

I. COMUNIDAD DE MADRID

D) Anuncios

Consejería de Cultura, Turismo y Deporte

- 32** *RESOLUCIÓN de 13 de junio de 2022, de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, por la que se incoa el expediente de declaración de Bien de Interés Cultural de la Pintura “El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar”, realizada por Francisco de Goya y Lucientes.*

A instancias de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte, conforme a la Resolución de 19 de mayo de 2017, por la que se declara la inexportabilidad de la obra de D. Francisco de Goya titulada “El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar”; visto el informe recabado por el Área de Catalogación de Bienes Culturales de la Dirección General de Patrimonio Cultural; considerando que la citada pintura merece ser declarada Bien de Interés Cultural por su valor histórico y artístico; de conformidad con lo establecido en el artículo 7 y concordantes de la Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, y en virtud de las competencias establecidas en el artículo en el artículo 7.2.b) del Decreto 229/2021, de 13 de octubre, del Consejo de Gobierno por el que se establece la estructura orgánica de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte (BOLETÍN OFICIAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID de 15 de octubre de 2021),

RESUELVO

Primero

Incoar expediente para la declaración como Bien de Interés Cultural de la pintura “El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar”, de Francisco de Goya y Lucientes, cuya descripción y justificación de los valores que motivan su declaración figuran en el Anexo adjunto.

Segundo

Ordenar que la presente Resolución se notifique a los interesados, a los efectos procedentes, y que se solicite informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, de conformidad con el artículo 7.3 de la Ley 3/2013, de 8 de junio, de no ser emitido en el mes siguiente a su petición se entenderá en sentido favorable a la declaración.

Tercero

Abrir un período de información pública por un plazo de un mes a contar desde la publicación de la presente Resolución en el BOLETÍN OFICIAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID, durante el cual se dará audiencia a los interesados, al Ayuntamiento de Madrid y al Consejo Regional de Patrimonio Histórico; todo ello a fin de que cuantas personas tengan interés, puedan examinar el expediente, previa cita, en las dependencias de la Dirección General de Patrimonio Cultural, calle Arenal, 18, 28013 de Madrid, y presentar las alegaciones que estimen oportuno.

Cuarto

Ordenar que la presente Resolución se notifique al Registro General de Bienes de Interés Cultural del Ministerio de Cultura y Deporte y al Registro de Bienes de Interés Cultural de la Comunidad de Madrid, para su anotación preventiva a los efectos procedentes.

Madrid, a 13 de junio de 2022.—La Directora General de Patrimonio Cultural, Elena Hernando Gonzalo.

ANEXO

DESCRIPCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LOS VALORES DEL BIEN QUE MOTIVAN SU DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL**A) Descripción del bien objeto de la declaración**

- Denominación: El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar.
- Denominación accesoria: Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago.
- Autor: Francisco de Goya y Lucientes.
- Escuela: Española.
- Época: Siglo XVIII, h. 1772-1782.
- Clase de bien: Pintura.
- Técnica: Óleo.
- Materia: Óleo sobre lienzo.
- Medidas: 107 × 80 cm.
- Estado de conservación: Bueno.

La obra El Apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar, es una pintura al óleo sobre lienzo realizada por Francisco de Goya y Lucientes.

Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, Francia, 1828) está considerado un gran genio de la pintura. Además de participar en los movimientos estéticos de su época, con sus últimas obras penetró ampliamente en los nuevos conceptos sociales y pictóricos del siglo XIX, anticipando, en cierta medida, muchos de los avances artísticos e innovadores del siglo XX, incluso en aspectos de lo no figurativo, y fijando la base para comprender el devenir estético de buena parte de los “ismos” de la Edad Contemporánea.

Francisco de Goya realizó gran parte de su pintura religiosa en la década de 1770 y primeros años de la siguiente. A la vuelta de su viaje de formación a Italia, el 21 de octubre de 1771, recibió su primer encargo importante cuando el cabildo de la Basílica del Pilar aceptó su presupuesto de quince mil reales para decorar la bóveda del coro (denominado “coreto”) de la Santa Capilla de la Virgen del Pilar del templo zaragozano. El fresco de La Adoración del nombre de Dios, terminado en junio de 1772, supone en gran medida una síntesis de la lección italiana y evidencia nuevas soluciones pictóricas de marcados contrastes lumínicos. Dos años más tarde Goya acometerá su segundo encargo de relevancia, el ciclo de once pinturas murales que ejecutará entre los meses de abril y noviembre de 1774 para la nave, el crucero y el presbiterio de la Cartuja de Aula Dei. Los siete episodios de la vida de María que se conservan de este conjunto destacan por su concepción clásica, monumental y escenográfica.

Elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1780, recibió como siguiente gran encargo (gracias a la intermediación de Francisco Bayeu) pintar los frescos de dos de las cinco cúpulas de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza. Por entonces Goya profesaba gran devoción a la Virgen del Pilar, como evidencia una carta (conservada en el Museo de Zaragoza) que envió a su amigo Martín Zapater en julio de 1780, en la que mencionaba “una estampa de la Virgen del Pilar” como una de los pocos objetos que necesitaban en casa.

Se considera que la presente pintura objeto de declaración se sitúa en el citado período de 1772-1882, y que fue posiblemente realizada durante alguna de las estancias del joven pintor en Zaragoza.

Antes de Goya, el tema iconográfico de la Venida de la Virgen a Zaragoza había sido abordado por otros pintores. El francés Nicolas Poussin (1594-1665) afrontó el episodio en un monumental lienzo de gran dinamismo pintado para una iglesia de Valenciennes (ca. 1629-1630, Musée du Louvre, inv. 7285). En el siglo siguiente acometieron el tema otros pintores, especialmente zaragozanos, como José Luzán (1710-1785), maestro de Goya. La obra de Luzán guarda similitudes con el lienzo que nos ocupa, del que podría ser una posible fuente formal, pues sitúa al grupo de testigos formando un semicírculo abierto.

Francisco de Goya pintó el tema de la Venida de la Virgen del Pilar ante el apóstol Santiago en diversas ocasiones entre los años 1762 y 1782. Hacia 1762-63 se le encargó decorar con este tema el exterior de las puertas del armario-relicario de la iglesia parroquial de su población natal, Fuendetodos (Zaragoza). Dicha obra, destruida durante la Guerra Civil, es conocida a través de fotografías que revelan la influencia de la pintura de Corrado Giaquinto, así como un gran sentido volumétrico de las figuras, ensalzado mediante contrastes lumínicos.

Se fecha hacia 1768-69 la primera obra sobre caballete con el tema de la Aparición de la Virgen del Pilar, conservada en la colección de José Pascual de Quinto (Zaragoza).

En el siguiente decenio, como regalo a su familia materna, el pintor realizó entre 1771 y 1775 un segundo cuadro de caballete de la Virgen del Pilar, a la que representó rodeada de ángeles, sin la presencia de los siete convertidos. La disposición de la Virgen sobre la santa columna, sosteniendo al Niño, es muy similar al lienzo de la Aparición que nos ocupa. De esta obra de devoción, que fue adquirida por la Real Academia de San Luis de Zaragoza en 1926, se conoce el dibujo preparatorio perteneciente al Cuaderno italiano de Goya, donde el artista plasmó la misma imagen escultórica que atesora la Basílica del Pilar.

En 1782 Goya recibió el encargo de decorar el retablo de la iglesia de San Pedro en Urrea de Gaén (Teruel). Este cuadro de altar, por el que recibió del duque de Híjar un pago de 3.000 reales, fue quemado en la Guerra Civil, pero se conserva un dibujo previo que Sánchez Cantón publicó en 1928, relacionándolo con el gran lienzo de Poussin. Se conserva así mismo un boceto preparatorio (de composición invertida) que perteneció al escritor Juan Eugenio Hartzenbusch y que fue dado a conocer por el marqués de Lozoya en 1951. Tras ser subastado por la sala Christie's en 2003, fue adquirido por un coleccionista español.

Por último, el Museo Nacional de Arte de Cataluña atesora desde 2017 entre sus fondos (en la modalidad de depósito judicial) un lienzo de La Aparición de la Virgen del Pilar que perteneció a la colección de julio Muñoz Ramonet, de medidas, composición y colorido muy similares a la obra que nos ocupa. A diferencia de la presente, la versión del tema del MNAC cuenta con la presencia de angelotes y dispone las figuras de los convertidos en un círculo más abierto alrededor de la columna.

El episodio narra el momento en que, en la medianoche del 2 de enero del año 40, la Virgen María vino en carne mortal sobre un pilar y se apareció al apóstol Santiago el Mayor, cuando este se encontraba orando en la ribera del río Ebro junto a un grupo de convertidos, en los inicios de su predicación del cristianismo en Hispania. De acuerdo a la tradición, la Virgen dejó como testimonio de su aparición en Caesaraugusta una columna (conocida como el Pilar) en cuyo emplazamiento levantaron Santiago y sus discípulos una capilla de adobe.

La escena recoge el tema iconográfico de la Venida de la Virgen María en presencia del apóstol Santiago y seis de sus discípulos, aunque las fuentes escritas suelen mencionar el número de siete. En la pintura de Goya la Virgen está representada de pie sobre un pilar pétreo, coronada y recogiendo sus vestiduras con la mano derecha, mientras sujeta con la izquierda al Niño Jesús, que también porta corona. A diferencia de la narración y la iconografía tradicional, la Virgen no está representada de "carne mortal" ni desciende rodeada por un coro de ángeles. En lugar del personaje sagrado, Goya elige representar, como ya hiciera en otras versiones (Museo Provincial de Zaragoza, inv. 9259 y Museo Nacional de Arte de Cataluña, inv. 012079-FM), la talla escultórica en madera dorada de estilo gótico tardío que, atribuida al escultor Juan de la Huerta, se venera en la Santa Capilla de la Basílica del Pilar. En consecuencia, el tema abordado no responde estrictamente a la iconografía canónica de la Aparición de la Virgen, puesto que esta no se aparece en carne mortal. Sería más adecuado hablar de Adoración de la imagen de la Virgen o de Venida de la Virgen, más que de Aparición, dado su carácter terrenal y no sobrenatural o celestial.

La imagen devocional, que actúa como eje central de la composición, aparece rodeada por un potente halo circular que ilumina la escena nocturna y condiciona la posición en semicírculo de los siete personajes orantes que la circundan. Estos se encuentran divididos en dos grupos. En el lado izquierdo de la composición se recortan cuatro figuras, de pronunciados estudios de sus fisonomías y expresiones, frente a las tres restantes que componen el lado contrario, menos definidas por la penumbra. Ocupa el lado central-derecho de la obra la figura orante y de espaldas del apóstol Santiago, de mayor tamaño para resaltar su presencia. Vestido con la indumentaria apostólica (túnica verde y manto rojo), abre sus brazos en cruz en actitud orante ante la Virgen y porta un bastón en su mano derecha y una venera en su hombro izquierdo, atributos ambos del peregrino.

Se enfatiza la perspectiva mediante la presencia de árboles, dispuestos como una masa frondosa en segundo plano, recogiendo la forma concéntrica del halo de luz.

La apertura de los brazos en actitud orante y la mirada elevada al cielo del apóstol Santiago puede relacionarse con el San Jerónimo de la serie de los cuatro Padres de la Iglesia que se conserva en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Remolinos (Zaragoza), cuya atribución a Goya no es unánime. La postura de Santiago se repite en una figura que aparece con los brazos abiertos en cruz en el segundo plano del boceto de la Aparición de la Virgen de la Virgen del Pilar a Santiago, modelo para el cuadro de altar ya mencionado de la iglesia turolense de Urrea de Gaén. Una postura similar aparece de nuevo en una obra

tardía sobre tabla, La Oración en el huerto, en la que la figura de Cristo, vestido con túnica blanca, se postra ante la Aparición con los brazos en cruz y la mirada elevada (1819, Escuelas Pías de San Antón).

Se han encontrado igualmente similitudes entre las figuras de los dos ancianos barbados vestidos de blanco dispuestos en el grupo de la izquierda y los apóstoles que aparecen en la cúpula del Regina Martirum en la Basílica del Pilar.

José Gudiol, que vio la obra en la colección Rosillo, de Madrid, la fechó en los años 1780-1781. Por su parte, José Camón Aznar situó la obra entre el final de la etapa de Zaragoza y el principio de la madrileña, y destacó del lienzo, que ubicó en la misma colección Rosillo, los contrastes lumínicos de las diversas figuras recortadas sobre el fondo.

Aunque la falta de pruebas documentales dificulte la datación concreta del lienzo, éste parece enmarcarse en el decenio 1772-82 y más probablemente dentro del quinquenio 1775-1780. De la misma época se considera el lienzo homónimo procedente de la colección Muñoz Ramonet, depositado en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. De todas las versiones conocidas del tema esta última sería la más vinculada a la que nos ocupa desde el punto de vista de la composición, disposición de los personajes y vivo tratamiento de los colores.

Desde el punto de vista estilístico, la obra muestra además concomitancias con diversos cartones para tapiz que Goya realizó para el ante dormitorio de los Príncipes de Asturias en el Palacio del Pardo, fechados en torno a 1778. Por otro lado, tanto la viveza de los colores como el agrupamiento y posturas de las figuras coinciden con las soluciones plásticas que el maestro adoptó en el gran lienzo de La predicación de San Bernardino de Siena, pintado para uno de los altares de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande en 1781-82. Las fechas de realización de estas dos últimas obras (1778-1782) se enmarcan dentro del marco cronológico propuesto para el lienzo objeto de análisis.

El lienzo fue dado a conocer en 1951 por el marqués de Lozoya en un artículo publicado en la revista Archivo español de arte, donde lo cita como perteneciente a la colección Rosillo, en Madrid. En opinión del historiador, se trata de una obra relevante en la que Goya evidencia estar en posesión de un lenguaje propio, alejado ya de las influencias de Bayeu y Tiépolo.

En la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) se conservan cuatro fotografías de la obra, en blanco y negro, realizadas posiblemente en la década de 1940 y en las que se indica su pertenencia a la colección de Fernando Rosillo (Madrid). Tres de ellas (con y sin marco) pertenecen al Archivo de la Casa Moreno (con marco, sig. 02687_C, y sin marco, sigs. 19697_B y 19699_B). La cuarta y última se conserva en el archivo del fotógrafo Otto Wunderlinch (sig. WUN-11034).

Se desconoce la procedencia del lienzo con anterioridad a su pertenencia a la colección Rosillo de Madrid, a mediados del siglo XX.

En 2012 la obra figuró en la exposición, Goya y el Infante Don Luis: el exilio y el reino. Arte y ciencia en la época de la ilustración española, celebrada en el Palacio Real de Madrid. El 4 de marzo de 2013 la obra ingresó en el Museo de Zaragoza, donde permaneció hasta diciembre de 2018, cuando la obra fue traída de vuelta a la Comunidad de Madrid.

B) Estado de conservación del bien y criterios básicos por los que deberán regirse las futuras intervenciones

La evaluación del estado de conservación de la pintura se llevó a cabo el día 18 de enero de 2022, mediante análisis organoléptico, sin ayuda de material técnico específico, con luz artificial suficiente para una correcta observación.

Estructuralmente la obra presenta una consolidación de soporte mediante un reentelado. La obra está protegida por el reverso con una lámina de cartón pluma que hace la función de trasera anti polvo. Esta trasera al ir separada del lienzo no inhibe la interacción del tejido con los cambios ambientales. No se puede observar sin desmontar esa trasera el tipo de lienzo utilizado en la consolidación.

Se marcan de forma leve las líneas de diferencia de aireación entre las zonas protegidas por el bastidor y las que están más expuestas al ambiente.

El estrato pictórico se presenta bien adherido al soporte y presenta un cuarteado homogéneo casi imperceptible. La fuerte textura pictórica ha provocado que en los valles de la pincelada queden restos de suciedad y barnices oxidados. El barniz o barnices se encuentran estables y con ligeros cambios de brillo.

En el perímetro superior se observa una reintegración de unos 2 cm en la que cambian ligeramente tono y textura.

La obra, que ha sido restaurada recientemente, se encuentra estructuralmente en un estado de equilibrio estable. La pintura está bien adherida y su proceso de estabilización le está provocando un aspecto de pátina normal para este tipo de obra.

Los criterios a aplicar en futuras intervenciones habrán de ser los de mínima intervención, diferenciación y reversibilidad, debiendo regirse, en cualquier caso, por lo establecido en el artículo 20 de la Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

C) Valores que justifican la Declaración del bien

La producción de temática religiosa de Francisco de Goya, que se calcula en torno al centenar de obras, está siendo puesta en valor por la historiografía reciente tras el rechazo que padeció por parte de anteriores estudiosos del pintor.

La gran devoción que Goya profesaba a la Virgen del Pilar se evidencia en las sucesivas versiones que consagró a la iconografía de su Aparición en las dos décadas que abarcan desde 1762 (fecha en que pintó el tema por vez primera en el armario de las reliquias de la iglesia de Fuendetodos) hasta 1782 en que firma el retablo de la Urrea de Gaén.

El lienzo procedente de la colección Rosillo supone una versión intermedia entre la representación aislada de la Virgen del Pilar que se conserva en el Museo de Zaragoza y versiones posteriores como la de la colección Pascual de Quinto. El cuadro destaca sobre las otras versiones acometidas por Goya en la década de 1770 por su fuerza expresiva, superación del tamaño reducido de sus primeras obras devocionales, contención y sincretismo compositivo, además de sus vivos colores y marcados contrastes lumínicos. Evidencia además desde el punto de vista formal una clara dependencia compositiva con la disposición de las figuras del apóstol y sus discípulos en la obra homónima de su maestro José Luzán.

Teniendo en cuenta la relevancia del autor, la gran calidad del cuadro, los escasos ejemplos hoy conocidos de la producción religiosa de Goya pintada sobre caballete en la década de 1770, años de búsqueda de su propio lenguaje artístico, su sincretismo compositivo respecto a las otras versiones conocidas del mismo tema, el marcado interés iconográfico del mismo, el personal uso del colorido y el excelente estado de conservación de la obra, cuya autoría al corpus goyesco no ha sido nunca puesta en entredicho y cuya única pertenencia documentada ha sido una colección particular madrileña desde mediados del siglo XX, se concluye que El Apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar pintado por Francisco de Goya y Lucientes reúne valores de interés histórico artístico relevantes para su declaración como Bien de Interés Cultural.

(03/13.173/22)

