*, donde Cristo aparece igualmente vestido con túnica blanca y mantoncillo azul –esos colores que habían venido siendo los propiamente inmaculadistas en el arte español desde Francisco Pacheco–, y donde el blanco mantel que cubre la mesa que presenta el pan se resuelve en similar caída que la blanca túnica de la Virgen.

A pesar de estas ¿coincidencias?, la relación de esta *Inmaculada* con el oratorio gaditano podía plantearse también mediante otros argumentos que podrían llevarnos a pensar, si incluso no hubiese sido éste su destino primigenio cuando fue creada por el artista.

Para demostrarlo hay que comenzar señalando que el conjunto decorativo general de la parte alta del Oratorio, dedicado a la exaltación del Santísimo Sacramento, estuvo compuesto de las siguientes intervenciones: tres medios puntos en lienzo en las lunetas realizados por Goya –*Parábola del convite nupcial*, *Multiplicación de los panes y los*

<sup>16</sup> Tras su restauración, las pinturas de Goya en la Santa Cueva fueron exhibidas en el Museo del Prado, editándose un interesantísimo libro sobre el conjunto del edificio, con estudios debidos a Antonio Bonet Correa, Jose Manuel Cruz Valdovinos, Manuela Mena Marqués, Domingo del Campo Castel, Pablo Antonio Solé y Manuel Ravina Martín, que abordaron la complejidad del edificio desde muy distintas perspectivas. Véase AA.VV: *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, 2003.

<sup>17</sup> Véase su edición por ejemplo en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Goya*, Madrid, 1950, pp. 195-196.



Goya: Parábola del convite a bodas del hijo del rey. Luneta en Santa Cueva (Cádiz).

*peces* y *La última cena*—, otro medio punto similar de José Camarón Meliá con *La recogida del maná* y un quinto de Zacarías González Velázquez con el *Milagro en la boda de Caná*, que aparece firmado en 1795; más dos relieves como fondos de altar realizados por el escultor Cosme Velázquez Merino (1755-1837) representando *La primera comunión de San Luis Gonzaga de manos de San Carlos Borromeo* y *La comunión de San Estanislao de Kotka de manos de un ángel*.

Algo más tarde, tras la muerte de don José Sáenz de Santamaría - su mentor y mecenas - en 1804, su retrato, realizado por el pintor alemán afincado en Cádiz Franz Riedmayer, fue situado sobre la cornisa frontal superior del espacio con la clara intención de que presidiera todo el conjunto.

Sin embargo, sobre el encargo y circunstancias de realización de este programa decorativo, apenas han llegado todavía los historiadores a ponerse de acuerdo. Recientemente, el profesor Cruz Valdovinos, ha expuesto la problemática existente en torno a esta cuestión, indicando de manera perfecta las cuatro hipótesis en juego<sup>18</sup>.

En principio, lo más común es pensar que el encargo fuese realizado a Goya por medio de Sebastián Martínez. Recordemos a este respecto, por ejemplo, que Antonio Ponz y Ceán Bermúdez habían intervenido a su favor en el famoso pleito habido con el Inquisidor de Cádiz a propósito de la obscenidad de algunas de sus pinturas. Además, Martínez fue elegido Académico de Honor de la de San Fernando el 3 de julio de 1796, elección en la que Goya debió haber puesto algo de su parte. Pero más curioso resulta comprobar que el Padre Santamaría fuera elegido Académico también ese mismo año, justo cuando las obras de la Santa Cueva habían llegado a su fin, procediéndose a su apertura al público<sup>19</sup>.

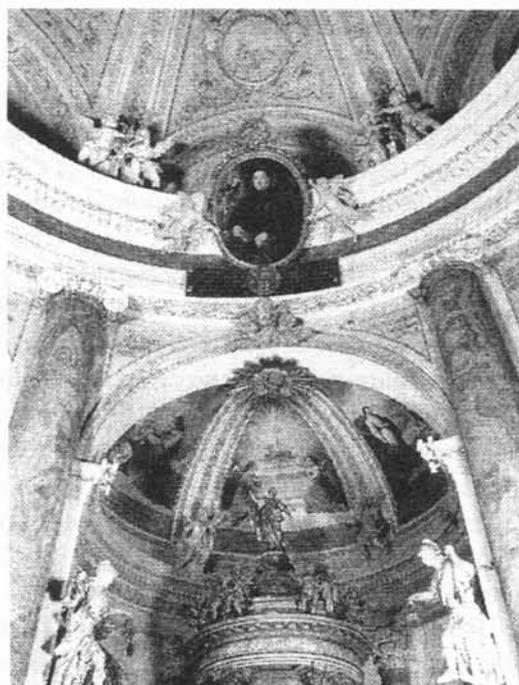
La segunda hipótesis - a nuestro juicio más novedosa y sugerente - es que el encargo hubiese sido tramitado por don Gaspar de Molina y Zaldívar (1741-1806), III Marqués de Ureña, el célebre arquitecto autor del libro *Reflexiones sobre la arquitectura*,

<sup>18</sup> Véase CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (Cruz, 2003): *La decoración de la capilla alta: encargo, iconografía y análisis formal*, en Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz, Madrid, 2003, pp. 34-95.

<sup>19</sup> Véase sobre el particular GUERRERO LOVILLO, José: *Goya en Andalucía*, en Goya, 100, 1971, p. 213.



Goya: Multiplicación de los panes y los peces. (Detalle central).



Santa Cueva. Oratorio Alto (Detalle con Retrato del Marqués colocado en 1804).

*ornato y música del templo*, publicado en Madrid en 1785 y al parecer también mediador en el encargo a Josef Haydn de la composición musical sobre *Las siete palabras* con destino a los oficios religiosos del templo.

La tercera posibilidad -la que podría parecer a priori más lógica-, se resumiría en un genérico encargo a la Academia de San Fernando, como en tantas otras ocasiones, para que ésta repartiera o designara a los artistas que habrían de llevar a cabo la tarea. Sin embargo, esta hipótesis parece descartada al no haber quedado rastro documental en los archivos de la Academia.

Por último, y según algunos, el encargo pudo haber sido hecho tanto a Goya como a Mariano Salvador Maella -por entonces los dos mejores y más distinguidos pintores académicos-, traspasando luego el encargo éste segundo a su sobrino Zacarías y a Camarón, que como él, también era valenciano. Ambos, además, necesitaban hacer méritos para un ascenso.

Para nosotros lo más probable es que se produjera una conjunción de la primera y la segunda, más su resolución en la cuarta de estas hipótesis, ya que, como ha sabido ver recientemente Manuela Mena, por esta época y por diversas razones, Goya y Maella se hallaban enfrentados<sup>20</sup>. Recordemos también que, por entonces, Maella se encontraba pintando una *Inmaculada Concepción* para el ábside -y por tanto como tema principal -de un conjunto de tres obras destinadas a la iglesia de la nueva población de San Carlos de la Isla de León -el actual San Fernando de Cádiz-, única de las tres pinturas que acabaría y que, tras diversas vicisitudes, sería colocada en el despacho del Director del Colegio Naval Militar, siendo ésta una de las pocas *Inmaculadas* que el valenciano, de atemperado acento neoclásico, pintaría con las manos unidas sosteniéndose el man-

<sup>20</sup> MENA MARQUÉS, Manuela: *Goya y Maella en Valencia: religiosidad ilustrada y tradición*. En *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, 2002, p. 102-103.

to a la manera de Murillo<sup>21</sup>.

Cabe suponer que dicho encargo hubiese apetecido mucho a un Goya siempre ávido de dinero, que en esa ocasión no había conseguido que el Marqués de Ureña y sus amigos gaditanos se hiciesen eco de su arte para poder expresarlo en la Isla de León. En cualquier caso, puede afirmarse que la *Concepción* de que tratamos, de alguna manera parangona a ésta de Maella, aunque su ambición y pretensiones sean de signo muy diferente.

Pero, en tal caso ¿Por qué Francisco de Goya recibió el encargo de tres lienzos con destino al edificio de Valde-Iñigo y Maella, siendo más veterano, sólo de dos?. Ello sólo podría explicarse, bien en base a una especial predilección del Marqués hacia el artista, o bien por un acercamiento previo de Goya al encargo. ¿Tal vez cuando se encontraba enfermo en casa de Martínez?. La respuesta parece a todas luces evidente, máxime cuando, como ha demostrado Manuela Mena en base a los datos aportados por su restauración, las tres pinturas de Goya, sin barniz protector y enrolladas, llegaron a Cádiz antes que las de sus dos jóvenes compañeros de Academia. Y además, con un evidente defecto derivado de la imposibilidad de adaptarse a la forma cóncava de las lunetas del Oratorio<sup>22</sup>.

Pero, ¿dónde habría pintado Goya estos lienzos?. Las respuestas al problema también han sido variadas. Así, por ejemplo, para Glendinning, cabrían las dos posibilidades, que los hubiese pintado en 1795 en Madrid -al igual que Camarón y González los suyos-, o bien que los hubiera llevado consigo cuando, a fines de 1796 o principios de 1797, volvía de nuevo a Andalucía para establecerse un tiempo en Cádiz, hipótesis ésta improbable, ya que para esas fechas ya había sido bendecido el recinto incluyendo los lienzos de Goya.

En todo caso, al profesor británico parece no caberle la menor duda de que Goya estaba mejor enterado que sus compañeros de los planes del sacerdote para con su Oratorio, ya que en sus obras no aparece por ningún sitio la figura femenina, al igual que iba a suceder en el sagrado recinto, cuyo uso estaba destinado exclusivamente a los hombres según las reglas de la Cofradía que lo regía. Ello se convierte en prueba evidente de tal conocimiento, ya que, poco tiempo después, en 1798, en la decoración de la media naranja de San Antonio de la Florida, Goya iba a introducir a la mujer sin ningún tipo de reparo<sup>23</sup>.

En resumen, los trabajos técnicos llevados a cabo para la restauración de los tres medios puntos de Goya, la evidencia de su no adaptación en altura a la concavidad de los lunetos y el tipo de soporte de madera sobre los que fueron montados para preservarlos del muro, -que fueron distintos a los de los de sus compañeros-, ponen de manifiesto que debieron ser pintados fuera de Cádiz, dando en parte la razón a Glendinning<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Sobre el encargo, destino final y vicisitudes, véase MORALES Y MARÍN, Jose Luis: *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, pp. 167-168.

<sup>22</sup> Véase sobre el particular el trabajo de MENA MARQUÉS, Manuela B.: *La técnica pictórica de Goya*, en *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, 2003, pp. 96-150.

<sup>23</sup> Véase Glendinning, 1992, pp. 34-36.

<sup>24</sup> Respecto a los marcos de las obras Manuela Mena ha apuntado que se estaban haciendo ya antes de fijar los lienzos a los soportes. Véase, Mena, 2003, p. 100. Por lo demás indicar que Goya estuvo en Cádiz dos veces enfermo, en 1793 y en la Navidad de 1796, en que es visitado por Moratín. Jeannine Baticle expuso con claridad cómo nunca se han aclarado las razones del segundo viaje a Andalucía de Goya en 1796. Además, expone una circunstancia significativa, que el pintor tuvo allí al parecer su propia casa donde debió de vivir de alquiler desde fines de 1796 hasta mediados de 1797, como parece desprenderse de las afirmaciones moratinianas y de diversos documentos, lo que prueba que las relaciones de Goya con Cádiz fueron más que significativas durante todo ese tiempo, aunque sus pinturas para el Oratorio habían sido hechas con anterioridad.

Pero, ¿Por qué nuestra *Inmaculada* no pudo haber sido pintada en Cádiz durante la estancia de Goya en casa de Martínez, pensando también en el proyecto de un Oratorio Alto de la Santa Cueva que era definitivamente abierto al público el jueves de Pascua del 31 de marzo de 1796?

Si damos una vuelta de tuerca más, incidiendo en una cuestión sobre la que hasta ahora la crítica ha entrado sólo muy tímidamente, quizá la respuesta pueda aclararnos más cosas. Me refiero concretamente al estudio del llamado *argumento de gloria*.

Como es conocido, el *argumento de gloria* había quedado bien expresado en el libro *Sobre la música y ornato del templo*, ya que para el Marqués de Ureña la decoración alta interior de los edificios debían quedar rematadas en decoración por este tipo de argumentos teológicos. Y para ello los artistas sólo tenían dos posibilidades: o bien representar a la tradicional Trinidad –Padre, Hijo y Espíritu Santo–, de manera aislada o rodeada de Santos; o bien poner a la Virgen como en el cielo situada; lo cual, para las ideas de la época, encajaba bien con la representación de la *Inmaculada Concepción*.

Sin embargo, si cuando el Oratorio Alto fue abierto al público, todavía no habían sido acabadas las decoraciones de la cúpula donde se alojaba el manifestador, ni de la bóveda del ábside- que no fue realizada hasta 1887 por el pintor italiano Antonio Cavallini –con lo que el conjunto había quedado “incompleto”; ¿cómo, pues, entonces había quedado reflejado el *argumento de gloria* en la Capilla Alta de la Cueva el día de su inauguración?. En principio habría que decir que de ninguna manera. Sin embargo, sí existen signos evidentes de que un posible programa primitivo podía haber considerado a María Inmaculada presidiendo de manera global un espacio, que le era reconocido en diferentes “espacios adyacentes”.

Y me explico. En su reciente estudio sobre la iconografía del conjunto del Oratorio, Cruz Valdovinos apuntaba en cierta manera el problema cuando se enfrentaba al estudio de los relieves de Cosme Velázquez, extrañándose de que en ambos el lugar de la Gloria estuviese ocupado por María, exponiendo la cuestión especialmente en relación a la representación de *San Luis Gonzaga niño recibiendo la comunión de San Carlos Borromeo en presencia de sus padres*, extrañándose de que en la zona de gloria apareciese San Luis con hábito jesuita ante la Virgen, cosa inusual en la representación de este Santo.

Pero igualmente iba a suceder en el caso de la del *San Estanislao de Kotska*, en el lado de la Epístola, donde en zona de gloria figura también la Virgen con el Niño dirigiéndose a San Lorenzo y a Santa Bárbara. Sin embargo, Valdovinos no procedió a dar respuesta a sus extrañezas, justificando la presencia de la Virgen en ambas representaciones exclusivamente en base a la formación y devoción de Sáez de Santamaría, de corte jesuítas<sup>25</sup>.

Al margen de estos casos, la única figura femenina que presenta la decoración del Oratorio Alto es la alegórica de *La Religión* que presenta la puerta de un sagrario que fue realizado en plata por el hermano del arquitecto Torcuato Benjumea. Una figura, eso sí, que para Valdovinos se emparenta absolutamente con las de la Virgen de los grandes relieves de estuco<sup>26</sup>.

¿Cómo justificar, pues la ausencia de una gran representación de la Virgen -o de María Inmaculada- en un lugar sagrado que, aunque vetado a las mujeres, al menos en la Capilla Subterránea o Cueva se rezaba el rosario, las letanías lauretanas y la salve; y que, además, el primer sábado de cada mes había rezo en honor del Purismo Corazón

<sup>25</sup> Cruz, 2003, pp. 56-58 y 64-65.

<sup>26</sup> Cruz, 2003, pp. 90.

de María <sup>27</sup>.

Pero cambiemos ahora de argumento. Sabido es que el modelo de planta oval del Oratorio tiene su antecedente andaluz en la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla<sup>28</sup> - igualmente dedicada al Santísimo Sacramento- que está presidida por una famosa *Inmaculada Concepción* de Murillo, la cual pudo haber sido vista por Goya en alguno de sus viajes a Sevilla por este tiempo. ¿No es posible entonces también que Goya, para un primer proyecto decorativo del Oratorio que, como se ha demostrado, debió conocer muy pronto y muy de cerca, pudiese haber concebido nuestra *Inmaculada* con objeto de poder verla colocada algún día en el sitio donde, finalmente en 1804 se colocó el retrato del Marqués forzando la situación, no sólo estilísticamente, sino incluso rompiendo las manos a los dos angelitos de yeso que parecen sujetarlo?

¿No es posible también que, como opinaba Zuera, la obra pudiese haber sido pintada en casa de Martínez para recabar su autorizada opinión sobre el asunto?. ¿No resulta probable incluso que la pudiese haber regalado a su coleccionista y amigo como suerte de estudio preparatorio, lo mismo que había hecho con Jovellanos en el asunto de las Calatravas de Salamanca?.

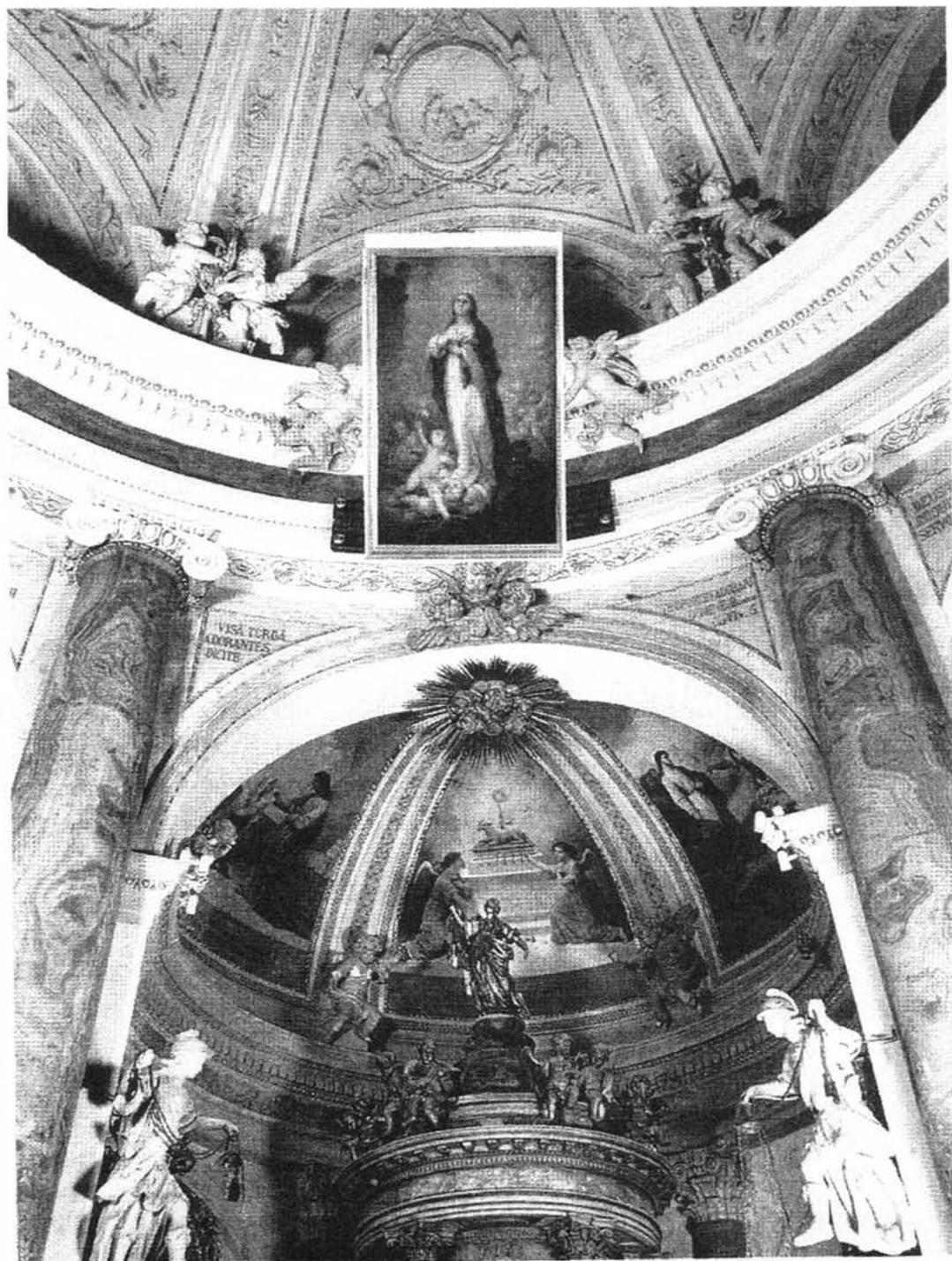
La aceptación de estas dos posibilidades explicaría además la diferencia de factura en cuanto a pincelada existente entre nuestra *Inmaculada* y los tres medios puntos de Goya para el Oratorio. Estos últimos se presentan más espontáneos, irregulares y mucho más libres de concepto. Pero ello es sin duda porque él sabía que iban a ser situados a gran altura y, por tanto, la perfección dibujística no tenía tanto sentido.

Por lo demás, tampoco debe extrañarnos nada dicha ambivalencia en un genio de la pintura como Goya, que en esa década de los noventa, era un firme opositor al normativismo rigorista académico, abogando porque el artista llegase a tener un estilo personal en base al dominio de todas las técnicas y situaciones, como quedó reflejado en su famosa *Memoria sobre la enseñanza* redactada en 1792 para la Real Academia de San Fernando, donde sus argumentos más sólidos y significativos tendrían como meta el fomento de la originalidad y la independencia de los aprendices.

Cierto es, por último, que más allá del esfuerzo realizado en los últimos tiempos por la crítica -y muy especialmente por José Luis Morales y Marín, "rebajando" el número de pinturas de Goya-, queda aún todavía mucho por hacer, especialmente respecto al deslinde del maestro de lo realizado por sus discípulos Agustín Esteve y Asensio Juliá. Pero mientras no se tenga ese trabajo hecho, no queda más remedio que seguir admitiendo que esta obra pudo haber salido de su ingenio y paleta.

<sup>27</sup> Véase ANTÓN SOLÉ, Pablo: *El Padre Santamaría y la religiosidad de la Cueva de Cádiz*, en *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, 2003, pp. 209-214.

<sup>28</sup> Véase BONET CORREA, Antonio: *El Oratorio de la Santa Cueva: un monumento singular*, en *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, 2003, pp. 12-32.



Inmaculada en Santa Cueva. (Hipotética ubicación).