

LOS DISCÍPULOS DE GOYA

ARTURO ANSÓN NAVARRO*

Universidad de Zaragoza

A la memoria de Federico Torralba Soriano

LOS DISCÍPULOS DE GOYA todavía no son suficientemente conocidos en la actualidad. De algunos apenas conocemos algo más que los nombres; es el caso de León Ortega y Villa, que fue herido en el levantamiento de los madrileños el 2 de mayo de 1808 contra los franceses; o Dionisio Gómez, hijo este último del pintor de Cámara Jacinto Gómez Pastor, y documentado al servicio de Goya en agosto de 1812 y en julio de 1813. De otros, como Asensio Juliá¹, Felipe Abás² o Gil Ranz, nuestro conocimiento va siendo mejor, poco a poco, con respecto a lo que escribieron de ellos Ossorio y Bernard y Lafuente Ferrari³, pero todavía no

* Miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón.

¹ GIL SALINAS, R., *Asensio Juliá, el deixeble de Goya*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1990. Si bien la parte biográfica aportó novedades importantes sobre Juliá, el catálogo no es crítico, sino un acopio de referencias diversas, algo que reconoce el autor, y hay que expurgarlo de algunos retratos que no son de Juliá, y sí de Juan Gálvez y de Zacarías González Velázquez. Poco después, GIL SALINAS, en su artículo «Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrachi», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXII (1991), pp. 59-61, aclaró algunos datos biográficos, especialmente de su nacimiento. El reciente artículo, a modo de estado de la cuestión, de ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, «El enigma Asensio Juliá. Del anonimato a la celebridad», *Ars Magazine*, 14, abril-junio de 2012, pp. 90-104, viene a actualizar la trayectoria de Juliá y su personalidad, distinta a la de Goya, pero sin aportar datos nuevos, sino valorando los ya existentes. Recientes aportaciones sobre la presencia de Juliá en Madrid las ha hecho BLANCO MOZO, J. L., «Asensio Juliá (1753-1832): notas al margen de un artista en el olvido», *Actas del Seminario Internacional sobre Goya y su contexto*, Zaragoza, I.F.C. y Fundación Goya en Aragón, 2013.

² Sobre Felipe Abás está el artículo de RINCÓN GARCÍA, W., «El pintor Felipe Abás, discípulo de Goya», *A.E.A.*, 282 (1998), 99-112.

³ OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (1.ª ed. 1868; 2.ª ed. 1883-1884), facsímile de la segunda edic., p. 2 para Felipe Abás y p. 287 para Gil

está suficientemente definida su personalidad artística. Sobre otros, como Mariano Ponzano o Ignacio de Uranga, no citados ni conocidos por los estudiosos de Goya hasta el presente, di pequeños perfiles biográficos en 1993⁴ y continúo investigando sobre todos ellos para poder trazar un panorama del «supuesto taller de Goya», de cuya existencia como tal se preguntaba Lafuente Ferrari en 1947.⁵

Fuera de ese grupo de pintores hay que situar a Agustín Esteve que, más que un discípulo, fue un colaborador en la copia de retratos pintados por Goya, tanto de los reyes Carlos IV y María Luisa como de miembros de la nobleza, un amigo, pues ya era un pintor totalmente formado y de cierta relevancia cuando inició la colaboración con Goya hacia 1789 o poco antes.⁶ En cuanto a Rosario Weiss, de la que tenemos recientes estudios biográficos y artísticos hechos con rigor,⁷ es necesario señalar que tampoco fue discípula de Goya en sentido estricto, sino su ahijada y protegida, y si bien la niña copió algunos de sus grabados y dibujos en el primer aprendizaje del dibujo con Goya, entre 1821 y 1925, lo cierto es que su auténtica formación como dibujante la hizo Rosarito en Burdeos con Pierre Lacour, maestro neoclásico que le adiestró en el dibujo académico a lápiz, en el arte de la litografía, y en el uso del óleo.

En este estudio se aborda la formación artística de los más destacados discípulos de Goya, tanto en la Academia de San Fernando como en el taller del maestro, sus relaciones laborales y artísticas, su actividad como pintores y dibujantes, y la enseñanza del dibujo que algunos de ellos desarrollaron en el ámbito académico. El aporte de nuevos documentos que he extraído de los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.S.F.), de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (A.R.A.S.L.Z.), de la Real Sociedad Económica Aragonesa (A.R.S.E.A.), y de otros fondos documentales, así como de nuevas obras suyas, y la revisión crítica de pinturas y dibujos ya

RANZ. LAFUENTE FERRARI, E., «Los discípulos y colaboradores de Goya», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 152-156.

⁴ Ver ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1993, pp. 208-210. También sobre Felipe Abás Aranda.

⁵ LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1947, p. 151.

⁶ Sobre Agustín Esteve la obra de referencia sigue siendo la de SORIA, M. S., *Agustín Esteve y Goya*, Valencia, 1957.

⁷ Sobre esta joven dibujante y pintora (1814-1843), malograda en plena juventud, ver ÁLVAREZ LOPERA, J., «Rosario Weiss. Vida y obra», en el catál. de la expos. *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 145-161, y una biografía más reciente de ESAÍN ESCOBAR, J., *Rosario Weiss, la ahijada de Goya*, Zaragoza, 2008.

conocidos, me han permitido ampliar y perfilar sustancialmente la personalidad artística de esos discípulos de Goya.

GOYA Y LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Goya no tuvo la excepcional vocación y las sobresalientes cualidades de su cuñado Francisco Bayeu para la enseñanza del dibujo y de la pintura a jóvenes artistas, tanto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como en la academia privada que tenía por las noches en que no iba a la Academia, en su propio domicilio y estudio, primero en la casa de la calle del Reloj, entre 1765 y 1777, y desde ese último año, tras la marcha de Mengs a Roma, en la casa de la calle de la Cadena de Madrid, que había ocupado el pintor bohemio.⁸ Goya fue uno de ellos, lo mismo que fray Manuel y Ramón Bayeu, hermanos de Francisco y cuñados de Goya, o los también notables pintores de Cámara de Carlos IV, José Beratón, Jacinto Gómez Pastor, Francisco Agustín y Buenaventura Salesa, entre otros de sus numerosos alumnos y discípulos.

Seguramente, a Goya le faltó la paciencia, el carácter y la vocación que demostró su cuñado Bayeu para la enseñanza. Goya, que desde mayo de 1785, al ser elegido teniente-director de Pintura de la Real Academia de San Fernando, tuvo la obligación de asistir, por turnos, un mes entero de cada tres, a dirigir la sala de dibujo que se le encomendaba, no dejó de encontrar la actividad de la enseñanza académica una carga pesada, más cuando, además, discrepaba del método de enseñanza del dibujo y de las artes que se seguía en dicha institución académica. Esa actividad docente se hizo, si cabe, más dura y difícil para Goya después de la grave enfermedad que padeció en Sevilla y Cádiz en los primeros meses de 1793, y que le dejó como secuela una absoluta sordera, que le dificultaba extraordinariamente la comunicación con los alumnos de la sala en la que corregía los dibujos de principios, del yeso o del natural de estos.

⁸ Sobre la actividad de Francisco Bayeu como profesor y maestro de grandes pintores véase ANSÓN NAVARRO, A., «Francisco Bayeu y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en catálogo de la exposición *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 23-40; e ÍD., «Francisco Bayeu, pintor metódico y profesor excepcional», en *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, C.A.I., Colección «Mariano de Pano» núm. 29, 2012, pp. 45-63.

Entre 1793 y 1797 la asistencia de Goya a las clases, en los meses que le correspondía corregir a los alumnos, fue irregular, con ausencias frecuentes, por lo que tenía que ser sustituido, alegando enfermedad. Así, en abril de 1793, cuando Goya no había retornado todavía de Cádiz a Madrid, «Dn. Alfonso Bergaz asistía este mes (a las clases) por ausencia de Dn. Francisco Goya en la Sala del Yeso».⁹ Pero en octubre de ese año todavía no estaba en condiciones Goya de asistir a las clases de la Academia de San Fernando, dándose cuenta en junta ordinaria del 13 de octubre de 1793 de que «en ese mes de Octubre asistían en las mismas salas (de Principios) Dn. Josef Camarón por indisposición de Dn. Francisco Goya, y Dn. Josef Rodríguez Díaz de ayudante suyo».¹⁰ En 1794 la asistencia de Goya a las clases fue irregular, y en octubre de ese año volvía a no asistir a las clases por estar enfermo: «Di cuenta de estar en la Sala del Yeso por enfermedad del Sr. Dn. Franco. Goya el académico Dn. Josef Maea, y de ayudante en Principios Dn. Zacarías Velázquez».¹¹ La incapacidad de Goya para atender a los alumnos era patente, y en el mes de enero de 1795, nuevamente, faltó a las clases de la Academia, alegando enfermedad: «Por último, di cuenta de estar este mes dirigiendo las Salas de Principios Dn. Josef Camarón por enfermedad del Sr. Dn. Franco. Goya, y de ayudante en las mismas salas Dn. Joaquín Arali».¹² En el mes de abril de 1795, en que le volvía a tocar clases en la Academia, Goya volvía a alegar enfermedad para no asistir a ellas: «Di cuenta de que por enfermedad del Sr. Dn. Franco. Goya empezó a dirigir las Salas de Principios en el mes de Abril anterior el Académico Grabador Dn. Juan Moreno de Texada, pero que habiéndose imposibilitado por la casualidad de caerle sobre un pie una lámina de cobre de 30 tls. había continuado dirigiéndolas el académico Pintor Dn. Josef Maea».¹³

En la junta ordinaria del 6 de septiembre de 1795 de la Academia de San Fernando Goya fue elegido director de Pintura. Era el más antiguo, y en votación secreta obtuvo 17 votos, frente a los 8 de Gregorio Ferro y 1 de Francisco Ramos.¹⁴ A las clases de noviembre de ese año tampoco asistió Goya por padecer tercianas: «(...) e igualmente que el Sr. Dn. Francisco Goya, a quien tocaba

⁹ A.R.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de B.A. de San Fernando), Juntas ordinarias, generales y públicas, 1786-1794, junta ordinaria del 7.IV.1793, f. 236 r.

¹⁰ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 13.X.1793, f. 269 v.

¹¹ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 5.X.1794, f. 302 r.

¹² A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, junta ord. de 4.I.1795, f. 3 v.

¹³ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 3.V.1795, f. 12 v.

¹⁴ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 6.IX.1795, f. 21 v.

la dirección de la Sala del Natural, estaba actualmente enfermo de tercianas, y me había avisado no estar en disposición de poder asistir a ella».¹⁵ En octubre de 1796 volvió a faltar Goya a las clases de ese mes: «Ygualmente, por ausencia del Sr. Goya, a quien tocaba en este mes dirigir la Sala del Natural, se había nombrado al Sr. Ferro».¹⁶ La incapacidad de Goya para la enseñanza era más que notoria, debido a su sordera absoluta, lo que le llevó a presentar su dimisión como director de Pintura de la Academia de San Fernando en abril de 1797, en un memorial en el que el pintor aragonés daba explicaciones de las causas que le llevaban a dimitir del cargo: «Después di cuenta de que con motivo de haber presentado un memorial el Sr. Dn. Francisco Goya, en que hacía dimisión de su empleo de Director de Pintura a causa de sus continuados achaques y, especialmente, de la profunda sordera que de resultas le ha quedado, la Junta Particular de 2 del corriente Abril le hizo presente al Señor Protector, a fin de que dando cuenta al Rey, se sirviese S.M. declarar su Rl. Voluntad sobre dicha dimisión conforme se previene en los Estatutos».¹⁷

Así pues, la actividad docente de Goya en la Academia de San Fernando acabó, oficialmente, en abril de 1797, pero, de hecho, podemos decir que, prácticamente, lo había hecho en 1793, tras su grave enfermedad. No oír a los alumnos en clase, en medio de un ambiente de algarabía, y, posiblemente, de indisciplina, debió de desesperar a Goya, que fue asumiendo pronto su incapacidad para el desempeño de la actividad docente, al menos de un grupo numerosos de alumnos. Los niños y jóvenes movidos, e incluso en algunos casos molestos y pendencieros, que dibujaban en la sala de principios, debieron de colmar la paciencia de Goya. En la década de 1790 asistían a las clases de dibujo de la Academia de San Fernando más de 500 alumnos, y en octubre de 1794 se dedicaron las juntas de la Academia a tratar los problemas de disciplina, y se fijaron unas normas para las distintas salas de estudio, incluyendo penas y castigos para los infractores, como en el caso de «injuriar de hecho o de palabra a los condiscípulos y mucho más a los dependientes de la Academia destinados a cuidar de las salas».¹⁸ Aunque había, permanentemente, nueve soldados en el edificio de la Academia, en la calle de Alcalá, para mantener el orden, además del conserje, dos porteros y los profesores, los

¹⁵ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 1.XI.1795, f. 27 v.

¹⁶ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 2.X.1795, f. 62 v.

¹⁷ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 30.IV.1795, ff. 75 v.-76 r.

¹⁸ BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p. 144.

desórdenes eran frecuentes y nunca se llegó a establecer una disciplina real y efectiva. Esas malas condiciones ambientales, y sus absolutas limitaciones auditivas, hicieron que Goya, una vez que fue elegido director de Pintura de la institución en 1795, buscara la manera de abandonar la enseñanza del dibujo, que no le satisfacía, máxime cuando era partidario del abandono de la rigidez de las enseñanzas académicas y defendía una mayor libertad en la formación de los alumnos, como puso por escrito en su respuesta a Bernardo de Iriarte, viceprotector de la Academia, sobre la forma de enseñar las Artes, documento fechado el 14 de octubre de 1792 y que se guarda en el Archivo de la Academia de San Fernando.¹⁹

La concepción que de las enseñanzas artísticas tenía Goya era muy distinta de la que predominaba entre la mayoría de sus colegas artistas y profesores de la Real Academia de San Fernando, pues, como dejó por escrito de forma clara y llena de ironía en la respuesta que envió en octubre de 1792 a don Bernardo de Iriarte, a la pregunta de cómo podría mejorarse las enseñanzas artísticas en la Academia, Goya defendía la libertad en la formación de los alumnos, sin tanta reglamentación de las etapas y disciplinas complementarias a cursar (anatomía, geometría, perspectiva, etc.), de modo que el alumno debería estudiarlas según las fuese necesitando en su formación y avances, y no cuando lo estableciera el plan de estudios oficial. Y lo mismo opinaba Goya con respecto a los modelos a copiar, pues Goya era mucho menos rígido en cuanto a la necesidad de copiar determinados modelos estatuarios clasicistas, y defendía inspirarse en la Naturaleza, donde, según él, estaban los mejores modelos. Sin duda, esa diferente concepción de lo que debería ser la formación de los alumnos también debió de pesar en su abandono de la enseñanza en la Academia de San Fernando, además de su sordera.

Enseñar a pintar a discípulos en su taller podía ser distinto, si el discípulo se acostumbraba al carácter de Goya y a su sordera. Goya se veía obligado a hacerse entender por señas, por gestos y, como en el caso de Luis Gil Ranz, por medio del lenguaje de los sordomudos, con las manos.

A continuación se estudian los seis principales discípulos de Goya, por orden de antigüedad en su discipulado: Mariano Ponzano, Vicente Calderón de la Barca, Ignacio de Uranga, Asensió Juliá, Felipe Abás y Luis Gil Ranz.

¹⁹ A.R.A.S.F., legajo 18-1/1.

MARIANO PONZANO

Mariano Ponzano Segura (1763-1813) nació en Zaragoza el 14 de septiembre de 1763. Era hijo del maestro dorador Francisco Ponzano, natural de Zaragoza, y de Isabel Segura, de Épila (Zaragoza). Fue bautizado en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de la capital aragonesa el 15 de septiembre.²⁰ Mariano Ponzano perteneció a una familia de artesanos y de artistas. Su padre llegaría a ser conserje de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza entre 1792, año de su creación, y el de su fallecimiento en 1797. Otro hermano de Mariano Ponzano, Baltasar (1760-1822), siguió la profesión paterna, y el hermano menor, Pedro Ponzano, padre del destacado escultor real Ponciano Ponzano, también sería conserje de la Real Academia de B.A. de San Luis de Zaragoza desde noviembre de 1818 hasta su muerte.

Debió de iniciarse en los rudimentos del dibujo en la Academia de Dibujo de Zaragoza, que dependía de la Segunda Junta Preparatoria, bajo las enseñanzas del pintor José Luzán, maestro de Bayeu y de Goya. Pero en 1777 fue enviado a Madrid, a la Real Academia de San Fernando, para continuar su formación artística. Entonces fue recomendado por Martín Zapater a Goya, para que le acogiera también como discípulo en su taller. En una carta que el pintor dirigió a su amigo zaragozano, sin fechar, pero anterior al 16 de abril de 1777, le escribía: «Querido Martín. Quedo enterado de hacer quanto pueda por Ponzano, pues a más de tener obligaciones basta que tú me lo insinúes; me boy a la Ópera y a Dios, que siento no beas conmigo estas diversiones y lo espero con el tiempo»; el 16 de abril de 1777, le dice: «Ya sabía yo por Mariano, el cuydado que has tenido de mí en mi enfermedad, de lo que te doy ynfinitas gracias».²¹

En Madrid, en casa de Goya, residiría Ponzano como aprendiz y criado, y en octubre de 1780 acompañó a Zaragoza a Goya y a Josefa Bayeu cuando el pintor de Fuendetodos vino a pintar al Pilar la cúpula «Regina Martyrum». Tenía Mariano Ponzano 17 años, y ayudó a Goya en su fresco de la cúpula del Pilar. Consta en el registro de matrículas de cumplimiento de Pascua de Resurrección de la parroquia de San Gil de Zaragoza correspondiente al año 1781, que vivía «Mariano Ponzan (sic) criado» con Goya y su mujer, alquilados en el

²⁰ A.I.P. de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Libro de Bautizados, t. 8 (1757-1768), f. 141 r.

²¹ Sobre la identificación de Mariano, y Ponzano, con el que sería de inmediato el primer discípulo de Goya, ver ANSÓN NAVARRO, A., «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-X (1995), p. 249.

domicilio del cirujano Joseph Casanova, núm. 11 del Coso zaragozano, junto a la casa de su amigo Martín Zapater.²² Tras esa colaboración como criado no sabemos qué hizo Mariano Ponzano, si se volvió con Goya a Madrid o si permaneció en Zaragoza. Lo cierto es que en 1784 estaba en Zaragoza, y entre ese año y enero de 1786 fue alumno del pintor Manuel Eraso en la Escuela de Dibujo abierta por la Real Sociedad Económica Aragonesa. En abril de 1787 obtuvo el primer premio, consistente en la cantidad de 320 reales de vellón, por el dibujo del «Apolo de Medici» realizado en la Sala del Modelo de Yeso, en el concurso sufragado por la condesa de Estepa, doña Ana de Urriés y Pignatelli, para premiar a los alumnos más sobresalientes de dicha Escuela de Dibujo.²³ Durante el curso 1786-1787 Ponzano fue profesor de Dibujo de dicha Escuela «un tiempo en que fue Maestro en las Salas de la Academia de Dibujo», tras la marcha de Eraso a Burgos en enero de 1786 para hacerse cargo de la Escuela de Dibujo abierta en dicha ciudad castellana por el Consulado de Burgos.

Su actividad como pintor en Zaragoza comenzó por esos años. En 1787 residía y tenía taller en una casa de la calle de Santa Catalina, cotizando la modesta cantidad de 80 reales de plata, si lo comparamos con los 300 r.p. que cotizaban Juan Andrés Merklein, suegro de Francisco Bayeu, o Diego Gutiérrez, y ya 150 r. en 1788.²⁴ Entre 1788 y 1789 pintó al temple la bóveda del atrio de la iglesia subterránea del santuario de los Innumerables Mártires, en el Real Monasterio de Santa Engracia, donde representó la letanía *Regina Sanctorum Innumerabilium Martyrum*, que fue destruido en agosto de 1808 cuando los ejércitos napoleónicos que sitiaban Zaragoza volaron la iglesia y parte de dicho monasterio jerónimo. Faustino Casamayor dice que se inauguró la reforma de la iglesia subterránea, obra del maestro de obras jerónimo fray Vicente Bazán, y la decoración pictórica el 13 de marzo de 1789 «en cielo y pichinas».²⁵ Habría pintado Mariano Ponzano entre enero y finales de febrero o comienzos de marzo y tenía 25 años, y no 23, como dice Casamayor. Sin duda, el influjo de Francisco Bayeu y de Goya se haría notar en la composición. Por entonces era, de los seis pintores activos en Zaragoza, el que más cotizaba por su activi-

²² ONA, J. L., *Goya y su familia*, Zaragoza, 1996, pp. 312 y 114-116.

²³ A.R.S.E.A., junta general del 11.V.1787, en la que se hizo entrega de los premios.

²⁴ A.M.Z. (Archivo Municipal de Zaragoza), Cabreo de Industrias, 1787, ms. 256, f. 101 r., y 1788, ms. 257, f. 100 r.

²⁵ CASAMAYOR, F., *Años Políticos e Históricos...*, año 1789, ms. 110 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, f. 20 v. Equivocadamente, Casamayor llama a Mariano Ponzano, Francisco, cuando ese es el nombre de su padre.

dad profesional, 400 reales de plata en 1789 y 650 en 1790.²⁶ El 5 de octubre de 1789 Mariano Ponzano se casó con Rosa Portanell Subirón en la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza.²⁷

En 1790 y 1791 pintaría Ponzano las dos primeras escenas de lo que iba a ser un ciclo de pinturas murales dedicado a las letanías de la Virgen en las bóvedas de la nueva iglesia parroquial de Épila (Zaragoza), construida por Agustín Sanz. Esas dos escenas, «*Adoración del Nombre de Dios*» o «*La Gloria*» y «*María Tota Pulchra*», ambas firmadas, son las que están sobre el presbiterio. Para la primera de las escenas Ponzano, que se inspiró en el mismo asunto pintado por Goya en el coreto del Pilar, pero interpretado a la manera de Bayeu, utilizó pocas figuras, las de los profetas Moisés, Melquisedech, David y Débora (fig. 1), que son demasiado grandes para el espacio celestial, que resulta agobiante; están resueltas de una forma un tanto vulgar e ingenuista, con desigual calidad en ellas y errores de perspectiva. Ponzano se adscribía a un academicismo de pretensiones clasicistas, pero mal entendido y asimilado. Para algunas de las figuras siguió modelos de Francisco Bayeu en sus frescos del Pilar: en concreto, la figura de David está inspirada por la figura de igual profeta en el fresco «*Regina Prophetarum*» de Francisco Bayeu, al igual que las cabezas de querubines que rodean el triángulo luminoso de la Trinidad; y los angelitos con una banda al viento son semejantes a los que aparecen en «*Regina Sanctorum Omnium*» de Bayeu. En la escena de «*María, Tota Pulchra*» (fig. 2) se inspiró en la escena de la letanía «*Regina Sanctorum Omnium*» de Francisco Bayeu y en «*Regina Confesorum*» de Ramón Bayeu, ambas en bóvedas y cúpulas que rodean la Santa Capilla del Pilar. No sabemos por qué no continuó la decoración de las bóvedas de la iglesia de Épila; ¿se acabó el presupuesto?, o ¿es que no gustaron? Desde luego, sus pinturas no levantan admiración, precisamente, y son bastante mediocres.

En esos años trabajó bastante, pues cotizó nada menos que 1.500 r. de plata en 1791, y 1.000 r. en los dos años siguientes.²⁸ Para entonces, el pintor valenciano formado en Madrid Bernardo Costa, que continuaría la decoración pictórica de la iglesia de Épila, ya le hacía a Ponzano la competencia, con 700 r. de plata. El 23 de febrero de 1791 nació María Joaquina, hija de Mariano Ponzano y Rosa Portanell, y el 12 de diciembre de 1792 su hijo Mariano, y fueron

²⁶ A.M.Z., Cabreos de Industrias, 1789, ms. 258, f. 100 r., y 1790, ms. 259, f. 110 r.

²⁷ A.I.P. de San Gil de Zaragoza, Libro de Matrimonios, tomo 5 (1773-1802), f. 138 v.

²⁸ A.M.Z., Cabreos de Industrias, 1790, ms. 259, f. 110 r.; 1791, ms. 260, f. 98 r.; y 1792, ms. 261, f. 104 r.



Fig. 1. Mariano Ponzano, *Adoración del Nombre de Dios*, h. 1791, Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Épila (Zaragoza).

bautizados el mismo día de su nacimiento en la parroquia de La Seo de Zaragoza, aunque eran parroquianos de San Pedro.²⁹

El 13 de mayo de 1792 en la junta de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa se vió un memorial del profesor de Pintura don Mariano Ponzano en el que solicitaba que se le hiciese socio de dicha Sociedad «atendiendo al tiempo que hizo de Maestro en una de las salas de la Academia de Dibujo». Juan Martín de Goicoechea intervino para decir que no se le había ofrecido a Ponzano el título de socio «pero que podía dispensársele la gracia de socio libre de contribución conforme a Estatuto».³⁰ Y así se hizo. Cuando se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1792 Ponza-

²⁹ A.Dioc.Z., Libro de Bautizados de la parroquia de la Seo, tomo 11 (1788-1801), ff. 72 r. y 104 v., respectivamente.

³⁰ A.R.A.S.L.Z., Libro de resoluciones de la Junta de la Escuela de Dibujo, año 1791-1792, s. fol., 13.V.1792.



Fig. 2. Mariano Ponzano, *Maria Tota Pulchra*, h. 1791, Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Épila (Zaragoza).

no pintó al templo un cuadro de *La Caridad romana*, y obtuvo de dicha institución el permiso o licencia para trabajar como pintor decorador.³¹

En 1794 marchó Mariano Ponzano a Madrid, seguramente en busca de nuevas perspectivas laborales, puesto que no se contaba con él como profesor de la nueva Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, ya que no era académico de mérito. Sin duda, su maestro Goya y, quizás Francisco Bayeu, ayudarían a Ponzano a abrirse paso en el panorama pictórico de Madrid como pintor decorador, actividad en la que se especializó. Narciso Lalana y Tomás Llovet, que le conocieron y trataron en Zaragoza, dicen de Ponzano que «fue excelente en la pintura al temple en la parte de Arquitectura y

³¹ LALANA, N. y LLOVET, T., *Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de la Ciudad de Zaragoza, dispuesto (...) en 29 de Abril del año 1828*, en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 12 (julio de 1926), núm. 14, p. 39.

ornatos».³² En febrero de 1796 Mariano Ponzano, Manuel Fernández Acevedo y Atanasio Martínez eran oficiales del pintor Juan de Mata Duque y López, y estaban haciendo en el Real Sitio de Aranjuez la decoración de la llamada Casa del Ermitaño, y pintando el techo de la carroza de la falúa real.³³ Morales y Marín dijo que Mariano Ponzano había sido nombrado pintor de Cámara en 1794, y el sobrino del pintor, el escultor de Cámara Ponciano Ponzano, también escribió que su tío fue pintor de Cámara,³⁴ pero ese nombramiento no ha sido documentado. Tal vez recibiese los honores de pintor de Cámara, pero sin sueldo.

Su actividad como pintor de decoraciones murales, teatrales y efímeras fue la principal desde entonces. Sabemos que siguió trabajando entre 1798 y 1807 a las órdenes de Juan de Mata Duque en Aranjuez, en concreto en la Casa del Labrador, y en el palacio Real, y quizás en el palacio de la Granja de San Ildefonso. En la Casa del Labrador, las salas 83 y 86, imitaron en sus techos motivos de la Domus Áurea de Nerón en Roma. En el palacio de Aranjuez se pintaron techos en las habitaciones de los reyes (1803-1804).

En Madrid debió de permanecer Mariano Ponzano hasta la Guerra de la Independencia, y regresaría a Zaragoza en 1809 ó 1810. Pronto trabajó para el mariscal francés Suchet, gobernador general de Aragón, en concreto pintando el remodelado salón del palacio del conde de Fuentes, que servía de residencia al mariscal napoleónico. El 11 de julio presentaba una cuenta por importe de 1000 reales de vellón «a cuenta de la pintura que estoy ejecutando en el Salón del Palacio de el Exmo. Señor Gobernador de Aragón»; el 1 de septiembre otra cuenta por importe de otros 1000 r.v. por el mismo concepto; el 8 de octubre otra de 720 r.v.; y, por último, el 28 de noviembre una de 4080 r.v. «por fin de pago del todo de la pintura que tengo ejecutada en el Palacio del Exmo. Señor Gobernador de Aragón», lo que hacían un total de 6.800 r.v.³⁵ Esos trabajos para el mariscal al servicio del Emperador le permitieron a Ponzano sobrevivir y mantener a su familia en años de muchas dificultades.

³² *Ibid.*

³³ MORALES y MARÍN, J. L., *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 279.

³⁴ Lo dice Ponciano Ponzano en el capítulo IV de su «Autobiografía», citado por PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, p. 326.

³⁵ A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), leg. XII-690, Cuentas de las obras de reparación de la Casa y jardín del conde de Fuentes para habitarla el mariscal del imperio y Gobernador General de Aragón Suchet. Agradezco al investigador Javier Martínez Molina la cesión de estos datos documentales.

Los años de la ocupación de Zaragoza por tropas francesas y bajo una administración imperial y afrancesada serían de poca actividad profesional para los pintores. Si en el año 1811 pagó 800 reales de plata por el impuesto de Industrias por lo trabajado el año anterior, en 1812 ya solo pagó 300 r. de plata,³⁶ lo que suponía una menor actividad y trabajo como pintor. Le superaba Buenaventura Salesa, pintor de Cámara y director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Entonces vivía en una casa de la calle de San Gil. Mariano Ponzano murió en Zaragoza en 1813, como señalan Lalana y Llovet,³⁷ posiblemente, a consecuencia de las penurias de esos años de guerra, destrucción y miseria. Ciertamente, en el Cabreo de Industrias del año 1813 ya no aparece su nombre.

VICENTE CALDERÓN DE LA BARCA

Poco se sabe de Vicente Calderón (1759-1794), a quien Ceán Bermúdez llama «D. Vicente Calderón de la Barca».³⁸ Este autor es quien refirió que fue discípulo de Francisco de Goya, «a quien procuró imitar».³⁹ Había nacido en Guadalajara en 1759, pues ingresó como alumno a los 16 años en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 28 de noviembre de 1775.⁴⁰ Su relación con Goya se iniciaría hacia 1780, o poco antes, en el taller del artista, y se reforzaría a partir de 1785, que es cuando Goya pasó a ser profesor de la Academia, al ser nombrado teniente-director de pintura. Ceán destacó en su manera de pintar, además de imitar al maestro, «sus buenas disposiciones y franqueza de su pincel»,⁴¹ algo que aprendería de Goya.

Muy posiblemente, formando parte del taller de Goya, le ayudaría a éste en la realización de varias parejas de retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa que se encargaron a Goya entre 1789 y 1791. Quizás la pareja de retratos reales que están en el Museo de Zaragoza como obra de Goya, y que sin duda son

³⁶ A.M.Z., Cabreos de Industrias, 1811, ms. 280, f. 67 r., y 1812, ms. 281, f. 76 r.

³⁷ LALANA, N. y LLOVET, T., *op. cit.*, p. 39, quienes dicen que «murió en esta Ciudad (Zaragoza) por el año 1813».

³⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España... Suplemento*, tomo 6, Madrid, 1800, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando, 1752-1815*, Madrid, 1967, p. 20.

⁴¹ CEÁN, *op. cit.*, t. 6, p. 64.

obras del taller, y otros ejemplares que siguen el prototipo de Goya, pero con menos calidad, fueran en su mayor parte ejecutadas por Vicente Calderón bajo la supervisión del maestro.

Ceán Bermúdez destaca que Calderón pintó «varios retratos para particulares con bastante semejanza», y «asuntos campestres con buena gracia»,⁴² lo que nos indica que cuando pasó a pintar por su cuenta se dedicó a retratos y a escenas de género, en la línea, sin duda, de los cartones para tapices que Goya había realizado entre 1776 y 1788. También hizo algunos cuadros religiosos, como un *Nacimiento de San Norberto*, destinado al Colegio de premostratenses de Ávila.⁴³ Lamentablemente, su fallecimiento en 1794, a los 34 años, y no a los treinta y dos como dice Ceán, cortó una carrera artística que hubiera dado frutos notables en los siguientes años.

IGNACIO DE URANGA

El vasco Ignacio de Uranga (1769-1838) fue natural de Tolosa (Guipúzcoa). Se formó artísticamente desde octubre de 1784 hasta noviembre de 1789 en la Escuela de Dibujo que la Real Sociedad Económica Aragonesa había abierto en Zaragoza, gracias a la protección de un tío eclesiástico, Manuel de Uranga. Allí sería discípulo de Juan Andrés Merklein y del academicista Manuel Eraso. Al marchar éste a Burgos, como profesor de la Escuela de Dibujo que abrió el Consulado de Comercio de la ciudad castellana, Uranga debió de recibir clases del joven pintor Mariano Ponzano, que había sido el primer discípulo de Goya que conocemos.

El 1 de diciembre de 1789 ingresó Ignacio de Uranga en la Real Academia de San Fernando de Madrid, con veinte años.⁴⁴ El día 6 de dicho mes se leía en junta ordinaria de la Academia una carta enviada por la marquesa de Estepa, la zaragozana María Ana de Urriés y Pignatelli, académica de mérito de la institución desde 1775, en la que recomendaba a Ignacio Uranga para «que siguiese en esta academia los estudios de pintura, que a costa de dicha señora había ejercitado por algunos años en la Escuela de Dibujo de Zaragoza».⁴⁵ Se acordó admitir al alumno en la Sala de Yeso. A esa junta asistieron Francisco Bayeu y

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ PARDO CANALÍS, E., *op. cit.*, 1967, p. 211.

⁴⁵ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias..., 1786-1794, junta del 6.XII.1789, f. 112 v.

Goya, a quienes se encomendaría la formación académica del joven Uranga. Creo que debió de asistir regularmente al taller de Goya por las mañanas, justo en la época en que los encargos de retratos con las efigies de los nuevos monarcas, Carlos IV y María Luisa, eran más demandados por instituciones públicas y por miembros de la nobleza. En las últimas horas de la tarde asistía a las clases de dibujo en la Academia. En 1790 Uranga ya se presentó al premio de Pintura de tercera clase, consistiendo el ejercicio en copiar a carboncillo la estatua de Antinoo, vaciado que tenía la Academia. De 24 votantes Uranga obtuvo el voto de uno, que debió de ser su maestro Goya.⁴⁶

El aprovechamiento de Uranga en el dibujo de modelos de yeso era el deseado, obteniendo la segunda ayuda de costas de Pintura, de 150 reales de vellón, correspondiente a los dibujos de noviembre de 1790, con el voto de los tres vocales, entre los que estaba Goya, y en abril de 1791 nuevamente la segunda ayuda de costas, con los seis votos.⁴⁷ Pronto pasó al dibujo de estatuas y en 1794 ya estaba en la sala del Natural, o del modelo vivo. El 4 de mayo de ese año la junta vio los dibujos presentado por Uranga y por otros compañeros, y quedó satisfecha de los adelantos de esos jóvenes.⁴⁸ Para entonces Goya se había quedado sordo, lo que dificultaría la comunicación entre maestro y discípulo en el estudio y en la Academia.

En paralelo, en el taller de Goya, se iba adiestrando Ignacio de Uranga en la pintura, a la par que ayudaba al maestro en la preparación de lienzos y, seguramente, en dar los primeros colores de base a algunos retratos de encargo hechos a Goya. Animado sin duda por Goya, escribió desde Madrid el 16 noviembre de 1794 un memorial a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, creada en 1792, en el que Uranga decía que nunca olvidaría los principios de su carrera asistiendo a esa Academia, ni la gratitud por la protección que le había dado don Juan Martín de Goicoechea, a quien iba dirigido el escrito; y para dar una prueba de su agradecimiento envió con dicho memorial «una imagen del Ecce-homo, y un retrato del Rey N.º Sor., y varios dibujos del natural, que con toda mi atención se los presento a V.S.I. para que les dé el destino que sea de su agrado».⁴⁹ La junta particular de la Academia de San Luis del 22 de noviembre leyó con sumo agrado el memorial de su antiguo discípulo y el envío de dibujos y de los dos cuadros, y unos días después, el 4 de enero de

⁴⁶ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias..., 1786-1794, junta general del 12.VII.1790, ff. 128 v.-130 r.

⁴⁷ A.R.A.S.F., *ibid.*, juntas ordinarias de 5.XII.1790, f. 144 v., y de 3.IV. 1791, f. 155 v.

⁴⁸ A.R.A.S.F., *ibid.*, junta ord. del 4.V.1794, f. 287 v.

⁴⁹ A.R.A.S.L.Z. Escritos y cartas dirigidas a dicha Academia.

1795, se leyó en la junta ordinaria, mostrando las obras enviadas por Uranga.⁵⁰ En dicha sesión se acordó nombrar académico supernumerario en Pintura a Ignacio Uranga, lo que se le notificó en carta del 20 de enero. Los dos cuadros enviados por el joven discípulo de Goya se conservan en el Museo de Zaragoza, sede de la Academia de San Luis. El retrato de *Carlos IV* (102 x 70,5 cm) es una copia solo correcta del modelo prototipo de medio cuerpo que Goya había creado de la imagen del monarca en 1789. Porta casaca azul con las bandas de las órdenes de San Jenaro, del Saint-Esprit y la de Carlos III superpuestas (fig. 3). Puesto que la de esta orden lleva la banda primitiva, y no la renovada de franjas blancas más anchas en los bordes, establecida en junio de 1792, hemos de datar el retrato de Uranga antes de esa fecha, es decir, hacia 1791-1792. No solo era una demostración de vinculación con el maestro, sino una manera de agradecer a la institución que le había apoyado en sus inicios. La Academia de San Luis, ya que no podía tener unos retratos de los monarcas pintados por el propio Goya, algo que había prometido el maestro aragonés a la Real Sociedad Económica Aragonesa, institución que había promovido la erección de la Academia de San Luis, durante su visita a Zaragoza en octubre de 1791,⁵¹ y que no cumplió, o no pudo cumplir, tendría una copia de la del monarca hecha por su discípulo y colaborador.

Son ocho los dibujos que regaló a la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en el envío de noviembre de 1794, o son los que han llegado hasta nosotros. Están fechados entre 1790 y 1792. Los más antiguos son seis academias, copias de yesos, de 1790, y los otros dos están dibujados a partir de modelo vivo o de desnudo, fechados en septiembre de 1791 y ¿abril de 1792? De esos dibujos solo dos estaban catalogados hasta ahora como obras de Ignacio Uranga; el resto o llevan su nombre, o se los atribuimos por la datación, filigranas del papel utilizado y criterios estilísticos.⁵² Una de las academias es una copia del *Supuesto Orador Germánico*, que lleva la fecha del «16 de Abril de

⁵⁰ A.R.A.S.L.Z., Libro de resoluciones de juntas particulares, 1793-1817, junta de 22.XI.1794, ff. 54 v.-55 r. Libro de resoluciones de juntas ordinarias y generales, 1793-1798, junta ord. de 4.I.1795, sin fol.

⁵¹ A.R.S.E.A. (Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa). Libro de resoluciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa, junta general ordinaria de 21.X.1791, pp. 164-165. Goya había sido nombrado socio de mérito de la Económica Aragonesa el 22 de octubre de 1790 para demostrarle la institución ilustrada la estimación y el aprecio hacia su persona por su nombramiento de Pintor de Cámara por Carlos IV, *ibid.*, p. 157.

⁵² PASQUAL DE QUINTO, J. I. y DIEGO, G. de, catálogo de la exposición *Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, Ibercaja, 1983, núms. 99



Fig. 3. Ignacio de Uranga, *Carlos IV* (copia de Goya), h. 1791-1792, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Museo de Zaragoza.

1790» en el pedestal, y es la que Uranga presentó como prueba «de pensado» para el premio de tercera clase de la Academia de San Fernando, en el que sólo obtuvo un voto, sin duda el de Goya. De la figura del *Galo o gálata moribundo* hizo dos dibujos, uno que va firmado por el profesor el «30 de Enero de 1790», y otro dibujado en «Febrero de 1790», que fue rubricado por el teniente-director o director de mes en la sala del yeso el «31 de marzo de 1790». El «30 de abril de 1790» aparece datada y rubricada una copia del grupo de los *Luchado-*

y 100, pp. 98-99, para las dos catalogadas como de Uranga, mientras las catalogadas como anónimas que serían suyas son los números 11, 12 14, 16, 18 y 59, en pp. 46-49 y 75-76.

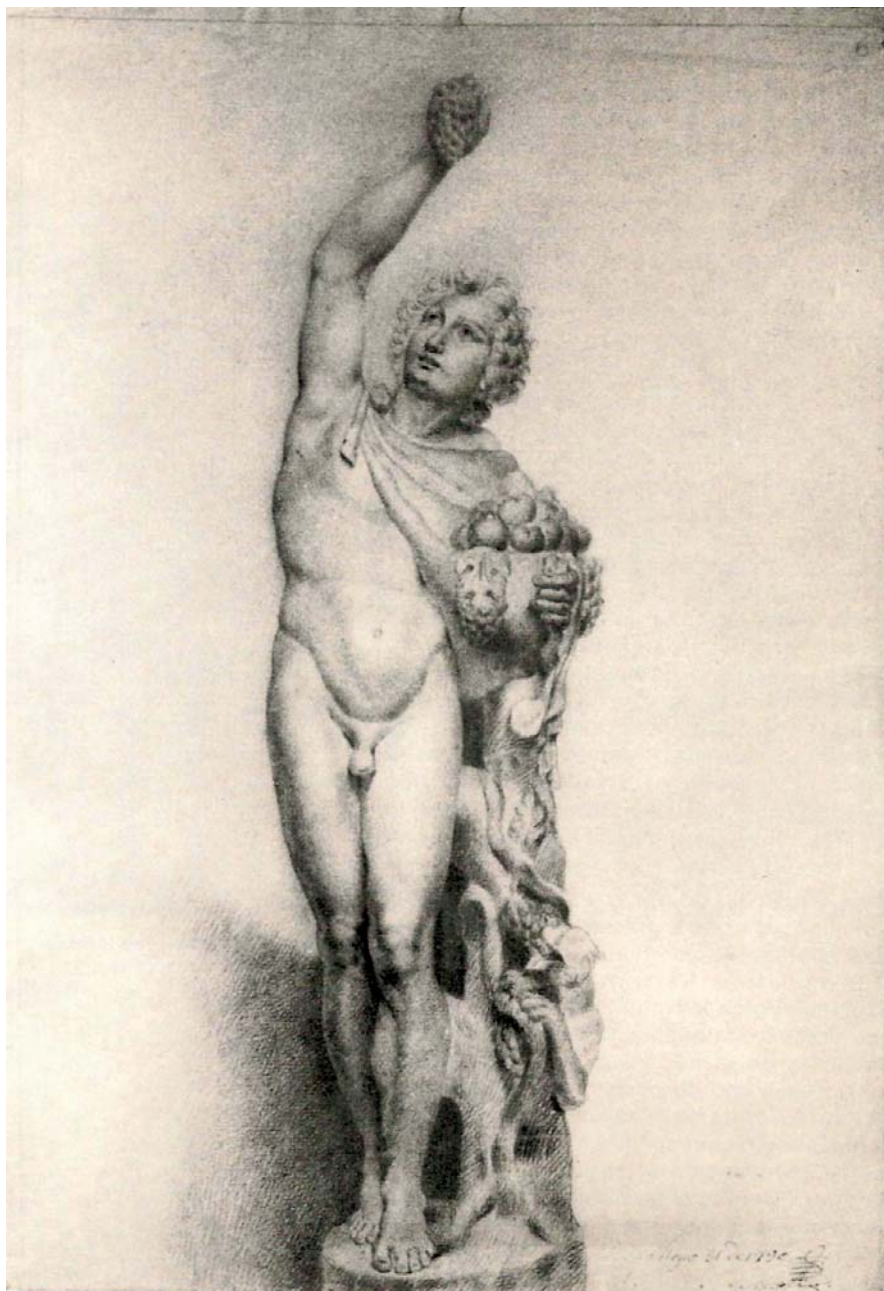


Fig. 4. Ignacio de Uranga, *Baco joven*, 1790,
Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.



Fig. 5. Ignacio de Uranga, *Hombre en pie apoyado en una lanza y otro sentado*, 1792, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

res de Florencia, cuyo original estaba en los Uffizi de Florencia. El «31 de mayo de 1790» está fechado un *Baco joven* (fig. 4) que, sorprendentemente, fue clasificado como obra anónima y copia de un yeso neoclásico. En el reverso, a lápiz, aparece escrito «Ignacio de Uranga/ copiada de yeso», y Ángel Canellas señaló que la fecha de «Mayo 31 de 1790» y la rúbrica que aparecen en la parte inferior derecha, es decir, el «placet» del dibujo, son de la mano de Goya.⁵³

Una academia que copia un *Mercurio* lleva la fecha de «2 de Noviembre», sin especificar el año, pero, por su mayor deficiencia de ejecución, pensamos que bien podría ser de 1790. Las academias de desnudo conservadas de su mano son dos. Una representa a un *hombre en pie desnudo y con su mano derecha apoyada en un pedestal*, y va fechada el «14 de Septiembre de 1791». La otra es interesantísima, pues en una de las caras de la hoja Uranga dibujó un grupo de un *Hombre en pie apoyado en una lanza y otro sentado* (fig. 5), que va firmado abajo «Ygn^o Uranga», y en la otra cara lleva dibujada una academia de un *Hombre de espaldas con la cabeza de perfil*, obra de Francisco de Goya, en el que ha querido verse un autorretrato del pintor aragonés, y que con letra y rúbrica suya va firmada en «Abril 30 de 1792».⁵⁴ Esta es la más clara demostración del aprendizaje de Uranga con Goya. En el anverso la academia es del discípulo y en el reverso hizo otra el maestro, algo que gustaría mucho en la Academia de

⁵³ *Ibid.*, núm. 16, p. 48.

⁵⁴ *Ibid.*, núm. 59, pp. 75-76.

San Luis cuando la recibiesen para que, junto con las otras, sirviese de modelo en el aprendizaje de los discípulos zaragozanos.

El nombramiento de académico supernumerario en Pintura le vendría muy bien a Uranga para su promoción artística en el ambiente madrileño. En esos años, entre 1794 y 1802, Uranga se dedicó a pintar por espacio de más de ocho años «retratos y miniaturas», como alegarán en julio de 1802 sus contrincantes a la plaza de pintor paisajista y figurinista de la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro. Pero Uranga siguió asistiendo a las clases de la Academia. El 3 de junio de 1798 la junta ordinaria de San Fernando vio «un cuadrito apaisado copia de Correggio, y otras copias de Rubens, ejecutadas por el discípulo Ignacio Uranga, cuya aplicación y aprovechamiento parecía bien a la Junta».⁵⁵ A esa junta asistieron, entre otros, los pintores Maella, Ferro, Ramos y Camarón, pero no su maestro Goya, que había renunciado en 1797 a su cargo de director de Pintura de la Academia debido a su sordera. Vemos que lo que le hacía copiar Goya, o le sugería, no era Rafael, ni Mengs, sino que, con una visión más ecléctica y libre, no tan academicista, le proponía a Correggio y a Rubens.

La participación de Ignacio Uranga en el concurso de la Academia de 1799, en concreto en el premio de Pintura de primera clase, fue un fracaso para él, pues, sin ningún profesor que le apoyase, los votos fueron a parar a otros concursantes mejor «apadrinados». A esa primera categoría, a la que concursaban los alumnos más cualificados y adelantados, que estaban terminando su formación o ya la habían concluido, se presentaron ocho concursantes. Los premios primero y segundo recayeron en dos pintores discípulos de Mariano Salvador Maella, Juan Gálvez y José Ribelles, que tendrían un futuro desatacado, especialmente el primero, que llegó a ser director de Pintura (1826) y director general (1838) de la Academia de San Fernando. Uranga no obtuvo un solo voto.

Para entonces la formación de Uranga como pintor estaría finalizando, si no lo había hecho ya. Había durado una década, entre finales de 1789 y 1799, aproximadamente. A partir de entonces comenzaría la actividad profesional independiente y el «cursus honorum» en la Corte del joven pintor, que contaría con el apoyo de su maestro Goya para promocionarse. El 23 de julio de 1802 comunicaba a la Academia de San Fernando el secretario de Hacienda, Miguel Cayetano Soler, una real orden para que dicha academia convocase oposición para cubrir una plaza vacante de pintor paisajista y figurinista en la Real Fábrica de

⁵⁵ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, junta ord. de 3.VI.1798, f. 99 r.

Porcelanas del Buen Retiro de Madrid, entre los pintores de la misma y el pintor Ignacio de Uranga, estableciendo las pruebas correspondientes al efecto. Pero once de los pintores de la Fábrica de Porcelanas remitieron a la Academia un memorial en el que suplicaban a la institución académica que la oposición «se ciñese precisamente a asunto de pays y figura, executado en porcelana, no solo por ser este el destino y objeto de la plaza vacante, sino también el ejercicio ordinario y ocupación de los exponentes en aquella fábrica, y que se han ejercitado en desempeño de obligaciones, algo que Dn. Ygnacio de Uranga, que ha de entrar con ellos en la oposición, no ha tenido por espacio de más de ocho años otro ejercicio que el de los retratos y miniaturas, que no tienen tanta conexión con el fin de la referida plaza».⁵⁶ Esos pintores de la Fábrica de Porcelanas del Retiro se temían una oposición que favoreciera a Uranga, que debía de estar bien patrocinado por el ministro Cayetano Soler, y apoyado por Goya. Se abrió debate entre los académicos asistentes a esa junta; de los 27 asistentes, 7 apoyaron que se siguiese al pie de la letra la real orden, mientras que 20 fueron favorables a que la prueba se hiciese en la misma Fábrica de Porcelanas, de manera que los candidatos «hagan copias separadamente y con las respectivas precauciones cada opositor sobre bizcocho un plato u otra pieza de porcelana en que haya pintado algún país con flores, ornatos y figuras, y que, pasada a fuego (...) se remitan las obras a la Academia, anónimas y numeradas, secreta y reservadamente por el Intendente de aquella fábrica, junto con la pieza que hubiere servido de modelo, a fin de que los Profesores la examinen y cotejaren, formando juicio, y votando cada una en la forma establecida en este Cuerpo para la adjudicación de premios». Ante esas diferencias de criterios, la Academia decidió suspender la convocatoria de la oposición y escribir a S.M., por medio del ministro don Miguel Cayetano Soler, a fin de que resolviese según su real agrado.

Carlos IV y el ministro de Hacienda Soler debieron de pensar que mejor sería prescindir de la Academia para tan conflictivo asunto, pues ya no se vuelve a tratar en junta nada referido a esa oposición a la plaza de pintor paisajista y figurinista para la Real Fábrica de Porcelanas del Retiro. En 1803 se produjo una reorientación de la producción de porcelanas, con la llegada de Bartolomé Sureda, que había estado en París con una beca real, estudiando entre otras, las fábricas de porcelanas de Sèvres. Éste introdujo la fabricación de las porcelanas con pasta dura de caolín, con lo que se consiguieron piezas de uso de mesa y

⁵⁶ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, junta ord. de 1.VIII.1802, f. 196 r. y v.

ornamentales de gran calidad y belleza, que rivalizaron con las de Sèvres. Sureda fue nombrado en 1804 director de la fábrica, con el gran sueldo de 40.000 reales de vellón, lo que daba buena cuenta de su alta valoración técnica. El periodo que va de 1804 a 1808 fue el más esplendoroso de la fábrica del Buen Retiro. Para el puesto de director de pintores de la Real Fábrica de Porcelanas del Retiro nombró Carlos IV a Ignacio de Uranga el 11 de noviembre de 1804, con 12.000 reales de vellón de sueldo,⁵⁷ objetivo que perseguía desde 1802, y que suponía para el joven discípulo de Goya un éxito profesional y un acomodo económico. Goya, sin duda, apoyó a Uranga en su propósito, y seguramente contó con el apoyo de Bartolomé Sureda, a quien retrató el maestro aragonés en un espléndido retrato, seguramente con motivo de su nombramiento. En 1807, a la muerte de Carlos Domén, sería nombrado Uranga, tras solicitarlo a Carlos IV, pintor de Cámara honorífico en miniatura; es decir, sin sueldo.⁵⁸

La Guerra de la Independencia le trajo a Ignacio Uranga desgracias y pérdida de todos sus bienes con la destrucción por los ingleses, en su retirada de Madrid en agosto 1812, de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro, incluida la casa que habitaba en ella. La orden de destrucción la dio el general Hill, muy posiblemente con la aprobación del mismo Wellington. Ya no era un baluarte defensivo de Madrid, pues había quedado muy maltrecho en la llamada batalla del Retiro del 13 de agosto, pero quedaba en pie buena parte de la fábrica y de sus almacenes. Sin duda, pesó en los ingleses el deseo de que, una vez terminada la guerra, no volviese la actividad a dicha fábrica, cuyas obras de porcelana impedirían la venta en España de las porcelanas inglesas. La voladura de las instalaciones fabriles por los ingleses se produjo sin que las autoridades militares y políticas españolas se preocuparan de impedirlo.

Tras la Guerra de la Independencia, Uranga se quedó sin el trabajo que había tenido, por lo que se dedicó de lleno a la realización de miniaturas de miembros de la familia real y de otros cortesanos y nobles. Cuando Fernando VII creó en 1818 la Real Fábrica de Loza de la Moncloa, que reemprendió la producción de porcelanas para la Corte y para particulares, Bartolomé Sureda fue nombrado director de la misma, y suponemos que Ignacio de Uranga volvería a ocupar el puesto de director de Pintores, si bien no tenemos constatación de ello.

En sesión de la Academia de San Fernando de 9 de mayo de 1819 Ignacio de Uranga fue elegido académico de mérito en Pintura de miniatura, tras la

⁵⁷ Arch. del Palacio Real, Madrid; Sección Carlos IV, leg. 193.

⁵⁸ Íd., Sección Administración, caja 3303/12.

prueba correspondiente, por pluralidad de votos.⁵⁹ En junta general de la Academia de San Fernando, celebrada el 4 de abril de 1820, Ignacio de Uranga, con el resto de académicos, juró en acto solemne la Constitución de 1812.⁶⁰ El 28 de mayo de 1821, en junta general participó en la votación que fallaba el concurso para hacer un monumento que perpetuase el juramento por el rey Fernando VII de la Constitución de 1812.⁶¹

Uranga fue nombrado el 16 de febrero de 1823 profesor de Dibujo, suplente del escultor Valeriano Salvatierra, en el Estudio de Niñas, que dependía de la Real Academia de San Fernando, cuando ése no pudiera concurrir por sus ocupaciones o falta de salud.⁶² En 29 de abril de 1824 Uranga solicitó la plaza de director de dibujo del Estudio de la calle Fuencarral, que había vacado por fallecimiento de Mariano Rosi, pero con él la pretendieron el también académico Ignacio García y el pintor Carlos Blanco.⁶³ En junta de 19 de diciembre de 1824 se vio un oficio del Sr. Plazaola en que se manifestaba que los Sres. Infantes Don Carlos de Borbón y Dña. María Francisca de Asís ordenaban que Ignacio de Uranga «desempeñe interinamente la Dirección del Estudio de Niñas, con el sueldo del propietario, Dn. Valeriano Salvatierra, y que conservando esta Dirección sirva, mientras su salud no se lo permita, asistir al citado estudio, la plaza de noche vacante en el de la calle de Fuencarral, por fallecimiento de D. Mariano Rosi, con el sueldo que éste percibía».⁶⁴ Uranga había escrito el 29 de abril a la Academia haciendo saber que llevaba ya siete años supliendo las enseñanzas en todos los estudios, y que si volvía el Sr. Salvatierra a ocupar su plaza quedaría Uranga en una posición incierta y triste, por lo que pedía que se le conservase la plaza en propiedad que había obtenido en el Estudio de la calle Fuencarral, y que ocuparía interinamente la plaza del Estudio de Niñas. La Academia estimó justa la demanda de Uranga y lo comunicó al Director General para su cumplimiento. Pero unos años después, en 1828, surgirán diferencias entre Salvatierra y Uranga, pues el primero, al tener que estar por el

⁵⁹ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 9.V.1819, f. 15 r.

⁶⁰ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta general de 4.IV.1820, f. 34 r. y v.

⁶¹ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta general del 28.V.1821, ff. 55 v.-56 r.

⁶² A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 16.II.1823.

⁶³ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 2.V.1824.

⁶⁴ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 19.XII.1824, f. 115 r.

día ocupado en los encargos reales de escultura, pretendía ocupar la plaza de enseñanza nocturna en los Estudios de la calle Fuencarral, de la que era titular Uranga, y que éste diese las clases matutinas en el Estudio de Niñas. El conflicto ente ambos se resolvió el 1 de marzo de 1829, por decisión del Infante don Carlos de Borbón, Protector de la Academia: Uranga desempeñaría en propiedad la plaza de director de Dibujo del Estudio de Niñas, con los 6.000 reales anuales de su dotación, y Salvatierra desempeñaría la plaza en propiedad del Estudio nocturno de Fuencarral con los 3.000 reales que tenía de dotación anual dicha plaza. Una decisión que favorecía a los dos, pero aseguraba un aumento de sueldo a Uranga además de la propiedad de la plaza. En los años anteriores a 1828 Uranga tuvo de alumno al futuro pintor miniaturista Juan Pérez de Villamayor.

Así fue envejeciendo Uranga, que estaba gravemente enfermo en noviembre de 1831, siendo sustituido por el académico de mérito en Pintura Julián Verdú.⁶⁵ Se recuperó de su salud, pues Uranga asistió a la junta general de la Academia celebrada el 21 de agosto de 1836, en la que los académicos juraron la Constitución de 1812, pero ya no asistió al juramento de la Constitución de 1837 en la junta general celebrada el 25 de junio de 1837.⁶⁶ Ignacio de Uranga murió en abril de 1838, pues en la junta ordinaria del 22 de abril de 1838 se vio un escrito del profesor de Pintura Inocencio Borghiani en el que solicitaba a la Academia «se le confiriera la plaza del director del Estudio de Niñas, vacante por fallecimiento de Dn. Ygnacio de Uranga, a quien por espacio de más de un año había estado supliendo a satisfacción de las discípulas y de ellas Sras. Académicas zeladoras».⁶⁷

ASENSIÓ JULIÁ

Otro artista que coincidió, sin duda, con Ignacio Uranga en el taller de Goya durante la década de 1790 fue Asençió o Ascensió Juliá Alvarrachi (Valencia, 1753-Madrid, 1832), llamado «El Pescadoret», que nació en Valencia en

⁶⁵ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias..., 1831-1839, junta de 27.XI.1831, f. 127 r.

⁶⁶ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias..., 1831-1839, juntas generales de 21.VIII.1836, f. 174 v., y de 25.VI.1837, ff. 201 v.-202 r.

⁶⁷ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, 1831-1839, junta ord. de 22.IV.1838.

1753, siendo bautizado en la iglesia parroquial de San Andrés.⁶⁸ Formado artísticamente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, son escasas las noticias sobre este artista hasta constatar su presencia en Madrid a partir de 1778, y su ingreso como alumno en la Academia de San Fernando en 1783, con 29 años, y no los 23 que dice tener.⁶⁹ El Asensio que es citado en carta de Goya a Martín Zapater del 5 de agosto de 1789, como presentado de parte de Zapater a Goya para «aprobarse por esta Academia de Maestro de Obras» no es el valenciano Asensió Juliá, sino el zaragozano Joaquín Asensio Martínez (1763-?), alumno del arquitecto Agustín Sanz en la Escuela de Dibujo de Zaragoza, y cuyo perfil biográfico ya di a conocer hace unos años.⁷⁰

De Asensió Juliá ya en los datos recogidos en el catálogo o relación de la exposición celebrada por el Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1846 se decía que «fue discípulo de Goya», y Valentín Carderera dirá de él que era «quizá único discípulo de Goya».⁷¹ Desde esa década de 1790 y, muy posiblemente, hasta 1814-1815, aproximadamente, debió de estar Juliá vinculado al taller de Goya, como discípulo y colaborador. Fue buen dibujante, actividad para la que luego se sentiría capacitado, pues fue profesor de dibujo de adorno desde 1817, aproximadamente, en el Estudio de la Merced, dependiente de la Academia de San Fernando.

Además de discípulo y colaborador de Goya, Juliá fue su amigo. «Goya a su amigo Asensio», firma en el retrato que le hizo en 1798 (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), cuando Juliá le estaba ayudando en las pinturas de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid. Años más tarde, en 1814, volvería a retratar Goya a Asensió Juliá (Clark Art Institute, Williamstown, Mass., EE.UU) vestido con levita, sombrero de copa y en actitud de dibujar con un lápiz de carboncillo sobre unas hojas de papel. Ello pone de manifiesto la sincera amistad entre ambos, mantenida a lo largo del tiempo, a pesar de las negativas circunstancias de la Guerra de la Independencia. La actividad de Juliá como dibujante a la altura de 1814 fue resaltada por Goya en su retrato. Así se debía de ganar la vida por entonces, y así lo hará desde 1817 en el Estudio de la Merced

⁶⁸ Ver nota 1. Se habían venido dando varios años como el de nacimiento de Juliá: 1748 (Lafuente Ferrari), 1767 (Boix), e incluso 1760, cuando lo cierto es que nació en 1753, como estableció GIL SALINAS, R., *op. cit.*, 1991, pp. 59-61.

⁶⁹ BLANCO MOZO, *op. cit.*, 2011.

⁷⁰ Ver ANSÓN NAVARRO, A., «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Instituto «Camón Aznar»*, LIX-LX (1995), pp. 274-275.

⁷¹ En LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1947, pp. 152-153.

de Madrid. Ello no impedía que también hiciese pequeñas pinturas. Pocas obras de pintura seguras de Juliá conocemos, aparte de dudosas atribuciones, y de recientes y absurdas adjudicaciones a Juliá de obras de Goya.

Que era buen dibujante lo demuestra el hecho de que en 1796-1797 hiciera los dibujos preparatorios para dos grabados de la serie de *La Artillería Volante* del ejército español, que fueron excelentemente ejecutados en talla dulce por su paisano Rafael Esteve. Esos dibujos, que le fueron encargados a Juliá por R.D. de 24 de septiembre de 1796, y que conserva la Calcografía Nacional de la Real Academia de B. A. de San Fernando, fueron hechos a la aguada con toques de cera,⁷² y demuestran que Juliá era un dibujante académico, minucioso y detallista, que dominaba con soltura el oficio.

En 1798 ayudaría Juliá a Goya en la decoración pictórica de las bóvedas y muros de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid. Entonces es cuando le hizo el pintor de Fuendetodos el primer retrato a su amigo y ayudante, que posee el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

A continuación, en 1798-1799, cuando José Camarón Meliá tenía 38 años, le hizo Asensió Juliá un buen retrato, con pose elegante y sujetando una carpeta con dibujos y el lápiz de dibujo (fig. 6). Ambos eran amigos y se conocían desde la época de formación académica en Valencia. Desde junio de 1797 era Camarón teniente-director de Pintura de San Fernando, y en 1799 fue nombrado por Carlos IV director de Pintura de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro. Estaba triunfando, y por eso le retrató su amigo Juliá, en un retrato que formal y estilísticamente se sitúa muy próximo a los retratos que por entonces hacía su maestro Goya, si bien con menos empastes y fuerza de pincelada, con lo que también guarda relación con los que pintaba su también amigo y paisano Agustín Esteve. Ese retrato de *José Camarón Meliá* fue expuesto en junio de 1846 en la Exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid de ese año, con el número 27, «Retrato de D. Juan José Camarón»,⁷³ después estuvo en diversas colecciones privadas de Madrid y Londres, y en la colección Contini-Bonacossi de Florencia. Salió a subasta en Christie's Madrid el 3 de octubre de 2007,⁷⁴ y fue adquirido por derecho de tanteo por el Estado para el Museo del Prado.

⁷² GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, núms. 12 y 13, pp. 87-88, 310 x 460 mm cada uno.

⁷³ Ver LAFUENTE FERRARI, 1947, p. 341.

⁷⁴ Christie's Madrid. *Arte español*, subasta del 3 de octubre de 2007, lote 70, p. 95. El retrato va identificado por la inscripción que hay en la carpeta de dibujo: «Dn. Jph. Camaron y Meliá/ en la edad de 38 As.»



Fig. 6. Asensió Juliá, *Retrato de José Camarón Meliá*, 1798-1799, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 7. Asensio Juliá, *Escena de una comedia*, h. 1800, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Es obra incuestionable de Juliá, y en él se aprecian las indudables cualidades que tenía para el retrato.

Hacia 1800 hay que datar una *Escena de una comedia* (fig. 7), pintura que posee el Museo del Prado desde 1934.⁷⁵ Originariamente fue pintada para la Alameda de Osuna y fue adquirido por el banquero Bäüer en 1896, en la subasta de los bienes de la Casa de Osuna. En el escenario, un joven actor, con un fondo ambiental de paisaje, simula un suicidio, atravesándose el cuerpo con una espada que apoya por la empuñadura en el suelo, junto a un atillo con ropa. La manera de estar pintado el cuadrado deriva, sin duda, de la de Goya, y su atribución a Juliá me parece correcta. La indumentaria que lleva el actor sirve para datar la pintura en torno a 1800.

⁷⁵ LUNA FERNÁNDEZ, J. J., en catálogo de la exposición 1802. *España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2002, n.º 166, p. 366 y foto en p. 189.

La versatilidad de Asensió Juliá para las escenas de gabinete y para el retrato era manifiesta. El barón Jean François de Bourgoing, embajador de la Francia revolucionaria en España entre 1791 y febrero de 1793, resaltó, al referirse a los pintores más destacados en España en aquellos años, que «Goya destaca también como pintor de retratos, así como Asensi (sic) y Esteve».⁷⁶ Con ese comentario dejaba claro que después de Goya eran Asensió Juliá y Agustín Esteve los retratistas más acreditados por entonces.

En julio de 1804 Asensió Juliá mostró en la exposición anual de la Real Academia de San Fernando «dos cabezas al óleo», sin especificar más, y en la de 1807 «un cuadro original que representa una figura arrodillada del tamaño del natural con una calavera en la mano».⁷⁷ Este cuadro, que conserva la Academia de San Fernando entre sus fondos, muestra a un anacoreta penitente, de perfil y semiarrodillado delante de una gran piedra sobre la que se ve un libro abierto y una calavera, y soporta otra entre las manos (fig. 8); está resuelto de forma abocetada, y da la impresión de que está sin terminar. En esos mismos años anteriores a la Guerra de la Independencia habría que situar el dibujo núm. 78 de esta exposición, *El regreso del hijo pródigo*, que consideramos podría ser de su mano por la técnica que le relaciona con la *Alegoría del Dolor* (fig. 9), gouache, obra firmada por Juliá de la colección José Varela y Feijoo de Madrid, y ya expuesta en 1932, cuando estaba en la colección Boix. Esa figura femenina encapuchada no representa a la Sabiduría que se acobarda ante el vigor impetuoso de lo irracional, el triunfo de la fuerza sobre la razón, como interpretó Gil Salinas,⁷⁸ sino que creo que se trata de la alegoría del Dolor, figura de mujer con la cabeza cubierta que está apagando la antorcha que porta en el riachuelo que discurre delante de ella. Figuras femeninas veladas y dolientes, en actitud de colocar el cuerpo de la duquesa de Alba en su tumba, habían sido dibujadas a la aguada de tinta china por Goya hacia 1802-1803 en un *Proyecto de mausoleo para la duquesa de Alba*, que está en la colección Berganza de Madrid.⁷⁹

⁷⁶ BOURGOING, J. F. de, *Tableau de l'Espagne*, París, (1797) 1803, vol. I, p. 289.

⁷⁷ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, F.U.E., 1999, pp. 468 y 471, respectivamente. GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, núm. 34, p. 100 y lám. 19, señala del lienzo del anacoreta arrodillado que por la técnica bien podría ser de Juliá, pero no lo afirma con rotundidad. Creo que, sin duda, es de Juliá y se trata de la obra que se expuso en la Academia en 1807.

⁷⁸ GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, núm. 14, p. 89.

⁷⁹ GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Dibujos para grabados y pinturas*, Friburgo y Barcelona, 1975, núm. 339, p. 510.



Fig. 8. Asensio Juliá, *Anacoreta penitente*, h. 1807, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 9. Asensio Juliá, *Alegoría del Dolor*, h. 1807-1808, Colección Varela y Feijóo, Madrid.

En agosto de 1808 Juliá estaba en Madrid, capital abandonada temporalmente por las tropas francesas y el monarca intruso, José I Bonaparte, después de la victoria de las tropas españolas de Castaños en la batalla de Bailén. Vivía en la calle de San José, y allí nació su única hija. Para los actos de proclamación de Fernando VII, Asensio Juliá hizo como adorno de la fachada de la casa de don Tadeo Bravo de Rivero, que estaba en la plaza de las Descalzas Reales, una *Alegoría* «representando la fidelidad limeña, la que en un medallón contenía el retrato del rey», y lo ejecutó «bajo la dirección del célebre D. Francisco Goya». ⁸⁰ Goya haría el esbozo general, pero la ejecución sería de Juliá, pues Goya estaba en aquellos momentos dedicado a terminar el retrato ecuestre de Fernando VII, que la Academia de San Fernando le había encargado en abril para presidir el salón de Juntas, y que no había podido concluir por los cambios políticos ocurridos después de mayo, con la ocupación de Madrid por las tropas francesas y la proclamación del rey intruso José I; ¿Qué hizo Juliá antes del 4 de diciembre de 1808, cuando los ejércitos napoleónicos ocuparon nuevamente Madrid? Pienso que hacia octubre o noviembre de 1808, ante la llegada de Napoleón con sus tropas, se debió de marchar con su mujer y su hija a Valencia, su ciudad natal, donde tenía familia, y que permaneció libre de los ocupantes hasta el 9 de enero de 1812. Desde ese día hasta julio de 1813 estuvo ocupada por las tropas francesas del mariscal Suchet.

Allí, en Valencia, realizó Juliá dos grabados al aguafuerte con toques de aguada, de carácter patriótico y antinapoleónico. En ellos demostró su pericia en el grabado, que aprendería, sin duda, con Goya hacia 1798, cuando éste estaba ejecutando los grabados de la serie de los Caprichos y pintando en San Antonio de la Florida de Madrid, donde tuvo a Juliá de ayudante. Uno lleva al pie la leyenda *El Heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia, y la infunde nuevo ser* (fig. 10), que va firmado «Ascensio Juliá», y fue realizado antes de mayo de 1811, pues, como documentó Rafael Gil Salinas, en el *Diario de Valencia* del 1 de mayo de 1811 se anunciaba su venta al precio de 20 reales de vellón; en dicho anuncio se decía que era «estampa nueva» y que era «inventada y grabada por d. Asensio Juliá». ⁸¹ Pedro Caro y Sure-

⁸⁰ Pérez González, citado por LAFUENTE FERRARI, 1947, p. 153.

⁸¹ LAFUENTE FERRARI, *ibid.*, núm. 62, lám. XXIIIb, y GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, pp. 85-87. ÁGUEDA, Mercedes, *op. cit.*, 2012, p. 95, piensa que el grabado es anterior a la muerte del marqués de La Romana, y puesto a la venta en Valencia en 1811, pero creo que lo lógico es que lo grabase Juliá hacia febrero-abril de 1811, cuando llegó a Valencia la noticia de la muerte del marqués.

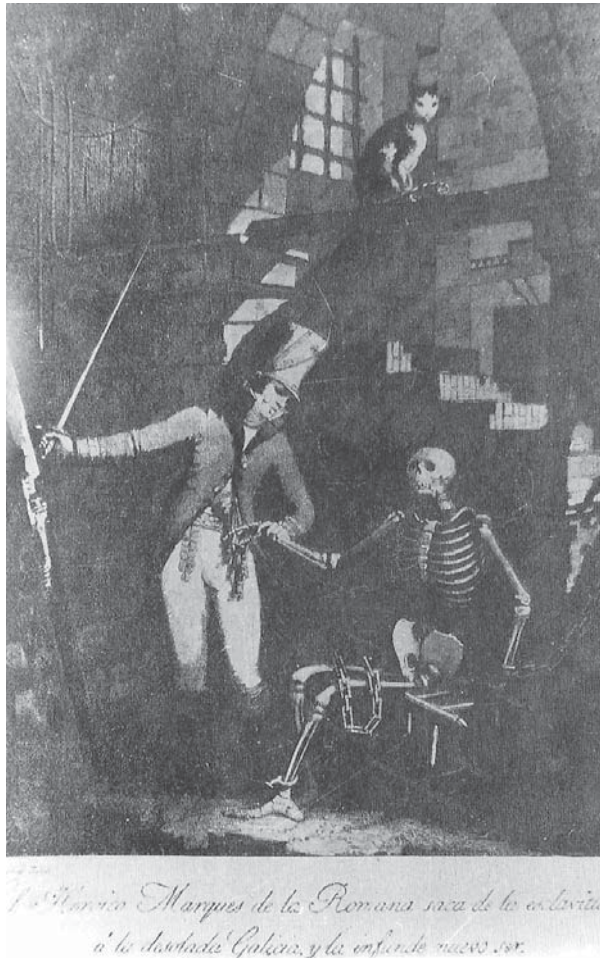


Fig. 10. Asensió Juliá, *El Heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia y la infunde nuevo ser*, 1811.

da, tercer marqués de la Romana, había muerto el 23 de enero de ese año en Cartaxo (Portugal), cuando iba con sus tropas en socorro de Badajoz, atacada por los franceses. Sin duda, aprovechando su muerte y con intención de ponderar al general, que había pasado años de su juventud en Valencia, y fijar su memoria en el ambiente patriota de la capital valenciana, Juliá hizo este grabado en que presenta al marqués de La Romana como liberador de Galicia del yugo napoleónico, lo cual no era cierto, pues, si bien había desembarcado en La

Coruña el 19 de octubre de 1808, sólo permaneció allí hasta el 10 de noviembre de ese año, en que partió hacia Santander, para ponerse al mando del Ejército de la Izquierda, en sustitución del general Blake. Tras el reembarco de las tropas inglesas de Galicia en La Coruña en enero de 1809, las tierras gallegas quedaron controladas por los ejércitos franceses, y La Romana en 1810 combatió en Extremadura y la Andalucía Occidental, intentando sin éxito recuperar Sevilla. En la escena alegórica, el marqués de la Romana se dispone a romper las cadenas que atan a un esqueleto, que está sentado en una mazmorra. El influjo ambiental y lumínico de algunos de los Caprichos de Goya es evidente en la concepción de este grabado.

El segundo grabado, al aguafuerte y aguatinta, ha sido titulado *Wellington y Napoleón* (fig. 11), está firmado «Ascensio J^a, Pintor», y se conserva en el Museo Municipal de Madrid.⁸² Muestra a un militar inglés, Wellington, a quien en la leyenda que hay al pie del grabado se le denomina «Hércules Britano», con una espada en la mano derecha y una bandera con los escudos reales de España e Inglaterra en la izquierda, acosando a un toro, con alas y garras de águila imperial, que representa a Napoleón, «Padre de la Torada». En la parte superior aparecen cartelas con sucesivas derrotas de las tropas napoleónicas infligidas por Arthur Wellesley, vizconde de Wellington desde 1809 y después duque: sobre Massena en Torres Vedras (Portugal), en julio de 1810; sobre Marmont en Los Arapiles (Salamanca), el 22 de julio de 1812; y sobre el ejército de José I en Vitoria el 21 de junio de 1813, lo que lleva a datar ese grabado en 1813, después de esa última victoria, y del final de la ocupación de Valencia por los franceses a primeros de julio de ese año. Era una buena manera de celebrar los éxitos de Wellington y la liberación de Valencia, en medio del entusiasmo y el patriotismo, y en una coyuntura favorable para ganar Juliá algo de dinero, tras unos años de muchas estrecheces y dificultades.

Una vez terminada la Guerra de la Independencia, en 1814 Asensio Juliá retornaría a Madrid, reencontrándose con Goya, que le retrató, como arriba se ha indicado. Entonces, 1814-1815, realizaría Juliá un retrato de *Fernando VII* (123,5 x 92,5 cm), que procedente de la colección Altamira hoy está en colección particular de Madrid como obra de autor anónimo (fig. 12). Es un retrato de aparato, oficial, que presenta al «Deseado» de posición casi frontal, portando vistosa casaca, cruzada por las tres bandas de las órdenes de San

⁸² CARRETE, J., E. DE DIEGO y J. VEGA, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1985, vol. I, 81.1, p. 239. GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, núm. 10, pp. 83-85, lám. 9, con una interpretación correcta de la alegoría, pero no data el grabado.



Fig. 11. Asensió Juliá, *Wellington y Napoleón*, 1813, Museo Municipal de Madrid.

Jenaro, el Santo Espíritu y la de Carlos III, y sobre el hombro derecho el manto azul claro estrellado de esta última orden española. Con su mano derecha sujeta la bengala, que apoya sobre una mesa, en la que se ve la corona real sobre un cojín rojo. Un paisaje de atardecer se aprecia, a través de una ventana, en el extremo superior derecho. Es obra indudable de Asensió Juliá por la manera de estar aplicada la pintura, claramente influida por los modos de Goya. Asimismo, y de esa misma época, hacia 1815-1817, sería el retrato del escultor valenciano *Francisco Bellver y Llop* (90 x 67 cm) que posee la Real Academia de San Fernando y que en 1932 se expuso como *Retrato de Señor*



Fig. 12. Asensió Juliá, *Retrato de Fernando VII*, h. 1814-1815, Colección particular, Madrid.

desconocido; Lafuente Ferrari lo atribuyó al pintor José Ribelles,⁸³ pero la manera de estar ejecutado más parece la de Juliá que la de Ribelles.

Hacia 1814 realizaría también una serie de cuadritos de asuntos bélicos de la Guerra de la Independencia protagonizados por militares españoles y franceses. Serían escenas fácilmente vendibles en un momento de euforia patriótica, de exaltación del valor de los oficiales españoles en la guerra contra los ejércitos napoleónicos que habían ocupado buena parte del territorio nacional durante unos años. Así las dos versiones que se conocen del mismo asunto, *Oficial penetrando en un fuerte*. La primera de las versiones (69 x 54), firmada «Asc. Juliá» en la parte inferior derecha del lienzo, está en la colección Manuel González y antes perteneció a la colección Boix, cuando la dio a conocer Lafuente Ferrari.⁸⁴ Una segunda versión, con ligeras variantes, especialmente en el uniforme del oficial, está en la colección Demotte de París, y la dio a conocer Boix en 1931.⁸⁵ De la misma serie, pues tiene semejantes dimensiones, sería una escena que ha venido siendo considerada un *Duelo* o *Desafío* (69 x 53 cm) entre un general español y otro oficial francés.⁸⁶ Está también en la colección Manuel González de Madrid, y aparece firmado «Juliá» en la vaina del sable del oficial que cae atravesado por la espada del oficial español (fig. 13). Es necesario precisar que el combatiente de la izquierda es un general, pues lleva el fajín a la cintura, y la escarapela roja de su bicornio es la que llevaban los defensores de Zaragoza durante los Sitios. Ello me lleva a pensar que estas escenas bélicas estarían ambientadas en la Zaragoza de los Sitios, y posiblemente inspiradas por la serie de grabados de las «Ruinas de Zaragoza» de Juan Gálvez y Fernando Brambila, publicadas en Cádiz en 1812. Otra escena de un *Rapto* (77 x 57 cm), de la colección de la marquesa de Bermejillo, en Madrid, representa a un coracero francés levantando violentamente a una joven española, con un edificio medio

⁸³ LAFUENTE FERRARI, *ibid.*, pp. 165-166, núm. 114, p. 368 y lám. XXIII. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Real Academia de San Fernando. Inventario de pinturas*, Madrid, 1964, núm. 768, p. 70, ya con la identificación del retratado como Francisco Bellver y Llop.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 153 y núm. 58, p. 363, y lám. XXb. Foto en color en ÁGUEDA, *op. cit.*, 2012, p. 96, y comentario en p. 101.

⁸⁵ BOIX, F., «Asensio Juliá (El Pescadoret)», *A.E.A.*, 1931, p. 141; y también GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, pp. 77-78 y lám. 3.

⁸⁶ BOIX, *op. cit.*, p. 138; LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, núm. 57, p. 363 y lám. XXa; y GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, pp. 78-79, lám. 4. Foto en color en ÁGUEDA, *op. cit.*, 2012, p. 97, y comentario en p. 101.



Fig. 13. Asensio Juliá, *Duelo o Desafío*, h. 1814, Colección Manuel González, Madrid.

en ruinas como fondo.⁸⁷ Se deben relacionar también con ambientaciones de la Zaragoza de los dos Sitios (1808-1809), y con alguna de las escenas de los Desastres de la Guerra de Goya, como el Desastre núm. 9, «No quieren», en el que un francés coge violentamente a una joven española con intención de forzarla, mientras ella se defiende clavándole las uñas al francés en su rostro.

Goya había estado realizando ocultamente los dibujos y las planchas de la serie *Desastres de la Guerra*. Las pruebas de los grabados, en un álbum encuadernado, se las regaló Goya a su amigo Ceán Bermúdez. Al final de ese volumen había colocado también las pruebas de tres grabados al aguafuerte de *Prisioneros encadenados*, para los que se conservan los dibujos preparatorios en el Museo del Prado. Estos últimos grabados habrían sido realizados por Goya hacia 1815. Pues bien, un dibujo de un *Prisionero* (144 x 113 mm) realizado a aguada sepia, gris y negra⁸⁸ lo considero obra salida de las manos de Juliá, inspirado por esos dibujos y grabados de presos encadenados de Goya. Juliá, muy posiblemente, se los vería hacer a Goya en su estudio. La manera de estar resuelto este dibujo de Juliá denota que estaba, aprendida de Goya, con el perfilado de las figuras con trazos más gruesos. Asimismo, Juliá usa un fondo de arquitecturas inspiradas en los grabados de las *Carceri* de Piranesi, ya utilizadas por el valenciano anteriormente en los dos grabados antinapoleónicos arriba comentados.

De esos mismos años inmediatos al final de la guerra serían dos dibujos de Juliá cargados de significación política. Uno representa a un *Mujer sentada leyendo un libro* (fig. 14) y lo posee la Biblioteca Nacional en Madrid; está ejecutado al gouache en grisalla, y aparece firmado con la inscripción «Juliá/ que silencio tan profundo».⁸⁹ Sin duda, esa mujer, sentada sobre una piedra, en el interior de lo que parece un abrigo o una cueva, de espaldas al mundo, se refugia en sus propios pensamientos, en su mundo interior, y se aísla del exterior. Esa figura femenina podría ponerse en relación con la de la figura de ¿La Historia? que aparece sentada, semidesnuda y en actitud de escribir en el cuadro de Goya *España, el Tiempo y la Historia*, del Museo Nacional de Estocolmo, y que

⁸⁷ LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, p. 363 y lam. XIXb; GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, pp. 79-80. Reproducida en color por ÁGUEDA, *op. cit.*, p. 98, y comentario en p. 101.

⁸⁸ ANSÓN, A. y CENTELLAS, R., Catálogo de la exposición *La estela de Goya. Discípulos y seguidores interpretan la obra del maestro*, Museo del grabado de Fuendetodos (Zaragoza), Zaragoza, 2009, núm. 77, p. 63.

⁸⁹ BATICLE, J., «Eugenio Lucas et les satellites de Goya», *Revue du Louvre*, núm. 3 (1972), y GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, núm. 15, pp. 89-90.



Fig. 14. Asensio Juliá, *Mujer sentada leyendo un libro*, h. 1814, Biblioteca Nacional, Madrid.

Eleonor Sayre interpretó como una *Alegoría de la adopción de la Constitución Española de 1812*. La manera de estar dibujado con pincel deriva claramente de la de Goya. Asimismo, podría ser obra de Juliá una *Caricatura política* que también está en la Biblioteca Nacional de Madrid. Atribuida al valenciano por Barcia en 1906, y relacionada con la Guerra de la Independencia, también ha dado lugar a distintas interpretaciones.⁹⁰ Una mujer desmelenada, España, está

⁹⁰ BARCIA, Ángel M., *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 378. GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, núm. 16, pp. 90-91.

golpeando con un zapato el trasero desnudo de otra figura femenina, colocada a cuatro patas en el suelo, Francia, ante la indiferencia de un soldado británico, Gran Bretaña, que está fumando y se desentiende de lo que acontece. En un plano posterior, apenas bosquejadas, aparecen las figuras alegóricas de la Justicia, con la balanza, y ¿la Reflexión?, que está meditando o pensativa. Asensió Juliá haría referencia con esta imagen satírica a la victoria de España sobre la Francia Napoleónica. El dibujo perfectamente podría ser de Juliá, realizado en los últimos meses de 1813 o principios de 1814, después de las victorias del ejército hispano-británico en Vitoria y del español en San Marcial, en julio y agosto de ese año, respectivamente.

En los años posteriores a la Guerra de la Independencia Asensió Juliá seguiría en contacto con Goya, pero ya desvinculado de su taller, ganándose la vida como profesor de dibujo. Así obtenía unos ingresos que, aparentemente regulares, eran abonados con mucho retraso. A partir de 1816 se le presentaría a Juliá una buena oportunidad para obtener unos ingresos fijos en la enseñanza académica, cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para descongestionar sus aulas de los alumnos de los primeros cursos, es decir, aquellos que estaban en las salas de principios, yesos y adornos, decidió abrir una Escuela en el antiguo convento de la Merced de Madrid, dependiente en todo de aquella, y dotada de un buen plantel de profesores. Asensió Juliá, conciente de que debería presentar méritos académicos si quería optar a un puesto docente en ella, envió a finales de julio o comienzos de agosto de 1816 su cuadro *El naufrago* (58,2 x 44,7 cm) actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a la Real Academia de San Carlos de aquella ciudad, con el fin de que existiera un recuerdo en dicha institución de la que había sido discípulo.⁹¹ Está firmado «Juliá», en la zona inferior derecha, sobre una de las cajas de madera de los restos del naufrago (fig. 15). Sin duda, lo que Juliá pretendía era que la academia valenciana le nombrase académico de mérito, título que reforzaría sus posibilidades de obtener una plaza de profesor en la nueva Escuela de Dibujo de la Merced. El nombramiento de académico lo debió de conseguir, pues los breves datos biográficos que acompañan a los cuadros que presentó a la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid del año 1846, se dice de Juliá que, además de discípulo de Goya, había sido «Académico de San Carlos de Valencia».⁹² De esa misma época sería el cuadro de *El ajusticiado* o *El colgado*

⁹¹ El cuadro del «Naufrago» se vio en la junta ordinaria del 11 de agosto de 1816 de la Real Academia de San Carlos de Valencia; en GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, p. 74.

⁹² En LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1947, p. 341.



Fig. 15. Asensió Juliá, *El Náufrago*, 1816, Museo de Bellas Artes de Valencia.

(65,5 x 49 cm), que procedente de la antigua colección Casa-Torres de Madrid, fue subastado en 2003 y adquirido por el Museo de Bellas Artes de Valencia.⁹³ El ajusticiado aparece muerto y colgado de su mano izquierda de un árbol, a orillas de un río (fig. 16); un puente de piedra le sirve de fondo. La imagen es de absoluta desolación y está pintado con manchas anchas y espatuladas, tal como hacía Juliá, buscando efectos de relieve. La vestimenta del hombre es de cierta elegancia, con frac y camisa con cuello con chorreras, y una de sus piernas todavía lleva una bota negra de montar. ¿Se trataría de un afrancesado? o ¿de un liberal? colocado allí para que todos lo viesan. Sin duda, la escena tiene que ver todavía con la Guerra de la Independencia y sus secuelas. En ambos asuntos, nada convencionales, *Ascensió Juliá* se muestra ya como un pintor plenamente romántico.

El 16 de diciembre de 1816 comenzaron las enseñanzas de dibujo en el Real Estudio de la Merced,⁹⁴ dependiente de la Real Academia de San Fernando, y que había sido creado para dedicarse a la formación inicial de jóvenes artesanos y futuros artistas. El director de ese Real Estudio de la Merced, nombrado por don Carlos de Borbón, hermano del rey y Protector de la Academia, era el también pintor valenciano José Camarón Meliá, al que, precisamente, en la misma fecha Fernando VII concedió los honores de director de Pintura de San Fernando. Juliá era amigo suyo, y le había retratado en 1798-1799. En 1817 Juliá debió de comenzar a enseñar el dibujo de adorno a los futuros artesanos, como ebanistas, pintores de decoración o de cuartos, como se les llamaba, herreros, canteros, albañiles, etc., así como a futuros pintores, escultores y arquitectos en dicho Estudio de la Merced. Para cursar los estudios de adorno todos los alumnos deberían saber dibujar cabezas a satisfacción del director de la sala de Cabezas. Juliá contaría, sin duda, con el apoyo de su pisanó Camarón para su nombramiento como profesor de esa institución.

El 2 de enero de 1818 se abrió el Estudio de Dibujo de Fuencarral, al que desde el 11 de enero de 1819 acudieron también niñas. El 24 de enero de 1819, Juan Gálvez, que era el director de dibujo de adorno del Estudio de la Merced, y *Ascensió Juliá*, teniente-director de la misma materia, manifestaban a la Academia de San Fernando que veían imposible asistir juntos a las tres enseñanzas del adorno que se impartían en la Escuela de la Merced, por lo que la junta

⁹³ Fue subastado por Subastas Alcalá el 9.X.2003, lote núm. 384, pp. 158-159, como obra inédita de Juliá, que a comienzos del siglo XX se tenía por obra de Goya.

⁹⁴ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818, junta ord. de 11.XII.1816, pp. 607-608.



Fig. 16. Asensió Juliá, *El ajusticiado o El colgado*, h. 1816, Museo de Bellas Artes de Valencia.

ordinaria de la Academia aprobó «que se repartiesen entre sí alternativamente dicha enseñanza», y que «ambos profesores escojan del Archivo (de la Academia) los dibujos de adorno que juzguen mejores y más proporcionados para la enseñanza».⁹⁵ Poco tiempo después, en marzo de 1819, a solicitud suya, el infante Don Carlos de Borbón, Protector de la Academia de San Fernando, nombraba a Juan Gálvez director del Estudio de Dibujo de Niñas de la Merced, que se acababa de establecer, pero con la obligación de seguir detentando la dirección de la Sala de Adorno para niños y para niñas, con un sueldo de 12.000 reales de vellón por ambas enseñanzas.⁹⁶

Unos meses más tarde, en junio de 1819, Asensió Juliá, casi sexagenario, presentaba a la junta de la Academia de San Fernando «una cabeza pintada al óleo, un capitel jónico, otro corintio y dos compuestos».⁹⁷ La cabeza sería, muy posiblemente, la *Cabeza de hombre doliente* (31 x 25,5 cm), pintada al óleo y que conserva la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.⁹⁸ Sin duda, con esas obras Asensió Juliá pretendía que la academia conociese su cualificación como dibujante, especialmente en la faceta de dibujante de adorno, que era en la que estaba desempeñando la docencia en la Escuela de Dibujo de la Merced, a la par que solicitaba se le concediese título de académico. Vistas las obras por él presentadas en junta del 11 de julio de 1819, a las que había añadido un retrato, y puesto que no especificaba Juliá en qué clase de académico quería aprobarse, se acordó que «lo manifestase para que en consecuencia procediese a los ejercicios acostumbrados».⁹⁹ Pero, lo cierto es que Juliá desistió de presentarse a los preceptivos ejercicios, pues debía de pensar que con sólo la presentación de esas obras le concederían el título de académico de mérito en Pintura. Es posible que pensase que no había un ambiente propicio hacia él y que podría ser rechazado por la mayoría de los académicos que estaban dentro del gusto neoclásico, cuando su manera de dibujar estaba bastante alejada de esa sensibilidad. Lo cierto es que Juliá nunca fue académico de mérito de San Fernando, y ello debió de ser una rémora para su promoción como artista.

Sus obligaciones docentes no le impedirían a Asensió Juliá seguir pintando y dibujando, y mantener una estrecha relación de amistad con Goya. Sabemos

⁹⁵ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830; junta ord. de 24.I.1819, f. 6 r.

⁹⁶ A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 14.III.1819, f. 9 v.

⁹⁷ A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 6.VI.1819, f. 20 v.

⁹⁸ GIL SALINAS, *op. cit.*, pp. 81-82, y lám.7. Ya fue atribuida a Juliá por Camón Aznar.

⁹⁹ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 11.VII.1819, f. 21 r.

que hizo hacia 1820-1821 dos copias del autorretrato de *Goya asistido por el Doctor Arrieta*, pintado en 1820 tras una grave enfermedad padecida por el pintor aragonés,¹⁰⁰ una de ellas conservada en colección particular de Madrid (fig. 17). Por entonces sería de los pocos amigos que acudirían a visitar a Goya en su Quinta del otro lado del río Manzanares. Juliá vivía por entonces con su mujer y una hija en la calle de la Verónica de Madrid.

De esos años posteriores a la guerra, hacia 1820, sería una serie de dibujos a la aguada, en concreto nueve,¹⁰¹ de ellos cinco firmados «A. Juliá», que se encuentran en colecciones particulares de Madrid, la mayoría en la que fue colección de Blas Pérez. Esos nueve dibujos, que sin duda son obra de Juliá, presentan una ejecución semejante, con aguada dada a pincel con gran soltura de ejecución, a la manera goyesca, con manchas y perfiles sinuosos en las figuras, que están en algunos de los dibujos poco definidas. Unas son escenas del Madrid de la época, con personas burguesas o acomodadas en la calle y vestidas con elegancia, como es el caso de *Escena de una calle del Madrid fernandino* (fig. 18); o personajes más populares, como en *Una dama*, que por la postura que adopta más parece una prostituta. También hay escenas referidas a las dificultades de las gentes humildes y a la miseria que padecían en el Madrid de la posguerra, como en *Escena dramática*, del Museo de B.A. de Valencia, que más bien habría que titular *La caridad de un caballero* (fig. 19), pues éste coloca una moneda en la mano de una pobre mujer que con dos niños pequeños está sentada pidiendo la caridad en la calle, a la puerta de una casa. En otros dibujos las penurias de los presos y la represión hacen su aparición. Así se aprecia en el dibujo *Personas encarceladas*, en el que la ambientación de una mazmorra nos remite a Piranesi y a algunos de los interiores de grabados de Goya, en concreto al capricho 34, *Las rinde el sueño*, en el que claramente se inspiró Juliá para este dibujo, pues tanto la ambientación, con la gran reja carcelaria, como las figuras dormidas y amontonadas en primer plano derivan de dicho grabado. En *Figuras delante de un arco* dibujó Juliá una serie de mujeres de espaldas y otras figuras indefinidas que parecen estar esperando la ejecución de un condenado a la horca, que es el artefacto que identificamos al fondo a la izquierda.

Otras escenas con figuras, tanto en interior como en la calle, resultan más difíciles de identificar. La que se ha venido titulado *Figuras en la calle*, más

¹⁰⁰ CARDERERA Y SOLANO, V., «Retrato de Goya por él mismo», *Cuadernos selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1885, en ÍD., *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, edic. de R. Centellas, Zaragoza, I.F.C., 1996, p. 99, nota 1.

¹⁰¹ GIL SALINAS, R., *op. cit.*, 1990, núms. 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, pp. 112-117.

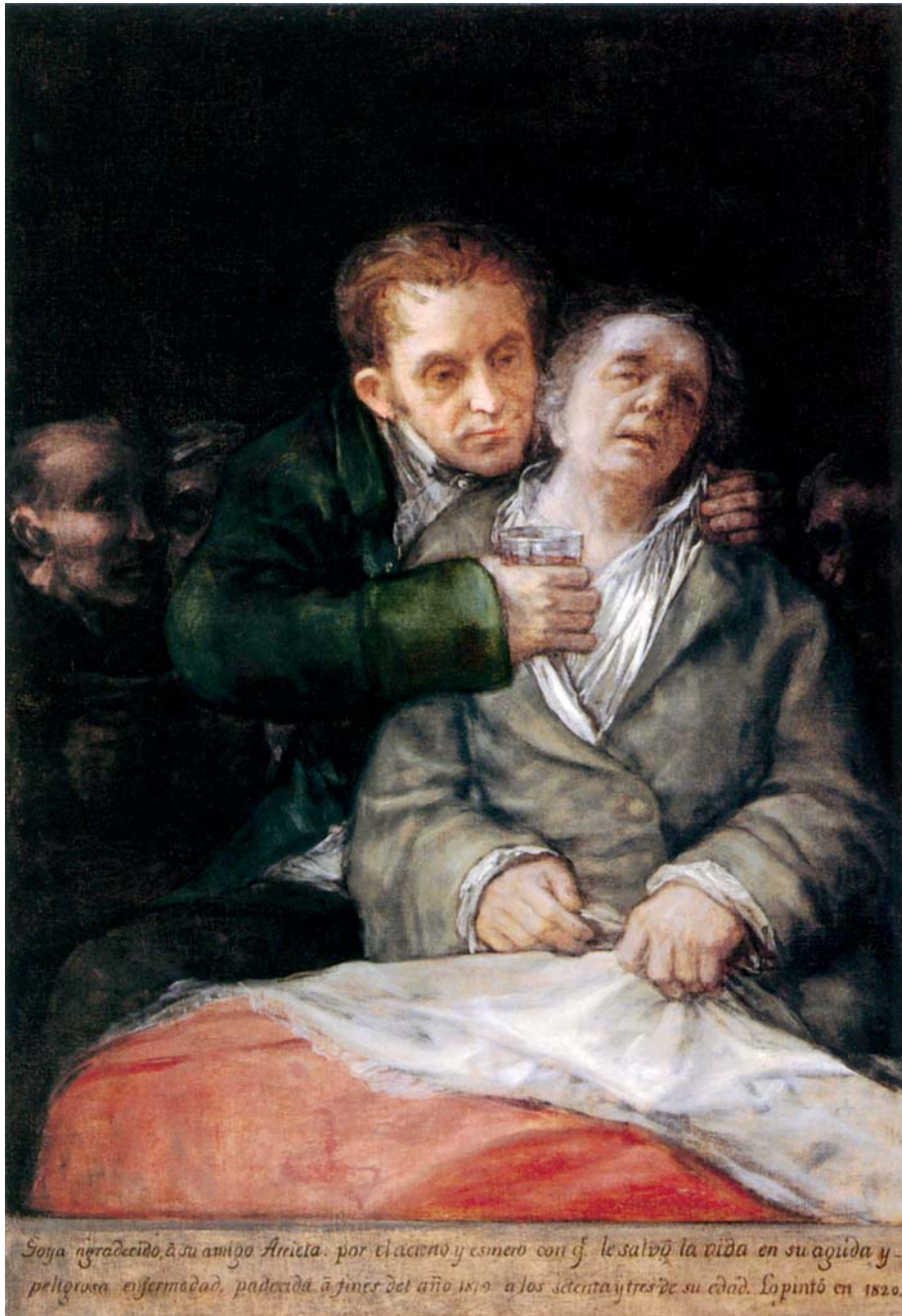


Fig. 17. Asensió Juliá, *Goya asistido por el doctor Arrieta* (copia de Goya), h. 1820-1821, Colección particular, Madrid.



Fig. 18. Asensio Juliá, *Escena de una calle del Madrid fernandino*, h. 1820, Colección particular, Madrid.

bien parece escena de un interior en claroscuro, con un ambiente rembrandtiano. Se ha querido ver en ella una escena de reparto de comida o sopa a la puerta de un convento, pero no me parece que sea eso lo representado. Sin duda, esos dibujos de contenido social de Juliá tienen muchas concomitancias con los grabados que muestran el hambre de Madrid de 1811-1812 en los *Desastres de la Guerra* de Goya. En algún caso, como en el que se ha titulado *Éxtasis*, la escena es fantasmagórica, con una serie de figuras femeninas de espaldas y apenas sugeridas en sus volúmenes; una de ellas mira extasiada hacia lo alto a otra figura femenina que parece entrar en trance. No es de Juliá, sino de Eugenio Lucas, el dibujo a aguada que se publicó como «Escena de Interior», que en



Fig. 19. Asensió Juliá, *La caridad de un caballero*, h. 1820, Museo de B. A. de Valencia.

realidad es el dibujo preparatorio de la mitad izquierda del cuadro «La novia» (51 x 63,5 cm) de E. Lucas Velázquez, actualmente en colección particular y expuesto hace pocos años.¹⁰²

Indudablemente, Asensio Juliá en estos dibujos manifiesta un espíritu ya romántico y se adelanta a la hora de abordar estos temas a Alenza y a Eugenio Lucas Velázquez, que, sin duda, debieron de conocer dibujos de este tipo de Juliá. Incluso, la manera de hacer los rasguños, trazos y manchas con la tinta de Eugenio Lucas en su plenitud guarda bastantes semejanzas con las que usa Juliá en estos dibujos. De cualquier modo, el referente del Goya dibujante de esos años en la manera de dibujar de Juliá es incuestionable.

En septiembre de 1821 Juliá concursó a la plaza de maestro de Dibujo de la Escuela de Dibujo de Santiago de Compostela, que iba a abrir la Real Sociedad Económica de dicha ciudad gallega. La elección del profesor la había dejado aquella institución en manos de la Academia de San Fernando. Juliá, que era teniente-director de dibujo de adorno del Estudio de Dibujo de la Merced, fue uno de los doce profesores concursantes, pero no tuvo éxito, pues la plaza fue otorgada a Ignacio García, porque era el único de los concursantes que era académico de mérito, como pedía el artículo 15 del Plan General de Estudios. García era académico de mérito en Escultura de San Fernando de Madrid y de San Carlos de Valencia, además de teniente-director de Dibujo en el Estudio de la Merced. Tanto Juliá como los otros concursantes no tuvieron opción. Sin embargo, la junta extraordinaria de San Fernando que había juzgado el concurso, acordó «al mismo tiempo que Dn. Asensio Juliá ocupe la plaza que deja García en la Merced».¹⁰³

El pago del sueldo por su actividad como profesor era muy irregular, y eso afectaba seriamente a la propia subsistencia de Juliá, que había contraído deudas con su casero y le había demandado por impago de los alquileres del cuarto que ocupaba. En la junta ordinaria de la Academia de 2 de diciembre de 1821 se hizo saber que «Dn. Ascensio Juliá, Teniente Director de Adorno en la Es-

¹⁰² Catalogado como de Juliá por SULLIVAN, E. J., «Asensio Juliá and Goya», *Arts Magazine*, dic. 1982, p. 110. y seguido por GIL SALINAS, *op. cit.*, 1990, núm. 52, p. 114, es obra indudable de Eugenio Lucas Velázquez, preparatorio para el cuadro «La novia», pintura publicada ya por Balsa de la Vega, R., *Eugenio Lucas*, Madrid, 1911, ilustr. 99; Arnaiz, J. M., *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*, Madrid, 1981, pp. 358-358, núm. 132; y Catál. de la Expos. *Eugenio Lucas (1817-1870). Dibujos y pinturas de un visionario*, Barcelona, Artur Ramon Col.leccionisme, 2002, núm. 46, pp. 30-31.

¹⁰³ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830; junta extraordinaria de 26.IX.1821, ff. 64 r.-65 r.

cuela de la Merced, solicitaba un certificado de los haberes que se le devengan por sus sueldos, para presentarlos ante el Juez, a quien lo ha demandado el casero por una deuda muy inferior a lo que por la Academia se le debe; y se acordó que se le expidiese sin demora».¹⁰⁴ Puesto que la retribución que recibía era escasa, en agosto de 1822 solicitó Juliá ocupar también una de las dos plazas de teniente director de dibujo del turno de la noche que estaban vacantes en el Estudio de la Merced, al igual que José San Martín. De haberla obtenido, Juliá hubiera recibido 3.000 r.v. más de sueldo, lo que le hubiera aliviado de sus estrecheces económicas. Pero fueron adjudicadas esas dos plazas a Juan Gómez y a Francisco Rodrigo, que ejercían interinamente la enseñanza de la geometría.¹⁰⁵

En los primeros meses de 1823 Asensió Juliá sucedió a Juan Gálvez como director del dibujo de adorno del Estudio de Dibujo de la Merced, seguramente en un momento político favorable, dada la ideología liberal de Juliá. El 7 de abril de ese año, el gran ejército de los Cien Mil hijos de San Luis, al mando del duque de Angulema, enviado por las potencias absolutistas de la Santa Alianza para acabar con el gobierno liberal y la Constitución de 1812, y reponer a Fernando VII como monarca absoluto, cruzaba el Bidasoa. El 23 de mayo entraron sin lucha en Madrid, y tras atravesar Andalucía, sitiaron al gobierno liberal, con el rey, en Cádiz el 24 de junio. La regencia de Urgel, establecida en Madrid desde el 25 de mayo lanzó edicto de proscripción contra los liberales el 23 de junio, orden que sería confirmada por Fernando VII, con mayor severidad, el 4 de octubre, ya liberado y repuesto como monarca absoluto. La represión fue muy dura, y Asensio Juliá, lo mismo que su amigo Goya, quedaría muy contrariado y temeroso de que la represión le pudiera alcanzar. Como todos los funcionarios de la administración real, Asensió Juliá tenía que hacer su depuración política por Real Orden del 17 de abril de 1824, enviada a San Fernando por el conde de Ofalia, secretario de Estado; pero a finales de ese año ni José Maea, ni Asensió Juliá ni Valentín Urbano habían hecho su purificación política.¹⁰⁶ Sin duda, Asensió Juliá tendría dificultades para hacerla, y no sería purificado, en segunda instancia, hasta febrero de 1830, nada menos. En la junta particular de la Academia del 3 de abril de 1830 se leyó una Real Orden de 15 de marzo, comunicada por el secretario de Estado, Manuel González Salmón, en la que se notificaba «haber sido purificado por la Junta de Purificaciones Civiles Dn.

¹⁰⁴ A.R.A.S.F., *Ibid.*; junto ord. de 2.XII.1821, f. 70 v.

¹⁰⁵ A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 18.VIII.1822, f. 83 r.

¹⁰⁶ NAVARRETE, E., *op. cit.*, 1999, p. 152 y nota 540.

Asensio Juliá, Director de Adorno del Estudio de la Merced, y la Academia quedó enterada, acordándose den los avisos correspondientes».¹⁰⁷ Tanta tardanza en la purificación sólo puede deberse a dificultades de Juliá para encontrar testigos que le avalasen o declarasen a su favor, como adicto al absolutismo, pues Juliá era liberal.

Eso no le impidió la mejora de su retribución como profesor. En junta de la Academia del 20 de febrero de 1825 se vio una instancia de Asensio Juliá, director de la Sala de Adorno del Estudio de la Merced, en la que solicitaba los 6.000 reales de vellón de sueldo que cobraba su antecesor, Juan Gálvez, en lugar de los 3.000 r.v. anuales que venía percibiendo. La junta, considerando que Juliá solo asistía a las clases de la noche, accedió a subirle la retribución en 1.500 r.v., por lo que pasaría a cobrar 4.500 r.v. anuales.¹⁰⁸ Durante la tramitación hubo un ligero aumento sobre la cantidad acordada, pues en la siguiente junta del 20 de marzo de 1825 se hace constar que se aprobó el acta de la sesión anterior «con la enmienda y aclaración de que los 4.500 rs. anuales que se le concedieron a Dn. Asensio Juliá sean 5.000, y se entiendan como dotación del Director propietario que es o fuere de la Sala de Adorno de la Merced, supuesta su purificación y las demás circunstancias de buena conducta y sanos principios prevenidos por Reales órdenes y acuerdos de Academia».¹⁰⁹ Se condicionaba, pues, el cobro de esa cantidad a obtener la purificación política de Juliá. Éste, al mes siguiente presentaba otro escrito, acuciado por la necesidad de dinero, en el sentido de que si se le abonaban esos 5.000 r.v. anuales desde la primera de las pagas atrasadas que se le debían, renunciaría a las cantidades que pudieran corresponderle por los atrasos anteriores, a lo que la junta de la Academia no accedió. Pero se le contestaba que «si la necesidad de Juliá fuese grave acuda a la Academia o a Sr. Viceprotector para que mande socorrerle con alguna anticipación a cuenta de lo que tenga devengado, y que se le descontará a su tiempo».¹¹⁰ Hemos de suponer que Asensio Juliá acudiría a pedir anticipos de dinero, dados los atrasos en pagar la Hacienda Real a los funcionarios y empleados en esos años de crisis económica.

Ya viejo y cansado, con más de setenta años, todavía acudía Asensio Juliá a sus clases de dibujo de adorno de La Merced cuando se le dio la purificación

¹⁰⁷ A.R.A.S.F., junta particular de 3.IV.1830.

¹⁰⁸ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830; junta ord. de 20.II.1825, f. 120 r.

¹⁰⁹ A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 20.III.1825, f. 121 v.

¹¹⁰ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 1.V.1825, f. 126 v.

política, suponemos que tras muchos esfuerzos, pues habían pasado más de cinco años del inicio de la deposición. La muerte de Juliá se produjo el 25 de octubre de 1832, según comunicó el conserje de la Academia de San Fernando a la junta ordinaria de la misma celebrada el 4 de noviembre.¹¹¹

Asensió Juliá, por lo que conocemos de los dibujos y pinturas que realizó desde comienzos del siglo XIX, cuando estaba en el taller de Goya, se sintió muy influido por la manera de dibujar del maestro aragonés, tanto por la técnica utilizada, la aguada de tinta aplicada a pincel, con amplitud y rapidez de ejecución, si bien con imprecisiones y descuidos, como por las temáticas desarrolladas, que se apartan, especialmente desde los años de la Guerra de la Independencia, de los asuntos convencionales del dibujo academicista y neoclásico. Juliá, estimulado por la obra de Goya de esos años difíciles, tanto de los dibujos como de los grabados, hace una crítica política contra los invasores y ocupantes franceses y contra Napoleón desde una postura patriota, a la par que exalta los valores liberales, valiéndose para ello de un repertorio simbólico que está todavía dentro del espíritu de la Ilustración, pero que ya denota rasgos románticos. Después, terminada ya la guerra, surgirá el Juliá costumbrista, que capta y plasma en sus dibujos la realidad social del Madrid en crisis y abatimiento económico y moral de los años del absolutismo fernandino. No son meras anécdotas sus escenas cotidianas, callejeras y de interior, de burgueses, de pobres que viven de la caridad, espectadores de la violencia y la represión, sino que hay en ellas un sentimentalismo romántico crítico, aunque sin llegar a la fuerza emocional y rotundidad expresiva de *los Desastres* de Goya, que, sin duda, le impactarían y estimularían para sus propias creaciones artísticas.

Se ha presentado frecuentemente a Asensió Juliá como un mero imitador de Goya y, si eso, por lo que se refiere a las técnicas y procedimientos, puede tener cierta consistencia, no se puede aplicar a los temas y asuntos que aborda en sus dibujos y pinturas, especialmente tras la Guerra de la Independencia, pues, sin dejar de sentir los estímulos de Goya, supo abrirse a temáticas y tratamientos de la imagen ya románticos, de manera que podemos considerar a Juliá, sin lugar a dudas, uno de los pioneros del Romanticismo artístico en España. Fue un artista nada convencional, muy distinto a pintores coetáneos como José Camarón Meliá, Zacarías González Velázquez, José Maea o Juan Gálvez, que triunfaron tanto en el ámbito de la Academia de San Fernando, donde llegaron

¹¹¹ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1831-1838, junta ord. de 4.XI.1832, f. 59 r.

a ser directores de Pintura, como en la Corte, pues fueron pintores de Cámara, salvo Maea. Asensio Juliá no cuajó un «cursus honorum», estuvo apartado de los ambientes académicos, haciendo unas obras que, ni por su técnica, ni por su ejecución, ni por su iconografía cuadraban con los gustos académicos imperantes. Fue un artista «maldito», que no alcanzó el éxito profesional y social que otros pintores de su generación lograron. La docencia académica del dibujo en el Estudio de Dibujo de la Merced de Madrid, dependiente de San Fernando, le permitió sobrevivir, pues la pintura no le daba para mantenerse. Fue, pues, un artista apartado de lo convencional, de lo que hacían los demás, salvo Goya, un artista que antepuso sus ideas, su sensibilidad artística y su libertad a cualquier medro profesional y social. Fue una excepción en el panorama artístico del primer tercio del siglo XIX, y un adelantado en el tratamientos de determinados temas costumbristas, que una generación mucho más joven, la de los Alenza y Eugenio Lucas Velázquez, que muy posiblemente fueron alumnos suyos, sabrán desarrollar en un contexto ya plenamente romántico. En ese sentido, creo que Asensio Juliá fue un adelantado y un referente para ellos.

FELIPE ABÁS

Otro discípulo de Goya fue el aragonés Felipe Abás Aranda (1777-1813), de corta vida, que falleció, cuando comenzaba a situarse como pintor, a consecuencia de los estragos del hambre y las enfermedades padecidas en el Madrid josefino, ocupado por las tropas francesas. Nacido el 30 de abril de 1777 en el pueblo de Calaceite (Teruel), fue el tercer hijo del matrimonio formado por Manuel Abás y Francisca Aranda, siendo bautizado el 1 de mayo de 1777 en la iglesia parroquial de dicha villa bajoaragonesa.¹¹² Tras una infancia y primera juventud en su localidad natal, y mostrando cualidades artísticas, en 1793 ingresó como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza,¹¹³ creada el año anterior. Allí fue alumno de dibujo de Alejandro de la Cruz, director de Pintura de la misma y académico de mérito de San Fernando.

Pronto destacó Abás como buen dibujante, y se presentó a los premios concedidos por la Academia de San Luis en 1797. En junta ordinaria del 6 de junio

¹¹² PÉREZ TEMPRADO, L., «La familia de Felipe Abás», en *Boletín de Historia y Geografía del bajo Aragón*, t. II, febrero y marzo de 1908.

¹¹³ OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 2.

surgió una polémica porque el director de escultura, Pascual de Ypas, alegó antes de procederse a la votación para adjudicar dichos premios, que el director de Pintura, Alejandro de la Cruz, había ayudado a uno de los opositores, el señalado con la letra M, y en cambio no había atendido al autor del dibujo que llevaba la letra L. El ejercicio «de pensado» consistió en la copia del cuadro del *Buen samaritano curando las heridas de un caminante*, que se tenía por obra de Miguel Ángel. La Cruz adujo que el alumno con la letra L «le había expuesto que no necesitaba que lo dirigiese», y que no había hecho «más que arreglarse a las disposiciones de la Academia». Para que no hubiese dudas al respecto, los miembros de la junta dispusieron que los dos concursantes, encerrados durante dos horas en una sala de la Academia, dibujasen la *Cabeza* del herido de dicho cuadro como prueba «de repente». A las cinco de la tarde se vieron ambos dibujos, hechos por los opositores, y en la votación los seis votos fueron para Felipe Abás, con lo que obtuvo el primer premio, consistente en 300 reales de vellón, y el segundo, de 200 reales, fue para Mariano Urquizu.¹¹⁴ El resultado era claro, Abás era el mejor dibujante de entre los discípulos de la Academia de San Luis.

Abás prosiguió un tiempo más sus estudios en Zaragoza, y en el otoño de 1797 se trasladó a Madrid «a continuar sus estudios bajo la dirección de D. Francisco Goya».¹¹⁵ Contaba 20 años cuando fue admitido como alumno en la Academia de San Fernando el 24 de enero de 1798.¹¹⁶ Para entonces Goya ya no estaba como director de Pintura, pues alegando «sus continuos achaques y especialmente de la profunda sordera» había enviado a la Academia el 1 de abril de 1797 un escrito de renuncia a dicho empleo de director de Pintura. La junta particular del 2 de abril elevó consulta sobre dicha dimisión al rey Carlos IV a través del Protector, que era el príncipe de La Paz, y en su escrito exponía «ser justa, sincera y verdadera esta excusa» y «que una de sus enfermedades sea la sordera tan profunda que absolutamente no oye nada, ni aun los mayores ruidos, desgracia que priva a los discípulos de poder preguntar en su enseñanza».¹¹⁷ Manuel Godoy comunicó a la Academia que S.M. había admitido la dimisión de Goya a la plaza de director de Pintura, pasando a la situación de director

¹¹⁴ A.R.A.S.L.Z., Primer cuaderno de la Academia del año de 1793 hasta el 98, Juntas ordinarias; junta ord. del 6.VI.1797.

¹¹⁵ OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁶ PARDO CANALÍS, E., *op. cit.*, 1967, p. 221.

¹¹⁷ CANELLAS LÓPEZ, Á., *Francisco de Goya. Diplomatario* (edic. a cargo de), Zaragoza, I.F.C., 1981, doc. LXXXIII, p. 463.

honorario. La junta, en sesión del 30 de abril de 1797 «creó por aclamación a Don Francisco Goya Director Honorario por la Pintura».¹¹⁸

Felipe Abás habría sido recomendado a Goya por Juan Martín de Goicoechea, vicepresidente perpetuo de la Academia de San Luis de Zaragoza, y por Martín Zapater, que sería elegido viceconsiliario de la misma en febrero de 1798; ambos eran muy amigos de Goya, especialmente el segundo, que era su gran amigo de la infancia y con el que se carteaba regularmente. Dado el talento que demostraba el muchacho, seguramente sondearían a Goya sobre la posibilidad de enviarlo a Madrid a formarse con él en su estudio y asistir a la Academia de San Fernando. Goya siempre había estado dispuesto a ayudar a los alumnos enviados a San Fernando que le recomendaba la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa, primero, y después la Real Academia de San Luis desde su creación en 1792, y era académico de honor de la misma desde enero de 1796,¹¹⁹ por lo que no se negó a lo que sus amigos le pedían.

Con Goya estaba terminando su formación Ignacio de Uranga, discípulo que había sido de la Escuela de Dibujo de Zaragoza y que había contado con la ayuda económica de la condesa de Estepa. El maestro aragonés acogería en su taller y casa al joven Felipe Abás. Allí conocería a Uranga y a Asensió Juliá. Sin duda, Felipe Abás también intervendría como ayudante de Goya en las pinturas de la ermita de San Antonio de la Florida ejecutadas ese año de 1798. Goya, durante el día, tendría a Abás como criado, a sus enteras órdenes; el joven discípulo recibiría las órdenes del maestro y las enseñanzas paralelas por medio de gestos, quizás por el lenguaje de signos, o mediante anotaciones escritas. Al atardecer Abás asistiría a las clases en San Fernando, donde tendría de profesores de dibujo a Maella, a Francisco Javier Ramos, a Ferro y a José Camarón. Allí se volvió a encontrar a partir de 1802 con Alejandro de la Cruz, su profesor en Zaragoza, que jubilado de su dirección de la Academia de San Luis había vuelto a vivir en Madrid y acudía a corregir como ayudante a la sala de Principios en el mes que le tocaba. Artista mediocre, sospecho que no le tendría mucha

¹¹⁸ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, ff. 75 v.-76 r.

¹¹⁹ ANSÓN NAVARRO, A., «La primera formación de Goya en la Academia de Dibujo de Zaragoza. Su posterior colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Luis», en el catálogo de la exposición *Goya y sus inicios académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza* (comisarios A. Ansón y R. Centellas), Zaragoza, Palacio de Sástago, D.P.Z., 1996, pp. XXVII-XXXVIII.

simpatía Abás por su actuación de favoritismo hacia Ramón Urquizu en el concurso de 1797 en la Academia de San Luis.

Al poco de iniciar sus estudios en San Fernando, y tras demostrar sus capacidades en el dibujo, Abás recibió el pase a la sala de Figuras en marzo de 1798, y dos meses después a la sala de Yeso.¹²⁰ En el estudio de Goya se iría soltando en el uso del color, a la vista y con las correcciones del maestro. Año y medio después, el 3 de noviembre de 1799 Felipe Abás, tras demostrar su destreza en el dibujo de las estatuas y vaciados de yeso clásicos que tenía la Academia, recibió el pase a la sala del Natural, es decir, del modelo vivo. Los hombres que harían de modelos para la práctica del dibujo en vivo o del natural serían Juan López y Ramón Fernández Castañeda, elegidos a tal fin en esa misma junta ordinaria.¹²¹

Las vinculaciones afectivas y artísticas de Felipe Abás con la Academia de San Luis de Zaragoza seguían siendo estrechas, como lo demuestra el hecho de que en un memorial de enero de 1800 el joven aragonés pidiese a la Academia de San Fernando «que se le permitiera dibuxar de día en las Salas de Principios las cabezas de Bayeu para enviarlas a la Academia de Zaragoza».¹²² Pero, sorprendentemente, la junta no tuvo a bien concederle ese permiso. ¿Por qué? Resulta extraño que, sin alterar la actividad de la sala de Principios, pues se proponía hacerlo por las mañanas, no se le diera permiso a Abás para sacar esas copias que, sin duda, se las habría solicitado Juan Martín de Goicoechea a cambio de una remuneración, para que sirvieran de modelo a los alumnos de la academia zaragozana. ¿Era una manera de impedir, por parte de sus antiguos compañeros y rivales (¿Maella, Ferro, Ramos?), que se ampliase todavía más el prestigio del difunto Francisco Bayeu, cuyos dibujos excepcionales se tomaban como ejemplos académicos?

La formación de Abás en el taller de Goya continuó de forma fructífera a la par que seguía dibujando del modelo vivo en la Academia de San Fernando por las tardes-noches, desde el otoño al final de la primavera. En junta ordinaria del 4 de julio de 1802 se vio del discípulo Felipe Abás «un quadro copia de uno del Sor. Dn. Franco. Goya», reconociendo los miembros de la junta los adelantos del joven alumno.¹²³ Ese original de Goya era, sin duda, el *Cristo Crucificado*

¹²⁰ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802; juntas ord. de 4.III.1798, f. 95 r., y de 6.V.1798, f. 97 v.

¹²¹ A.R.A.S.F., Ibid.; junta ord. de 3.XI.1799, f. 132 v.

¹²² A.R.A.S.F., Ibid.; junta ord. de 5.I.1800, f. 135 r.

¹²³ A.R.A.S.F., Ibid.; junta ord. del 4.VII.1802, f. 185 r.

con el que Goya había sido creado académico de mérito de San Fernando en 1780, y que estaba colocado bajo el coro de la iglesia de San Francisco El Grande de Madrid desde 1785. Era todo un homenaje al maestro. Esa copia de Abás es muy posible que sea la que está hoy en el Museo de la Santa Cruz de Toledo, como ya insinuó Jeannine Baticle.¹²⁴

Por aquellos días Abás se había presentado al premio de Pintura de segunda clase de la Academia de San Fernando. Además de Abás se presentaron otros diez concursantes: José Gómez, Miguel Berdejo, que era pensionado de S.M., Ángel Arias, Vicente López, José Alonso del Rivero, Francisco de la Torre, Manuel Sorrentini, José García Pelayo, Ángel Palmerani y Antonio del Pozo Robles. El ejercicio «de pensado» consistía en dibujar de invención el *Juramento de Publio Cornelio Escisión y Lucio Cecilio Metelo de defender la República frente a los cartagineses*, que Felipe Abás prepararía bajo la dirección de Goya, y la prueba «de repente» consistió en dibujar *la lucha de Jacob con el ángel*.¹²⁵ En la votación para la adjudicación de los premios, el primero lo obtuvo José Alonso del Rivero, con 5 votos, mientras José Gómez, Francisco de la Torre y Felipe Abás obtuvieron 3 votos. Para el segundo premio, Felipe Abás y Ángel Palmerani obtuvieron 4 votos, la máxima puntuación, por lo que en el desempate entre ellos Palmerani sacó tres votos más que Abás, llevándose ese segundo premio de segunda clase en Pintura.¹²⁶ No conocemos los dibujos de Abás, pero sí los de los vencedores, de un marcado clasicismo, especialmente el de Palmerani. Sus profesores, Maella y Ramos, respectivamente, debieron de influir en la votación a favor de sus discípulos para la obtención de los premios. Felipe Abás, que no tenía a Goya para defender su obra, pues no asistió a esa junta general, se quedaría fuertemente contrariado, cuando en otras circunstancias podría haber obtenido el segundo premio.

A la exposición de la Academia de 1802, celebrada en agosto, Felipe Abás presentó el *Cristo Crucificado*, copia de Goya, que ya había visto la junta ordinaria del 4 de julio, otro cuadro de *San Antonio de Padua*, copia de un original de Alonso Cano, y otro de *La Virgen*, copia de Rafael.¹²⁷ Todavía estaba Abás

¹²⁴ BATICLE, J., *Goya*, París, 1992, p. 387. El cuadro fue mostrado en la exposición *Francisco de Goya: IV centenario de la capitalidad*, Madrid, Casón del Buen Retiro, 1961, núm. LXV, p. 85.

¹²⁵ AZCÁRATE LUXÁN, I. y OTRAS, *Historia y alegoría: los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1994, pp. 230-231.

¹²⁶ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802; junta general del 12.VII.1802, ff. 187 r.-188 r.

¹²⁷ NAVARRETE, E., *op. cit.*, 1999, p. 467 y nota 53.

en la fase de realizar copias de obras de maestros destacados, y la elección de sus modelos fue bastante ecléctica dentro de los gustos academicistas. Abás siguió aplicándose al dibujo y a la pintura con tesón y deseos de aprovechar todo el tiempo posible en su formación. El 29 de abril de 1803 catorce alumnos de la sala del Natural, entre ellos Felipe Abás, pedían a la junta de la Academia que en los cuatro meses de verano se les franqueara la sala de Colorido para estudiar el modelo vivo, pues estaba prohibido que hubiese fuera de la Academia. Además, argumentaban en su escrito que el colorido no era bueno estudiarlo con luz artificial, por lo que era deseable hacerlo con la buena luz del verano. Así podrían llegar a ser buenos pintores.¹²⁸ No debieron de conseguir, por el momento, lo que pretendían los discípulos, pero sí se reconsideró la propuesta dos años después, en junta de 4 de mayo de 1806, en que se determinó que para las vacaciones de ese verano se abriera la sala de Colorido por las mañanas, «para que en ella estudien el Modelo natural y el de yeso de día, y por espacio de dos horas, concurriendo solo los discípulos que hayan tenido pase a las Salas del Natural y del Yeso, procurándose también que los de Arquitectura vayan a dicha sala a dibujar».¹²⁹ Los deberían atender los directores y tenientes-directores de Pintura y Escultura por semanas.

Felipe Abás ya se sentía un pintor formado en 1805, y deseoso de comenzar su «cursus honorum». Animado por su maestro Francisco de Goya, envió a comienzos de ese año a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza un cuadro de gran formato del *Cristo Crucificado* de Goya, «copia del original que está a la entrada de San Francisco el Grande de Madrid».¹³⁰ Sin duda, con esa obra Abás pretendía que la Academia de San Luis, de la que había sido discípulo en sus primeros años, le nombrase académico en Pintura, lo que consiguió en junta particular de dicha institución celebrada el 1 de febrero de 1805. En ella se decía que: «Habiendo acreditado su mérito y aplicación a la Pintura el alumno Dn. Felipe Abás, cuyo aprovechamiento es notorio mediante los premios que ha obtenido, y deseando manifestar su aplicación, acordó la

¹²⁸ *Ibid.*, p. 210 y nota 210.

¹²⁹ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. de 4.V.1806, p. 241.

¹³⁰ LALANA, N. y LLOVET, T., *Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de la Ciudad de Zaragoza, dispuesto (...) en 29 de Abril del año 1828*, en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 12 (julio de 1926), núm. 67, p. 45, «67 Jesu Cristo crucificado en la agonía, copiado del original de Goya que está a la entrada de Sn. Franco. el Grande de Madrid por Dn. Felipe Abás, pintor».

Junta se le nombre Académico Supernumerario». ¹³¹ El nombramiento se comunicó al interesado, quien desde Madrid, el 13 de febrero de 1805, contestó con una carta de agradecimiento a su nombramiento de académico supernumerario en Pintura de San Luis, «de la que me precio ser hijo, y a la que debo mis principios», ofreciendo a la misma «la continuación de mis tareas por si en alguna ocasión puedo ser útil a ese noble Establecimiento». ¹³² La copia de Felipe Abás del *Cristo Crucificado* de Goya (265,5 x 156,5 cm), de dimensiones casi semejantes a las del original, la posee hoy la Real Sociedad Económica Aragonesa en su sede, ¹³³ y es de excelente calidad (fig. 20). En ella demostró Abás que ya era un buen pintor. Supo captar la manera de pintar del Goya neoclásico, del Goya académico, con buen modelado del cuerpo desnudo de Cristo y una expresión de agonía conseguida con sueltas pinceladas. Sin duda, se convirtió en un buen modelo para los alumnos de la Academia de San Luis. Ya que no podían tener el original de Goya, tendría esa institución artística una buena copia de uno de sus discípulos más destacados.

Ser académico supernumerario de la Academia de San Luis de Zaragoza sería un buen aval para presentarse al premio de primera clase de pintura de ese año en la Academia de San Fernando. Pero, lamentablemente, volvió a fracasar. Se repetía la historia de su maestro Goya. Al premio se presentaron ocho concursantes: Tomás Fernández Erosa, pensionado del Consulado de La Coruña; Victoriano López; Miguel Berdejo, pensionado de S.M.; José Alonso del Ribero, triunfador tres años antes en el segundo premio de Pintura; José de Odriozola; Felipe Abás; Francisco Lacoma, pensionado del Consulado de Barcelona; y Ángel Arias. El asunto propuesto para el ejercicio «de pensado» que tuvieron que pintar fue *Carlos III acompañado de la Beneficencia y la Agricultura entrega los terrenos de Sierra Morena a los colonos*, y la prueba «de repente» consistió en dibujar la escena de *Sansón, reclinado en las faldas de Dalila, es aprisionado por los filisteos*. ¹³⁴ En las votaciones que se hicieron previas a la junta general de 10 de julio de 1805, en la que se entregaron los premios, Felipe Abás volvió a fracasar, pues solo recibió un voto en la votación para el segundo premio. El pri-

¹³¹ A.R.A.S.L.Z., Libro de resoluciones de juntas particulares, 1793-1817, f. 109 r.

¹³² A.R.A.S.L.Z., Documentos sueltos del Archivo de la Real Academia de B.A. de San Luis de Zaragoza, doc. de 13.II.1805.

¹³³ PASQUAL DE QUINTO, J. I., y DIEGO, G. de, Catálogo de la exp. *Fondo de Pintura de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1981, núm. 53. El original de Goya, en el Museo del Prado, tiene unas medidas de 255 x 154 cm.

¹³⁴ AZCÁRATE LUXÁN, I. Y OTRAS, *op. cit.*, pp. 239-241.



Fig. 20. Felipe Abás, *Cristo Crucificado* (copia de Goya), 1804, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

mer premio lo obtuvo, merecidamente, José Alonso del Rivero, después de un desempate con José Odriozola, que se llevó el segundo premio.¹³⁵ La versión que hizo Felipe Abás para el cuadro «de pensado» la localicé hace unos pocos años en una colección particular de Zaragoza (fig. 21); representa el mismo asunto y tiene las mismas dimensiones que las de los cuadros premiados que conserva la Real Academia de San Fernando. El cuadro, inédito, que puede titularse *Alegoría de la colonización de Sierra Morena por Pablo de Olavide en el reinado de Carlos III*, muestra en el centro de la composición a Carlos III, con cetro y manto real, señalando a los campesinos alemanes y suizos católicos que vinieron a poblar los nuevos pueblos de colonización, que se sitúan a la izquierda del cuadro. Sentada sobre una piedra a modo de trono aparece la alegoría de la Benignidad, con corona de oro y un sol sobre la cabeza, y con los brazos abiertos, propia de un monarca generoso (fig. 22). A sus lados hay pintados un cofre de joyas y una fuente con monedas que le presentan, y un elefante tras ella, animal que simboliza la benignidad de monarcas y príncipes, como recoge Cesare Ripa, a quien siguió Abás para sus alegorías. En la zona de la derecha aparecen Pablo de Olavide, superintendente encargado de llevar a efecto el proyecto de repoblación, arrodillado en actitud de mostrar al rey un plano con el proyecto, y detrás aparecen representados el secretario de Estado conde de Floridablanca, con la banda de la real orden de Carlos III, el coronel Juan Gaspar von Thürriegel y otros caballeros. En primer plano, en el extremo de la derecha aparece la alegoría de Ceres o La Agricultura, rodeada de útiles de labranza. Al fondo, en el paisaje, se aprecia a unos bandoleros asaltando a viajeros, lo que aludía a la inseguridad del paso de la Meseta a Andalucía por Despeñaperros, zona despoblada y refugio de malhechores, algo que se quería eliminar con la creación de nuevos pueblos de colonización. El cuadro está bien compuesto, pero las figuras resultan rígidas y muy dibujadas. Sin duda, Abás se atuvo al sentido alegórico-propagandístico que tenía el asunto. El colorido está muy equilibrado, y en cuanto a la ejecución no está próxima a la manera de pintar de Goya, sino que resulta más academicista, muy al gusto imperante en la época.

Hacia ese año de 1805 debió de casarse Felipe Abás, cuando tenían 28 años. En los siguientes años siguió formando parte del taller de Goya, pero recibiría encargos propios, especialmente de temática religiosa, que Goya no cultivaba por esos años, pues estaba dedicado al retrato de forma intensiva. En los años

¹³⁵ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818, pp. 174-175.



Fig. 21. Felipe Abás, *Alegoría de la colonización de Sierra Morena por Pablo de Olavide en el reinado de Carlos III*, 1805, Colección particular, Zaragoza.



Fig. 22. Felipe Abás, *Detalle de la Alegoría de la colonización de Sierra Morena por Pablo de Olavide en el reinado de Carlos III*, 1805, Colección particular, Zaragoza.

inmediatamente posteriores sabemos que pintó otro *Cristo Crucificado en la agonía* (136 x 101,5 cm), que en 1836, cuando se hizo el inventario de los bienes de los conventos y monasterios suprimidos por el decreto de Desamortización, estaba en un oratorio bajo la sacristía del convento de Capuchinos de Zaragoza, de donde pasó al Museo de Zaragoza.¹³⁶ Es una variación del Cristo que Goya había pintado para su ingreso en la Academia de San Fernando y Abás había copiado, al menos, en dos ocasiones. La ambientación nocturna es la misma, pero en esta versión del Museo de Zaragoza Abás cambió algo la posición del cuerpo, girándolo a la izquierda (fig. 23). La posición de la cabeza hacia el lado contrario, con la expresión muy semejante, pero con los rasgos del rostro más detallados, completan esas diferencias con el modelo. Otros encargos le llegaron a Abás desde Aragón, pues Ossorio y Bernard se refiere al «retablo de San José en una iglesia de Aragón»; otros cuadros que guardaba la familia como «una figura del Papa San Gregorio», «dos retratos del autor y otro al óleo de una de sus hijas» y «varias miniaturas, dibujos y retratos» sin especificar.¹³⁷

Retrató también al Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, y a su primera esposa, María Antonia de Borbón, muerta de tuberculosis en mayo de 1806, por lo que los dos retratos pintados por Abás serían anteriores a esa fecha. De esa misma época, hacia 1805, sería un retrato de un *Ingeniero militar* (105 x 77 cm) en colección particular de Zaragoza, firmado en el plano de un puente que sostiene el retratado con su mano izquierda, mientras con la otra sujeta un compás (fig. 24). Fue dado a conocer por W. Rincón.¹³⁸ Lleva uniforme azul del cuerpo de ingenieros militares, con cuello rojo, un galón en la bocamanga, chaleco y pantalón amarillos. Sobre una mesa aparecen un vaso de cristal con unos pinceles y una caja de acuarelas, útiles con los que coloreaba los planos, como el que porta, en el que se aprecia la planta y la sección de un puente. No se sabe quién es el retratado, pero, por la edad que aparenta tener, algo más de cuarenta años, quizás se trate de Luis de Bacigalupi, ingeniero mi-

¹³⁶ A.R.A.S.L.Z., *Ynventarios de los Conventos y Monasterios suprimidos (...), formados por la Comisión Artística de la Rl. Academia de San Luis de Zaragoza (...) en 7 de Mayo de 1836*, (manuscrito) f. 9 v. El cuadro de Cristo Crucificado en la agonía (1,26 x 0,92), procedente del convento de los Capuchinos de Zaragoza, aparece recogido, con el núm. 238, en el *Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza formado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos*, Zaragoza, 1867, p. 70.

¹³⁷ OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 2.

¹³⁸ Ver RINCÓN GARCÍA, W., *op. cit.*, pp. 110-112 y figs. 2-4, pp. 109 y 111.



Fig. 23. Felipe Abás, *Cristo Crucificado en la agonía*, h. 1806, Museo de Zaragoza.



Fig. 24. Felipe Abás, *Retrato de un ingeniero militar*, h. 1805, Colección particular, Zaragoza.

litar destacado desde 1802 en Jaca, socio de la Real Sociedad Económica Aragonesa, y que en mayo de 1804 ascendió a comandante del Real Cuerpo de Ingenieros y 2.º comandante de las Armas en las Provincias interiores de América. De ser éste el personaje retratado, quizás le retrató Abás con motivo de ese nombramiento.

Hacia 1806 habría que datar un cuadro que considero obra de Felipe Abás, la *Exaltación de Juan Martín de Goicoechea como impulsor de las Artes, la Agricultura, la Industria y el Comercio* (fig. 25), actualmente en colección privada de Madrid.¹³⁹ Es una obra de compleja composición e iconografía. La escena se ambienta en el interior de un edificio de arquitectura clasicista, en una sala abovedada y elementos arquitectónicos del orden dórico-toscano. Sobre unas gradas, y bajo vistoso pabellón, aparece don Juan Martín de Goicoechea (1732-1806), vestido con casaca marrón y luciendo en el pecho la cruz pequeña pensionada de la Real Orden de Carlos III, que le fue concedida el 29 de junio de 1789 por Carlos IV para premiar su actividad en el fomento en Zaragoza y Aragón de la agricultura, la industria y las artes. Miembro activísimo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País desde su fundación en 1776, fue director segundo de la misma entre 1794 y 1806, promotor en 1784 y mantenedor de la Escuela de Dibujo de la misma hasta la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en abril de 1792, de la que fue nombrado viceprotector perpetuo. Murió en Zaragoza el 4 de abril de 1806. Le acompañan varias figuras alegóricas, con los atributos tomados de Cesare Ripa. A su lado está la Benignidad, propia de los hombres magnánimos, con túnica blanca y manto azul estrellados, corona de oro sobre la cabeza, y sobre ella un sol radiante. Se acercan al personaje el dios Mercurio, que simboliza el Comercio, con su caduceo y el galero alado sobre la cabeza, y las tres Bellas Artes, Pintura, Arquitectura y Escultura, con los instrumentos artísticos de uso en dichas artes. En lo alto, sobre una nube, está representada la figura de la Fama, en escorzo, portando la trompeta en su mano derecha y una corona de olivo en la izquierda. Esa figura la copió Abás de la que aparece en el grabado que Charles Flippart hizo de *Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte*, a partir de un cuadro pintado por Giacomo Amigoni hacia 1751 y no conservado. En la parte inferior del cuadro, en el suelo, un niño o «putto» está azotando a los Vicios, en concreto a la Ignorancia y al Furor, que aparecen caídos y so-

¹³⁹ Este óleo sobre lienzo, aparece reproducido en color en FATÁS, G. y REDONDO, G., *Blasón de Aragón. El escudo y la bandera*, Zaragoza, D.G.A., 1995, pp. 192-193, y se le consideró obra de escuela aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII.



Fig. 25. Felipe Abás, *Exaltación de Juan Martín de Goicoechea como protector de las Artes, la Agricultura, la Industria y el Comercio*, h. 1806, Colección particular, Madrid.

metidos. En el extremo de la izquierda, en penumbra, se ven las figuras de la diosa Minerva, que representa la Sabiduría y la Educación, acompañada de un escolar, y delante la diosa Ceres, que representa la Agricultura, coronada con espigas de trigo y con un cuerno de la Abundancia a los pies. Tras ellas, otro escolar se sujeta en el fuste de una columna para ver mejor la escena. En el extremo contrario, junto a dos columnas, aparecen la Verdad, con un seno desnudo y cabellos de oro, desvelando el Escudo del Reino de Aragón, con la cimera y el dragón alado de Jaime el Conquistador portando la bandera con la Cruz de San Jorge. Ese escudo lo copió Abás del escudo que aparece en la «Vista de Zaragoza» de Pier M.^a Baldi, de su álbum de vistas topográficas de ciudades que ilustró el «Viaje de Cosme de Medici por Europa», de 1668-1669, que conserva la Biblioteca Laureniana de Florencia. Tras ella, apoyada

en una columna con su espalda, aparece la figura alegórica de la Monarquía Española, coronada, con manto real rojo, acompañada de un león y sosteniendo una joya con su cadena de oro. Este cuadro, que perteneció a la familia Goicoechea y a sus sucesores, bien pudo hacerse tras la muerte de don Juan Martín de Goicoechea en 1806, como recuerdo de sus actuaciones públicas y privadas, en distintos ámbitos económicos, políticos y culturales, al servicio de Aragón y de España.

En 1808, poco antes de los sucesos del 2 y 3 de mayo en Madrid, Felipe Abás pintó el retrato del ingeniero civil *Mateo del Castillo* (157 x 122), que, según sabemos por Santiago Vidiella, estaba en 1912 en poder de don José Benito Olagartúa, y lo describe con precisión: «D. José Benito Olagorta, secretario del Ayuntamiento de Santander, dícame por carta (1912) poseer una notable obra del pintor Abás, procedente del pueblo de Renedo, en aquella provincia. Es un cuadro de 1,60 metros de alto por 1,20 de ancho, que contiene el retrato de un arquitecto o ingeniero llamado al parecer Mateo del Castillo, según se desprende de un pergamino que la figura sostiene en sus manos con un proyecto de puente firmado con aquel nombre. El cuadro está firmado: *Felipe Abás, año 1808*. El personaje vese acompañado de esferas, libros y papeles», y añadía el Sr. Algorta en su carta: «El cuadro es goyesco; de tal manera, que si no estuviera suscrito, se aseguraría que era del Maestro».¹⁴⁰ Pues bien, ese retrato, pero con la firma borrada, está hoy en colección particular de Madrid (fig. 26), y fue publicado recientemente como anónimo por Blanco Mozo.¹⁴¹ Coincide en dimensiones, características e iconografía con el descrito por Olagartúa hace un siglo. El borrar la firma, dejando el año, fue intencionado, seguramente por si podía pasar por obra de Goya, algo que no se ha conseguido. Abás ejecutó el retrato hacia abril de 1808, pues el plano que porta del Castillo va fechado el 30 de marzo de ese año. Castillo aparece sentado en posición de tres cuartos en una silla tapizada de seda amarilla y viste el uniforme de ingeniero civil, negro, con cuello y vueltas en bocamangas rojas. El rostro está vuelto al frente. Se apoya con el codo en una larga mesa de trabajo rectangular, cubierta con un tapete verde. Sobre ella hay depositados un globo terráqueo, unos libros, y compás y una escuadra. En el otro extremo de la mesa se ven rollos de planos,

¹⁴⁰ VIDIELLA, S., *Recitaciones de la Historia Política y Eclesiástica de Calaceite*, (1896) reed. 1996, p. 401, apéndice 259, citado por RINCÓN, W., *op. cit.*, p. 110.

¹⁴¹ BLANCO MOZO, J. L., en catálogo de la expos. *Miradas de la Ilustración. Retratos españoles del siglo XVIII*, Madrid, Galería de Arte José de la Mano, 2003, núm. 1, pp. 12-16 y foto en p. 17.

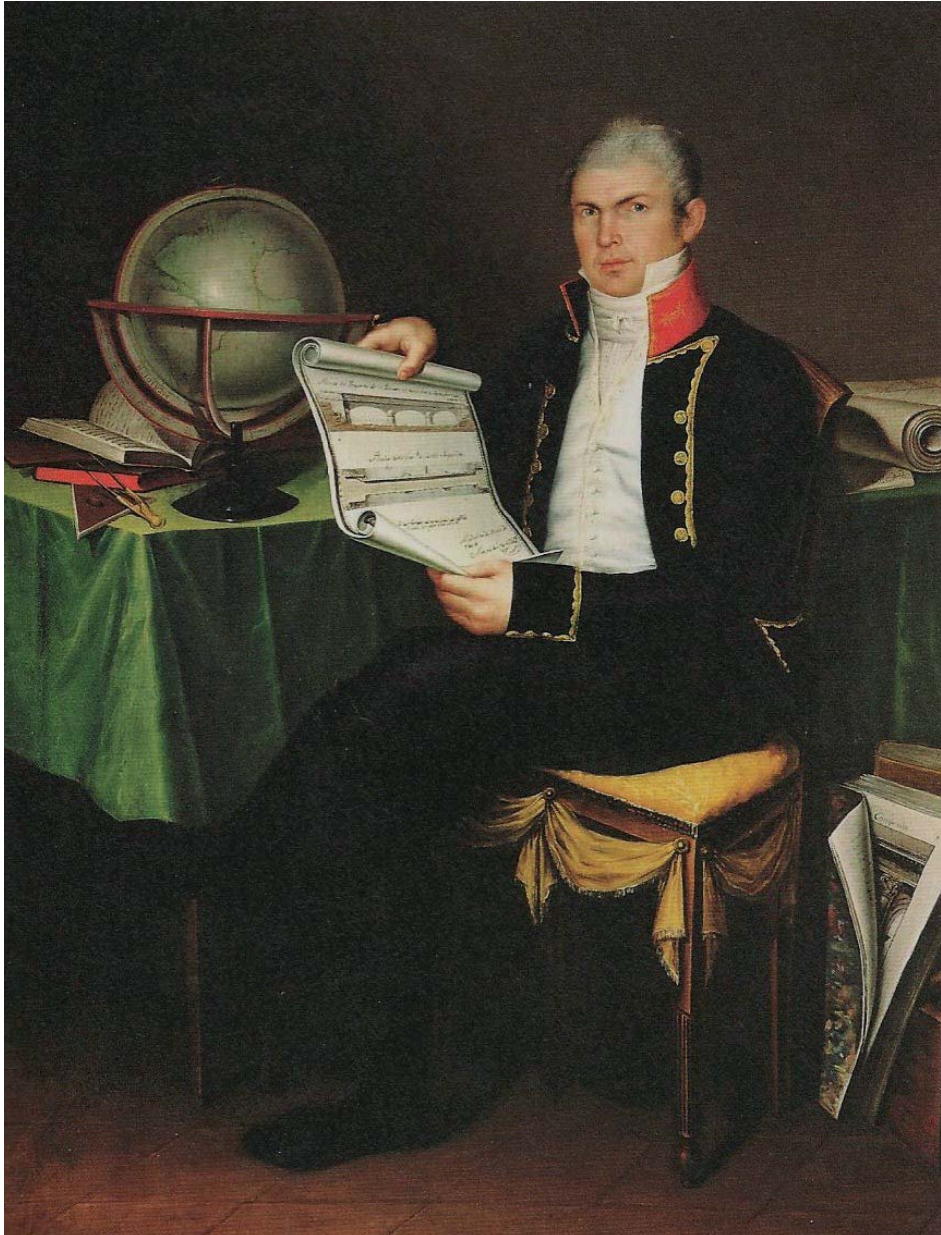


Fig. 26. Felipe Abás, *Retrato del ingeniero civil Mateo del Castillo*, 1808, Colección particular, Madrid.

y en el suelo una carpeta o libro de arquitectura, en el que se aprecia parte de un grabado o dibujo del orden compuesto. Es un retrato de excelente calidad, pero con una factura plenamente académica y neoclásica, que nada tiene que ver con la que Goya empleaba por entonces, de pincelada mucho más amplia, empastada y expresionista.

Comenzada la Guerra de la Independencia Felipe Abás permaneció en Madrid, en el taller de Goya. No se había independizado, a pesar de estar casado y con hijas, pues en marzo de 1809 no consta en la relación de pintores y doradores que debían pagar contribución al gobierno afrancesado de José I y que apareció en el Diario de Madrid del 23 de marzo. Es casi seguro que Felipe Abás ayudó a Goya en el cuadro de la *Alegoría de la Villa de Madrid* en febrero-marzo de 1810, que con otros retratos del nuevo monarca estuvieron visibles en la fiesta de la onomástica del rey José I, el 19 de marzo de ese año.¹⁴² Como tenía que sobrevivir y mantener a su familia, Abás pintó en 1810 cinco floreros, que están firmados y fechados: «Felipe Abás, año 1810». Los he localizado en dos colecciones particulares, una aragonesa y otra madrileña, pero que tienen una misma procedencia. Pertenecieron a los descendientes de don Juan Martín de Goicoechea, protector de Abás, y el pintor los remitiría desde Madrid, como agradecimiento o como respuesta a un encargo hecho posiblemente por Pedro Miguel López de Goicoechea, sobrino y heredero de don Juan Martín, fallecido en 1809, o por su hermana María Manuela López de Goicoechea, casada con Gabriel Fernández de Garayalde, que acabó heredando todo el patrimonio de los Goicoechea, pues su hermano Pedro Miguel no tuvo descendencia. Esos floreros estuvieron primero en la casa zaragozana de los Goicoechea y después pasaron a la casa de la finca o «torre» llamada de La Torraza (actual torre de la Hacienda), en el término de Villamayor, cercano a Zaragoza, que había sido comprada y construida por don Juan Martín de Goicoechea a partir de 1787. Por herencia pasaron a los actuales propietarios, descendientes de los Goicoechea. Una pareja de ellos (40 x 30 cm), pintados sobre arpillera, son unos floreros de fondo oscuro, algo tristes, con simplemente tres o cuatro flores dentro de un búcaro de un florero panzudo de cristal (figs. 27 y 28). Entre las flores pintó lirios violetas, írides, aquileas, tulipanes rojos y margaritas naranjas. Recuerdan floreros holandeses de la segunda mitad del siglo XVII y primera mitad del XVIII. Abás los resolvió con destreza, demostrando su buen dominio

¹⁴² MANO, J. M. de la, «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813), en Catál. de la exp. *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 74-75.



Fig. 27. Felipe Abás, *Floero*, 1810, Colección particular, Zaragoza.



Fig. 28. Felipe Abás, *Floero*, 1810, Colección particular, Zaragoza.

del óleo. Los otros tres floreros, de colección madrileña, son más abundantes en flores, y más variados. Presentan jarrones neoclásicos. Uno, de porcelana azul clara, esbelto, lleva un ramo de margaritas blancas y naranjas, crisantemos rosáceos, y otras flores menores (fig. 29). El segundo, con un jarrón melado gallonado en la panza, es un florero de rosas, crisantemos, margaritas, varas de flor de almendro, un clavel rojo, y otras flores menores. El tercero (fig. 30), con jarrón en forma de copa, presenta también un ramo variado, compuesto de crisantemos, petunias, rosas blancas, amarillas y rosáceas, geranios y flor de almendro, entre otras. Resulta muy significativo destacar que mientras Goya estaba pintando por entonces bodegones, su discípulo Abás, hacía floreros para venderlos y sobrevivir. No había encargos de pintura religiosa, alegórica o de retratos, y los pintores se adaptaban a la escasa demanda existente. La faceta de Abás como pintor del floreros era totalmente desconocida hasta el presente.

Tras la victoria de los Arapiles (Salamanca) de un ejército anglo-hispanoportugués, al mando de Lord Wellington, duque de Ciudad Rodrigo, sobre las tropas francesas, aquellas entraron en Madrid el 12 de agosto de 1812, tras haberla abandonado el rey intruso, las tropas francesas ocupantes y el gobierno y funcionarios y seguidores afrancesados, con sus familias. En solo dos semanas, desde el 15 al 28 de agosto, aproximadamente, Goya hizo el retrato de Wellington, y en septiembre fue expuesto a pública contemplación en la Academia de San Fernando entre el 2 y el 11 de septiembre. Ayudando a Goya en tan importante y rápido encargo estaría Felipe Abás.

Entonces es cuando haría Felipe Abás un dibujo a tinta con aguada gris sobre papel que recién salido a subasta en la sala Fernando Durán de Madrid, con el título de *Escena de la guerra de la Independencia* (28 x 36 cm) (fig. 31). Está firmado el dibujo por Felipe Abás en la zona inferior izquierda: «Felipe Abás lo pintó», y en la derecha hay una dedicatoria manuscrita a su maestro Goya que tiene gran valor testimonial y de afecto hacia él: «Ofrezco este boceto a mi maestro D. Francisco de Goya. Madrid, 1812. Felipe Abás (rubricado)». La escena, de ambientación nocturna, no parece corresponder a los acontecimientos del Dos de Mayo de 1808 en Madrid, al asalto final del parque de Artillería de Monteleón, que había sido defendido por los capitanes Daoiz y Velarde, ese día, pues no se ve a los protagonistas, ni los cañones que colocaron a la puerta para su defensa. Lo que se aprecia en el dibujo es a fusileros de dos ejércitos que se enfrentan, casi cuerpo a cuerpo. Cabría la posibilidad de que representase la inútil defensa de Madrid ante el ejército napoleónico a primeros de diciembre de 1808. De ser coetáneo lo representado a la ejecución en 1812, habría que pensar en la ocupación por el



Fig. 29. Felipe Abás, *Florero*, 1810, Colección particular, Madrid.

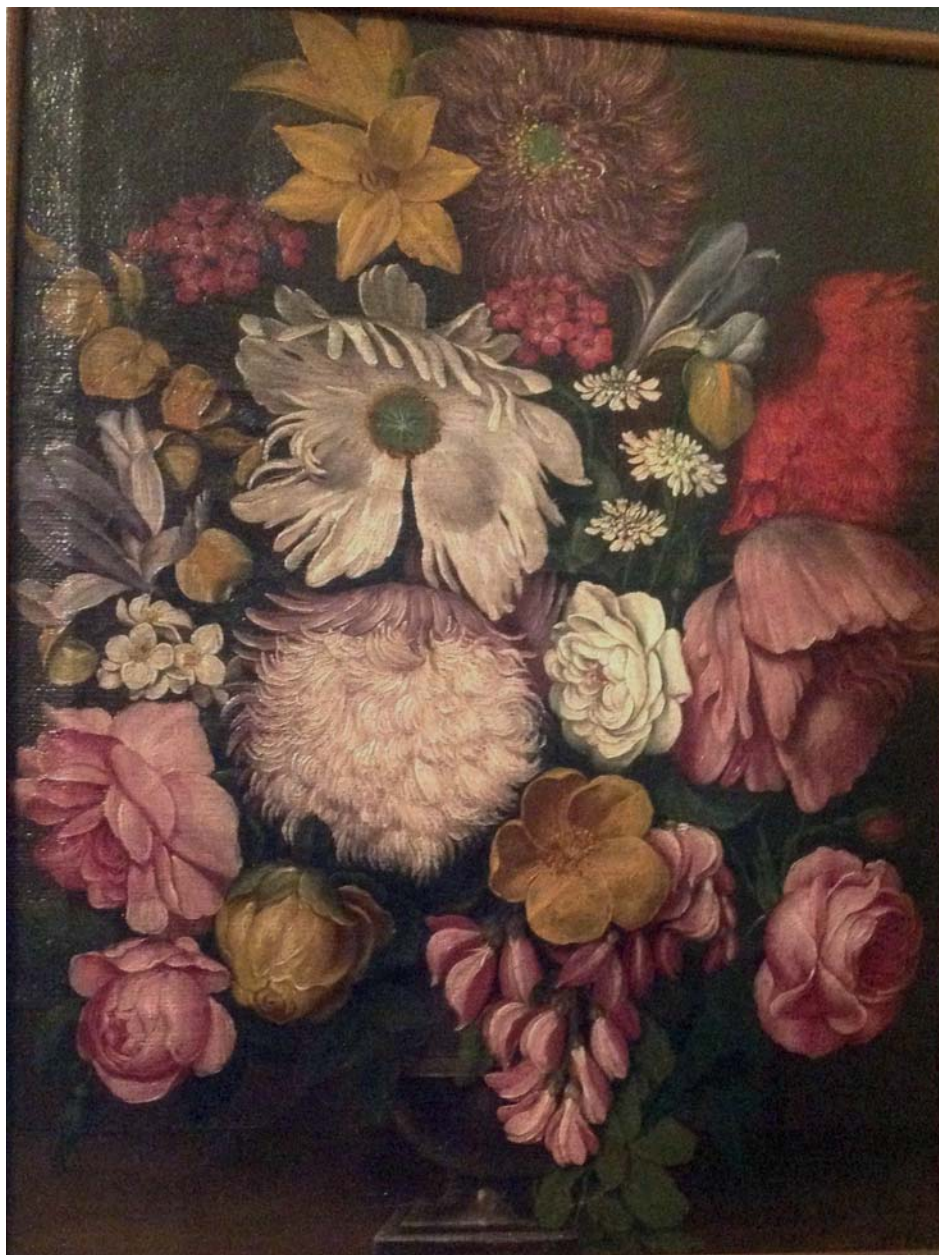


Fig. 30. Felipe Abás, *Florero*, 1810, Colección particular, Madrid.

ejército anglo-español de Wellington de Madrid a mediados de agosto de 1812, enfrentándose a soldados franceses junto a una de las puertas de la ciudad. De indudable calidad y fuerza dramática, este dibujo, además de un documento histórico de primer orden, puede tomarse como un precedente de las grandes escenas de Dos y Tres de Mayo de 1808 pintadas por Goya entre febrero y abril de 1814, una vez instalada la Regencia en Madrid y antes del regreso de Fernando VII. Es muy posible que Goya, que estaba realizando la serie de grabados de «Los Desastres de la Guerra», estuviera ya pensando en reflejar en grandes escenas el valor y patriotismo de los madrileños frente a los ejércitos invasores franceses, algo que compartiría con su discípulo Abás, que quiso hacerle un homenaje dedicándole este interesante dibujo, preparatorio para un cuadro que no debió de llegar a pintar.

El 20 de junio de 1812 había muerto en Madrid Josefa Bayeu, esposa de Goya, a los 65 años, en medio de la hambruna y las epidemias que padecía la Villa y Corte por entonces. Tras la muerte de Josefa Bayeu hubo que hacer el inventario de los bienes de Goya, para proceder a la testamentaria y que su hijo, Javier Goya, recibiera su herencia. Se comenzó a realizar ese inventario el 25 de octubre de 1812. Pues bien, fue el fiel Felipe Abás el que hizo el inventario y tasación de las pinturas, procediéndose a la partición entre padre e hijo el 28 de octubre.¹⁴³ Era persona de entera confianza de padre e hijo, justo y ecuánime para hacer las tasaciones con criterio y honestidad.

Pero los madrileños, que seguían pasando hambre, padecimientos y enfermedades, tan bien reflejados por Goya en los grabados que formando parte de los *Desastres de la Guerra* estaba haciendo el maestro aragonés de forma oculta, vieron regresar a las tropas francesas ocupantes el 2 de noviembre de 1812, como recoge Mesonero Romanos en sus *Memorias de un sesentón*, «en medio de un silencio universal, solo alterado por el tañido de las campanas de las parroquias, que celebraba la Conmemoración de los fieles difuntos». Volvieron a salir el día 7, quedando la ciudad «huérfana de toda autoridad», manteniendo el orden como pudo el regidor don Pedro Sainz de Baranda, uno de los tres o cuatro regidores del Ayuntamiento constitucional que se quedaron en Madrid, secundado por algunas tropas de la división del Empecinado. El 1 de diciembre José I, al frente de las tropas francesas, volvía a ocupar la capital. Goya, que se

¹⁴³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Cómo vivía Goya», *A.E.A.*, 19 (1946), pp. 73-109; y CRUZ VALDOVINOS, J. M., «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu otras cuestiones», en *Goya. Nuevas visiones*. Homenaje a D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid. Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 135.



Fig. 31. Felipe Abás, *Escena de la guerra de la Independencia*, 1812, Colección particular.

habría desplazado a Piedrahita, entre tanto, con el objetivo de pasar a zona libre de los franceses, regresaría a Madrid ese mismo mes de diciembre, en vista de la imposibilidad de tal empresa.

El 30 de diciembre el Ayuntamiento afrancesado pasaba a Goya una orden para que volviese a recuperar en el cuadro de la *Alegoría de la Villa de Madrid* el rostro de José I Bonaparte. Puesto que lo que había que hacer era eliminar la pintura que cubría el retrato, sobre el que en agosto se había pintado la palabra Constitución, Goya no quiso hacer un trabajo mecánico, encargando de ello a Felipe Abás, que lo hizo de inmediato. El día 2 de enero de 1813 Goya enviaba una carta a don Juan Villa y Olier en la que daba cuenta de la ejecución del trabajo y el importe del mismo, que debería abonarse a Abás: «Mi discípulo Dn. Felipe Abás me ha dicho que diga yo lo que se le debe por su trabajo de descubrir el retrato de S.M. en el quadro de la alegoría que representa la Villa de Madrid, hecho por mi mano, que V. lo ha ordenado así, y yo me convengo en hacer lo que V. ordene; lo que se le debe dar es, ochenta reales de vellón;

según mi parecer es lo justo. Dios guarde a V. muchos años. Madrid 2 de Enero de 1813. Franco. Goya».¹⁴⁴

Poco tiempo después de realizar ese trabajo, cuando estaba trabajando un cuadro de altar de *Santa Orosia*, onomástica de la abuela materna del pintor y santa mártir patrona de la Jacetania, en la montañas pirenaicas de Huesca, para la iglesia de su pueblo, Calaceite, murió Felipe Abás, sin llegar a terminarlo. Ossorio y Bernard refiere también que dos días antes de la muerte de Abás, Goya le había hecho entrega del título de pintor del Ayuntamiento de Madrid.¹⁴⁵ Nada pudo disfrutar del que podía considerarse su reconocimiento profesional, gracias, sin duda, a la intervención de su maestro.

No podemos concretar cuándo acaeció dicha muerte de Abás, pero sospechamos que fue antes de finales de abril de ese año de 1813. El 17 de marzo de 1813, José I, acompañado de su gobierno y una gran caravana de afrancesados, abandonó definitivamente Madrid, y el 27 de abril lo hicieron las últimas tropas francesas ocupantes de la villa. De vivir Abás, sin duda, habría realizado la tarea de volver a cubrir el retrato del monarca intruso de la *Alegoría de la Villa de Madrid*, y pintar nuevamente la palabra Constitución en junio de 1813, cuando el Ayuntamiento constitucional se lo pidió a Goya. Quien hizo esa tarea fue Dionisio Gómez, hijo del ya fallecido pintor de Cámara Jacinto Gómez Pastor, amigo de Goya, que le había recibido en su taller tras la muerte de su padre el 9 de julio de 1812, en plena pobreza «causada por las incurias del tiempo y sus vicisitudes», es decir, por la hambruna y las enfermedades.¹⁴⁶ Dionisio Gómez recibió 60 reales de vellón por su trabajo, que consistió en pintar las letras de la palabra Constitución.¹⁴⁷

LUIS GIL RANZ

Luis Gil Ranz (Renales, Guadalajara, 1787-Madrid, 1867) fue un alumno y discípulo que no cuajaría una carrera como pintor, sino que fue un funcionario

¹⁴⁴ Esta carta se conserva en el Archivo Municipal de Madrid, Secretaría, 3-459-45, y fue publicada por PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe, *Un cuadro de historia... Alegoría de la Villa de Madrid, por Goya. ¿Goya fue afrancesado?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1910, p. 85.

¹⁴⁵ OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁶ Sobre este pintor la biografía y estudio de su obra más completos en ANSÓN NAVARRO, A., «Los frutos del brillante magisterio de Francisco Bayeu: sus principales discípulos», en el catálogo de la exposición *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Cajalón, 2007, pp. 72-74.

¹⁴⁷ GUDIOL, J., «Goya, uno de sus experimentos pictóricos», *Goya*, 100 (1971), p. 227.

real y excelente dibujante a pluma. Nacido de una familia de humildes labradores alcarreños, nació en el pueblo de Renales (Guadalajara), el 12 de octubre de 1887, hijo de Juan Gil y de María Ranz, y fue bautizado del 14 de dicho mes, si bien el médico que atendió a la parturienta ya había bautizado «de socorro» al niño, nada más nacer, pues peligraba su vida.¹⁴⁸ Debió de ser un chico despierto y con habilidades para el dibujo y la caligrafía, lo que llamó la atención a su tío, Elías Ranz, librero que tenía su negocio en la madrileña calle de la Cruz, que se llevó al muchacho consigo a Madrid.¹⁴⁹ Ossorio y Bernard dice que el librero Ranz, que debía de tener amistad con Goya, puso al joven Luis Gil Ranz bajo su dirección para que le enseñase el dibujo. Aun siendo cierto, hay que matizar eso. El 15 de octubre de 1799, contando solo 12 años recién cumplidos, Luis Gil Ranz ingresó en la Real Academia de San Fernando.¹⁵⁰ Entonces Goya no era profesor de la Academia, pues había renunciado en 1797, por lo que en sus comienzos, en la salas de Principios y de Cabezas, entre 1800 y 1802, tendría los profesores que le correspondiesen por los turnos de meses. El 4 de abril de 1802 se le daba a Luis Gil Ranz el pase a la sala de Figuras, y pocos meses después, el 31 de octubre de 1802, a la sala del Yeso.¹⁵¹ Son las primeras noticias de su aprendizaje que tenemos.

Entonces es cuando el rey Carlos IV concedería a Luis Gil Ranz una pensión de la Tesorería General de nada menos que 400 ducados, es decir 16.000 reales de vellón, anuales «para que se instruya en el dibujo y la pintura al lado y dirección de don Francisco Goya».¹⁵² ¿Quién se había movido en instancias reales para conseguir para el muchacho una pensión tan cuantiosa, que era justo el doble de la que disfrutaban otros pensionados del Rey en la Academia de San Fernando? Dudo mucho que fuera el librero Elías Ranz, tío del muchacho, pues no parece

¹⁴⁸ José Ramón LÓPEZ DE LOS MOZOS, en «Algunos datos sobre Don Luis Gil Ranz, discípulo de Goya», *Wad-al-Hayara*, 17 (1990), p. 355 transcribe la partida bautismal de Luis Gil Ranz, rectificando a Ossorio y Bernard, que dio la fecha del 14 de octubre de 1787 como la de su nacimiento, cuando esa era la de su bautismo.

¹⁴⁹ OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 287.

¹⁵⁰ PARDO CANALÍS, *op. cit.*, 1967, p. 311.

¹⁵¹ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802; junta ord. del 4.IV.1802, f. 181 r., y junta ord. de 31.X.1803, f. 203 r.

¹⁵² Así consta en la carta que el pintor Jacinto Gómez Pastor dirigió a Pedro Cifuentes, no a Goya como creyó Canellas, el 20 de junio de 1803, pidiendo una pensión para su hijo Victoriano Gómez. Decía que además de los 400 ducados que cobraba Luis Gil Ranz de la Tesorería General, había también dos muchachos que estaban bajo la dirección de Maella y que cobraban 200 ducados anuales de pensión de la Dirección de Correos. Ver CANELLAS, Á., *op. cit.*, 1981, doc. CVII, pp. 476-477.

que tuviera tantas influencias. Pero considero que había una persona, pariente del librero y de la familia Luis Gil, quizás primo hermano, que era don Antonio Ranz Romanillos (Bárcones, Soria, 1759-Madrid, 1830), importante jurista y humanista, magistrado que había estudiado Leyes en la Universidad de Zaragoza, y había ocupado plaza de ministro del Crimen y oidor de la Real Audiencia de Aragón entre 1791 y finales de 1800. En 1801 había pasado a Madrid para ocupar el puesto de oficial noveno de la Primera Secretaría de Estado. Pero es que, además, desde 1790 era académico de honor de San Fernando, asistiendo ya con asiduidad a partir de 1802 y 1803 a las juntas ordinarias de la misma. Sin duda, creo que Antonio Ranz Romanillos fue el familiar que consiguió tan importante pensión para Luis Gil Ranz, y entre el librero y él elegirían a Francisco Goya como el maestro más adecuado para el muchacho. Antonio Ranz Romanillos, buen amigo de Juan Martín de Goicoechea y de Martín Zapater, que también había ocupado cargo en la Real Sociedad Económica Aragonesa durante sus años de magistrado en Zaragoza, sabía muy bien quién era Goya, y no le costaría, con cartas de recomendación de los amigos comunes zaragozanos, convencer al maestro para que se hiciera cargo de la enseñanza del muchacho en su taller. La cuantía de la pensión de la que gozaba el becado no era despreciable, y eso sería también un aliciente para enseñar a este muchacho al que tanto apreciaría y que sería capaz de comunicarse con él mediante el lenguaje de los signos.

Una de las actividades que hacía Gil Ranz para aprender a dibujar era copiar a pluma grabados de los que había hecho Goya. Manuel Gil y Sacristana, hijo de Luis Gil Ranz, conservaba, según Ossorio y Bernard, «entre otros varios trabajos, varias copias a pluma de los grabados al aguafuerte de Goya», que, sin duda, serían de los grabados de obras de Velázquez y de los Caprichos. También copió grabados de Rembrandt,¹⁵³ artista tan admirado por Goya, y muy adecuado para estudiar el claroscuro y las luces. En la junta ordinaria de 3 de abril de 1803 Luis Gil Ranz presentó a la consideración de los profesores y académicos nada menos que 40 dibujos, que parecieron bien.¹⁵⁴ Es muy posible que esos fueran todos los dibujos que había hecho desde que le habían concedido la pensión real. En las clases nocturnas de la Academia haría los dibujos académicos que se le ordenaran

¹⁵³ Mi amigo el Dr. José Manuel de la Mano me comunicó recientemente que hace unos años, en Subastas «Castellana» de Madrid, vio un dibujo a pluma de Luis Gil Ranz, copia de un grabado de Rembrandt, que estaba firmado «Luis Gil Ranz, discípulo de Goya» en 1802 o 1804, cree recordar. Estaba tan bien hecha la copia que casi parecía un grabado.

¹⁵⁴ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. del 3.IV.1803, p. 16.

de las estatuas y vaciados que en ella había, pero en el taller de Goya la actividad de aprendizaje se basaba en algo bien distinto, en la copia a pluma de grabados de Rembrandt y del propio Goya. A la junta ordinaria del 3 de junio de 1804 presentó Luis Gil Ranz una copia al óleo de una Inmaculada Concepción de Maella y «dos diseños copias de las estampas grabadas por el Sr. Goya de los caballos de Velázquez». ¹⁵⁵ Al mes siguiente, en la junta de julio se hacía notar que por lo que se refería a los dibujos presentados por Gil Ranz, hechos a pluma, la opinión de los profesores era «que Ranz va bien en el modo de diseñar de pluma, pero es necesario que se ejercite en dibujar a lápiz». ¹⁵⁶ Y es que se había lanzado de lleno, animado por Goya, a dibujar con pluma y tinta, dejando de lado los dibujos a carboncillo, sanguina o lápiz. Por ello, no le quedó más remedio que volver al dibujo con esos procedimientos en las clases de la Academia, y en la junta del 5 de agosto de 1804 se vio «un diseño a lápiz de un San Jerónimo». ¹⁵⁷ A la exposición anual de la Academia, que se celebraba a primeros de septiembre, Luis Gil presentó seis dibujos a pluma, copias de estampas de Goya.

En noviembre de 1804 Gil Ranz, que acababa de cumplir 17 años, recibió el pase a la sala del Natural, ¹⁵⁸ lo que indicaba que su progresión en el dibujo era muy rápida. Pero debería dedicarse, como se le había pedido, al dibujo a lápiz. Así, en diciembre de ese año presentó un dibujo de un Moisés, opinando los profesores que iba bien. ¹⁵⁹ En marzo de 1805 llevó a la junta «un dibujo de la Virgen», indicándole «que va bien y siga el camino que ahora ha tomado». ¹⁶⁰ Ello quiere decir que había dejado de presentar dibujos a pluma, que los seguiría haciendo en el estudio de Goya, o fuera de la Academia, y en las clases de la institución se dedicaría a dibujar a carboncillo, sanguina y lápiz las obras que le propusieran los profesores de la misma. De ese modo evitaba tener conflictos con dichos profesores, algo que le habría recomendado Goya. Una nueva advertencia le hacían en la junta del 31 de marzo, a la que presentó un dibujo a lápiz de un San Andrés, y es que «se acordó que Ranz dibuje en grande y haga los diseños más concluidos». ¹⁶¹ Nuevamente se le sacaban faltas: que hacía los dibujos pequeños y no los concluía, algo censurable desde principios académi-

¹⁵⁵ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 3.VI.1804, p. 91.

¹⁵⁶ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 4.VI.1804, p. 102.

¹⁵⁷ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 5.VIII.1804, p. 109.

¹⁵⁸ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 4.XI.1804, p. 126.

¹⁵⁹ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 2.XII.1804, p. 129.

¹⁶⁰ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 3.III.1805, p. 149.

¹⁶¹ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 31.III.1805, p. 156.

cos estrictos. Y es que la formación con Goya y la manera rápida y abreviada de dibujar del maestro se reflejaban en el discípulo, consciente o inconscientemente. Precisamente, a esa sesión asistió su pariente y protector Antonio Ranz Romanillos, que no dejaría de velar por la formación del muchacho. Ese año asistió a siete juntas ordinarias y a ocho particulares.

Todavía Luis Gil Ranz no se había presentado a ninguno de los concursos anuales de la Academia celebrados desde su ingreso en ella. Al de 1805 sí se presentó, en concreto al premio de Pintura de segunda clase, adecuado para el nivel de formación que tenía. Se presentaron siete concursantes, que debieron dibujar en la prueba «de pensado» la escena de *Juan Sebastián Elcano se presenta en la Corte ante el emperador Carlos V*, y en la «de repente» tendrían que dibujar a *Jael dando muerte a Sísara*.¹⁶² Luis Gil Ranz no obtuvo voto alguno. El primer premio se lo llevó Juan Antonio Menezo, santanderino de 23 años, discípulo de Maella, y el segundo Pedro de la Cruz, de tan solo 15 años, hijo de Alejandro de la Cruz, que había sido director de pintura de la Real Academia de San Luis de Zaragoza. Debió de resultar frustrante para Luis Gil Ranz no haber obtenido ni un solo voto, y el enfado debió de llevarle a dejar de asistir regularmente a las clases de la Academia, como ahora veremos. Seguramente, pensaba que era perder el tiempo, y que los favoritismos a la hora de adjudicar los premios eran inaceptables.

En la junta de octubre de 1805 Luis Gil presentó una copia al óleo de un cuadro de Tiépolo, sin duda sugerido por Goya, a quien tanto le gustaba el maestro italiano. Era una auténtica provocación en un ambiente en el que el neoclasicismo se estaba imponiendo con rotundidad, incluso sobre las posiciones estéticas más eclécticas de un Maella. La opinión de los profesores fue rotunda y enérgica sobre Luis Gil: «que a Ranz se le aconseje benga a estudiar a la Academia, y que no empiece a pintar por borrones». ¹⁶³ Es decir, se le censuraba que copiase bocetos, lo que haría en el estudio de Goya, y sin decirlo explícitamente, también el modelo elegido para copiar, que no era el adecuado para los artistas neoclásicos. Al mes siguiente Luis Gil Ranz presentó «un Santo Apóstol, y otra cabeza al olio, y dos figuras del natural»,¹⁶⁴ y el 1 de diciembre «una Dolorosa al óleo, dos figuras y un grupo»,¹⁶⁵ es decir, dos figuras de academia

¹⁶² AZCÁRATE LUXÁN, I. y OTRAS, *op. cit.*, 1994, pp. 242-243.

¹⁶³ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. de 6.X.1805, pp. 204-205.

¹⁶⁴ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 10.XI.1805, p. 211; y junta ord. de 1.XII.1805, p. 215.

¹⁶⁵ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 1.XII.1805, p. 215.

individuales y un dibujo con dos figuras juntas, que los profesores debieron de juzgar más correctas, pues de él dijeron que iba bien.

En 1806 continuó Luis Gil asistiendo al estudio de Goya, y al anochecer a las clases del dibujo del natural de la Academia. A la junta del 2 de febrero de 1806 presentó un «Padre Eterno» pintado al óleo, y a la del 7 de abril «una copia al olio de un borrón de Tiépolo, y dos dibujos de cabezas»; Gil Ranz era reincidente en copiar un boceto de Tiépolo, y se acordó «que el borrón al olio de Ranz se tubiese presente quando traiga otra obra al olio, bien que por lo que hace al diseño se acordó que iba bien».¹⁶⁶ Ello indica que esperaban valorar la copia del borrón de Tiépolo con otra obra pintada de una forma más detallada y terminada. Luis Gil Ranz seguía insistiendo en copiar a Tiépolo, sin duda por indicación de Goya, y así a la junta del 6 de julio de 1806 llevó un «quadro al olio copia de Tiépolo y una Susana»; la copia de Tiépolo pareció muy bien, pero se le volvió a recomendar nuevamente «que evite copiar por bocetos», mientras que la copia de Susana no gustó, «y se determinó prevenirle que copie de mejores originales». No debió de quedarse muy conforme Luis Gil Ranz con esa censura, pues a la exposición anual de la Academia de septiembre de 1806 llevó esa copia de *Susana*,¹⁶⁷ seguramente por indicación de Goya, a quien debía de gustarle el resultado conseguido por su alumno. Goya también participó en esa exposición con dos retratos, el de *Antonio Porcel* y el de *Manuel Sixto Espinosa*, que había realizado recientemente. Una especie de disputa artística soterrada se había entablado entre Goya y los profesores de la Academia sobre los modelos a copiar y seguir, a propósito de la formación artística de Luis Gil Ranz. Goya insistía en proponer maestros barrocos y rococó, como Tiépolo, que no gustaban a los profesores académicos; estos proponían copiar a Rafael y, sobre todo, obras de Antón Rafael Mengs.

Luis Gil Ranz siguió haciendo caso a Goya, y a la junta del 4 de enero de 1807 presentó una copia de un bodegón del pintor napolitano Recco y tres academias, estimando los profesores que iba bien.¹⁶⁸ Luis Gil Ranz siguió copiando escenas de género y bodegones, como la copia al óleo «de un muchacho con frutas y aves, y otra de una cabeza» que presentó a la junta celebrada el 5 de abril de 1807, y que no gustó a los profesores, que indicaron «que Gil Ranz atrasa, y se le encarga el dibujo en atención a la descorrección que se advierte

¹⁶⁶ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 2.II.1806, f. 222 v., y junta ord. de 7.IV.1806, f. 235 v.

¹⁶⁷ NAVARETE MARTÍNEZ, E, *op. cit.*, 1999, p. 470.

¹⁶⁸ A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. de 4.I.1807, p. 287.

en la cabeza».¹⁶⁹ Luis Gil Ranz se estaba apartando de lo que los profesores consideraban que debía ser una formación académica correcta, dentro de los presupuestos academicistas y neoclásicos, y era necesario que rectificase y volviese a la disciplina del dibujo y de la corrección formal, y dejase de lado los modelos que, por sugerencia de Goya, estaba copiando, alejados de esa corrección que debía adquirir.

En mayo de 1807 presentó dos dibujos de academias, y en junio «un Niño Jesús copia de Murillo, y un retrato también al óleo», sin especificar a quién representaba, y que le valió nuevamente una severa crítica, pues los profesores estimaban «que lo presentado por Ranz es endeble y falto de Dibujo».¹⁷⁰ La censura académica alcanzaba ya un alto grado de acritud hacia las obras de Gil Ranz y, de paso, hacia su maestro Goya, con los calificativos de endeble y falto de dibujo. La presentación de dos dibujos del Apolo de la Academia en junio, que parecieron bien, no disipó la desconfianza hacia Gil Ranz, que en 2 de agosto presentó «dos dibujos de aguada», que merecieron nueva censura de los profesores, que expresaban con mandato imperativo «que Ranz copie con exactitud y del antiguo obras concluidas».¹⁷¹ Gil se estaba apartando de los postulados académicos, e iba a su aire, mejor dicho, al de su maestro Goya, tan reticente a todo dogmatismo académico y partidario de dejar libre al discípulo, que en el estudio de Goya se sentiría a gusto y estimulado con los enérgicos y rápidos y expresivos dibujos a aguada que aquel hacía, y que también seguía Asensió Juliá.

Ese verano, como el año anterior, también estuvo abierta la sala de Colorido para los alumnos de dibujo del natural y del yeso, y se convocó una oposición a premios ofrecidos por el estudio del verano. Luis Gil Ranz asistió a esas sesiones de mañana. El 27 de agosto los seis opositores al premio de dibujo del Natural, entre ellos Luis Gil, ejecutaron el dibujo del desnudo que se les propuso. El premio de 300 reales se lo llevó Joaquín Fernández, y Luis Gil Ranz no obtuvo ningún voto. En la junta del 6 de septiembre se vieron tres dibujos suyos, uno de ellos el que había hecho en la oposición citada.¹⁷² En la junta del mes de octubre se consideró que Gil Ranz adelantaba en el dibujo; en noviembre presentó «una copia de un retrato antiguo de mujer al óleo», estimando los

¹⁶⁹ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 5.IV.1807, pp. 308-309.

¹⁷⁰ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 18.V.1807, p. 316, y junta ord. de 21.VI.1807, pp. 318-319.

¹⁷¹ A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 5.VI.1807, p. 333-324; y junta ord. de 2.VIII.1807, p. 326.

¹⁷² A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 6.IX.1807, pp. 329-332.

profesores que iba bien; y en diciembre llevó tres academias, dos figuras independientes y un grupo del natural.¹⁷³ Parece que Luis Gil Ranz había hecho caso a los profesores de la Academia y se había dedicado a hacer dibujos académicos. Al menos, así eran los que presentaba a su consideración.

Al año siguiente, 1808, siguió dibujando academias en las clases nocturnas del Natural, presentando dos figuras a la junta del 6 de marzo, y todos los dibujos que él y los otros pensionados habían hecho en los últimos seis meses, a fin de hacer un juicio comparativo de su adelanto, en la junta del 3 de abril. Los profesores estimaron que tanto Luis Gil Ranz como sus compañeros, que eran Joaquín Fernández Guerrero, José Ramos, Miguel Verdejo, Alonso García Sanz y José Gutiérrez, «van bien».¹⁷⁴ Esta es la última noticia recogida de Luis Gil Ranz en las actas de la Academia de San Fernando. Los acontecimientos vividos en Madrid el 2 y 3 de mayo de 1808 cambiarían la vida de Goya y de sus discípulos, entre ellos Luis Gil. En los sucesos del levantamiento y lucha contra las tropas francesas resultó herido su discípulo León Ortega y Villa.¹⁷⁵

El 1 de agosto de 1808 las tropas españolas, vencedoras en Bailén sobre el ejército francés del general Dupont, entraron en Madrid, liberándola de los ocupantes. El 14 de agosto los franceses levantaban también el Primer Sitio que padeció Zaragoza, y su defensor, el general José de Palafox, a quien Goya había retratado tres años antes, envió al pintor una carta en la que le pedía que desde Madrid fuera a la capital aragonesa «a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales», como refería Goya en la carta dirigida a la Academia de San Fernando el 2 de octubre para dar cuenta de su inmediata partida a fin de cumplir ese compromiso.

Goya se sintió en la obligación moral de acudir a la llamada de Palafox y de los zaragozanos, y no podía dejar de manifestar su simpatía y admiración hacia el comportamiento heroico de sus paisanos, que habían aguantado el acoso de las tropas invasoras durante dos cruentos meses. Fernando de la Serna, al declarar en marzo de 1815 en el proceso de depuración que se le hizo a Goya tras la Guerra de la Independencia, resaltó el odio que Goya sentía hacia los franceses invasores, «que se acrecentó con la invasión del Rei-

¹⁷³ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 4.X.1807, p. 339; junta ord. de 8.XI.1807, p. 344; y junta ord. de 6.XII.1807, p. 349.

¹⁷⁴ A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 6.III.1808, p. 367; y junta ord. de 3.IV.1808, p. 370.

¹⁷⁵ PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de mayo de 1808 en Madrid. Relación histórica documentada*, Madrid, 1908, pp. 655 y 707.

no de Aragón y ruina de Zaragoza su patria: Cuyo monumento de horror quiso perpetuar en sus pinceles».¹⁷⁶

Pero no podía dejarlo todo y partir a finales de agosto, como hubiera deseado Palafox, pues estaba concluyendo el retrato del rey Fernando VII a caballo que en marzo le había encargado la Academia para presidir su salón de sesiones, y que, dadas las circunstancias, había tenido que suspender durante la ocupación francesa de la capital. Además, no podía abandonar Madrid sin dejar tranquila a su familia. Por otra parte, los caminos hacia Aragón eran muy peligrosos, con partidas de patriotas acosando a los franceses en retirada. Por último, Francisco de Goya, que ya tenía 62 años, estaba sordo como una tapia y no podía viajar solo. Necesitaría alguien de su entera confianza que le acompañase, que se pudiera entender con él mediante el lenguaje de signos y le hiciera de intérprete ante terceros en cualquier situación. Felipe Abás, discípulo de su entera confianza, tenía mujer e hijos, y no podía desampararles, máxime con el conflicto bélico que había estallado. Por eso, quien le acompañó, creemos que de buen grado y por devoción al maestro, fue su joven alumno de dibujo y discípulo Luis Gil Ranz, que entonces tenía 21 años recién cumplidos.

La actitud patriota de Goya no puede ponerse en duda. El lunes 2 de octubre de 1808, antes de partir para Zaragoza, escribía a José Munárriz, secretario de la Academia de San Fernando, avisándole de su marcha a la capital aragonesa, reclamado por Palafox, «a lo que no puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria». Asimismo, le hacía saber que no podría pasar a la Academia a colocar en el salón de sesiones el retrato ecuestre del rey Fernando VII que ya había terminado, y que dejaba encargado de ello a José Tol, cuando ya estuviese seca la pintura.

Goya y su joven acompañante, Luis Gil Ranz, debieron de salir de Madrid antes del 8 de octubre, que era domingo. No sabemos si fueron en el carruaje que Goya tenía, pero resultaría demasiado ostentoso para ir por caminos peligrosos. Lo más seguro es que lo hicieran a caballo, o en mulos. Un viaje de Madrid a Zaragoza, en circunstancias normales podría llevar unos siete u ocho días, pero las circunstancias bélicas y desagradables imprevistos debieron de alargar la duración del trayecto. Alcaide Ibieca, cronista de los Sitios de Zaragoza, dice que «D. Francisco de Goya, pintor de Cámara de S.M., llegó a Zaragoza a últimos de octubre».¹⁷⁷ Con él llegó Luis Gil. El viaje debió de ser

¹⁷⁶ SAMBRICIO, V. de, *Tapices de Goya*, 1948, doc. 238.

¹⁷⁷ ALCAIDE IBIECA, A., *Historia de los dos Sitios que pusieron a Zaragoza en los años 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*, Tomo II, Madrid, 1831, p. 51.

bastante penoso. Unos días antes habían llegado también a Zaragoza, asimismo llamados por Palafox, los pintores de Cámara Juan Gálvez y Fernando Brambila, profesores de la Academia de San Fernando, para dibujar las ruinas de la ciudad y los retratos de los héroes y defensores de la misma, con los que haría la famosa colección de las *Ruinas de Zaragoza*, editada en Cádiz en 1812-1813.

Tras entrevistarse Goya con Palafox y otras autoridades, el pintor y su discípulo pudieron recorrer la destrozada ciudad, comprobando con sus ojos los daños sufridos durante el primer sitio, las impresionantes ruinas en que habían quedado edificios civiles importantes, e iglesias y conventos próximos al muro de ladrillo que defendía la urbe. Además, conocería por las narraciones de los defensores la lucha encarnizada, casa a casa y baluarte a baluarte, contra los invasores franceses y el heroísmo de muchos defensores, muchos de los cuales habían perdido la vida en tan encarnizada lucha. Lo que Goya vio, y lo que le contaron las gentes gracias al discípulo-intérprete Gil Ranz, causarían al artista honda impresión. Con toda esa información se dispuso a preparar dibujos sobre los efectos de la destrucción bélica, con los que después pintar en cuadros las escenas más sobresalientes de la defensa de la capital aragonesa. Gil Ranz también haría dibujos a la par que el maestro.

Sabemos por Alcaide Ibieca que a lo largo del mes de noviembre de 1808 Goya, aparte de dibujos, preparó dos bocetos, y en uno de ellos representó «el hecho de arrastrar los muchachos, en el choque del 4 de agosto, por las calles del Coso, los cadáveres franceses».¹⁷⁸ Ese día, los atacantes franceses rompieron las defensas zaragozanas y penetraron en la ciudad hasta el céntrico Coso, pero el pueblo zaragozano en una reacción heroica rechazó a los atacantes, causándoles muchos muertos y heridos, entre ellos el general Verdier, uno de los jefes del ejército sitiador. También hizo Goya un dibujo de Agustina Zaragoza, conocida después como Agustina de Aragón que, según refiere en su diario Lady Holland, conservó con otros de Goya el general Palafox en su habitación, hasta que, tras la capitulación de Zaragoza en febrero de 1809, fueron destruidos por oficiales franceses con sus sables. Asimismo, haría unos primeros esbozos dibujados de la cabeza de Palafox, que le sirviesen para hacer un retrato de cuerpo entero, que no pudo ejecutar.

Hacia el 24 de noviembre de 1808, tras la derrota de las tropas españolas de Castaños y de Palafox en Tudela ante el ejército francés del mariscal Lannes, sucedida el 23 de dicho mes, Goya y Gil Ranz salieron huyendo de Zaragoza hacia Fuendetodos, el pueblo natal de Goya, distante seis leguas de Zaragoza

¹⁷⁸ *Ibid.*, suplemento, 1831, p. 51.

(en la actualidad 44 km), pues los ejércitos napoleónicos se disponían a sitiar de nuevo la capital aragonesa. Maestro y discípulo temían quedar atrapados en la ciudad cercada, sin posibilidad de retornar a Madrid. Allí fueron acogidos por su hermano Tomás Goya y su familia, dedicado a cultivar las tierras familiares de los Lucientes y otras que había adquirido con la ayuda de Francisco. Años después, hacia 1868, cuatro ancianos, que eran niños y muchachos cuando Goya estuvo en 1808, aún recordaban que el pintor «era sordo y le hablaba por señas un criado que trajo, haciendo uso de un abecedario que todavía imitan».¹⁷⁹ Lo mismo dirá Ossorio y Bernard, que lo oyó del hijo de Gil Ranz; le dijo que su padre le había contado que a Goya le «tenía que hablar valiéndose del alfabeto de los sordomudos».¹⁸⁰ Estando en Fuendetodos, como recogió Alcaide Ibieca, para no comprometer a sus familiares y por temor a los franceses, cubrió Goya los dos bocetos que había preparado en Zaragoza «con un baño, que después no pudo quitar y quedó inutilizado aquel trabajo».¹⁸¹

Tras unos días de descanso en Fuendetodos, por Villanueva de Huerva se dirigirían a Cariñena para tomar el Camino Real que conducía a Madrid. Seguirían por Daroca y Used a Molina de Aragón, ya en tierras de Castilla, y desde allí a Maranchón, Alcolea del Pinar y Torremocha del Campo. En el viaje de regreso corrieron «no pocos peligros y contratiempos, debidos en gran parte a la exaltación de la opinión pública», y en una ocasión el hablar entre ellos con el lenguaje de los sordomudos «fue causa de que se les tuviese por espías y tuvieran que refugiarse al pueblo natal de Gil Ranz, y esperar en él ocasión oportuna para trasladarse a Madrid».¹⁸²

En efecto, el 25 de noviembre de 1808 la avanzadilla de las tropas francesas había llegado a Sigüenza; el 3 de diciembre las tropas españolas de Castaños estaban en Guadalajara; y las tropas del general Ney que avanzaban desde Zaragoza hacia Madrid por el Camino Real habían sido aniquiladas por paisanos españoles que les atacaban. Por lo tanto, Goya y Gil Ranz tuvieron que toparse con esos enfrentamientos durante el camino, y el incidente narrado por Ossorio y Bernard, al ser confundidos con espías, les llevó a refugiarse en Renales (Guadalajara), el pueblo de Gil Ranz, a poca distancia de Torremocha del Campo. Allí pasaron unos días, a la espera de que los enfrentamientos bélicos y los peligros en el camino de regreso a Madrid se redujeran. Durante ese tiem-

¹⁷⁹ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza (1868), reed. 1928, p. 7.

¹⁸⁰ OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸¹ ALCAIDE IBIECA, suplemento, 1831, p. 51.

¹⁸² OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 2.

po de estancia Luis Gil Ranz, aparte de estar con sus padres y familiares, dibujó el retrato del *Dr. Dn. Diego Eugenio González Chantos y Ullauri*, deán y canónigo ya jubilado de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), que había cumplido 76 años a mediados de noviembre, y que estaba refugiado en Renales huyendo de las vejaciones de los franceses.¹⁸³ Lo representó de medio cuerpo, rodeado de libros y tintero y pluma en una mesa, y debajo su escudo de armas. Al parecer, de ese retrato se haría una lámina grabada.

Pronto les llegarían noticias de que Madrid había capitulado el 4 de diciembre de 1808 sin apenas resistencia ante las fuerzas del general Berthier. El mismo Napoleón, acompañado de su séquito, partiendo de su campamento, instalado en el palacio del duque del Infantado del pueblo de Chamartín, entró en Madrid a mediados de diciembre y, encaminándose por la calle Mayor se dirigió al Palacio Real. Cuenta Mesonero Romanos en sus *Memorias de un sesentón*, que tras entrar en el palacio, en el primer descansillo de la escalera principal, apoyado en uno de los leones que soportan la balaustrada, exclamó: «Je la tiens, en fin, cette Espagne si désirée».¹⁸⁴ A mediados de ese mes de diciembre habría que situar el regreso de Goya y de Luis Gil Ranz a Madrid, después de tan accidentado viaje a Zaragoza. El 23 de diciembre de 1808 aparece la firma de Goya en el juramento de fidelidad a José Bonaparte, registrado en la calle de Valverde núm. 5; la firma, «Don Francisco Goya», ocupa toda la página. De ello se deduce que ambos habían vuelto antes de esa fecha a Madrid. Jeannine Baticle, extrañada de que la firma llevase delante el «Don» y no apareciese el «de» delante de Goya, ya que desde hacía años lo empleaba Goya en sus firmas, consideró que quizás no fuera su firma autógrafa, sino que alguien, para cubrirle la ausencia, firmase por él. Ello le dio pie a argumentar una ausencia de Goya de Madrid, junto con otros argumentos, y considerar una marcha a Piedrahita (Ávila) con la intención de pasar a la zona libre de los franceses, como manifestó Fernando de la Serna en su declaración de 1814 a favor de Goya durante su «purificación».¹⁸⁵ Esa referencia a Piedrahita parece más adecuada situarla a finales de octubre y principios de noviembre de 1812, pues sabemos que en ese año estuvo Goya en esa villa abulense, tras el abandono de Madrid por el ejército anglo-español, que había ocupado la capital entre mediados de agosto y el 1 de noviembre

¹⁸³ LÓPEZ DE LOS MOZOS, J. R., *op. cit.*, 1990, p. 354, citando a GARCÍA LÓPEZ, Juan Catalina, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*, Guadalajara, 1899, pp. 167-168.

¹⁸⁴ MESONERO ROMANOS, R. de, *Memorias de un sesentón* (Madrid, 1880 y 1881), Barcelona, Crítica, 2008, p. 97.

¹⁸⁵ BATICLE, J., *op. cit.*, 1992, pp. 343-347.

de 1812. Un interesante dibujo a pluma, *Lenguaje de manos para sordomudos*, que conserva el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid, aparece firmado «Goya en Piedrahita año de 1812». Pero, como señaló Fernando de la Serna en su declaración, el marchar a la zona libre de los franceses «no lo executó por los ruegos de sus hijos y por la notificación que se le hizo de orden del ministro de la Policía, del embargo y secuestro general de los bienes de la familia entera, si dentro del prefixo término no se restituía a esta villa».¹⁸⁶

Después del regreso a Madrid perdemos la pista de Luis Gil Ranz. ¿permaneció en Madrid?, ¿se volvió a Renales? En muy posible que hiciera lo segundo, pues allí podría sobrevivir mejor. De todos modos, las relaciones de Goya con su tío, el librero Elías Ranz, siguieron siendo estrechas, y sabemos que el 29 de agosto de 1810 recibió 37 ejemplares de *Los Caprichos*, muy posiblemente entregados por Goya.¹⁸⁷

Una vez terminada la Guerra de la Independencia, la vida de Luis Gil Ranz cambió radicalmente, pues sin abandonar su afición a la pintura y, sobre todo al dibujo a pluma, se incorporó a la administración real, quizás favorecido por su pariente Antonio Ranz Romanillos. Éste había sido Consejero de Estado en Cádiz, y después fue nombrado Consejero de Hacienda en octubre de 1814, hasta 1817, en que fue desterrado por Fernando VII a Córdoba, seguramente por sus ideas antiabsolutistas. Entre 1820 y 1823, durante el Trienio Liberal, volvió Antonio Ranz Romanillos al Consejo de Estado. Luis Gil Ranz llegó a oficial 2º de la Secretaría de Estado, y Archivero de Ultramar.¹⁸⁸ Ossorio y Bernard dice de Gil Ranz que «llegó a poseer una facilidad tan extraordinaria en dibujar a pluma, que hacía las más asombrosas imitaciones de los escritos antiguos». La Biblioteca Nacional le mandó imitar la caligrafía antigua para reponer varias hojas que le faltaban a algunos manuscritos. Su dedicación a la caligrafía y los esfuerzos con la vista que tenía que hacer, y la pérdida de su mujer y dos de sus hijos, contribuyeron a que en los primeros años de la década de 1850 se quedase ciego. Murió el 23 de julio de 1867,¹⁸⁹ a los 79 años de edad. Su hijo, Manuel Gil y Sacristana fue también un destacado calígrafo, acuarelista y pintor de adorno, que, entre otros trabajos hacía blasones para ejecutorias nobiliarias de destacados miembros de la alta nobleza española en las décadas de 1850 y 1860.

¹⁸⁶ CANELLAS LÓPEZ, A., *Francisco de Goya. Diplomatario*, doc. CXXXIII, p. 490.

¹⁸⁷ SAYRE, E., *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston, 1974, p. 61, nota 36.

¹⁸⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, M., *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid, 1995.

¹⁸⁹ OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 2.