

EL GOYA DE VALDEMORO

POR

XAVIER DE SALAS

No lejos de Madrid se encuentra Valdemoro, que en tiempos fué parada en el camino que la Corte seguía para alcanzar Aranjuez. Su caserío se halla hoy a un lado de la carretera general de Andalucía. Fué señor de la villa el duque de Lerma, que la vendió, comprándola sus vecinos¹, lo que, como se verá, tiene cierta importancia en lo que nos ocupa.

La parroquial, situada en lo alto del caserío, es edificio de líneas nobles, obra de buen arquitecto del barroco madrileño. Tiene rico altar mayor de estilo neoclásico de tres cuerpos, de ordenada arquitectura en madera pintada, imitando mármoles de colores. Le coronan, aligerando su gravedad sin deshacerla, ángeles de estuco que sostienen guirnaldas de flores doradas². Tres grandes pinturas forman las tres calles del altar. La central, de gran tamaño, representa *La Asunción*, siendo la única de las tres firmada y fechada. La firma se lee claramente en el pedestal del sepulcro del que la Virgen surge triunfante. Dice: «Francisco Bayeu, 1790». Es pintura de colorido claro, predominando en ella los grises, los rosas y los azules que aparecen más amortiguados de lo que en realidad son, pues el cuadro hállase reseco y sus barnices tan pasmados que le privan de toda luminosidad (lám. I).

A ambos lados de la misma se hallan dos pinturas de mucho menor tamaño y de proporción acusadamente alargada. La de la izquierda —mi-

¹ Juan Antonio de Estrada, *Población general de España*. Madrid, 1768, página 285.

² Son obra de Domingo Maria Palmerani, italiano, según consta en la relación de sus obras existente en el Archivo de la Real Academia de San Fernando. E. Pardo Canalis, «Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España», en *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE*, 1955, pág. 100.

rando al altar— representa el *Martirio de San Pedro Mártir*, siendo la única de las tres que sufrió en la revolución de 1936-39. Si bien no fué totalmente destruída, como otras pinturas y otros retablos de la iglesia, alguien golpeó el rostro del santo, desgarrando la tela. La fotografía da fe de su estado. Es de colorido mucho más vivo y fuerte que la firmada por Francisco Bayeu, y si cupiera alguna duda acerca de la paternidad que denuncia su tonalidad rojiza, y los colores fuertes y contrastados, entre los que hay típicos rojos, tanto Ponz como Ceán Bermúdez la atribuyeron a Ramón Bayeu, hermano de Francisco, bien pocos años después de ser pintada, confirmando así lo que la paleta proclama³ (lám. I).

La tercera pintura de este retablo —a la derecha de la central para el contemplador del mismo— es, claramente, de otra mano. En colorido más cercana a la de Francisco Bayeu que a la de Ramón, sobrepasa a la del primero en matices y delicadeza, también en riqueza de color, aun hoy día visible a pesar del estado del barniz que la cubre, igualmente reseco y pasmado.

Dos figuras ocupan todo el espacio de una composición que representa la entrega por la Virgen de una palma a *San Julián, obispo*, revestido de capa pluvial y arrodillado a sus pies. Viste la Virgen de malva y se cubre con holgado manto azul, de apagado color. La corona que lleva es de rosas, que parecen blancas y quizá sean rosadas. San Julián va revestido de alba y se cubre con amplia capa azul gris, ornada de oro. La tez de su cara es más tostada que la de la Virgen, siendo cano su cabello. La mitra es blanca, y el báculo se representa como de oro (lám. I).

No sólo en gama de color difiere esta obra de la que es su pareja en el altar. Son igualmente distintas por su composición. Esta es más rígida ya que se presenta en ella las figuras casi paralelas al fondo —que es de colorido neutro— mientras que las tres figuras que componen el *Martirio de San Pedro* están colocadas en profundidad, sobre un fondo de aire libre, claro y luminoso. En una palabra, la composición de Ramón Bayeu es más barroca y la de esta última pintura más neoclásica.

No creo que a ningún contemplador quepa duda de que se trata de un altar realizado por tres distintos pinceles: el de Francisco Bayeu; el de Ramón, su hermano, y un tercer autor que por las razones que diremos luego es el de su cuñado, Francisco de Goya.

Poco se escribió sobre este conjunto, al menos mis pesquisas no die-

³ A. Ponz, *Viaje de España*, XVI, 1, 8 (ed. C. M. del Rivero, 1947, pág. 1.880), A. Ceán Bermúdez, *Diccionario...*, 1800, I, pág. 106.

ron mayor fruto. Contemporáneo al mismo sólo encontramos las menciones de Ceán Bermúdez en su *Diccionario* y la de Ponz en su *Viaje*. Pero precisamente, por su redacción, éstas explican cabalmente dos extremos: el porqué no se ha tenido esta obra como de Goya, a pesar de sus claras características, de lo muy cercana que se encuentra de Madrid, en lugar público y de fácil visita, y porque no se ha visto documentación sobre la misma, que por el camino de lo escrito hubiera hecho surgir el nombre su autor y por el mismo atraído interés hacia este retablo. Ponz, recordémoslo, escribió lo siguiente: «Sabiendo que había algo de nuevo en la iglesia de Valdemoro, entré en dicha villa, distante de Madrid cuatro leguas. En efecto, me alegré de ver el nuevo retablo mayor, que ha costado el excelentísimo señor conde de Lerena, cuyas pinturas son, la del medio, de don Francisco Bayeu y las colaterales de su hermano don Ramón, habiendo dirigido la arquitectura don José Ballina...»

Recordemos cómo el viajero, en cuyo XVI volumen (I, 3) aparece esta mención, debió visitar Valdemoro inmediatamente después de realizada la obra, ya que este tomo lleva la fecha de 1791, y la pintura de Francisco Bayeu está fechada en 1790.

Como sabemos por la *Vida* escrita por su sobrino y que se publicó en el tomo XVIII, el autor emprendió su último viaje en marzo de 1791 y estaba de regreso en junio del mismo año. Tenemos que suponer había renunciado a su puesto de secretario de la Real Academia de Bellas Artes, acuciado por esa enfermedad que la *Vida* describe como «interior y terrible melancolía». A su regreso de Andalucía enfermó gravemente, y según la *Vida*, marchó a convalecer a Toledo, de donde volvió mejorado, aunque pronto recayera. Fué entonces a El Escorial, agravándose a poco y muriendo el 4 de diciembre de 1792⁴.

⁴ Precisa añadir a este efecto que ese tomo XVI, el primero que publicó Ponz después de su renuncia a la Secretaría de la Academia de San Fernando, según recordó la vida escrita por su sobrino (XVIII) apareció tres años después del que le antecedió en la serie. Por segunda vez entró el viajero en Andalucía, pues Sevilla quedó descrita en el tomo IX. Algo con que comienza el prólogo del tomo XVI parece sugerir que los datos de que se sirve se recogieron en buena parte varios años antes. «Después que el autor hizo su viaje por los países que se mencionan en el presente tomo... se han efectuado en algunos pueblos de dichos países varias cosas importantes que entonces no había; se han formado diferentes establecimientos útiles como casas de Caridad, Sociedades, Estudios de las Artes, Fábricas pertenecientes a diversos ramos de industria, edificios públicos, puentes, caminos, plantaciones y cosas semejantes.» No es posible que tantas y tales «cosas importantes» se hubieran hecho desde que Ponz emprendió el viaje en marzo de 1791 hasta la fecha, en el mismo año, en que fué impreso.

El viaje de 1791 fué, por tanto, corto y superficial como corresponde a un enfermo. Tenemos que suponer se sirvió, para redactarlo, de notas tomadas en otros días. Todo eso da la razón de aquella frase sobre el altar de Valdemoro, escrita a la ligera, con esa omisión del nombre de Goya debida a descuido o a error. Por lo demás, más de uno ha sido denunciado en las cartas que constituyen el *Viaje*, y numerosas omisiones se pueden constatar en el mismo, sin que por ellas pierda en interés ni mengüe su importancia.

Pero el *Diccionario* de Ceán es mucho más preciso. En la vida de Francisco Bayeu relaciona como una de sus obras la de «Valdemoro. Parroquia. El quadro grande del altar principal» y en la de Ramón Bayeu describe así lo que hizo en Valdemoro: «Uno de los colaterales». Precisión valiosa pues confirma lo que las pinturas proclaman: ser de tres distintas manos. A Goya no se le menciona, pues el *Diccionario* no trata de los artistas vivos.

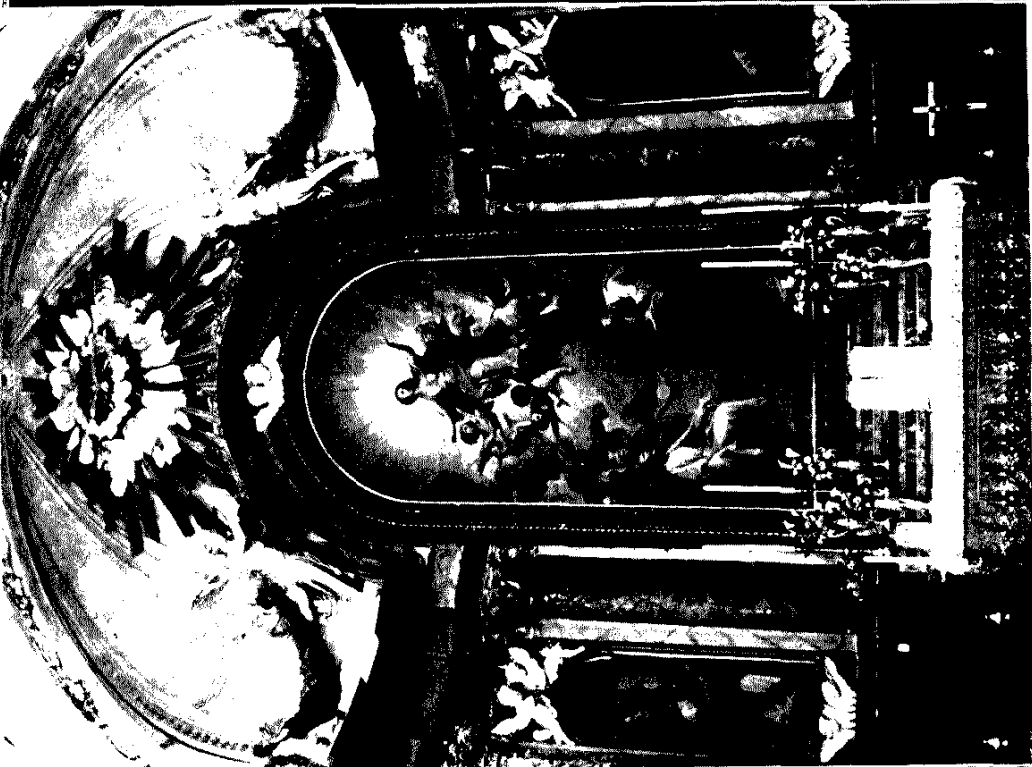
La obra, afortunadamente, está en el sitio para donde fué concebida. Una lápida en la pared del lado del Evangelio recuerda al ilustre hijo de Valdemoro, don Pedro de Lerena, conde de Lerena, y cómo fué el altar mayor de su patronazgo⁵. Ello da la razón por la cual no es fácil se encuentren documentos referentes a la construcción de este altar mayor en los archivos de la parroquia ni en los del Ayuntamiento de la villa —recuérdese que ésta no tenía Señor, según recogimos—. Pagado el altar por su patrono, según también recogió Ponz, a su archivo iría a parar la documentación de la obra. No he conseguido averiguar si éste se conserva en algún lado, ya que el título de conde concedido a don Pedro pasó a lo largo del siglo y medio transcurrido, a ser de varias familias. No sé si con el mismo siguieron estos documentos que nos interesan.

Volviendo a la pintura, don Elías Torro, maestro que fué de todos

⁵ La lápida dice así: «A perpetua memoria del Excmo. Sr. Dn. Pedro López / de Lerena, primer Conde de Lerena, Secretario / que fué de Estado y del despacho universal / de Hacienda, Caballero del Hábito de Santiago; / singular bienhechor de este Pueblo y Parroquia / (en la que fué bautizado) no habiéndose podido / trasladar sus huesos a este sitio como dejó / dispuesto con las competentes licencias; / por / ignorarse su existencia, a instancias del Sr. / Don Juan López de Lerena, actual Conde del mismo / título y como tal Patrono de la Capilla Mayor / de esta Iglesia, de los fondos de las memorias / que erigió S. E. se ha costado la lámpara de / bronce dorado a molido, colocada en la misma / para el culto del Santísimo reservado en su Sagrario. Valdemoro 24 de noviembre de 1884 /.» El conde de Lerena poseyó un Murillo —una *Concepción*— quizá fué coleccionista, aunque no consta de cierto: Sánchez Cantón, «La venta de cuadros de 1801», en *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE*, XIII, pág. 165.



RAMÓN BAYEU: *San Pedro mártir*.
Detalle.



RAMÓN BAYEU: *San Pedro mártir*; FRANCISCO BAYEU: *Asunción de la Virgen*;
FRANCISCO DE GOYA: *San Julian, obispo*. Altar mayor de la iglesia parroquial
de Valdemoro (Madrid). De izquierda a derecha.



FRANCISCO DE GOYA: *San Julian, obispo*.
Detalle.



FRANCISCO DE GOYA: *San Julián, obispo*. Dibujo preparatorio.
Museo del Prado, Madrid.



FRANCISCO DE GOYA: *San Julián, obispo*.
Instituto de Valdemora, Calatayud.

nosotros, la atribuyó a Goya. Por hacerlo en guía pronto agotada y olvidada ⁶ no pasó esta atribución a los catálogos de la obra del gran pintor. Sánchez Cantón ⁷ sacó de lo inédito un dibujo del Museo del Prado (núm. 9) esbozo de esta pintura, al publicarle con don Félix Boix en «Goya. Cien dibujos inéditos» (1928), pero no concretó su relación con el cuadro ⁸.

Merced al Instituto Amatlér de Arte Hispánico, existen hoy fotografías de todo el altar y detalles del mismo que permiten su estudio y su fácil comparación con otras obras y dibujos. Son las que publicamos gracias a don José Gudiol, su director, que las puso en mis manos días después de hacerlas, hace ya más de un año, animándome a visitar ese Goya, cercano a Madrid y olvidado por todos. Con ellas a la vista, pudiendo compararlas con el dibujo, es decir, como no pudieron hacerlo quienes trataron al paso de una y otro, creo poder afirmar que este dibujo del Museo es preparatorio de la pintura de Valdemoro y que, por tanto, confirma la atribución a Goya sobre la que venimos insistiendo.

Las fotografías presentan el dibujo con más claridad que el original, pues es dibujo muy poco trabajado, hecho al clarión, sobre papel gris azulado y con trazos hoy poco visibles, pues muy posiblemente no fué fijado. Pero las líneas, aunque pocas y desvaídas, dejan ver con claridad las dos figuras que forman esta composición y cómo se hallan en idéntica colocación que en el cuadro. Compárese, por ejemplo, de la figura de la Virgen la silueta que forma su manto y cómo subrayó Goya en el dibujo el ángulo que éste hace sobre la espalda; también cómo anotó la posición de los dedos que levemente sostienen la palma, y los resplandores de la cabeza cómo fueron exageradamente anotados en el dibujo. Del santo, a más de su colocación en movida silueta, con la rodilla saliente, véase en su atuendo el bullón que hace el alba que viste sobre el pecho y cómo éste aparece igualmente en la pintura. Pero muy en primer lugar se advierte la línea

⁶ Elías Tormo y Monzó, *Aranjuez*. Madrid (s. a.), pág. 58.

⁷ «Goya, pintor religioso», en *Revista de Ideas Estéticas*, 1946, IV, pág. 284.

⁸ Describióse entonces como «dibujo para un cuadro desconocido: de la primera época del autor», titulándole *La Virgen María entrega una palma a un santo arrodillado*. De nuevo volvió Sánchez Cantón a publicarle en *Los Dibujos de Goya* (1954, tomo II, página 447), quizá recordando lo dicho por Tormo y compulsado esta opinión ante una deficiente fotografía del altar de Valdemoro, pues no existían otras por aquel entonces, dudoso quizá sobre el tema representado, la describió como: «Estudio de una pintura desconocida, pues presenta muchas diferencias con la del altar de la iglesia de Valdemoro, que representa a San Julián, obispo de Cuenca, y se atribuye a Goya.»

gruesa vertical que marca el lugar en donde el borde izquierdo de la pintura corta la composición y aun los tenues restos de otra línea a la derecha, detrás del santo, junto a la masa blanca que en la pintura será la mitra. Una y otra indican cómo Goya marcó en el dibujo los límites de una pintura alta, alargada, de semejante proporción a la de la pintura a que nos referimos (lám. II).

Creo que la comparación de ambas fotografías es sobrado elocuente para seguir analizando sus semejanzas. Añadiré, para quien no lo recuerde, que San Julián, que fué obispo de Cuenca y que «todo cuanto tenía lo gastaba en limosnas y obras pías, sin tomar para sí un real de las rentas de su iglesia y para sustentarse a sí y a un criado tejía cestas, que vendía él, y de su precio se mantenía», según escribió el padre Pedro de Ribadeneira⁹, cosa que explica el cesto inacabado en la parte inferior del cuadro. El mismo autor describe la aparición de la Virgen coronada de rosas al santo, poco antes de su muerte, en términos que obligan a suponer que la fuente en que basó Goya su pintura fué este popular *Flos Sanctorum*, del jesuita.

Si precisare mayor confirmación de esta atribución ésta se encuentra en lo que sigue: historia de un incidente en el que uno de sus protagonistas es don Pedro de Lerena. Por azares conocemos bastante sus relaciones con los Bayeu y con Goya durante los años 1786-1787, enlazadas íntimamente con la crisis abierta en la Real Fábrica de Tapices por muerte de don Cornelio Vandergoten, su director, que dió como una de sus consecuencias el que Ramón Bayeu y Francisco de Goya resultaran pintores del Rey.

Falleció Vandergoten en marzo de 1786 y por la documentación reunida por el malogrado Sambricio se puede seguir con detalle las intrigas habidas en la Real Fábrica en general, y concretamente en su sucesión. A muy pocos días de su fallecimiento, Livinio Stuyck y Vandergoten, sobrino del difunto, solicitó sucederle como director de la misma. El documento lleva la fecha de 27 de marzo¹⁰. Cuatro días después los oficiales de la Real Fábrica solicitaban de don Pedro de Lerena, secretario de Hacienda (aún no le había sido concedido título de conde) de quien dependía la misma fábrica administrativamente, que la dirección de la misma pasara a manos españolas. Al propio tiempo pedían se nombraran dos pintores que corrigieran la fabricación de tapices, supervisando su tejido,

⁹ Barcelona, 1628, II, pág. 98.

¹⁰ V. de Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946; doc. 79.

tal y como se efectuaba en París, Roma y otras partes ¹¹. Desde un principio en manos de don Pedro de Lerena estaba la resolución del conflicto y su intervención parece ser constante y decisiva.

A 3 de abril —es decir, tres días después del escrito de los oficiales españoles— el pintor José del Castillo solicitó del conde de Floridablanca, entonces primer secretario, la dirección artística de la Fábrica ¹² y ser quien corrija la obra que en ella se hace. El conde remitió el día 6 a Lerena estos dos documentos últimos: la petición de los oficiales y la solicitud de Castillo. Poco después, a 17 de abril, Francisco Bayeu presentó a don Pedro de Lerena un informe acerca de las normas que debían seguirse para el perfeccionamiento de la obra que se realizaba en la Real Fábrica ¹³. Dos días después solicitaba al mismo que su hermano Ramón fuese nombrado pintor de dicha Fábrica, si se fueran a nombrar pintores para que faciliten modelos a la misma ¹⁴. Este mismo día el pintor de Cámara don Mariano Salvador Maella dirigía otro escrito a don Pedro de Lerena sugiriendo normas para el perfeccionamiento artístico de la Fábrica. Critica lo mismo que los otros informantes y sugiere que se nombren dos pintores que, bajo los de Cámara, dirijan la fabricación y reconozcan los tapices ¹⁵.

A 20 de mayo Livinio Stuyck, en largo memorial, resumió lo hecho por los suyos al frente de la Real Fábrica, solicitando de nuevo la dirección de la misma ¹⁶, y a dos de junio, por tercera vez, reiteró su solicitud ¹⁷.

Todos estos documentos, peticiones y pareceres fueron resumidos en un documento, y este expediente se resolvió a 11 de junio, ordenándose que Livinio Stuyck quedara encargado de la dirección de la Fábrica y «que por ahora continúe la contrata» y, posiblemente para halagar a los españoles, que Bayeu y Maella propongan «dos pintores... que devan ocuparse del divujo» ¹⁸. Es decir, en proporcionar modelos.

A 18 de junio de 1786 cumplieron éstos la orden y propusieron a Ramón Bayeu y Francisco de Goya para estos cargos, y que su salario fuese de 15.000 rs. ¹⁹. La resolución está fechada el 25 de junio ²⁰, y en

¹¹ Id., doc. 81.

¹² Id., doc. 82.

¹³ Id., doc. 86.

¹⁴ Id., doc. 87.

¹⁵ Id., doc. 88.

¹⁶ Id., doc. 89.

¹⁷ Id., doc. 90.

¹⁸ Id., doc. 91.

¹⁹ Id., doc. 92.

²⁰ Id., doc. 98.

esta misma fecha fué extendido el nombramiento de ambos, que firmó don Pedro de Lerena ²¹.

Días después, el 28 de junio, Francisco Bayeu se dirigió a don Pedro de Lerena agradeciéndole los nombramientos en nombre propio y en el de su hermano y cuñado ²².

Transcurrieron pocos meses de todo ello y de nuevo se dirigieron estos últimos a don Pedro de Lerena ²³ para que éste ordenara se les pagasen los materiales que precisaren para su obra en la Real Fábrica. Francisco Bayeu, apoyándoles, el 16 de febrero de 1787 le escribió «por estar enfermo», insistiendo en lo solicitado por aquéllos ²⁴. No interesa seguir la tramitación de este incidente. Pero sí recordar las cartas de Goya a Zapater sobre su nombramiento de pintor del Rey, ya que añaden algún detalle y matiz a los escritos oficiales. Entre las cartas publicadas hay dos que tratan de este tema. Las dos las dirigió Goya a su gran amigo Zapater: en la fechada a 7 de julio ²⁵ le comunicó jubilosamente la noticia. Lo hacía en breves frases —«no tengo tiempo»—, puntualizando que Francisco Bayeu había propuesto a su hermano y Maella a él. Añadía: «Subió ésta consulta al Rey y estuvo echa la gracia y yo sin saber nada, que me cogió sin saber lo que me sucedía» añadiendo que ha dado las gracias al Rey, al Príncipe y a sus jefes y «a Bayeu, que dice que él fué la causa de que Maella me propusiera a mí», y a éste mismo por haberle propuesto. En la segunda carta, que fechó a primero de agosto, añade más detalles anecdóticos. Alguno de ellos tiene valor para nosotros. Es carta muy conocida pues en ella trata de la compra del «birlocho» y de cómo yendo en él volcó ²⁶. En lo que nos interesa dice así: «Hun día me hembio a llamar Bayeu (que no corriamos mucho) lo que me causó mucha estrañeza. Me enpezó a decir que el servicio de el Rey siempre era apetecible... que a el y a Maella les abia bajado una orden del Rey que se buscasen los mejores pintores que hubiera en España y que propusieren uno cada uno, y que el abia propuesto a su hermano y que abia echo de modo que Maella

²¹ Id., doc. 94.

²² Id., doc. 95.

²³ Id., doc. 96.

²⁴ Id., doc. 98.

²⁵ Muy conocida desde que la publicó Fco. Zapater y Gómez en su *Goya, Noticias bibliográficas* (s. a.), pág. 19. La publicó íntegra Sambricio, *Ob. cit.*, página 182.

²⁶ En Zapater, *Ob. cit.*, págs. 19 y sig. Sambricio, *Ob. cit.*, pág. 188, y fotografía en H. Weissverger, «Goya and his hand writing», en *G. des B. A.*, 1945, página 181.

me propusiera a mi para pintar exenplares para la fabrica de tapices... Yo le di las gracias...»

Es decir, que aunque hubiese habido roces y existiera frialdad entre los cuñados Francisco Bayeu y Goya, pues así se ha de entender el «no corriéramos mucho», aquél se preciaba de haber hecho incluir a Goya como pintor de la Fábrica.

Como quedó dicho, en virtud de su cargo, tocó a Lerena resolver la vacante y reorganizar la Fábrica; de su dictamen resultó el continuar la dirección en la familia flamenca que la venía desempeñando y que dos pintores españoles fuesen nombrados para proporcionar modelos de tapiz, según Maella y Francisco Bayeu habían propuesto.

Creo que hay que ligar este asunto, cuyo desarrollo ocupó casi todo 1786 y que debió llenar de satisfacción al grupo familiar de los Bayeu-Goya, con el encargo del altar de la iglesia de Valdemoro. Dadas las circunstancias reseñadas, es difícil suponer, aunque no hubiera razones estilísticas, que los dos hermanos Bayeu pintaran para don Pedro de Lerena el retablo de la capilla de su patronazgo y que el otro pintor de la familia, a quien había correspondido una de las dos plazas de pintor del Rey, quedase ausente en el gran retablo del altar del patronazgo de su favorecedor.

Bien sé esto no es demostración, pero sí creo que esta pequeña historia confirma la información de Ceán y todo lo que diremos seguidamente sobre los caracteres estilísticos de la pintura de Valdemoro por Goya.

Tiene este cuadro que compararse con los de *Santa Ana*, de Valladolid, no sólo por la semejanza que presentan los volúmenes de las formas representadas, sabia y fríamente colocadas en un espacio neutro, sino por su colorido claro y fino, siendo, por tanto, el cuadro de Valdemoro un buen ejemplo del momento neoclásico de Goya.

Constituye este momento una etapa breve en su larga carrera, pero se encuentra ligado por el tema de la mayoría de los cuadros que le componen, a otras obras que nos indican —y es aspecto de interés— cómo Goya, antes de abrirse camino brillantemente como pintor de retratos, fué fecundo autor de obras religiosas, al gusto del momento. A ellas dedicó esfuerzo primordial en los dos últimos decenios del siglo. Recuérdese cómo, sin contar las perdidas del Colegio de Calatrava, en Salamanca, que realizó hacia 1784, de este año es el *San Bernardino de Siena*, de San Francisco el Grande, de Madrid; de 1785 la *Anunciación*, de la casa ducal de Osuna, y de 1787 las tres

pinturas de *Santa Ana*, de Valladolid. Del año siguiente, 1788, las dos de la vida de San Francisco de Borja, en la catedral de Valencia, en las que abre novedades de estilo y concepto que florecieron luego en la etapa llamada por Sánchez Cantón «Etapa de pintura devota» (1796-1799), formada por las composiciones de la *Santa Cueva*, de Cádiz, los *Doctores de la Iglesia* y que corona el maravilloso conjunto de San Antonio de La Florida ²⁷.

Como dijimos, el cuadro de Valdemoro se encuentra, por su estilo, cercanísimo a las pinturas de Valladolid (1787), no a la *Anunciación*, Osuna (1785), ni a las dos de Valencia (1788). Es pintura que ya no es barroca, pero que tampoco es del «*sturm und drang*» de Goya que inician las dos obras valencianas antes citadas.

Si se acepta que el encargo se relaciona con los nombramientos de Ramón Bayeu y de Goya, este último debió realizar su pintura inmediatamente después de ser nombrado pintor del Rey. Creo que la pintó entre el 28 de junio de 1786, fecha en que Francisco Bayeu agradecía los nombramientos, y el 6 de junio de 1787, día en que Goya escribió a su fiel Zapater no haber empezado los cuadros que tenía encargados para Valladolid, que sabemos terminó seguidamente ²⁸. Entre ambas fechas supongo que Goya cogió los pinceles y realizó rápidamente esta pintura.

La de Francisco Bayeu, centro del retablo, de tamaño mucho mayor, debió tardar en concluirse; ya vimos se halla fechada en 1790. Bayeu se decía enfermo en febrero de 1787, quizá esa enfermedad, que parece duró cierto tiempo, u otras causas, fueron motivo del retraso. De Ramón Bayeu conocemos poco y es difícil puntualizar fechas en su obra.

Aún algo más. Este mismo año Goya escribía a Zapater cierta carta en la que existe una frase ya destacada en varias ocasiones. Escribió a Goya: «El correo pasado no te pude responder, y lo sentí infinito por la pregunta que me aces para D. Martín a la cual respondo que lo que se estila aquí ahora es estilo Arquitectónico, de lo cual dará razón y hida mi amigo Arali». (Don Martín sería Goicoechea y Joaquín Arali era un escultor aragonés amigo de Goya.) La frase fué recordada por Mayer ²⁹ que relacionó esta definición de lo que era el gusto imperante con el estilo

²⁷ Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, pág. 59.

²⁸ Sánchez Cantón, *Id.*, pág. 86. El *Diario Pinciano*, que aparecía en Valladolid, recogió la inauguración a primeros de octubre de 1787.

²⁹ A. L. Mayer, *Francisco de Goya*, München, 1928, pág. 60.

EL GOYA DE VALDEMORO

de las pinturas religiosas de Valladolid. También hace años la recogí como definitiva del neoclasicismo ³⁰.

Si las pinturas religiosas de Valladolid y Valdemoro se consideran como formando un conjunto, éste adquiere entidad e importancia en el desarrollo de la versátil carrera artística de Goya ³¹. Algún retrato, la *Familia del Duque de Osuna* el más importante (le fué pagado en febrero de 1790), alguna otra pintura religiosa (*La Sagrada Familia*, del Prado) se unen al mismo, dándole mayor complejidad, pero subrayando su unidad. Son obra de un momento breve que Goya sobrepasa pronto. En él Goya llevó a cabo cierto número de obras —de colorido suave, de volúmenes plenos, con preponderancia de blancos—, como lo que había visto hacer a A. R. Mengs en Madrid y el recuerdo de lo visto en Roma años antes; repito en nombre de Soubleyras como influjo notorio ³². Lo hace en estas pinturas porque privaba en Madrid «el estilo Arquitectónico» —es decir, el neoclasicismo—. Inmediatamente después de concluir las abandona esta manera, para seguir lo que su temperamento y sensibilidad le dictaban. Es decir, comienza a manifestarse de modo vibrante y personal. Inicia el camino que le llevará a ser pintor impar.

* * *

Escrito lo anterior, el señor cura párroco de Valdemoro, don Alfonso Martínez Galán, me indicó haber encontrado en el archivo parroquial el expediente de concesión del Patronato de la Capilla mayor de esa iglesia a favor de don Pedro López de Lerena. Aprovecho esta ocasión para agradecerle sus amabilidades. En el mismo se confirman muchos extremos, antes mencionados, y se encuentran otros muchos datos que no precisa traer a cuenta. El expediente conservado en Valdemoro forma un cuader-nillo y es copia autorizada del original. Lleva por título: *Escritura de con-cesión del Patronato de la Capilla Mayor de la Parroquial Iglesia de esta*

³⁰ *La Familia de Carlos IV*, Barcelona, 1944, pág. 16.

³¹ Precisaba Sánchez Cantón en su artículo antes citado «Goya, pintor religioso» (*Revista de Ideas Estéticas*, 1946, pág. 306), cómo las obras de Goya consideradas en orden cronológico riguroso proporcionan una visión de la evolución de su arte que resulta clara y congruente. Nada parece más alejado de la realidad que la versión de *Goya en zigzag*, que brillantemente propugnó el crítico Juan de la Encina (Madrid, 1928).

³² «Goya in Paris», en *Bgton. Mag.*, CIV, 1962, pág. 105.

villa de Valdemoro, y otros derechos, en favor del Excmo. Sor. Don Pedro López de Lerena y sus subcesores que llebaren su casa.

Comienza así:

«En la Villa de Valdemoro, a veinte y ocho de Abril de mil setecientos noventa; ante mí el Escribano del número, Ayuntamiento y testigos que se expresarán: el Sr. D. Juan Sanz, Cura propio de la Parroquial Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de ella, que de ser así y estar en actual uso y ejercicio de tal, yo el infrascrito doy fé. Dixo: Que en doce de Marzo próximo pasado el Excmo. Sr. Don Pedro López de Lerena, Caballero del Orden de Santiago del Consejo de Estado de Su Majestad, Gobernador del de Hacienda y sus Tribunales, Secretario de Estado y del Despacho Universal de la Real Hacienda en España e Indias, Superintendente general del cobre y distribución de ella y de las Reales Fábricas y Casas de Monedas, y Presidente de las Juntas de Comercio, Juros y Tabaco, acudió al Emntmo. Sr. Dn. Francisco Antonio, por la Divina misaricordia, Presbítero Cardenal de Lorenzana, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, con su representación, exponiendo: Que con deseo de manifestar su gratitud a Dios Ntro. Señor, por los muchos beneficios que su piedad le ha dispensado, ha hecho construir un magnífico Altar principal de estuco en la Capilla maior de dicha Iglesia Parroquial de esta Villa, de donde es natural, en el qual se han colocado tres pinturas, una del misterio de la Asunción de Ntra. Señora, titular de la espresada Iglesia y otras dos de San Pedro Mártir y San Julián Obispo de Cuenca, con un tabernáculo precioso, de piedras orientales, todo a sus expensas: que igualmente a dado el cuerpo de San Vicente Mártir, con su urna correspondiente, dotado perpetuamente una lámpara y fundado en la misma Parroquia, una Capellanía para aumento del culto divino ... "concluyendo dicha representación con la súplica de que" para consuelo de S. E. y perpetua memoria de su reconocimiento a los beneficios recibidos de la liberalísima mano del Sor se sirviese S. Eminencia de concederle, por lo respectivo a su persona solamente, el derecho de sepultura con sus armas y el de asiento para sí y para los que llevaren su casa, en la Capilla maior y al lado del Evangelio, como también el Patronato efectibo de la Capilla de N^{ra}. Sra. del Rosario, sita en dicha Iglesia para sí y sus subcesores, con derecho exclusivo de sepultura en ella, para los de su familia...»

Para proceder con «el debido conocimiento» el arzobispo de Toledo ordenó se abriera información sobre tres puntos: sobre la libertad de conceder el Patronato solicitado, sobre el parecer del Ayuntamiento y sobre el de la Cofradía del Rosario. A este último sobre dos extremos: el derecho de Patronato en su Capilla y sobre el de sepultura que la familia de los Pantoja tenían sobre dos sepulcros en la misma.

Las notificaciones se hicieron el 9 de abril de 1790 por don Juan Sanz, cura propio de su iglesia parroquial, juez de Comisión para estas diligencias. Las respuestas se recogieron desde el día siguiente, compare-

EL GOYA DE VALDEMORO

ciendo y respondiendo sobre el primer extremo hasta seis sacerdotes y vecinos quienes afirman con frases casi idénticas y repiten lo aseverado en la petición de Lerena. El cura párroco, y baste esta respuesta como ejemplo, dice, que hizo «un magnífico altar mayor de estuco colocando en él tres excelentes pinturas...»

Importa recogerlo pues nos indica la fecha en la que todo el retablo se hallaba concluido y colocado.

